

A OBRA DE ANA HATHERLY, ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA¹

Rogério Barbosa da SILVA² (CEFET-MG)

(...) e o que eu faço é um ensaio o ritmado ensaio de que
nunca se sai atirando ao grande alvo para onde tudo
converge e a grande
sabedoria é ter o arco e não atirar com setas ou flechas
ou
espadas conhecidos símbolos de muitas coisas
multitudinous (...)
(HATHERLY, 2001, p. 147)

RESUMO: A obra poética de Ana Hatherly revela uma escrita inquieta e labiríntica em seus temas e em suas formas. Propõe uma poesia que despoja a linguagem de

¹ Este texto é resultado da palestra de mesmo título realizada no contexto do VIII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, organizado pelo NEPA – Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana/UFF, em 04 de outubro de 2012.

² Professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia e do PPG em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, CEP 30421-169, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Email: rogeriobsilvacefet@gmail.com.

suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica, buscando através dela também uma espécie de aprendizagem saborosa. Aquele processo de escrita que guarda um conhecimento que só se revela aos poucos para o artista. E o saber derivado desse processo implica uma compreensão mais aguda do poeta acerca dos seus métodos e procedimentos, acerca da linguagem frente ao passado, ou à tradição, bem como de uma descoberta estética, que pode também descortinar o futuro. Essa escrita é como uma *mathesis*, uma ordem, um sistema, um campo estruturado de saber (BARTHES, 2003, p. 135). Esse é o cenário que se pretende descortinar na leitura da obra poética de Ana Hatherly.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, ética, estética, Ana Hatherly.

ABSTRACT

The poetic work of Ana Hatherly reveals a restless and labyrinthine writing, given its themes and forms. It is proposed at this writing poetry that divests the language of their previous truths and makes the reader an accomplice of a semiotic adventure, looking through it also kind of tasty learning. That process of writing that keeps knowledge that only reveals itself slowly to the artist. And the knowledge derived from this process entails a more acute understanding of the poet about their methods and procedures, about language against the past or tradition, as well as an aesthetic discovery, which can also uncover the future. This is written as a *mathesis*, an order, a system, a structured field of knowledge (BARTHES, 2003, p. 135). This is the context of writing, which is intended to unfold in reading the poetry of Ana Hatherly.

KEY-WORDS: Poetry, ethics, aesthetics, Ana Hatherly.

Se retomarmos a poesia de Ana Hatherly a partir dos seus primeiros livros, poderemos perceber que se trata de uma poesia inquieta e labiríntica em seus temas e em suas formas e, principalmente, uma poesia que despoja a linguagem de suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica. Os versos da epígrafe acima, extraídos do poema “Litoteana”,

de *Eros frenético* (1968), indicam-nos que, em seu trabalho, a poeta serve-se da multiplicidade para deslocar os símbolos, e sua sabedoria em contornar o seu alvo, em não ser direta e, sobretudo, ser guiada pelo ensaio ritmado de sua arte. Esse é o ponto inicial dessa reflexão, observar os movimentos da obra de Ana Hatherly, sejam internos, sejam entre gêneros e linguagens, já que a autora apresenta em seu percurso uma produção poética consistente, uma produção ficcional, uma atividade crítica e uma produção artística, e em todas essas produções busca constituir um diálogo interartes, que funciona de maneira suplementar. Por outro lado, busca-se explicitar o modo como essas relações contêm uma ação interessada da sua arte em prol de uma renovação cultural, pedagógica para com seus leitores. Incide, portanto, na impossível divisão das linguagens e, com isso, repensa a escrita e a leitura em nosso mundo. Ao assim compreender os jogos explicitados pela trama poética da obra de Ana Hatherly, somos levados a tomá-la no sentido barthesiano de uma “obra como poligrafia”: “Como enciclopédia, a obra extenua uma lista de objetos heteróclitos, e essa lista é a antiestrutura da obra, sua obscura e doida poligrafia” (BARTHES, 2003, p. 165).

