

## AO ESPELHO: AUTORRETRATO DE ANA HATHERLY

---

TERESA JORGE FERREIRA\*

### RESUMO

Neste artigo, apresenta-se uma leitura da composição poética “Auto-retrato” de Ana Hatherly (*A idade da escrita*, 1998), que define “o [seu] retrato” como “lúcido espelho”. Analisando a estrutura tríptica de “Auto-retrato”, integrativa de um soneto da autora e de dois sonetos de poetisas barrocas dos séculos XVII e XVIII, e explorando a tradição associada às expressões “Este que vê” e “oculto”, três vezes repetidas no soneto de Hatherly, observa-se que a autora enceta um intenso diálogo com outras vozes para afirmar a sua arte poética. “Auto-retrato” experimenta o difícil jogo da recriação-recriação promovido por Hatherly na sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autorretrato. Poesia. Ana Hatherly. Paráfrase. Êcfrase.

---

### INTRODUÇÃO

Este artigo<sup>1</sup> propõe uma análise de “Auto-retrato” de Ana Hatherly, uma composição tríptica de sonetos publicada em *A idade da escrita*, de 1998. As expressões “Este que vê” e “oculto”, três vezes repetidas no texto de Hatherly, abrem linhas de leitura para explorar alguns sentidos deste “lúcido espelho” parafrástico. Estabelecendo pontes com a tradição literária, bem como ligações à obra crítica e teórica de Hatherly e de outros autores, o artigo começa com uma apresentação do autorretrato de Hatherly como “lúcido espelho”, para depois explorar diferentes sentidos da repetição de “Este que vê” (a construção de um lugar-comum poético,

---

\* Investigadora e professora auxiliar convidada do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa/UCP, Lisboa, Portugal.

E-mail: [teresajorgeferreira@ucp.pt](mailto:teresajorgeferreira@ucp.pt) Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0744-2920>.

<sup>1</sup> O presente texto resulta da investigação realizada para a tese de doutoramento *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX* (FERREIRA, 2019).

a relação entre a pintura e a poesia, a leitura visual do poema) e da sua associação ao vocábulo “oculto”.

## AUTORRETRATO COMO “LÚCIDO ESPELHO”

É como “lúcido espelho” que Hatherly define “o [seu] retrato” num dos versos de “Auto-retrato”, que se transcreve aqui de forma aproximada à que aparece no livro, ocupando uma única página:

### Auto-retrato

#### Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu

Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión	A uma caveira pintada em um painel que foi retrato
--	---

*Este que ves, engaño colorido,  
que, del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;*

*Este que vês de sombras colorido  
E invejas deu na Primavera às flores,  
Do pincel transformados os primores,  
Desengano horroroso é do sentido.*

*Este, en quién la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,*

*Ídolo foi do engano pretendido,  
A que cega ilusão votou louvores,  
Estrago já do tempo, e seus rigores,  
O que então foi, ao que é já reduzido.*

*Es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado;*

*Foi um vão artificio do cuidado,  
Foi luz exposta ao combater do vento,  
Emprego dos perigos mal guardado;*

*es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

*Foi nácar reduzido ao macilento  
Oculto ali nos medos transformado,  
Mortalha a gala, a casa monumento.*

Sor Juana Inés de la Cruz, séc. XVII  
(*Parafraseando Gôngora*)

Sórora Violante do Céu, *Orbe Celeste*, 1742  
(*Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz*)

## Auto-retrato

Este que vês, de cores desprovido,  
o meu retrato sem primores é  
e dos falsos temores já despido  
em sua luz oculta põe a fé.

Do oculto sentido dolorido,  
este que vês, lúcido espelho é  
e do passado o grito reduzido,  
o estrago oculto pela mão da fé.

Oculto nele e nele convertido  
do tempo ido escusa o cruel trato,  
que o tempo em tudo apaga o sentido;

E do meu sonho transformado em acto,  
do engano do mundo já despido,  
este que vês, é o meu retrato.  
(HATHERLY, 1998, p. 26.)

Para corrigir desde já a gralha na transcrição realizada em *A idade da escrita* de Ana Hatherly, refira-se que onde se lê “Sóror Violante do Céu” deve ler-se “Sóror Madalena da Glória”, autora cujo pseudónimo anagramático na publicação da referida obra *Orbe Celeste* é Leonarda Gil da Gama (GLÓRIA, 1742).

Este “Auto-retrato” de Hatherly, um tríptico de sonetos, dois dos quais de poetisas dos séculos XVII e XVIII transcritos em itálico, é um dos diversos trabalhos artísticos que poderiam ser considerados para analisar a prática do autorretrato nesta autora, desde desenhos e colagens,<sup>2</sup> a poemas dedicados ao nome “Ana”.<sup>3</sup> Não obstante, este é o único poema publicado

<sup>2</sup> Lembrem-se os da coleção da Fundação Calouste Gulbenkian mencionados no catálogo *Auto-retratos da Coleção* (entre as diversas composições tituladas “Auto-retrato”, encontram-se “Auto-retrato à la Matisse” e “Auto-retrato (à la Füssli)”; AUTO-RETRATOS DA COLEÇÃO, 1999, p. 58-60).

<sup>3</sup> Refiram-se “Cantiga Antiga”, que começa “Sou Ana / e de perfil / sou camoniana” (HATHERLY, 1998, p. 35), e “[Acordei de repente no meio da noite na rua alguém chamara: ANA!]” (HATHERLY, 2001a, p. 153-155).

por Hatherly com o título “Auto-retrato” e inclui significativamente a metáfora do “lúcido espelho”.

