

Ana Marques Gastão

ANA PLURINÍMICA



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
ANA PLURINÍMICA

AUTOR
ANA MARQUES GASTÃO

EDITOR
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

CONCEÇÃO GRÁFICA
SUSANA MARQUES
ANTÓNIO SANTOS TEIXEIRA

ISBN
978-972-623-267-4

ORGANIZAÇÃO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa
R. Academia das Ciências, 19
1249-122 LISBOA
Telefone: 213219730
Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt
Internet: www.acad-ciencias.pt

ANA PLURINÍMICA

Ana Marques Gastão

Para Ana Hatherly

Poderíamos entrar de múltiplas formas na obra de Ana Hatherly. Diga-se, antes de mais, que a sua obra marcou de modo singularíssimo a literatura e as artes do século XX, cabendo-lhe um lugar pioneiro, não só no campo das vanguardas, como na superação dos modelos da criação artística do seu tempo. A forma como se moveu no tratamento daquilo que se pode intitular «poema-coisa», estudado pelos concretistas, é revelador pelas características icónicas que vibram no modelo combinatório dos textos (palavra e número) e pelo modo particular como utiliza a mnémotecnia¹. Há uma vibração de uma *toute-puissance-autre* (Derrida, 2003: 67) naquilo que chamou de «escritura», geradora de um corpo de letras simbólico, enigmático, fragmentário e, todavia, uno: não por acaso fez um estudo da escrita desde a sua origem. Pela suspensão tão trágica quão gloriosa de uma obra praticada enquanto máquina proxémica, cinésica e para-linguística, chamaríamos aos seus desenhos-escrita POEMAS-SELO.

Centremo-nos nesta abordagem num conceito central da obra, o de experimentação, contando com uma variabilidade de caminhos. Não que estejamos perante um método científico, mas diante da ideia de experiência (do latim, *experientia*), que envolve a necessária perícia associada a um ofício (*officium*), também aliado a uma técnica, a uma habilidade, a uma especialização, ou a um ritual de habitação do corpo em movimento ou em repouso, como defendeu Espinosa.² Não a despropósito poder-se-ia começar por analisar a sua concepção de retorno a uma origem divina – recorrendo a uma tradição a subverter – e de rotura³, título de um dos filmes (e *performances*) mais marcantes da artista. Este trabalho remete-nos para a ideia de inscrição, que nos separa de um mundo inconsolável, e recusa o circuito de exploração do ser humano, nomeadamente o artista, sempre estrangeiro, «fugaz viajante» em «busca heróica», conforme se lê em *Rilkeana* (Hatherly, 1999: 48-49).

«Tudo está, afinal, em crise, o homem moderno, a ontologia – “*homo mechanicus, homo eroticus, homo cyclopicus, homo ludicus*” –, a linguagem, a fidúcia, a noção de objecto literário», segundo escreve José Augusto Mourão, citando o Padre Manuel Antunes,⁴ algo pressagiado nos anos 60-70 por Ana Hatherly em textos como

¹ Técnica de estimulação da memória, considerada divina pelos gregos. O nome vem da deusa Mnemosyne.

² Cfr. Bento de Espinosa, *Ética*. Leia-se, na Parte II, «Da Natureza e da Origem da Alma», p. 26: Axioma I: «Todos os corpos estão em movimento ou em repouso». Axioma II: «Todo o corpo se move, ora mais lentamente, ora mais rapidamente».

³ *Rotura* integra o acervo de Ana Hatherly, doado ao Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian.

⁴ José Augusto Mourão, em «Que Pode a Literatura?» (ensaio inédito), remete para o artigo, «Homo mechanicus e Homo misericors», de Manuel Antunes, *Brotéria*, Dez. 1972, pp. 507-518.

Anatomia e Liberdade do Poeta Robot TU-114-Ag, prosopoema com veios de ficção científica. Nele, os conceitos (urgentes) de detergência, limpeza, mudança, regeneração, anunciavam, com uma ironia gélida, os malefícios da sociedade de consumo, da globalização desumanizante, da tecnologia mal utilizada. O acaso era ainda motivo de reflexão, desconstruindo-se, por meio da noção de OPERAÇÃO⁵, a ideia de liberdade.

Do ponto de vista filosófico, somos ainda conduzidos pelos rasgões da arte de Ana Hatherly a pensar no conhecimento tal como este se adquire/transmite por meio dos cinco sentidos, indispensáveis à investigação, ou seja como uma extensão do mecanismo do corpo em diversas acepções: o da movência de uma interioridade (operação interior), dada a conhecer a partir de um exterior aparente. A temática foi cultivada pelo Barroco e aprofundada pela ensaísta a propósito de *A Preciosa*, de Sórora Maria do Céu, e das anónimas *Oytavas*, em *O Ladrão Cristalino* (Hatherly, 1997: 221-231).⁶ Relembre-se que os cinco sentidos, tratados na perspectiva dúplice do terror/deleite, metáfora/alegoria, analogia/alusão, remetem, na obra da autora de *Ritmo Perdido*, para as cinco chagas de Cristo, como se nela percorrêssemos um ÚNICO TEXTO na sua linha de cumes que se bifurca e prolonga, em conjunção e disjunção, numa espessura vertical, horizontal e circular. Texto-corpo, afinal, corpo sem órgãos, mistérico e agónico, sanguíneo, anunciador da morte e da ressurreição, dadas a ver pela presença da cruz na obra literário-plástica, nomeadamente a *swastika*, encontrada do Extremo-Oriente ao Extremo-Occidente e associada à rotação de uma esfera, a celeste (Guéron, 2010: 97-101). Relembre-se a ficção poética *Tacto – um Sentido*, no qual a poeta entrecruza os fios de uma das tapeçarias de *La Dame à la Licorne* (Hatherly, 2001: 161-165), confrontando o desejo com o interdito e o intocável.