A ideia de uma poligrafia faz muito sentido para se pensar o percurso da autora, pois sua obra nos dá, ao mesmo tempo, a dimensão de uma artista de vanguarda, a argúcia e o didatismo do pesquisador de linguagens e formas da arte, e a magia sensível e lírica presente em sua poesia, sua ficção e sua pintura. Em seus textos, há ainda uma reflexão sobre a relação entre o fazer artístico e o saber, como observamos na leitura de *Obrigatório não ver* (2009) - reunião de textos diversos escritos entre os anos 60 e 80, os quais serviram aos propósitos de divulgação do pensamento e da arte de vanguarda do século XX na imprensa, no rádio e na televisão. O título remete justamente ao programa transmitido pela RTP no final dos anos 1970. Dentre esses textos, destaque-se a série de “crônicas” publicadas no jornal, com o título “Arqueologia do tempo presente”, cuja síntese pode ser assim expressa:

Com a passagem do tempo verificamos que o presente é aquele ponto do processo em que a estranheza se transforma em saber, que o passado é o ponto em que o saber se torna sabor e que o futuro talvez pudesse ser idealmente definido como o prenúncio de um sabor a saber. (HATHERLY, 2009, p. 106)

Ou seja, mostra-se aí uma consciência de que o trabalho com a arte não se encerra com a finalização de um livro, pois o processo de escrita guarda um conhecimento que só se revela aos poucos para o artista. E o saber derivado desse processo implica uma compreensão mais aguda do poeta acerca dos seus métodos e procedimentos, acerca da linguagem frente ao passado, ou à tradição, bem como de uma descoberta estética, que pode também descortinar o futuro. Não se trata de algo automático, portanto. É um exercício que se propõe na criação e na recriação infinita dos textos e dos saberes que eles comportam. Barthes, por exemplo, afirma que “a literatura é uma *mathesis*, uma ordem, um sistema, um campo estruturado de saber” (BARTHES, 2003, p. 135). A saída para a arte frente a esse sistema se verifica então pela compreensão do texto como figuração do infinito da linguagem, isto é, um ato “sem saber, sem razão, sem inteligência” (BARTHES, 2003, p. 135). No caso de Ana Hatherly, o jogo que desloca, desestabiliza os discursos em seus textos parece advir de uma espécie de inteligência textual resultante do trânsito entre linguagens através de uma postura deliberada do jogo, do desafio proposto por sua escrita labiríntica, à moda dos antigos barrocos. Não seria demais já nos lembrarmos aqui do título de seu livro *A mão inteligente* (2003), que reúne sua obra visual, título que deixa evidente o jogo entre o acaso e o processo de composição racional. No prefácio, Raquel Henriques da Silva propõe uma síntese que associa as áreas da poesia e da pintura já na epígrafe: “todo o pictograma é criptograma”. E em seguida, esta autora aponta um caminho de leitura da poesia de Ana Hatherly:

Mais profundamente – o que é sempre: mais cripticamente – essa capacidade discursiva, seguríssima, com que Ana nos orienta na fruição da obra, é o próprio corpo do processo criativo, indagante no tempo de fazer, utilizando, como alma, os acasos produtivos que têm um claro esqueleto interno: o gosto de experimentar, de inventar/ experimentando, numa pulsão que é friamente conceptual e abismalmente sensorial (SILVA, RH, 2003, p. 5)

Essa dimensão de jogo é um aspecto marcante na produção artística (visual e verbal) de Ana Hatherly, conforme já demonstramos num outro ensaio sobre a autora, em que afirmávamos que, como no Barroco, o jogo confere à poesia da autora uma necessidade de se abrir ao múltiplo. Trata-se de uma tendência verificável na propensão lúdica e aberta de sua poesia para linguagens não verbais e suportes não exclusivos dos textos poéticos, ou ainda na pluralidade de linhas temáticas que caracterizam seu percurso poético (Cf. SILVA, R. B, 2004, p. 25).