O que se ensaia de seguida é uma aproximação a “Auto-retrato” de Hatherly considerando a formulação “lúcido espelho” patente no poema, que sugere à partida a ideia de autorretrato como espelho artístico construído por paráfrases, no qual são notórios reflexos intertextuais. O modo como este “Auto-retrato” se mostra é singular, ao ser mediado pela leitura de dois sonetos de outras autoras, como se para chegar ao próprio retrato fosse necessário ler os retratos alheios. No artigo em francês “A reinvenção do espelho: reflexos da idade barroca na poesia experimental”,<sup>4</sup> Hatherly apresenta diversas interpretações que os espelhos propiciaram ao longo dos séculos, como símbolo da autocontemplação, da consciência e da imaginação, ou como sinal de variabilidade e de descontinuidade (HATHERLY, 2001b).<sup>5</sup> Aqui, Hatherly defende precisamente que a citação é um aspeto fundamental para ligar tradição e vanguarda, usando a metáfora do “espelho crítico”<sup>6</sup> (HATHERLY, 2001b, p. 185, tradução nossa) e associando as palavras “tradição” e “tradução” para ilustrar o modo como o passado pode ser trabalhado pelo presente (HATHERLY, 2001b, p. 190, tradução nossa): “O passado inscreve-se no presente como num espelho; as imagens que ele reflete devem ser sempre reinventadas”<sup>7</sup> (HATHERLY, 2001b, p. 191).

---

<sup>4</sup> “La réinvention du miroir: reflets de l’âge baroque dans la poésie expérimentale”.

<sup>5</sup> Em *Miroirs d’encre*, Michel Beaujour dedica uma secção ao *speculum* enciclopédico medieval (BEAUJOUR, 1980, p. 29-41), assinalando a ambivalência da metáfora especular neste período, como instrumento para alcançar o divino ou como símbolo da vaidade diabólica, defendendo que o autorretrato faz a mediação entre o indivíduo e a cultura (BEAUJOUR, 1980, p. 40).

<sup>6</sup> “*miroir critique*”.

<sup>7</sup> “Le passé s’inscrit dans le présent comme dans un miroir; les images qu’il reflète doivent à chaque fois être réinventées”.

O trabalho crítico e criativo sobre o passado é notório no “Auto-retrato” tríptico da autora de *A idade da escrita*.<sup>8</sup> Com efeito, os sonetos apresentados na página do livro de Hatherly têm proximidades de métrica e rima. São compostos por duas quadras e dois tercetos com versos decassílabos (ainda que na primeira edição do soneto espanhol a passagem de estrofes seja apenas assinalada por um recuo do primeiro verso, e que, segundo a escansão em espanhol, os versos de Sor Juana Inés sejam hendecassílabos). Os poemas barrocos dos séculos XVII e XVIII têm esquemas rimáticos idênticos, abba abba cdc dcd, e diferem apenas na terminação d (“-ada” e “-ento”). Já o de Ana Hatherly usa a mesma terminação em a, mas difere em b e c (“-é”, “-ato”). Também se verificam entre os poemas proximidades lexicais. Há mesmo palavras com grafia igual nos dois poemas barrocos, apesar da diferença linguística – “colorido”, “primores”, “sentido”, “pretendido”, “rigores”, “cuidado” (além de “retrato”, ainda que a palavra seja incluída nas epígrafes, provavelmente não estabelecidas pelas autoras) –, bem como palavras e expressões com grafias muito próximas – “Este que ves” / “Este que vês”, “engaño” / “engano”, “artificio del cuidado” / “artificio do cuidado”, “flor” / “flores”, “viento” / “vento”, “tiempo” / “tempo”. O poema de Hatherly retoma, de ambos os poemas barrocos ou apenas de um deles, além de “Este que vês” e “retrato”, as palavras “primores”, “falsos”, “luz”, “oculto”, “sentido”, “reduzido”, “estrago”, “tempo”, “transformado”, “engano”.

Acresce que a ligação entre os sonetos não é só estrutural ou lexical: está no próprio procedimento parafrástico. Este procedimento é fundamental na poética barroca, pelo que se pode partir da ideia de que Ana Hatherly está não apenas a recuperar e a parafrasear poemas barrocos

---

<sup>8</sup> O próprio título do livro valoriza a temporalidade da escrita, não só como tempo histórico, mas também como idade pessoal, uma vez que a publicação de *A idade da escrita* (1998) acontece quarenta anos depois da publicação do primeiro livro da autora, *Um ritmo perdido* (1958). Numa entrevista, Ana Hatherly sublinha que “*A Idade da Escrita*’ é a minha idade, mas também é a idade da escrita no sentido de [...] ‘era’” e acrescenta que a “idade da escrita é antiquíssima, e eu, como pessoa, como poeta, inscrevo-me nessa história da escrita” (*apud* MARTINHO, 2004, p. 134-135).

na construção do seu “Auto-retrato”, mas também a recorrer a uma técnica particular. Na verdade, Hatherly introduz no final dos dois poemas barrocos as indicações “(Parafraseando Gôngora)” e “(Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz)”, lembrando como o verso final do soneto de Sor Juana Inés, “é cadáver, é pó, é sombra, é nada”,<sup>9</sup> alude ao verso de Luis de Góngora “em terra, em fumo, em pó, em sombra, em nada”<sup>10</sup> (GÓNGORA, 1975, p. 230), o qual estabelece ele próprio uma teia de relações, e notando como o soneto de Sórora Madalena da Glória glosa de perto o soneto da poetisa espanhola.