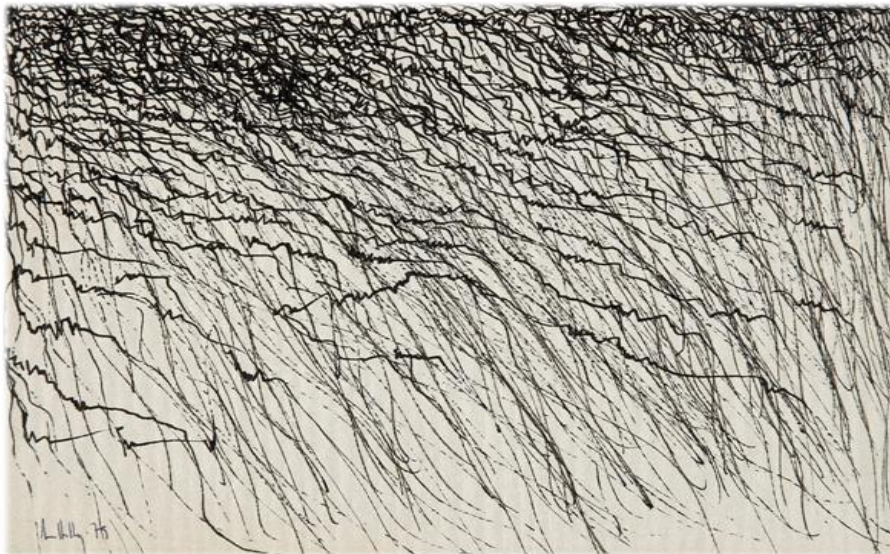
Elucidativa da figuração do cinco na obra de Ana Hatherly – número do centro da crucificação e da vida, nupcial para os pitagóricos – dir-se-ia a análise, feita por José Fernandes Pereira, da simbologia arquitectónica de um martírio na Fonte das Cinco

⁵ «Operação 1» constitui um álbum em que participaram os experimentalistas portugueses, objecto de uma exposição realizada na Galeria Quadrante (Abril de 1967). «Operação 2» integra a produção pessoal de Ana Hatherly; a revista para a qual foi pensada não chegou a nascer. Segundo a autora, trata-se de um exemplo da «experimentação estrutural» iniciada nos Livros II e III de *Anagramático* (1965-66).

⁶ José Fernandes Pereira, «Retórica da Fé – Simbolismo e Decoração no Escadório dos Cinco Sentidos», artigo publicado em *Claro/Escuro*, 1, Lisboa, Quimera, 1988, pp.7-14. Esta revista de estudos barrocos foi fundada por Ana Hatherly, que a dirigiu até ao seu desaparecimento (1991). Leia-se na introdução histórica e literária à edição de AH de *A Preciosa, de Sórora Maria do Céu - edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida de um texto histórico*, «Aspectos do funcionamento da alegoria» (alínea 3.2 referente aos «Os cinco sentidos»), Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, pp. 77 e 84. Cf. Frei António do Rosário, *Carta de Marear delineada pelo Reverendo Padre Mestre Frey Antonio do Rosario filho da Capucha de Santo Antonio do Brasil, Missionário no dito Estado, dirigida ao senhor D. Franco de Sousa Fidalgo da Casa de Sua Magestade, Cavalheiro professo, e Commendador da ordem de Christo, e Coronel da Cavallaria de Pernambuco*, Lisboa, Officina de Felipe de Sousa Villela, Lisboa, 1717. Esta obra, também estudada pela ensaísta, inclui comentários esclarecedores sobre a matéria.

Chagas (Bom Jesus),⁷ exemplificado pelas «cinco bicas, as cinco chagas», jorrando «água para uma taça, encimada pelos instrumentos da tortura: a corda, o martelo, o açoite, o dístico superior» e indicando «o caminho da redenção do corpo, só possível pela anulação da sua inquietante materialidade.»⁸ De facto, cinco são as almas em *Le Bahir – Livre de la clarté* e cinco são os livros (rolos) do Pentateuco, cinco são os dedos da mão que recebe e dá. A representação das estrelas de cinco, seis ou oito pontas, ou da flor de cinco pétalas, no desenho da artista são vastíssimos, aludindo à quinta-essência.

Regressando a um registo etimológico da palavra experiência, percebemos, por um lado, que *ex*, significa separação do interior e, por outro, que a raiz, *peri*, denota o intento, a sabedoria e a expansão da arte como meios de transgressão e transmutação. Quanto ao sufixo composto, *en-tia*, indica a qualidade e a acção de um agente, o artista. Na verdade, o conhecimento está associado a uma pragmática, relacionando-se com algo existente no mundo real em relação ao qual possuímos uma prática directa. É isso que a ensaísta faz, remetendo o símbolo para um referente que se torna ele próprio referente, tal como esclarece num seu artigo dedicado a Blake, no qual afirma que «SÍMBOLOS SÃO CORRESPONDÊNCIAS, correspondências entre si e correspondências duma outra realidade que o Poeta (entre)vê e comunica obscuramente, confusamente mesmo, porque não pode fazê-lo senão por transposição, através da REPRESENTAÇÃO.»⁹



Se observarmos o desenho «Escrita Descendente», do ponto de vista da sua simbologia, vemos uma descida que, por analogia, pode também ser entendida do ponto de vista musical. Intervalo é a diferença de altura entre duas notas. A ligação faz-se com o

⁷ A Fonte das Cinco Chagas era, segundo o autor, inicialmente intitulada Fonte dos Sete Castelos, em alusão às armas de Dom Rodrigo de Moura Teles, que vem a introduzir mudanças no santuário.

⁸ Cfr. *Claro/Escuro*, 1, Lisboa, 1988, pp.17-31.

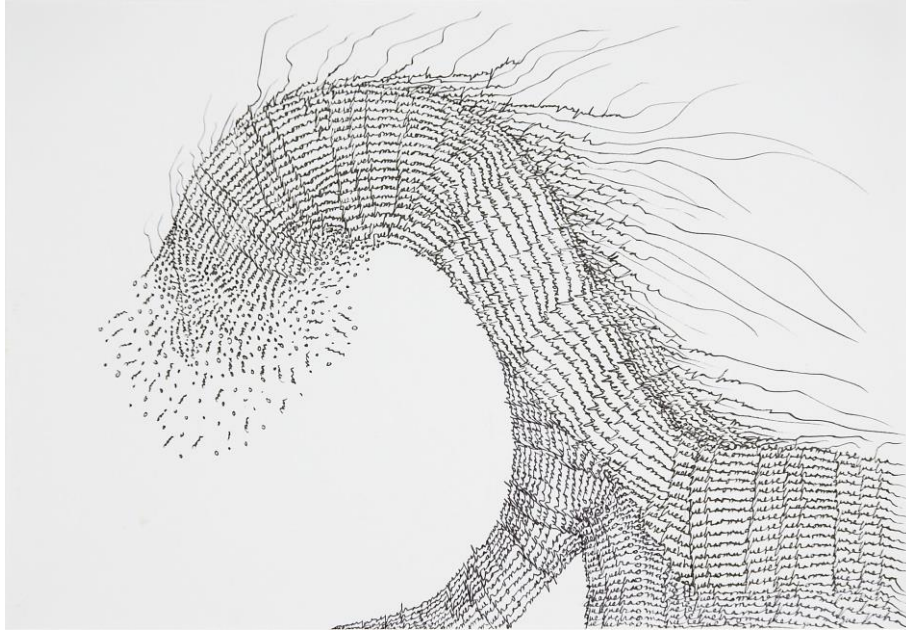
⁹ Ler de Ana Hatherly, «Simbolismo e Imaginação em Blake», em *Colóquio/Letras*, Mar. 1980, pp.14-22.