Em sua poesia verbal, o lúdico se manifestará tanto numa propensão para o visual quanto para um trabalho metalinguístico, interlíngua, como poderemos ver, no primeiro caso, em poemas de sua fase inicial, entre os anos de 1959 e 1964, ou em alguns poemas de *Eros frenético*, 1968, no segundo caso. Os poemas de propensão visual em suas primeiras produções apresentam algumas conexões com a poesia experimental de matriz concretista, mas com alguns traços caligramáticos, a exemplo dos seguintes poemas:

i
n
s
e p
r i
r
o
e
x
p
s i
a r
o

(HATHERLY, 2001, p. 32)

l
s
q
v
é
i
v

s
q
v
i
é
u
q
v

é
l

l
é
u
q
v

leitura literal:

ele
esse que vê é e vê
esse que vê e é o que vê
é ele
ele é o que vê

(HATHERLY, 2001, p. 29)

No primeiro poema, a exploração dos prefixos articulados a disposição da palavra num eixo diagonal e em outros perpendiculares sugere os movimentos de entrada e saída do ar nos pulmões, incorporando certa ambiguidade quando relacionada ao ato criativo, já que se poderá observar o sentido figurado das palavras “inspirar”, no sentido encantar, estimular; “aspirar”, relacionado ao desejo; “respirar” no sentido oposto ao “expirar”, entre outras possibilidades. O certo é que o poema além de remeter ao célebre “nascemorre”, de Haroldo de Campos, traz ainda a possibilidade de ser visto como “pluripalavra”, uma vez que ela incorpora no seu corpo morfológico um conjunto de quatro palavras que abrem um campo de tensão.

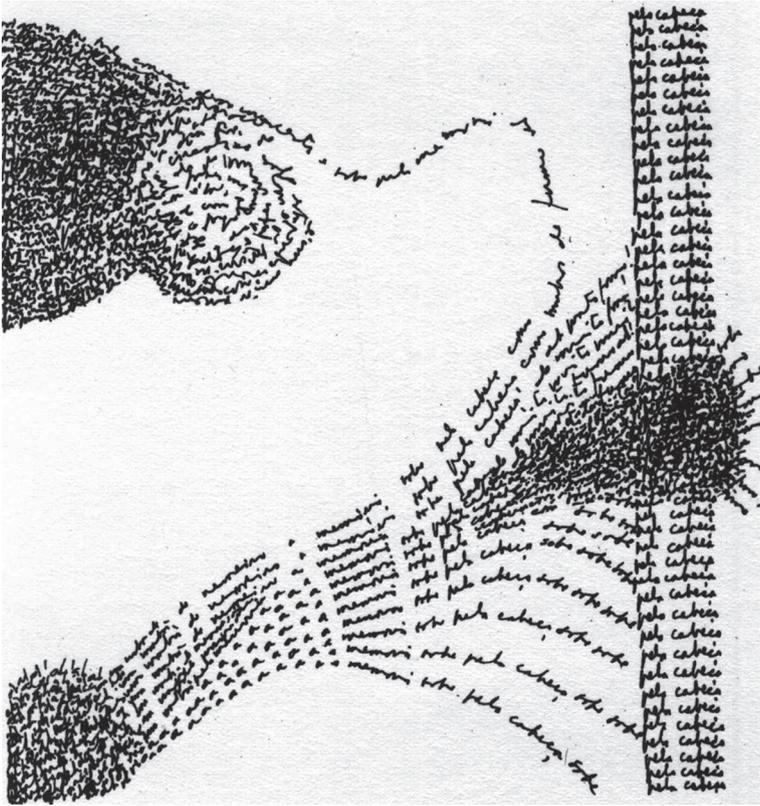
No segundo poema, “ele esse que vê é e vê”, o experimento leva o leitor a perceber a potencialidade da “letra”, ou do fonema, do verso na vertical, como elemento discursivo, ao se contrapor este aos versos na horizontal, explicitados pela indicação “leitura literal”. Isto é, os elementos discursivos apresentados nos versos deitados. Ao se realizar a leitura literal, obtém-se um discurso tautológico, já que o texto desdobra-se sobre si mesmo, é seu próprio signo. Por outro lado, a decodificação do verso vertical evidencia outro modo de se lidar com a letra, que não chega a formar sílabas, e deve ser “pronunciada” para que o poema aconteça. Faz-nos lembrar Barthes:

Tentação do alfabeto: adotar a sequência das letras para encadear fragmentos é entregar-se ao que faz a glória da linguagem (e que provoca o desespero de Saussure): uma ordem imotivada (fora de qualquer imitação), que não é arbitrária (...) (BARTHES, 2003. p. 164)

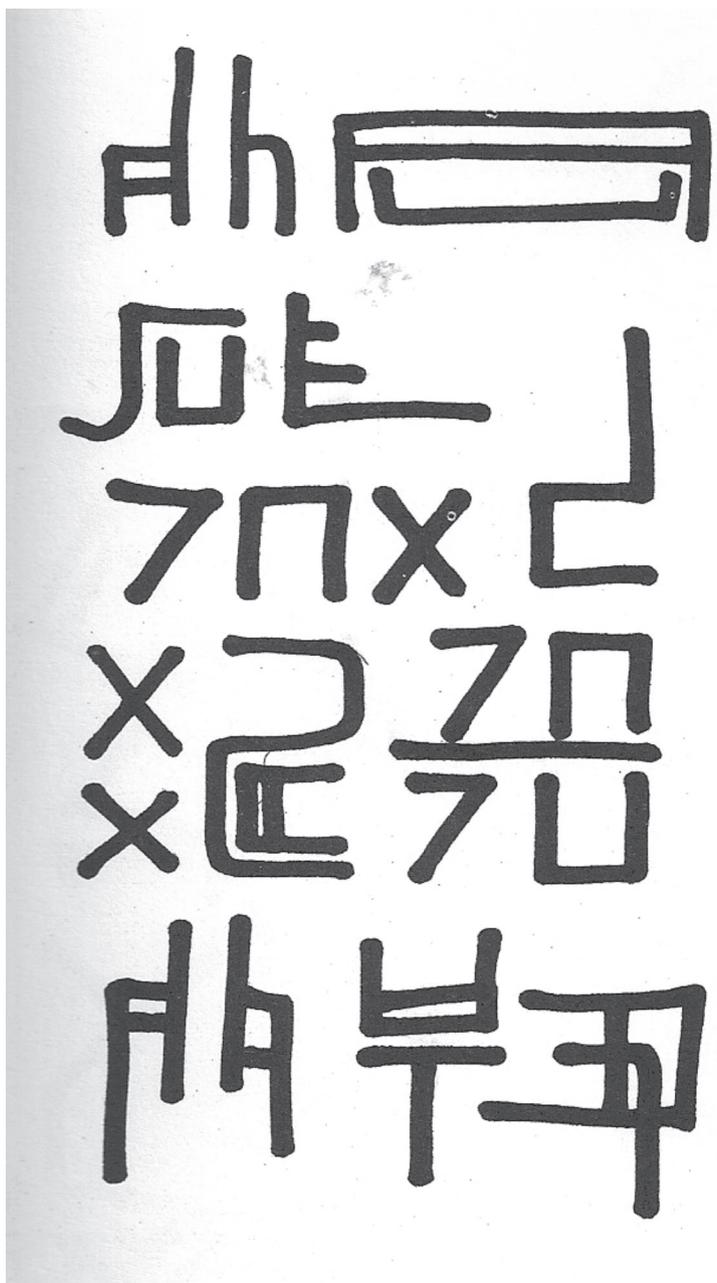
Ainda em relação a essa questão é bastante esclarecedora a afirmativa da autora, quando discute o problema do hábito mecânico da leitura e da importância da sobreposição ou da interação entre o verbal e o não verbal:

A utilização de linguagens não verbais em sobreposição (ou não) à linguagem verbal veio alargar notavelmente o campo da leitura para fora dos âmbitos geralmente aceitos pela tradição. A literalização de signos não verbais veio trazer uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura, mas a alteração nos hábitos culturais que ela representa está longe de ter sido ainda assimilada. (HATHERLY, 1979, p. 110).