Para explorar alguns sentidos deste “lúcido espelho” parafrástico, há duas expressões três vezes repetidas no soneto de Hatherly que abrem linhas estimulantes de leitura: “Este que vês” (duas vezes com a inicial minúscula) e “oculto” (além de, por uma vez, “oculta”).

### “ESTE QUE VÊS”

Relativamente à expressão “Este que vês”, propõe-se que a repetição da fórmula contribui, em primeiro lugar, para afirmar a construção de um lugar-comum poético, em segundo, para trabalhar a relação entre a pintura e a poesia, e, em terceiro, para pensar a própria leitura visual do poema.

### A CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR-COMUM POÉTICO

Apresentam-se, antes de mais, alguns apontamentos sobre a construção deste lugar-comum poético, tal como é considerado por Hatherly. O poema de Sor Juana Inés de la Cruz transcrito na composição de Hatherly é publicado em 1689 no livro *Inundación castálida* (CRUZ, 1689). Depois de um poema destacado como dedicatória, o soneto de Sor Juana Inés de la Cruz é o primeiro da sequência corrida do volume. Existia a tradição editorial de incluir um retrato estampado no frontispício

<sup>9</sup> “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

<sup>10</sup> “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

do livro, mas essa opção seria talvez desadequada neste caso, tratando-se de uma religiosa. Assim, sugere-se que o poema como autorretrato ocupa esse lugar, mas para vincar o desprezo pelo retrato e pelo elogio, numa variação sobre a *vanitas*. Com efeito, a epígrafe ao soneto de Sor Juana Inés refere que este “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, apresentando-se como um comentário a um elogio que acompanhava um retrato pictórico da autora, “engano colorido” (que, em aparente contradição, a poetisa teria autorizado). “Este que ves” ganharia assim um sentido de referência a uma obra pictórica, que não se vê na publicação.

Hatherly assinala a ligação deste soneto ao famoso poema de Góngora, pela proximidade do verso final, que serve propósitos subtilmente diferentes em ambas as composições: a efemeridade da vida contribui para o *carpe diem*, em Góngora, e o desengano do mundo (e do retrato) tende para a *vanitas*, em Sor Juana Inés.<sup>11</sup> Essas diferenças podem ser sinal das tensões barrocas entre sagrado e profano, vida religiosa e mundana, pelo que a utilização do verso de Góngora por Sor Juana Inés enfatiza “o desprezo do mundo, [o] desprezo dos seus prazeres, alegrias e glórias” (HATHERLY, 1997, p. 111, tradução nossa).

Sem prejuízo da importância da paráfrase gongórica, assinale-se também que a fórmula introdutória se encontra com ligeiras diferenças noutros poemas da época, entre os quais os sonetos de António Barbosa Bacelar, “À morte de D. Luís Vicente de Cáceres, Lente da Universidade” e “A uma Eça” (BACELAR, 2017, p. 192), que começam respetivamente por “Esse que vês” e “Esta, que vedes”. Ambos os sonetos de Barbosa Bacelar são construídos como epitáfios, tecendo oposições em relação ao “cadáver”, à “cinza”, ao “túmulo”, à “morte”, ao “sepulcro” ou ao “corpo morto”. Ainda que Sor Juana Inés também utilize a fórmula com uma conotação fúnebre, usa-a em relação ao retrato, numa enumeração de metáforas que termina

---

<sup>11</sup> Hatherly (1997) afirma que a importância do tempo no Barroco expõe uma tensão entre, por um lado, um apelo à salvação (*tempus fugit*), e, por outro, um convite a gozar a vida (*carpe diem*).

no verso assindético: “Este que ves, engano colorido / [...] / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.” Neste sentido, propõe-se uma outra relação, com o autorretrato de Miguel de Cervantes incluído no prólogo das suas *Novelas Exemplares*, publicadas em 1613 (CERVANTES, 1613, n. p.; CERVANTES, 2011, p. 15-17). Nesse texto, Cervantes lamenta que não conste da edição um retrato gravado na primeira folha do livro, como era sua ambição e desejo de alguns (tendo em conta o costume da época), debaixo do qual pudesse aparecer: “Este que vedes aqui, [...]; este, digo, que é o rosto do autor de [...] Dom Quixote de La Mancha [...], chama-se comumente Miguel de Cervantes Saavedra”.<sup>12</sup> Acrescenta depois que não foi possível incluir o tal retrato acompanhado de um elogio. Considerando e subvertendo em alguns pontos a tradição literária do retrato e do elogio, Cervantes faz a sua descrição física acompanhada de uma breve nota biográfica, começando pela apóstrofe ao leitor – neste caso, “Este que vedes aqui” – tão comum nos retratos escritos, como assinalado por Miguel Ángel Márquez, na obra *Retórica y retrato poético* (MÁRQUEZ, 2001, p. 156). É de sublinhar que o texto de Cervantes joga com o efeito deítico da expressão usada, assumindo no entanto que não há qualquer retrato estampado, o que mostra bem como a descrição ecrástica pode prescindir do retrato visual e como o efeito deítico não depende da relação efetiva entre dois objetos artísticos.