intervalo, ascendente (se o segundo som for de maior frequência, mais agudo, que o primeiro), e descendente, caso o segundo som seja de menor frequência, mais grave, que o primeiro. A imagem remete-nos para uma peregrinação em que as pausas são necessárias. O trabalho da mente fica registado como num eletroencefalograma

Apesar da acutilante dimensão lírica da sua actividade artística, Ana Hatherly considera-se «uma investigadora do real»¹⁰, algo que, sem uma intuição de espanto (do latim *intuitio*, do verbo *intueor*, que quer dizer observar atentamente), não seria possível. Num sentido espinosiano, tudo é simultaneamente corpo (*corpus*) e espírito (*mens*), coisa e ideia. Ora, a autora fez decorrer a sua obra, seja em que ramo for, do que poderíamos chamar «inspecção do que se vê», na acepção de Leibniz, o que nos leva a concluir que, mesmo tendo em conta a «*ilusão da verdade que é a arte*» (Hatherly, 2006: 14), será preciso uma apurada VISÃO para se ser um sujeito que a opera. Para melhor o esclarecer e esquecendo que a tecnologia digital alterou o modo de fazer fotografia, pensemos que a retina, como Kühne observou, capta imagens em mudança, funcionando não apenas como chapa fotográfica, mas como estúdio, onde o fotógrafo troca a chapa de modo contínuo. Só que, enquanto este vai tratando o novo material sensível à luz, a imagem antiga apaga-se em simultâneo. Que melhor metáfora da memória poderíamos encontrar condizente com a da poeta, que a define, na Tisana 120, como uma «claridade fictícia de sobreposições que se anulam» (Hatherly, 2006: 67)?

O escritor vê sentado na memória, fixando o instante e transfigurando-o a partir de uma pesquisa intuitiva e de uma complexidade teórica, como a da autora: o artista está sempre ser arrastado, no entender de Ana Hatherly, em direcção ao reino da ficção, algo compreendido como inevitabilidade de um destino. Mas, sem intuição, seja ela de ordem empírica, inventiva ou intelectual, não há engenho, e o experimento, aleatório por definição, esvazia-se no seu propósito. É, pois, o acontecimento (aliado à experiência) a situar-nos no desenho-escrita de Ana Hatherly, que vive da recondução do sujeito, por meio de um acontecer, ao acto de ver o que não se vê, dando-o também, de modo alusivo ou alegórico, a ver. Em torno desta ideia gira uma multiplicidade, ou melhor, uma multiplicação de artes que a criadora entrelaça, em particular a escrita e o desenho, enquanto modos de investigação daquilo que considera ser um *idioma artístico*, no qual as imagens têm sempre leituras múltiplas. São entidades exegéticas.

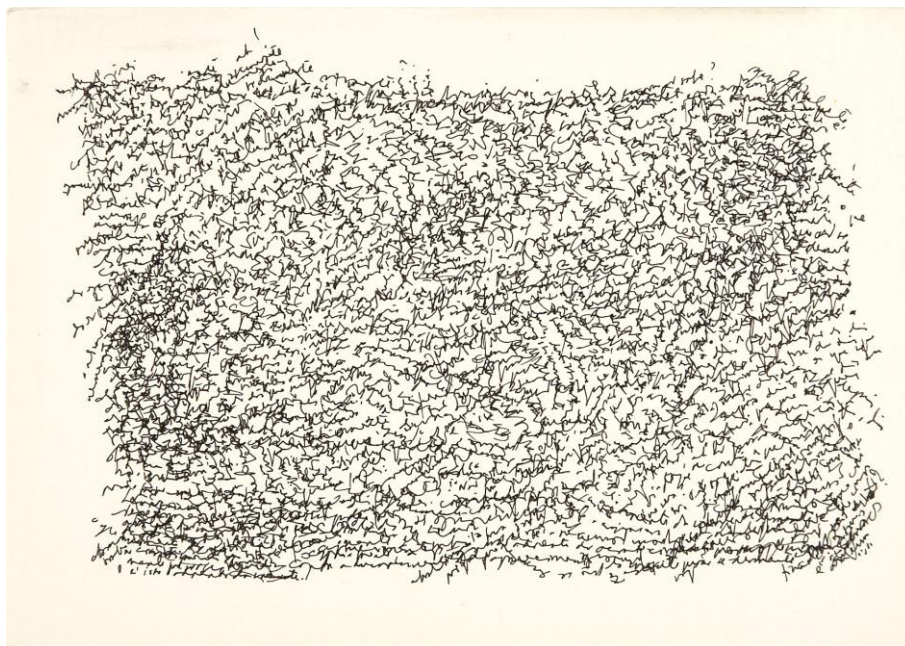
¹⁰ O lirismo é inconcebível sem a noção de real.



O idioma artístico de Ana H. compreende-se a partir de um desenho-escrita como «O Mar que se quebra», imagem alusiva a um conceito antropomórfico da divindade. Veja-se como a escrita avança de boca aberta, engolindo o mundo para o harmonizar. É quase um monstro, animal bíblico dando à luz. Observe-se a ondulação do trabalho da letra que cai como chuva, anunciando um novo tempo

Nesse *pacto lúdico*, que exige, segundo Ana Hatherly, uma consciência da íntima ligação entre escrita e leitura, movimenta-se uma arte tão flamejante quão contida, em que o processo, à maneira dos alquimistas, não se distingue da obra (Hatherly, 2001: 11). A fragmentariedade aparente das parcelas deste puzzle poético, onde um vilancete de Camões foi em *Leonorana* fonte de inspiração, constitui uma unidade centrada em ideias que tanto Francis Bacon como Aldous Huxley sustentaram, colocando-se, em diálogo tradição e ruptura. Talvez a autora pudesse ter escrito com Augusto de Campos: «Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até à morte o novo por causa do antigo e até à vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo».¹¹

¹¹ Citação do prefácio de Augusto de Campos a *Verso, Reverso, Controverso*, São Paulo, Perspectiva, 1978, in *Literatura Comentada*, «Poesia Concreta», selecção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios de Iumna Maria Simon e Vinicius de Avila Dantas, São Paulo, Abril Educação, 1982, s/p.