Essa mesma percepção está presente em *Mapas da imaginação e da memória* (1973). Trata-se de uma obra importante não só como experiência radical da criação artística, mas porque a obra convoca o leitor a reimaginar a escrita e a leitura. Com isso, aproximam-se as tradições ocidentais e orientais, tanto no jogo entre o alfabeto ocidental e o ideograma, quanto em aspectos ligados à filosofia zen, ao tarô, entre outras. Sua poesia contém uma poética voltada para a investigação da escrita, sendo esta entendida num sentido amplo, pois envolve um exercício contínuo sobre os códigos verbal e não-verbal, fazendo-os interagir como grafemas. Eis dois exemplos extraídos de *Mapas da imaginação e da memória*:



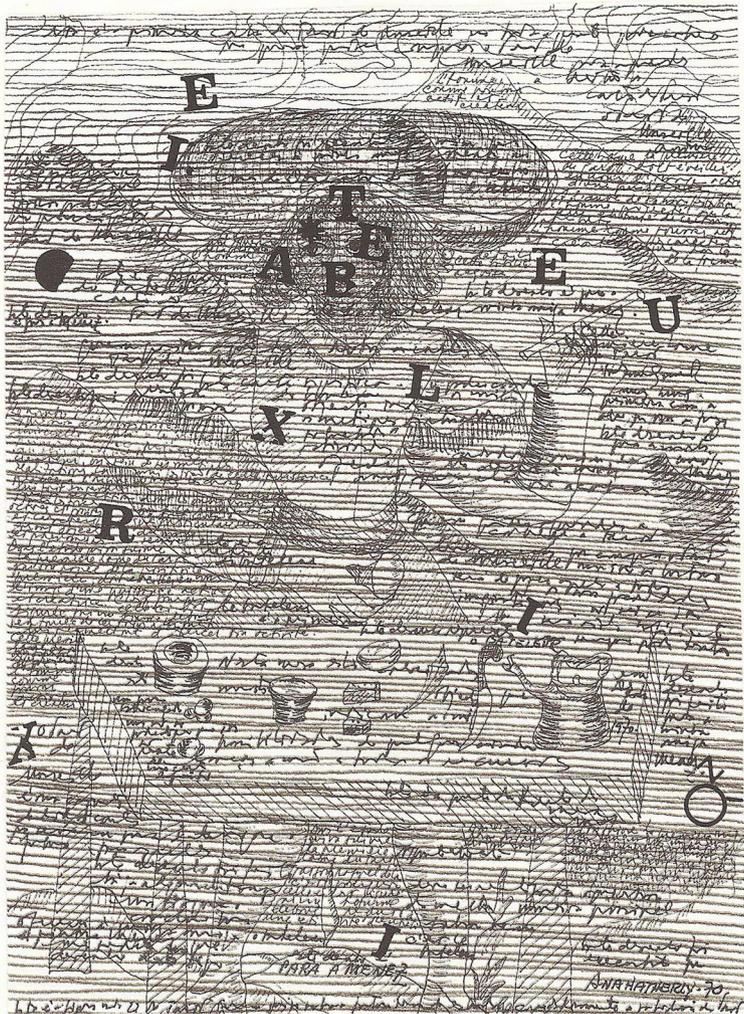
(Fig. 3 - HATLHERLY, 1973, p. 87)



(Fig. 4 - HATLHERLY, 1973, p. 15)

Como se observa, seus textos visuais têm, como elementos distintos da Poesia Concreta, a utilização da escrita manual, em detrimento de um investimento em fontes tipográficas especiais e mecânicas. Mas, mesmo quando utiliza fontes tipográficas industriais, seus textos tendem a instaurar um discurso que se vai tornando progressivamente ilegível. Nega-se o sentido naquilo que o código predispõe o leitor a se inserir no processo de conceptualização que a tradição nos legou e cristalizou a percepção. O leitor é instado a pensar o desejo da escrita como uma pulsão gráfica. O ato criativo, portanto, não separa as artes, não implica uma postura normalizadora, classificatória. Como dissemos, Ana Hatherly, assim, cumpre um papel pedagógico diante de seu leitor. E essa postura transita também entre sua atividade crítica e a criadora, demonstrada na citação, há pouco realizada, do ensaio de *O espaço crítico*.