“Este que vês” é, portanto, uma fórmula da tradição recuperada no “Auto-retrato” de Hatherly a partir de Sor Juana Inés de la Cruz e de Sórora Madalena da Glória. Sob o pseudónimo Leonarda Gil da Gama, esta última publica o seu soneto em 1742, na obra *Orbe Celeste*, antecedido pela epígrafe “A uma caveira pintada em um painel que foi retrato”, voltando a estabelecer uma ligação entre a morte (pela “caveira” e pela “mortalha”) e o retrato “pintado”, ainda que não dê indicações de ser um retrato próprio (GLÓRIA, 1742, p. 264-265). Além disso, a expressão “Este que vês” parece referir-se num primeiro sentido a uma obra pictórica e não ao

<sup>12</sup> “Este que veis aquí [...]; este, digo, que es el rostro del autor de [...] *Don Quijote de la Mancha* [...], llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra”.

próprio poema, como se crê que acontece no caso do soneto de Hatherly, um “Auto-retrato” autorreferencial: “Este [poema] que vês” de Hatherly já é “de cores desprovido” (e não “engano colorido” ou “de sombras colorido”) e “sem primores” (e não “del arte ostentando los primores” ou “Do pincel transformados os primores”).

## A RELAÇÃO ENTRE A PINTURA E A POESIA

Assim, em segundo lugar, sugere-se que a expressão “Este que vês”, em ambos os sonetos barrocos, propõe um efeito deíctico sustentado em obras pictóricas determinadas, contribuindo para questionar a relação entre pintura e poesia. Ainda que as considerações sobre essa relação sejam antigas e variem historicamente, Hatherly sublinha nos seus estudos “[a] íntima relação que existe entre poesia e pintura no período barroco”, uma vez que neste período, além da discussão sobre a imitação artística (problematizando o verdadeiro e o verosímil), as artes poéticas e visuais contribuem para a “moralização pelo exemplo” (HATHERLY, 1997, p. 15). Para Hatherly, o que liga a poesia e a pintura no Barroco “[...] é não só o seu culto particular da imagem, mas o que se pode chamar o seu culto da retórica da imagem” (HATHERLY, 1997, p. 17): “No Barroco, mais do que nunca, pelo seu culto da imagem, a poesia foi *pictural*, enquanto a pintura – figurativa e privilegiando os temas históricos – foi *escritural*, no sentido narrativo e gráfico do termo” (HATHERLY, 1997, p. 80, grifo do autor).<sup>13</sup> A ligação entre pintura e poesia por meio do culto da imagem relaciona-se, como sublinha Hatherly, com uma concepção do mundo assente na crença de que o real visível é em si uma aparência indicial de um real invisível, pelo que a arte apenas pode ser imagem, também enganosa e ilusória para os sentidos (HATHERLY, 1997).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Hatherly chega mesmo a comentar: “Hoje é já lugar-comum dizer-se que nunca a pintura foi tão literária nem a literatura tão pictórica como no Barroco” (HATHERLY, 1997, p. 17).

<sup>14</sup> “Se a arte, em si, é uma forma de ilusionismo porque “pinta” o real mas não é o real [...], para a concepção panreligiosa do Barroco nem sequer o próprio real (que é o mundo) é real, já que é apenas aparência de um outro, invisível, de que todo o visível é indicio” (HATHERLY, 1997, p. 17).

Na literatura, esta valorização da imagem é concretizada de diversos modos, de entre os quais sobressaem a exploração de tropos e a escrita de retratos poéticos e textos ecrásticos. Em *A Fénix Renascida*, são inúmeros os poemas com a indicação “Retrato” ou “A um retrato”, entre sonetos e outras formas poéticas.

Em França, chegou mesmo a ser publicada em 1659 uma antologia de retratos e autorretratos em verso e em prosa: *Recueil des portraits et eloges en vers et en prose dedié a son Altesse Royale Mademoiselle*.<sup>15</sup> No início da edição, destinada a apresentar as virtudes da corte para glória real, surge o desenho de uma sala ornamentada de bustos com a legenda “Galeria de Pinturas ou Coletânea de Retratos em Verso e em Prosa”.<sup>16</sup> Se, por um lado, se explicita com a gravura a analogia entre a “Galeria de Pinturas” e a “Coletânea de Retratos em Verso e em Prosa”, por outro, assume-se o sentido literário de *retrato* e a relação destes com os *elogios*, o que parece ser mais um elemento a confirmar a tese de Márquez de que a descrição moral do retrato se relaciona com o modelo retórico do elogio e de que a descrição física recorre à tradição ecrástica (MÁRQUEZ, 2001). Além disso, nota-se a oscilação entre *verso* e *prosa*, o que sugere também as ligações entre poesia e prosa em matéria de retratos literários e lugares-comuns (CURTIUS, 1963). A referida obra francesa de 1659 reúne diversos textos, escritos por mulheres ou por homens, anónimos ou identificados, na primeira ou na terceira pessoas do singular, e que mencionam a *moda dos retratos*. No poema de um autor anónimo, apresentado como um retrato de M. Neophille, além dos tópicos relativos à encomenda, à pintura por escrito, à dificuldade da tarefa, à humildade do retratista, ao fazer ver pelo retrato, surge ainda a analogia entre o poema e o espelho: “Dans ce Portrait, comme dans un miroir”<sup>17</sup> (AA.VV., 1659b, p. 598-602).

---

<sup>15</sup> No mesmo ano, publica-se uma outra recolha de retratos e autorretratos – menos extensa e com textos sobretudo em prosa – intitulada *Divers portraits*.

<sup>16</sup> “La Galerie des Peintures ou Recueil des Portraits en Vers et en Prose”.

<sup>17</sup> “Neste Retrato, como num espelho”.