Eis um exemplo de «Leonorana» que diz respeito às 31 variações sobre o mote de Lianor, glosado de um vilancete camoniano [Livro III de Anagramático]. Nesta sequência, dá-se importância ao processo do anagrama, aplicado à chave-palavra, Leonor, e à estrutura sonora do vilancete. Os trabalhos de Saussure, a partir de Starobinski, influenciaram a criação desta obra. Veja-se o caos dos dias de Leonor na ondulação do movimento da escrita-desenho. Relembre-se que anagrama é um jogo de palavras, que resulta do rearranjo das letras de uma palavra ou frase para produzir outras palavras, utilizando as letras originais exactamente uma vez.

Se, para Francis Bacon, a melhor prova residia na experiência, para Huxley não era ela a acontecer ao homem: experiência dir-se-ia aquilo que o homem faz com o que lhe sucede, filosofia que preside ao espírito das *Tisanas* – prosopoemas nos quais a ideia de invento e de produção de um acontecer, também na acepção deleuziana, são recorrentes. Escreve a ensaísta no prefácio da obra: «As *Tisanas* obedecem a um princípio semelhante ao do Koan budista, são sempre, directa ou indirectamente, um acontecimento, um evento, mesmo que seja apenas linguístico. Todas as *Tisanas* dizem sempre respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e se oferece ao leitor como um desafio» (Hatherly, 2006: 14). A arte, na sua encruzilhada de linhas de fuga, na tessitura de redes condutoras de um saber estratificado, nada mais faz do que elevar o real, transformando-o, de algum modo, num «vapor incorporal» (Sousa Dias, 2012: 97).

Dito isto, lembre-se que a autora aderiu, no princípio de 60, ao movimento da Poesia Experimental Portuguesa, cabendo-lhe a autoria do primeiro poema concreto em Portugal (1959). Nunca será de mais lembrar estarmos perante uma obra pioneira e extensa. Recordemos que o *boom* da poesia concretista no Brasil se situa nos anos 1956-1960, como produto da evolução crítica das formas aliadas à importância da estrutura

espácio-temporal. Daí, segundo afirma o plano-piloto da poesia concreta, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, publicado originalmente em *Noigandres* 4¹², o relevo dado a uma multiplicidade de movimentos concomitantes e à «importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral da sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenelosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica e não lógico-discursiva – de elementos.»¹³

Tendo em conta esta contextualização, não só Ana Hatherly se virá a tornar, em Portugal, numa teórica do Experimentalismo, como ela própria, também enquanto estudiosa da escrita – na base de toda a poesia visual do século XX –, passará a ter um papel essencial na introdução, entre nós, da função orgânica da poesia enquanto objecto de pensamento. É evidente na sua obra a interacção entre caracter/letra e signo (ícone); o movimento imitativo do real e a forma geométrica; o diálogo entre a atomização das palavras e os recursos tipográficos; o uso do caligrama na tradição mística, a prática do anagrama que estudou aprofundadamente,¹⁴ bem como a evidência de uma relação com as regras da composição musical e coreográfica – a palavra é som e movimento, a cor é som e movimento, carga semântica e símbolo mudo, abrem a porta ao silêncio.



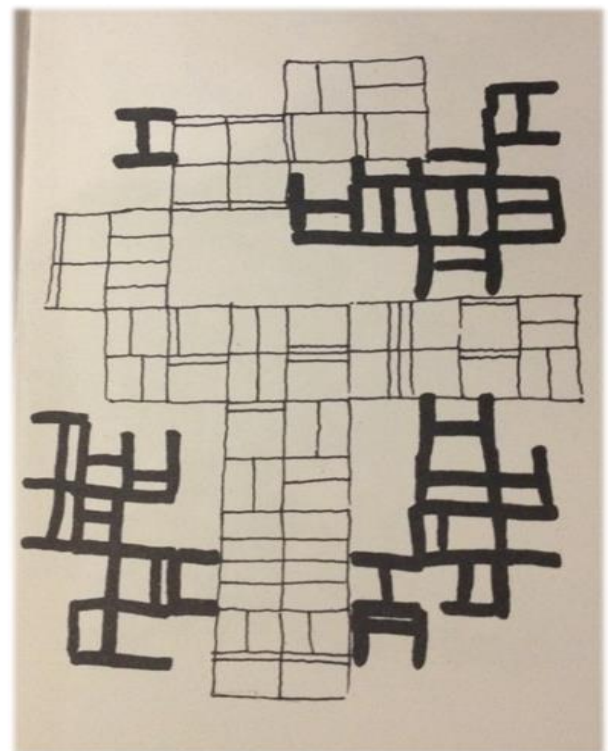
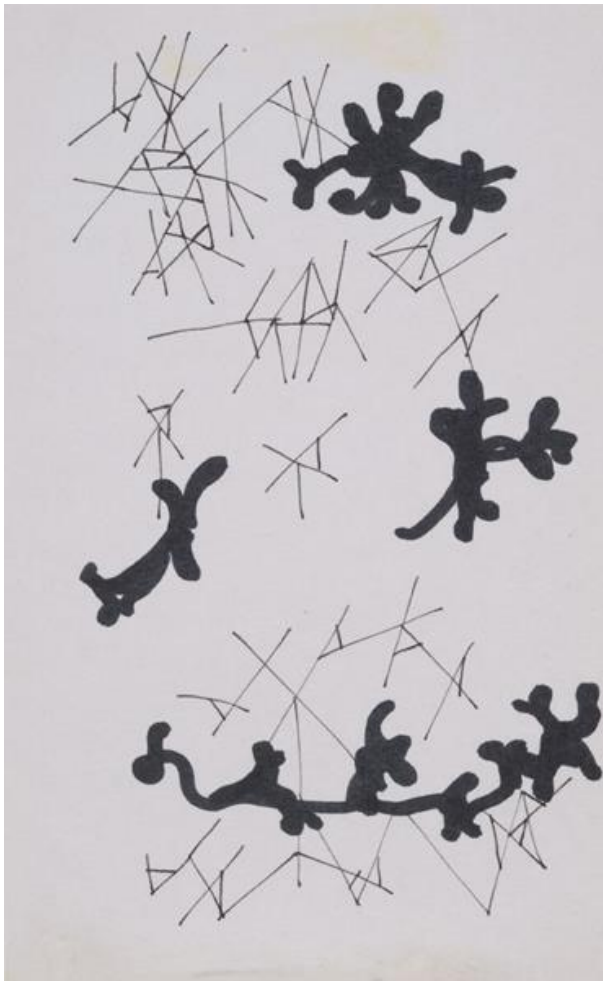
Em «Pesquisa Textual», podemos associar a imagem ao visionarismo de um Michaux e ao lado exploratório da escrita. A organicidade do discurso, ilegível, conduz-nos a um diálogo alucinatório e vibratório. Escreveu Michaux em Passages (1950): «J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie». Ana Hatherly poderia ter escrito algo semelhante

¹² Edição dos autores, São Paulo, 1958.