Nesse sentido, Ana Hatherly conduz o leitor pelos meandros das linguagens, invocando uma forte tensão entre linguagem e cultura. A mudança se processa no interior das linguagens. É interessante observarmos, em alguns trabalhos de sua “obra visual”, como a autora procede em relação à apropriação de técnicas e mesmo de temas culturais para alcançar a transformação mesma das linguagens no jogo cultural. Vejamos, por exemplo, as imagens do poema visual “Le Bateleur” e da carta do tarot de Marseille:



(HATHERLY, 2003, p. 71)



(DODAL, [2012] s.p.)

Ao ajustarmos o foco de nosso olhar, percebemos que a imagem de Ana Hatherly é um texto escrito que reproduz em sua dimensão gráfica um desenho, o qual se deixa reconhecer, desde o título, como uma reprodução do desenho de Jean Dodal, do início do séc. XVIII. Hatherly procede à maneira barthesiana:

[...] em vez de procurar representar as proporções, a organização, a estrutura, copio e encadeio ingenuamente pormenor por pormenor (...) procedo por adição, não por esboço; tenho o gosto prévio (primeiro) do pormenor, do fragmento, do *rush*, e a inabilidade para o levar a uma ‘composição’: não sei reproduzir ‘as massas.’” (BARTHES, 2003, p. 109)

Percebe-se que o “Le Bateleur” de Ana Hatherly desloca o de Dodal, tanto na configuração que leva ao ilegível quanto pela proposta de estilizar o nome pela superfície da tela, como que a dar precisão ao seu sentido, efetivando a levitação mágica das letras. A escrita leva à substituição da matéria própria do desenho e da pintura, como o traço preciso, a noção de volume, a cor. Por outro lado, o discurso também padece da ilegibilidade. Com auxílio de uma lupa é possível percebermos que a tessitura da imagem é realizada a partir de frases em que se aborda o objeto que supostamente se quer representar. Logo no início podemos ler algo como “A arte é a primitiva carta do tarot de Marseille..”, no centro descreve-se o uso dos objetos: a varinha, o cálice, o cetro, o pentáculo, a espada etc. Mais ao final, ocorre a assinatura, no espaço onde se diz: “este desenho foi escrito por Ana Hatherly-70”. A técnica de composição declarada pela autora é: tinta-da-china e colagem sobre o papel, com o que se deu origem a uma tela de 17,1 x 12,3 cm. A precisão do traço e o ornato da escrita evidenciam o processo requintado da artista. O tema também é interessante porque a autora traz à tona a arte marginal dos antigos mágicos, embora populares, como os palhaços, são também tratados como espécies de charlatães, em

vista provavelmente da arte da prestidigitação. Assim, ao valorizar a arte primitiva, conforme o texto que se projeta para as camadas inferiores da imagem, o poema visual de Ana Hatherly não busca iludir sua audiência, mas propor um ato de imaginação e crítica. Sua arte se põe assim como um gesto emancipatório que inclui o seu leitor, convertido também em observador, já que seu pensamento advém da possibilidade de ver o poema e, portanto, de ampliar os sentidos da percepção, evitando o aprisionamento do sentido pelo logos.

A esta altura, vale a pena retornarmos ao poema de *Eros frenético*, referido no início deste texto. Trata-se de “Litoteana”, poema de fluxo caudaloso, com inegável traço neobarroco, tal como as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, poeta convocado nas inúmeras referências textuais que caracterizam “Litoteana”. Neste grande mosaico constituído de citações e apropriações de línguas e linguagens diversas, o poema de Ana Hatherly brinca com os termos técnicos dos estudos de linguagem, como a palavra litotes, a qual nos dicionários é definida como “uma figura de retórica que consiste em afirmar algo indirectamente através da negação ou diminuição do seu oposto ou contrário” (Cf. GRILLO, [2012], s.p). No texto, a litotes forma uma palavra-valise com a inscrição do nome Ana, presente sob a forma de anagrama, uma prática textual comum na obra da poeta e artista portuguesa. O poema se divide em três blocos, mas esses blocos podem funcionar como poemas independentes. No primeiro, pode-se observar o tema da escrita, em que se discute as possibilidades que o signo oferece ao poeta para atingir – ou não – o seu alvo: “escrevo com sete línguas como quem atira/ contra um alvo onde está o que não se quer atingir/ onde está o recorte dele ou o recorte do alvo/embora ele seja o alvo” (HATHERLY, 2001, p. 147).