Na verdade, o espelho enquanto objeto conhece no Barroco uma enorme transformação, como assinala Melchior-Bonnet (2016) no estudo sobre a história do espelho. Na sequência do desenvolvimento de importante indústria de fabrico de espelhos a partir da segunda metade do século XV, generaliza-se mais tarde o uso destes objetos, que passam a admitir maior dimensão e nitidez.

Ainda que as alusões literárias aos espelhos sejam antigas (no caso da literatura portuguesa, verificam-se desde as cantigas medievais), nota-se no período barroco um desenvolvimento destas referências, que podem ganhar uma carga moral ou mundana (MELCHIOR-BONNET, 2016).<sup>18</sup> Hatherly sublinha que os autores do Barroco usam muitas vezes a imagem do espelho, positiva ou negativa, “[...] pois o espelho, como imagem e sobretudo como símbolo, faz parte do imaginário e do vocabulário do Barroco, tornando-se um tópico quase obrigatório” (HATHERLY, 2003, p. 185).<sup>19</sup> Com efeito, em *A fénix renascida*, encontram-se exemplos destas utilizações, confirmando a afirmação de Melchior-Bonnet: “Numa sociedade de reflexos [a europeia do século XVII], em que a expressão pessoal é suspeita, o eu, para existir, tem necessidade de ser reforçado por ecos. O retrato pintado e o retrato literário desempenham essa função, prolongando o prazer do espelho” (MELCHIOR-BONNET, 2016, p. 213). Assim, a *moda dos retratos* referida nos poemas relaciona-se com a “moda dos espelhos” (MELCHIOR-BONNET, 2016, p. 197), numa generalizada valorização da visualidade.

---

<sup>18</sup> Na história do espelho traçada por Melchior-Bonnet, apresentam-se também as diferentes conotações que o espelho assume ao longo do tempo, podendo servir simbolicamente valores opostos num mesmo período: desde o espelho como procura do reflexo divino ao espelho como objeto desprezível de vaidade (MELCHIOR-BONNET, 2016, p. 163, 275).

<sup>19</sup> Hatherly estuda a importância do espelho no Barroco por meio da obra de Padre António Vieira e do *Sermão do Demônio Mudo* pregado às freiras no Mosteiro de Odivelas, propondo uma dualidade entre o “espelho da vaidade e da virtude” (HATHERLY, 2003, p. 167), entre o espelho de Lúcifer (do engano e do amor-próprio) e o espelho de Deus (da verdade e da perenidade) (HATHERLY, 2003, p. 181), e, relacionada com esta noção de espelho, entre a mulher enquanto Eva ou Maria (HATHERLY, 2003, p. 167).

## A LEITURA VISUAL DO POEMA

Ainda em relação à locução “Este que vê”, assinala-se, em terceiro lugar, a própria visualidade na leitura do poema, que, além de ser reforçada pelas palavras dos poemas, decorre da disposição tríptica do texto na página. “Este que vê” (ou “ves”, no primeiro caso) inicia os três sonetos, estando os dois poemas barrocos colocados lado a lado, em itálico, e seguidos do poema parafrástico de Hatherly. A expressão repete-se depois no soneto de Hatherly no sexto e no último versos, seguida de “lúcido espelho é” e de “é o meu retrato”. Essa repetição, aproveitando a metáfora especular, lembra o reflexo de um objeto em frente a um duplo espelho angular: numa mesma página, uma leitura em espelho de “Este que ves”, “Este que vê”, “Este que vê”, “este que vê”, “este que vê”.<sup>20</sup> Acresce que o título do poema, “Auto-retrato”, aparece acima e é depois usado novamente no meio do tríptico. Além das palavras e dos enunciados repetidos nos versos dos sonetos, há um título dentro de um tríptico com título, num *mise en abyme* do próprio autorretrato: nas palavras de Dumas, no estudo sobre o sujeito feminino em Hatherly, “[...] de glosa em glosa, de ‘paráfrase’ em ‘paráfrase’, o autorretrato tolda-se e esconde-se”<sup>21</sup> (DUMAS, 2017, p. 5-6, tradução nossa). Não obstante, a lucidez deste espelho está em compreender esse jogo de imagens e em criar a partir dele, não o encarando como uma ameaça a uma identidade literária, mas como um instrumento valioso e necessário. Daí resulta uma outra leitura da apresentação do conjunto dos sonetos, como ramificação de uma árvore genealógica de ascendentes, neste caso com ambas as ascendentes femininas, ainda que se abra caminho para outras ligações masculinas. O soneto de Hatherly está abaixo dos dois sonetos barrocos, posicionado em relação a ambos como numa árvore genealógica. A autora chega a usar a palavra “genealogia” para defender que “[...] esse conhecimento [das fontes

<sup>20</sup> As leituras em espelho, ainda que não nestes termos, são comuns nos labirintos poéticos do Barroco português (HATHERLY, 1995, p. 104).

<sup>21</sup> “[...] [d]e glose en glose, de “paraphrase” en “paraphrase”, l’autoportrait s’assombrit et se voile”.