¹³ Cfr. *Literatura Comentada*, «Poesia Concreta», ob. cit., 1982, s/p.

¹⁴ Ler «Para uma Arqueologia da Poesia Experimental. Anagramas Portugueses do séc. XVII», em *Colóquio/Artes*, n.º 40, 1979, pp. 32-41.

Mapas da Imaginação e da Memória, que integra uma série de desenhos-escrita, dá-nos conhecer um alfabeto estrutural criado por Ana Hatherly, sistema fundado na organização de oito caracteres básicos, que podem formar conglomerados de significados ou ser lidos como sintagmas. Trata-se de uma obra única, apoiada num denso conhecimento gestual da escrita (Oriente, Médio-Oriente, Norte de África, Escandinávia, Latina), do Estruturalismo e da Cabala. Diga-se que, para a autora, «imaginar é igual a codificar». Escreve a artista, conhecedora da gematria¹⁵ (Hatherly, 1983: 59), que «a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa» (Hatherly, 1973: 9).

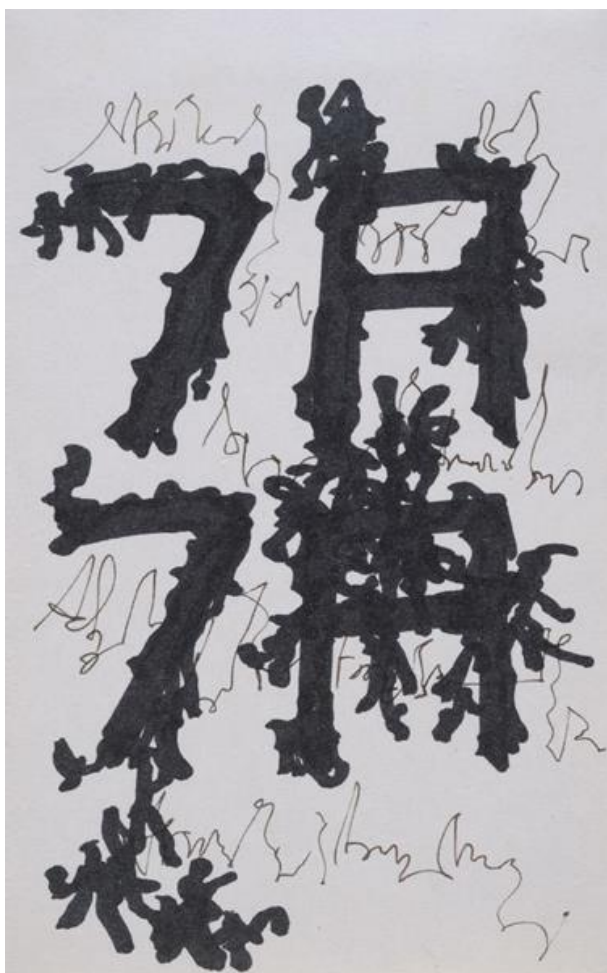


A utilização do oito (8) neste alfabeto corresponde ao número das bem-aventuranças, dos deveres de conforto moral do cavaleiro e dos oito trigramas do *I Ching – Livro das Mutações*, imagens de tudo quanto

ocorre no Céu e na Terra e da mutação permanente, ou melhor da tendência do movimento. Pode-se-lhe atribuir, segundo a autora, uma natureza «conceptual» e relacioná-la com o facto de 8 ser duas vezes 4 ($4+4=8$) – número da terra, do quadrado e da cruz, dos quatro emblemas das tribos de Israel, dos quatro animais em Ezequiel, dos quatro cavaleiros do Apocalipse de João, etc. O tetragrama Y-H-V-H

¹⁵ Gematria é um sistema assírio-babilónico da numerologia, mais tarde adoptado pelos judeus e que atribui um valor numérico a cada palavra ou frase do alfabeto hebraico. 23 representa, por exemplo, o número de letras das seguintes palavras do Génesis: «E disse Deus: «Haja luz! E houve luz.»

(10+5+6+5=26) representa, por outro lado, o nome do Deus de Israel, formado, em hebraico, por quatro consoantes e escrito e lido de modo horizontal. Fala-nos da mobilidade da transcendência. Para a cabala, todas as letras derivam do tetragrama e a estrutura íntima entre algumas delas reenvia-nos para esse Nome. Do ponto de vista simbólico, estamos perante a manifestação perfeita das formas, o reino espiritual – aquele que sucederá ao mundo como o conhecemos, revelado por certos labirintos de letras.¹⁶ «Sabe, pensa, imagina», diz *O Livro da Criação* [Sefer Yesirah, 2002: 31)



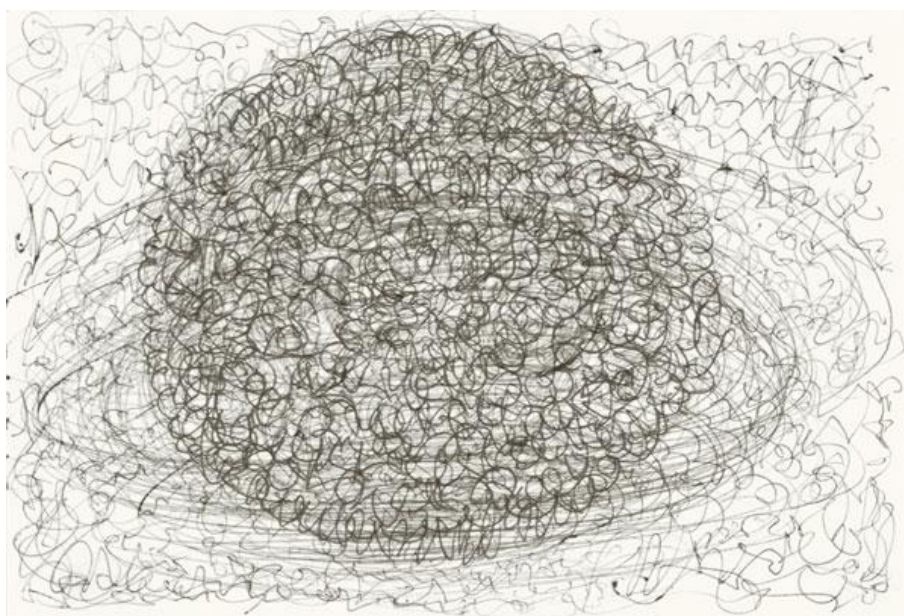
Imagens do alfabeto estrutural criado por Ana Hatherly

Segundo o raciocínio de Ana Hatherly (Hatherly, 1983: 59), sendo 72 – número dos nomes de Deus e dos Anjos – obtido pela adição das 50 portas da compreensão às

¹⁶ Os gregos diziam que todas as coisas são oito, sendo o número conhecido como o portão da eternidade, porque sucede ao sete (os sete dias da criação) e antecede o nove, totalidade dos três mundos. Os anjos são, no entender do Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, hierarquizados em nove coros. O nove, segundo Dante, é o número do Céu, o de Beatriz, símbolo do amor, e também o do inferno na mitologia azteca. Segundo Allendy, o nove resolve o retorno da multiplicidade à unidade, representa a solidariedade cósmica e a redenção.