O trabalho do poeta, o jogo com as linguagens, as tradições poéticas e os suportes materiais da escrita, os desentendimentos linguísticos no cotidiano dos falantes, a história da escrita, entre outros são matéria do poema. No segundo bloco, desdobra-se a

questão da nomeação, da autoria, da alterização do autor: “O meu nome não é eu/O nome passa por mim correndo vem ter comigo grita-me aos ouvidos/O nome é atirado contra mim cai em mim.” (HATHERLY, 2001, p. 153). O terceiro bloco compõe uma descrição e uma reflexão sobre a casa e a cidade. Metonimicamente se percebe que o texto alude à solidão do indivíduo no espaço urbano e também ao seu anonimato (implicitamente, pois ao que parece a cidade contém em si o seu corpo social), como se observa em:

Essencialmente a casa é uma caixa – um conteúdo. Uma rua numa cidade é essencialmente uma sucessão de caixas colocadas muito juntas. Isso é que é uma cidade. O arquitecto concebe mentalmente as casas isto é as caixas geralmente preocupando-se mais e adornando apenas dois lados dela (na cidade claro) (...)

A cidade é um grande animal paciente. As casas equilibram-se-lhe na pele.

Os automóveis corre-lhe pelo pêlo animados parasitas. (HATHERLY, 2001, p. 155-6)

Os poemas de “Litoteana” apresentam-se sob a forma de prosa e, a partir da figura da litotes, parecem querer atingir um mais além da linguagem, tal como propunham os antigos barrocos. Em seu exercício lúdico, observamos que as palavras se desengatam e se reconectam aos seus respectivos sistemas linguísticos, uma vez que fragmentos apropriados ou escritos em várias línguas compõem o corpo dos poemas e nos fazem pensar em aspectos vários, como, por exemplo:

- a) O problema da tradução: escrever é uma arte de atravessar as línguas para fora dos seus sistemas, e talvez encontrar um lugar onde o código não dividiria, não restringiria:

“e quando camões escrevia como Joyce usando a mão para atirar/a um alvo em que sempre acertava sem nunca atingir/o centro que é a mãe das línguas a língua mestra

que ninguém fala/em que tudo se cala” (HATHERLY, 2001, p. 147) e

“assim se eu disser seja o que for digo o que for/sim what do I say qu’est-ce que je dis e em chinês também/que eu não sei mas existe é uma língua mais um/ falso atentado no entanto possível ao contorno do homem” (HATHERLY, 2001, p. 147).

- b) O sentido enciclopédico das trocas culturais como um fast food, donde se depreende uma ironia a superficialidade dessas trocas, evidenciando na criação a ação do que a autora designa como a “maldade semântica”:

[...] the common place fichez moi la paix os franceses são sempre/ enciclopédicos sada e bhagvadah e rama seguido de sáris/ não tem nada com paris nem páris nem párias de depois do/ chop-suey sweet and sauer pork os mandarins entretidos/ com seus jogos mandarin-play-time mandarin-rag-time/ o tempo dos trapos do mandarim tradutore traditore é a maldade/ semântica essa hábil ó escritores guardai as línguas ou/
TORNAI-VOS ROLL-MOPS. (HATHERLY, 2001, p. 148-9)

- c) A vertigem causada pela superabundância de escritas e todo lixo cultural a serem carcomidos pela maldade semântica:

[...] toda gente julga que pode escrever/ é só tentar e depois que me digam o que escrevem/ oh urnas suburnas e lucarnas tais toi ein moment
o tempo viaja num baloiço que só anda para a frente
já pensaram que vectores que motres space-bound
que vertigem dá-me impingem que tinturas que tonturas
lálálá é o tom do diapasão
a escritora do norte cheia de receitas conventuais/ e nós

aos ais aos aís que sempre é mais agudo/ Sharp the shark
parece um nome e um cognome/ é da maldade semântica
já disse [...]