[...] – essa arqueologia] proporciona novos ângulos de visão não só da genealogia das formas mas das próprias mentalidades que lhes subjazem” (HATHERLY, 1995, p. 116), o que vai ao encontro da ideia de que a glosa de Hatherly não se limita à forma, já que explora o próprio procedimento. Almeida sublinha: “A construção de uma identidade precisa [...] de raízes e de legados”<sup>22</sup> (ALMEIDA, 2017, p. 1, tradução nossa) e Dumas sublinha que “o soneto, forma nobre por excelência, desenha a filiação elegíaca de uma voz feminina”<sup>23</sup> (DUMAS, 2017, p. 6, tradução nossa). Além disso, essa disposição marca igualmente a inscrição do poema num esquema de escrita ocidental, a partir do qual a leitura é também realizada da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Embora se possa encontrar esta genealogia em “Auto-retrato”, assinala-se que, apesar de virem repetidos os nomes das poetisas parafraseadas, além do nome de Góngora, não é incluído no poema o nome da autora. Em 463 *Tisanas*, Hatherly escreve, sob o número “229”: “O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo o meu nome” (HATHERLY, 2006, p. 99). O “Auto-retrato” parafrástico pode ser entendido como uma avaliação desse “grau de passagem”, assumindo expressamente uma consciência literária histórico-temporal, “do tempo ido”, e procurando a “luz oculta” e o “oculto sentido”. Não obstante, a par da *diacronia* estabelecida pela sequência parafrástica e pelo esquema genealógico (que marca também a ocidentalidade da escrita), os sonetos podem ser lidos em *sincronia* na mesma página, mostrando como, “[e] m Arte, tudo o que ‘vem depois’ e cria a sua própria validade passa a coexistir com o que ‘havia’” (HATHERLY, 1995, p. 116). A preocupação de Hatherly no seu “Auto-retrato” não parece ser tanto com a sua própria morte (ou com a morte como tema), mas antes com a sua inscrição numa tradição em que a distinção entre *mortos* e *vivos* não interessa para a (co) existência literária. O “lúcido espelho” torna essa relação com o *passado*

<sup>22</sup> “La construction d’une identité a besoin [...] de racines et d’héritages”.

<sup>23</sup> “le sonnet, forme noble par excellence, dessine la filiation élégiaque d’une voix feminine”.

*presentificado* visível – “Este que vês / [...] / lúcido espelho é / [...] / é o meu retrato” –, ainda que *oculte* o nome da autora. A ocultação do nome pode estar no próprio prefixo “Auto-”, mas pode estar também na própria letra *vê*, que define a disposição gráfica dos três poemas (e o nome da letra *vê* está também em “Este que vês”), já que em “ANA” “As letras voam formação V”:

A	A	N	
	N	A	A

(HATHERLY, 2001a, p. 153-155.)<sup>24</sup>

### “ESTE QUE VÊS [...] OCULTO”

Assinalou-se anteriormente que o soneto parafrástico de Hatherly repete três vezes a expressão “Este que vês” (também presente em ambos os sonetos barrocos) e o vocábulo “oculto” (também usado no soneto de Sórora Madalena da Glória): são três letras no nome “ANA”, três sonetos no “Auto-retrato”, três repetições no soneto parafrástico.

Ora, o termo “oculto” pode ser associado à expressão “Este que vês”, não como uma mera oposição, mas como uma combinação cujo oxímoro expõe a ligação entre o visível e o invisível: “Este que vês [...] oculto”. Como é sabido, o Barroco explora intensamente essa ligação, a qual constitui um dos aspetos mais valorizados por Hatherly em relação a esse período artístico: o jogo intelectual entre o visível e o invisível, que apela a descobrir, desvendar, decifrar, decodificar “[a] dimensão *oculta* da poesia” (HATHERLY, 1995, p. 28, grifo da autora).

No “Auto-retrato” de Ana Hatherly, a ligação ao Barroco nota-se por duas vias complementares: por um lado, o “Auto-retrato” recupera os sonetos barrocos completos, transcreve-os, anotando inclusivamente

<sup>24</sup> Hatherly estuda os textos em forma de pirâmide no Barroco português, mas, ainda que se reconheça o “V” na disposição dos sonetos do “Auto-retrato”, não há propriamente uma pirâmide textual invertida, ainda que os três sonetos possam ser vistos como os três vértices dessa figura (HATHERLY, 1995, p. 127-147).

dados sobre a publicação e as paráfrases; por outro lado, o “Auto-retrato” reescreve esses sonetos barrocos, trabalhando criativamente processos e temáticas e construindo uma solidariedade poética que procura afastar os “falsos temores”, o “estrago oculto” e o “cruel trato” para pôr “fé” na “luz oculta” e no “oculto sentido dolorido” dos poemas. O texto de Hatherly pode, portanto, sugerir que há *luzes* e *dores* próprias e semelhantes que são *ocultadas* pelos poemas (que não procuram *enganar*, mas *esconder*). Deste modo, o “Auto-retrato” relaciona-se com as considerações que Hatherly tece sobre o “Neobarroco português”, definido como “o culto de certos valores formais e até emocionais do estilo barroco, histórico, que persistiu (e persiste ainda)” (HATHERLY, 1995, p. 190). Esse Neobarroco pensado por Hatherly não só procura explorar alguns aspetos do imaginário barroco, como pretende recuperá-lo criticamente (HATHERLY, 1995).<sup>25</sup>

Com efeito, o trabalho de Hatherly sobre esses sonetos barrocos não se esgota no “Auto-retrato”: a autora publica também algumas notas sobre ambos os textos no estudo, também ele tríptico, “Três esboços para um retrato: Sor Juana entre a coroa e a cruz. Uma breve visita aos retratos de Sor Juana. Sor Juana e Sórora Madalena da Glória” (HATHERLY, 1997, p. 139-157).<sup>26</sup> No “esboço” dedicado às duas poetisas, Hatherly propõe que o “[...] tema do desengano do mundo [...] é o verdadeiro eixo destas duas composições” (HATHERLY, 1997, p. 153) e, ainda que declare não ter a intenção de “fazer aqui uma leitura crítica destes dois textos”, termina sugerindo que “talvez Sórora Madalena da Glória, ao glosar o retrato de Sor Juana, estivesse também pintando o seu próprio, conjuntamente” (HATHERLY, 1997, p. 154). Dumas faz também essa leitura da inclusão

---

<sup>25</sup> Como parte da sua atividade académica em torno da arte barroca, Hatherly dirigiu entre 1988 e 1991 a publicação *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*, a qual teve sete números, agrupados em quatro volumes.