22 letras do alfabeto hebraico, e sendo aquele derivado do TETRAGRAMATON (o Nome de Deus), o valor de **YHVH (yod-hé-vav-hé)**, do ponto de vista da gematria, é **igual a 26**. Adicionando **2+6, obtemos 8**. Y=10; YH=15 e YHV=21. Tudo somado dá 72 (10+15+21+26=72). A dinâmica cumulativa de Ehyeh («Eu sou Aquele que É» ou «Serei o que Serei», Êxodo, 3:14) revela-se, por outro lado, no número 44 (4+4=8). Eis um dos pontos de partida para a escolha dos oito caracteres, anunciadores de dores e alegrias – desenhadas amiúde pelo número 7, número do esplendor, divino –, nos quais se baseia o alfabeto AH., que constitui uma linguagem (Hatherly, 1973: 5-9).

De uma forma ou de outra, este alfabeto, que enceta um discurso cosmológico, percorre toda a obra da escritora, também nos intervalos, nos espaços em branco, e surge transposto e permutado na dinâmica do verbo, a começar pelo uso do nome próprio da autora se o entendermos enquanto partícula energética. Refira-se que os átomos são formados por partículas menores e que as fundamentais constroem todas as outras encontradas na natureza. A luz emite partículas, por exemplo, fótons. Não será esta uma metáfora da arte? De um modo alusivo, poderíamos dizer que há quarks¹⁷, nomeadamente pelo uso da cor, na obra hatherlyana. Curiosamente, do ponto de vista da Física, não podem ser encontrados isoladamente.



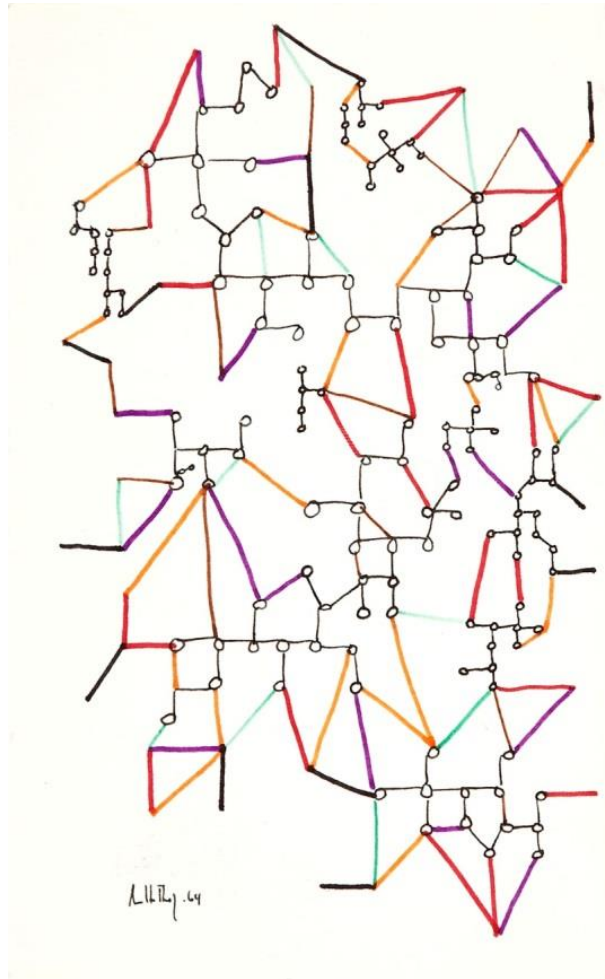
Quando a autora representa a totalidade do Universo e do divino coloca a esfera, quase uma coroa – se vista em determinada perspectiva –, em movimento-escrita, remetendo-nos para uma ideia de perfeição e expansão. Enquanto a esfera exprime o Céu, o quadrado, por oposição e complemento, simboliza a Terra

O nome ANA, que surge em diversas obras (Hatherly, 1992: 75), é e não é, pelas razões apontadas, o nome da autora, por mais associações identificativas que possam

¹⁷ O quark, na física das partículas, constitui uma partícula elementar, bem como um dos dois elementos básicos que constituem a matéria (o outro é o lépton).

fazer-se. A partir daí, poderíamos considerar a possibilidade de existência de uma heteronímia, mas o conceito implica a criação de várias personalidades, reconhecidas no caso Pessoa. Estamos antes perante uma PLURINÍMIA, conceito adequado ao invento de Ana Hatherly. A plurinominalidade (o que tem muitos nomes) identifica-se com um nome fragmentado (A-N-A), deslocado, desviado e repetido de modo vário e, em modo anagramático, nos diversos títulos dos seus livros, séries ou poemas isolados. Este aspecto plurinominal espelha-se em constelações múltiplas, emanações energéticas e linguísticas, ideias sem dimensão corpórea a não ser a da letra, mas que desenham pontos, linhas, círculos, árvores e seres mínimos, girando em torno de um lugar utópico, concentrado na ideia de NOITE/DIA, que esboça uma filosofia do tempo.

A título de exemplo, refira-se alguns dos anagramas (15) construídos a partir de ANA: LEONORANA; TISANAS; ANAGRAMÁTICO, ANACRUSA, ITINERÁRIOS; RILKEANA; JOYCIANA, ANAVIVA E PLURILIDA; O CISNE INTACTO; APARÊNCIAS; O PAVÃO NEGRO; MAPAS DA IMAGINAÇÃO E DA MEMÓRIA; A REIVENÇÃO DA LEITURA; ESCRITA NATURAL; A MÃO INTELIGENTE, CRÓNICAS, ANACRÓNICAS, QUASE TISANAS e OUTRAS NEO-PROSAS. O nome ANA surge de modo mais ou menos oculto nos títulos. Lê-los em maiúsculas permite-nos uma leitura mais clara deste percurso de inscrição de partículas no escuro, como se um carro invisível, o do desejo do poeta, entendido como mago, as conduzisse a um espaço de luz, o do mistério.