[...] e os turistas da cidade das línguas a tropeçar
pelas calçadas/ feitas de alfabetos é uma obsessão [...]
(HATHERLY, 2001, p. 150)

d) A ênfase da criação artística como possibilidade:

Esta sangria lúdica e joalheira Bouvard et pecuchet em
sua quinta/ e Cage art is criminal action etc. escrevo
/ à máquina as teclas erguem-se patinhas dão com a
cabeça no papel através da fita pequenas pancadas secas
sábias/ talvez sápidas [...]

Não procurem o narrador que é na escrita que tudo
se cria/ por understatement por aquém/ ó políticos
cheios de letras atirando grandes dardos/ grandes
ESSES desenrolados são símbolos de grandes línguas/de
grandes bibliotecas their dog's libraries/ their master's
dogs [...]

[...] não há neste momento maior certeza que a da escrita/
ó meu país de anões onde tudo é pequeno. (HATHERLY,
2001, p. 151-3)

É interessante observar que, mais do que propor essas questões que norteiam essa análise, entre as várias outras possíveis, o texto joga para se realizar como poema. Só assim se perpetra a “criminal action” aludida no poema, isto é, a escrita se permite criar algo que desloca as coisas de seu lugar. Se o texto expressa, mesmo na maneira jocoerótica e joco-satírica, adotada por Ana Hatherly em algumas passagens, a teoria da maldade semântica não se engessa, não expressa uma verdade. Isso tem a ver com a ideia de poetologia e poetografia, propostos por Alberto Pimenta. O poeta português que, como Ana Hatherly, é poeta e foi professor e ensaísta, mostra que a poética poetológica tende a fazer coincidir o “subjativismo expressivo” com a “comunicação objetiva”, de modo que os

processos de “despragmatização” empregados por essa arte não passam de uma forma de embelezamento. Por outro lado, a arte poetográfica identifica-se com a ideia de um silêncio programático característico da poesia moderna, e contrário aos padrões de gosto sancionados pelo ponto de vista burguês, mantenedor da ordem simbólica. Esta outra arte recusa a representação do mundo e substitui a “ideologia” dos símbolos por uma espécie de “ideografia” (PIMENTA, 2003, p. 169), preservando-os como signos. A negação é um aspecto marcante nesses poetas. Negação como tensão permanente do discurso, com o que se propõe uma reflexão crítica sobre as relações que a poesia estabelece com o meio social e com a própria linguagem, seu *médium*.

Por isso, ao fim desse texto, só podemos afirmar que, mesmo com toda a sua atitude militante ou pedagógica, ou negativa de um escritor em relação ao meio social, só pode se dar como uma ética da escrita. Às vezes, o escritor se redescobre através de sua escrita. Por isso, talvez, a poeta afirme em “Teoria da obsolência – um poema ensaio”:

faça-se um puro exercício ensaie-se. Ciente de ser o jogo
uma forma perfeita da inutilidade. A obsolência prévia,
a crónica a-crónica. Aquilo que a si mesmo se/ esgota
previamente consabido. (HATHERLY, 2001, p. 157).

E nas *Tisanas*: “Algo está sempre a acontecer. Por isso escrevo. Escrevo porque algo aconteceu ou acontece. Escrever é isso, mas escrever é sobretudo produzir o acontecer”. (HATHERLY, 2006, p. 118).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DODAL, Jean. Le Bateleur. In: **Tarot of Marseille**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tarot_of_Marseilles>. Acesso em 01 out. 2012.

GRILO, Joaquina. s.v. “Litotes”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=933&Itemid=2>, consultado em 01 out. 2012.

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

HATHERLY, A. **Obrigatório não ver e outros textos de comunicação social** (anos 1960-1980). Lisboa: Quimera, 2009.

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

SILVA, Raquel Henriques. Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível. In: HATHERLY, Ana. **A mão inteligente**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

SILVA, Rogério Barbosa. Itinerários e labirintos da poesia de Ana Hatherly. In: HATHERLY, A. **Interfaces do olhar**. Lisboa: Roma Editores, 2004. p. 25-39.