<sup>26</sup> Recorde-se que Hatherly realiza o seu doutoramento nos Estados Unidos da América com uma tese sobre o Barroco, parcialmente publicada em Portugal, em 1990, com o título *A preciosa de Sórora Maria do Céu* (HATHERLY, 1990). Nesse livro, além de trabalhar a edição da obra da religiosa portuguesa, Hatherly tem o objetivo de “[...] desvendar a [...] personalidade criadora, que se revela esplendorosa nas obras produzidas e que, finalmente, são aquele seu retrato que mais importa conhecer” (HATHERLY, 1990, p. XIV).

do soneto de Sórora Madalena da Glória no “Auto-retrato”: “A pintura do esqueleto mencionada no título do soneto de madalena da Glória é interpretado, num significativo gesto efrástico, como um autorretrato por A. Hatherly”<sup>27</sup> (DUMAS, 2017, p. 6, tradução nossa).

Para Hatherly, esses dois sonetos barrocos podem ser lidos como retratos das próprias poetisas, nos quais é central o “desengano” do mundo. Recorde-se o último terceto de Hatherly: “do meu sonho transformado em acto, / do engano do mundo já despido, / este que vês, é o meu retrato” (HATHERLY, 1998, p. 26). Ora, o “retrato” de Hatherly é expressamente próprio (além do título “Auto-retrato” no título, o soneto refere duas vezes “o meu retrato”) e apresenta-se como “do engano do mundo já despido”, recuperando o “eixo” do “desengano”, o que contribui para reforçar a lucidez do “espelho” ao penetrar “nessa floresta de enganos que é o mundo barroco” (HATHERLY, 1995, p. 153, grifo da autora). Além disso, “o [seu] retrato” decorre “do [seu] sonho transformado em acto”: será esta uma inscrição programática do Neobarroco, que assume o objetivo de recuperar, estudar e explorar criativamente o Barroco? Seguindo essa leitura, o “Auto-retrato” afirma a ligação fundamental do “acto” poético de Hatherly ao Barroco. Pedro Sena-Lino defende que “Hatherly ancora o Barroco ao programa experimental da sua obra” por três vias, investigando-o, utilizando-o formalmente e operacionalizando-o, “ou seja, tornando-o função”, já que o programa de Ana Hatherly “não está distante do Barroco e da sua procura da obra de arte total” (SENA-LINO, 2017, p. 2-3, 6). Ora, ainda que não seja propriamente um *poema visual*, o “Auto-retrato”, como se propôs acima, indaga o “Este que vês” da poesia e trabalha o programa do Neobarroco (experimental) de Hatherly.

A expressão “Este que vês [...] oculto”, ao unir palavras três vezes repetidas ao longo do poema, dá continuidade ao gosto barroco pelos contrários, como visível-invisível e engano-desengano, que no poema também se manifesta noutras combinações, como “luz oculta” ou “grito

<sup>27</sup> “Le tableau du squelette mentionné dans le titre du sonnet de Madalena da Glória est interprété, dans un geste ekphrastique appuyé, comme un autoportrait par A. Hatherly”.

reduzido”. A própria expressão “lúcido espelho” pode ser lida como oxímoro que recorre à ideia de espelho como imagem ilusória e enganosa dos sentidos: o “lúcido espelho” seria um “lúcido engano”. A metáfora usada por Hatherly para definir o seu autorretrato assenta assim numa antítese:<sup>28</sup> “Auto-retrato” é “Este que vês [...] oculto”, é “lúcido espelho”. Estas combinações de palavras apresentam a escrita como “acto” de engenho. No Barroco, o engenho serve muitas vezes a produção de enigmas e adivinhas, formas poéticas que mostram o prazer do jogo de tentar descodificar um código, com “origem no mistério, no oculto, no encoberto” (HATHERLY, 1995, p. 153). Segundo Hatherly (1995, p. 155), “o que ressalta da análise de toda a produção da época [é] o culto da engenhosidade, do artifício e do espectáculo, entendidos como jogo ou desafio intelectual, em qualquer dos casos sempre ligados ao elogio da dificuldade”.

## CONCLUSÃO

É a dificuldade do jogo poético que Hatherly segue no seu “Auto-retrato”, definindo como arte poética a recriação-recriação (HATHERLY, 1995)<sup>29</sup> ou, aproveitando a expressão de Melo e Castro (1973, p. 206) que lembra o “lúcido espelho” de Hatherly, o lúcido-lúdico. A lucidez poética de Hatherly está em reconhecer que o espelho não mostra apenas a escrita do autor, mas também a escrita dos outros que são indissociáveis da sua própria obra, pelo que o “Auto-retrato” implica uma mediação literal: “[...] reconhecer a imagem do outro presa ao nosso próprio rosto: o rosto cultural”<sup>30</sup> (HATHERLY, 2001b, p. 186, tradução

<sup>28</sup> De acordo com Hatherly (1997), a figura essencial do Barroco é a metáfora, ainda que sejam comumente apontadas outras, como a hipérbole ou a antítese.

<sup>29</sup> Cf. HATHERLY, 1995, p. 150.

“Em suma: inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma. Esta é uma verdade de todos os tempos que nos nossos dias se tornou perfeitamente nítida” (HATHERLY, 1995, p. 14).

<sup>30</sup> “[...] reconnaitre l’image de l’autre attachée à notre propre visage: le visage culturel”.

nossa). O “Auto-retrato” é assim um “lúcido espelho” da obra de Hatherly, a autora que declara, em *Anagramático*, de 1970: “Sou portuguesa e o meu estilo é barroco” (HATHERLY, 2001a, p. 177).

#### IN THE MIRROR: ANA HATHERLY’S SELF-PORTRAIT

##### ABSTRACT

This article presents a reading of the poetic composition “Auto-retrato” (“Self-portrait”) by Ana Hatherly (*A Idade da Escrita*, 1998), which defines her portrait as a “lúcido espelho” (“lucid mirror”). Analyzing the triptych “Auto-retrato”, which includes a sonnet by the author and two sonnets by baroque poetesses from the 17th and 18th centuries, and exploring the tradition associated with the expressions “Este que vês” (“This that you see”) and “oculto” (“occult”), repeated three times in Hatherly’s sonnet, it is observed that the author engages in an intense dialogue with other voices to affirm her poetic art. “Auto-retrato” experiments the difficult game of “recriação-recriação” (“re-creation-recreation”) promoted by Hatherly in her work.

KEYWORDS: Self-portrait. Poetry. Ana Hatherly. Ekphrasis. Paraphrase.

---

#### AL ESPEJO: AUTORRETRATO DE ANA HATHERLY

##### RESUMEN

En este artículo se presenta una lectura de la composición poética “Auto-retrato” (“Autorretrato”) de Ana Hatherly (*A idade da escrita*, 1998), que define su retrato como “lúcido espelho” (“espejo lúcido”). Analizando el tríptico “Auto-retrato”, que incluye un soneto de la autora y dos sonetos de poetisas barrocas de los siglos XVII y XVIII, y explorando la tradición asociada a las expresiones “Este que vês” y “oculto”, repetido tres veces en el soneto de Hatherly, se observa que la autora entabla un intenso diálogo con otras voces para afirmar su arte poético. “Auto-retrato” experimenta el difícil juego de “recriação-recriação” (“recreación”) que Hatherly promueve en su obra.

PALABRAS CLAVE: Autorretrato. Poesía. Ana Hatherly. Écfrasis. Paráfrasis.

---

## REFERÊNCIAS

AA.VV. *Divers portraits*. Caen: [s.n.], 1659a.

AA.VV. *Recueil des portraits et eloges en vers et en prose dedié a son Altesse Royale Mademoiselle*. Paris: Charles de Sercy/Claude Barbin, 1659b.

ALMEIDA, Isabel. Le baroque chez Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org> Acesso em: 30 set. 2021.

AUTO-RETRATOS da coleção. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

BACELAR, António Barbosa. À morte de D. Luís Vicente de Cáceres, Lente da Universidade, A uma Eça. AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*. Edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 192. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1613.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Edição de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2011.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Inundación castálida*. Madrid: Juan García Infanzon, 1689.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tradução de Willard R. Trask. Nova Iorque: Harper & Row, 1963.

DUMAS, Catherine. Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org> Acesso em: 30 set. 2021.

FERREIRA, Teresa Jorge. *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX*. 2019. 345 f. Orientador: Gustavo Rubim Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

GLÓRIA, Sórora Madelena da. *Orbe celeste, adornado de brilhantes estrelas e dois ramilhetes*: hum colhido pela consideração, outro pelo divertimento. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira, 1742.

GÓNGORA, Luis de. *Sonetos completos*. Edição de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1975.

HATHERLY, Ana. *A preciosa de Sórora Maria do Céu*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.

HATHERLY, Ana. *A Casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino*: aspectos do imaginário barroco. Lisboa: Cosmos, 1997.

HATHERLY, Ana. *A idade da escrita*. Lisboa: Tema, 1998.

HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001a.

HATHERLY, Ana. La réinvention du miroir: reflets de l'âge baroque dans la poésie expérimentale. In: MOSER, Walter; GOYER, Nicolas (dir.). *Résurgences baroques*. Bruxelas: La Lettre Volée, 2001b. p. 183-191.

HATHERLY, Ana. *Poesia incurável*: aspectos da sensibilidade barroca. Lisboa: Estampa, 2003.

HATHERLY, Ana. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.

MÁRQUEZ, Miguel Ángel. *Retórica y retrato poético*. Huelva: Universidad de Huelva, 2001.

MARTINHO, Fernando J.B. Entrevista com Ana Hatherly [entrevista com Ana Hatherly]. AA.VV. *Interfaces do olhar*: uma antologia crítica. uma antologia poética, 129-138. Lisboa: Roma, 2004.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *História do espelho*. Tradução de José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

MELO E CASTRO, E.M. de. O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual. São Paulo: Quíron, 1973.

SENA-LINO, Pedro. Do barroco como função em *anagramático* de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, n. 16, 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org> Acesso em: 30 set. 2021.

---

Submetido em 30 de setembro de 2021

Aceito em 1 de dezembro de 2021

Publicado em 30 de janeiro de 2022

---