Relacione-se esta imagem, tão kandinskyana, com os corpúsculos, termo usado em anatomia para designar uma parte do organismo de dimensões muito pequenas ou certas partes do sistema nervoso, tais como as terminações dos nervos da pele que respondem à pressão. Pense-se nas partículas elementares, eletrizadas ou não, que resultam da desintegração do átomo. De alguma forma estamos diante de um jogo de lego que remete para o corpo vivo ou em desaparecimento

Ficamos diante de uma música do futuro, como lhe chamou Kandinsky, a propósito da música de Schönberg, que nos faz entrar num domínio onde as experiências musicais já não são puramente acústicas, mas anímicas. A velocidade excessiva do pensar de Ana Hatherly reproduz-se na escrita num aglomerado complexo e, no entanto, despojado e claro, de forças em colisão. Só que o resultado produz elementos pictóricos de consonância geométrica e orgânica que parecem girar segundo um movimento centrífugo, ritmicamente, melodicamente, harmonicamente. Há uma voz nos textos da autora, voz de vento e unção, de água ridente de tão trágica.

Se Apollinaire inventou, porém, a palavra caligrama, não inventou o conceito. Caligrama significa «desenho do pensamento»; existe desde Simmias de Rhodes, que viveu três séculos antes de Cristo. Há-os em língua grega, hebraica ou árabe e o Barroco foi pródigo na divulgação de textos visuais. Ana Hatherly praticou o caligrama e o

visual, numa dinâmica de exaltação recolhida, o sangue microscópico de um corpo devastado; o esmagamento de uma cabeça esvaída na sua morte; a luminosidade ígnea da chuva ou as lágrimas do que poderíamos chamar *anima mundi*; cenários genesíacos ou apocalípticos, centralizados no GRANDE OLHO, o terceiro de Shiva (o da inteligência, da destruição e da regeneração). Ei-lo representado em *Metamorfoses da Romã*, desenhadas em evolução vívida até ao seu desaparecimento num êxtase.



Observe-se a sequência das romãs que vão do nascimento até à morte, antecedida por um êxtase. Se a primeira romã é elaborada em conjugação entre desenho e escrita, numa perplexidade quase irónica, as últimas dão-nos a dimensão de uma tragicidade fluida e tocante. É evidente a presença da swástica na segunda romã de um espesso negro.

Êxtase – *ec-stasis* – que é também uma *anastasis*

(ressurreição), a do instante incerto, dir-se-ia também o de uma constelação linguística. A mecânica ocular, posta em prática pela artista na série das romãs¹⁸, produz um movimento de lenta perseguição imagética, ao qual a artista procede na sua caçada do invisível a partir do visível. A representação do mundo como máquina, que absorve a revolução mecânica do século XVII, iniciada por Galileu, que a autora estudou (bem como a anterior investigação de Giordano Bruno), está patente na sua obra. Segundo Platão, Deus é um geômetra, um matemático, mas Bacon, Mersenne, Descartes e Pascal fizeram sua uma harmonia entre uma visão mecanicista do mundo e a de um Deus criador. Ana Hatherly é uma herdeira contemporânea desse modo de pensar a Natureza, a Ciência, o Divino, o Infinito.

Para a poeta, construtora de um *mysterium cosmographicum*, tanto na obra literária como na visual, que são afinal da mesma essência, a da escrita, vivemos num *chaosmos* a harmonizar. A analogia com a literatura de Joyce é óbvia, cuja obra a autora glosou, reiventou e homenageou, não por acaso, ao longo de 23 variações, a partir de *Finnegans Wake*, em *Joyciana: Anaviva e plurilida* (Hatherly, 2001: 338-370). Poderíamos ainda chamar à colação o *Cosmos*, de Grombowitz, obra onde cintila um céu obsessivo, o da consciência empenhada no desejo de explorar, no abismo, o possível. Trata-se de uma poesia pensante, a de Hatherly, que reflecte sobre a existência, a ilusão, a morte, o tempo, o desejo, a memória, o desaparecimento. A categoria do saber é o «não saber», que constitui o núcleo da experiência interior para Bataille. O método ideográfico tem como percursores Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Michaux, Apollinaire e todos os artistas que trabalharam a palavra de modo visual, como Klee, ou as consonâncias geométricas, à semelhança de Kandinsky. Não que a autora pertença somente a uma família, que cultivou o conhecimento do dadaísmo, do surrealismo (é conhecido o seu trabalho com Areal ou Cesariny), do futurismo, do modernismo: a sua obra cria uma arquitectura catedralícia, podendo-se considerá-la uma talhadora de imagens, uma *argotier*, descendente dos argonautas em busca do Tosão de Ouro, praticante, por isso, de uma arte *got*.

Iniciada nos anos 50, a obra de Ana Hatherly espraia-se pela poesia, ficção, ensaio – com especialização académica na literatura dos séculos XVI e XVII (Barroco) –, artes plásticas, sobretudo desenho, a maior parte das vezes associado à escrita, fotografia e cinema, artes que se completam enquanto procedimento artístico. Não fortuitamente a artista escreve, na autobiografia documental, que o seu trabalho começa com a escrita e também com a pintura, como se estivesse a falar da mesma coisa, pois a escrita tem uma raiz pictográfica, é imagem, algo que o Estruturalismo e o progresso da Linguística Moderna, bem como o conhecimento das vanguardas, intensificaram na sua caminhada de pesquisa iniciada nos anos 60, sobretudo a partir do estudo de Saussure:

Esclarece Ana Hatherly:

¹⁸ A romã possui 613 sementes. Se se contarem as letras dos dez mandamentos, encontrar-se-ão 613. O fruto estava representado no Templo de Salomão e é associado à deusa Perséfone. *Pomegranate*, do inglês, deriva do latim. «Pomum» significa «maçã» e «granatus» «com sementes».

«Sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente arcaica, chinesa e europeia».

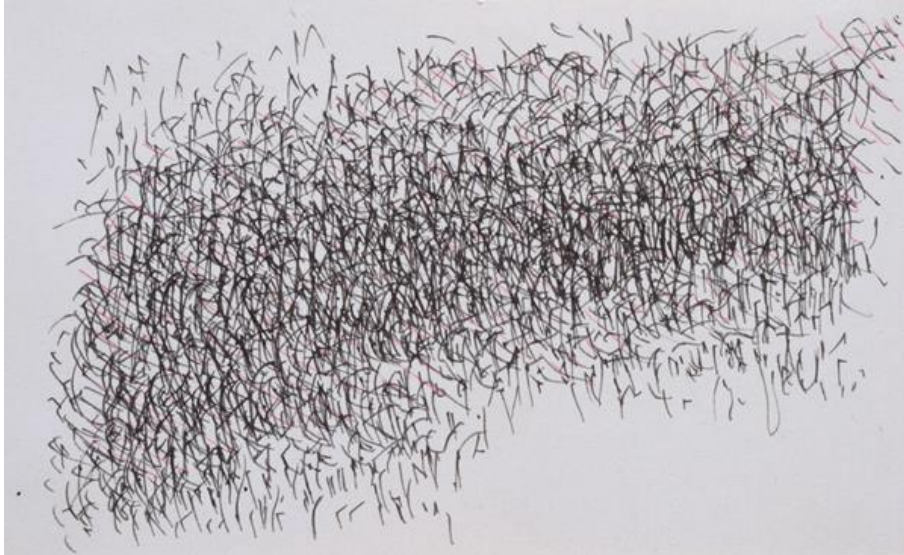
E, no parágrafo seguinte, acrescenta:

«Sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação».¹⁹

O roteiro, na verdade, dir-se-ia sempre, não só o do POETA, mas o de um CINEASTA, cuja estância se centra na atenção. Não é o cinema (do grego, *kinema*, que quer dizer movimento) a técnica e a arte de fixar imagens e de as reproduzir? A obra de Ana Hatherly funciona num registo de fotograma, sendo a cintilação, que produz a ideia de movimento, apenas apercebida quando existe uma persistência de visão. Essa ilusão de percepção, descrita por Wertheimer no princípio do século XX, intitulado movimento beta, dá também a impressão de perspectiva. A exploração verbo-visual da escritora inspira-se amiúde nesse fenómeno, na colagem da visão ao acontecimento e na vivência do sujeito em si, consciente de que o indizível caracteriza a lucidez de uma arte de disjunções inclusas e de variações ramificadas da língua, anunciada por curvaturas amputadas de letras, descidas e subidas, linhas de conexão e de desequilíbrio.

Esboçada pelo poder do acontecimento, que a arte faz sentir e a filosofia concebe na sua irrepresentabilidade, a obra interartes de Ana Hatherly, algo hoje tão em voga, apresenta-se como um sistema de labirintos, operado em diversos planos, entradas e saídas, confluindo num centro a que poderíamos chamar VISÃO, como se o ESCRITOR fosse um homem experimental, cuja verdade se afirma por um som, participante de uma máquina do desejo. Se na colónia penitenciária de Kafka, ou no seu castelo, se passa de segmento em segmento, como modo de aprendizagem, no labirinto hatherlyano, a construção de uma catedral visual é centro-fulgor, contando para esse efeito um protocolo da experiência de uma humanidade em relação à qual se anotam a ruína da evidência e as armadilhas do real.

¹⁹ Cfr. Catálogo da exposição *Ana Hatherly, Obra Visual, 1960-1990*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 75-86.



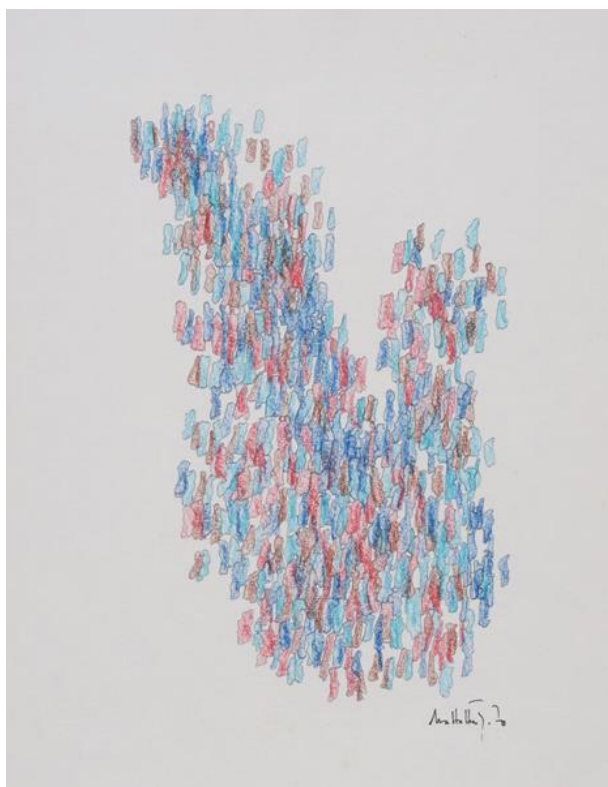
Compare-se esta imagem com as células do sistema nervoso, responsáveis pela condução do impulso também nervoso. A imaginação empurrou a autora para o desenho de fenómenos electromagnéticos. São neurónios artísticos, estes

Leia-se, por exemplo, a Tisana 423, que nos fala do pensamento:

«A operação de pensar. A imperfeição coloca-nos, a todo o instante, na margem do desejo. Há uma obscura energia no querer encontrar o outro, esse irmão exasperadamente perdido. Mordidos pela fragilidade da ideia flutuamos à tona da memória, naufragos de nenhum navio.» (Hatherly, 2006: 152)

Para além da evidência plástica da unidade material deste texto, nele a ideia de pensamento é inseparável da ideia de poesia e de desejo. Reflecte-se na tisana não só sobre o desejo inconsciente, de que fala Freud, mas daquele que antropologiza e se pode corrigir numa perspectiva fenomenológica. É Lacan quem utiliza um discurso filosófico para conceptualizar a visão freudiana, julgada por ele insuficiente. Aqui existe a demanda de um próximo, desse irmão *exasperadamente perdido*, que não deixa de ser um fantasma, pertencente a outro território, nocturno, onde o ser naufraga.

Em causa está sempre um jogo em que a incomunicabilidade, a impossibilidade, o desacordo, o desajuste são molas que a arte resolve, transformando uma dissonância irreduzível num mundo mais harmónico, desenhado em micropercepções delirantes, mesmo na não-resolução. É o que sucede no ciclo integrado no livro *Eros Frenético* (Hatherly, 1968: 48-63). Repare-se como a palavra OLHOS dança uma dança de poeiras com o objecto do seu canto: a NOITE, noite Profetiza, noite Rainha, signo relacionado com o segredo de uma origem, numa menção à noite órfica revelada neste desenho:



Leia-se um excerto do poema *Noite Canto-te Noite*:

«Canto-te noite
e tu definitivamente existes nos meus olhos
sempre abertos porque é sempre noite e os meus olhos
são os olhos da criança que nós somos sempre
diante da imensidão do teu espaço
noite
Canto-te noite
e os meus olhos sempre abertos são a pergunta
instante pendente de eu te interrogar
noite
e interrogo as coisas em seu ser nocturno
em seu estar sombriamente presentes na tua claridade
obscura (p. 53-54)».

Neste excerto de «Noite Canto-te Noite» (p.53-57), de 1968, fixa-se o que não pode ser dito, descortina-se o caminho anterior e posterior de Ana Hatherly, esboçado a partir do escuro para o claro e vice-versa, operação cromática à qual o ser melancólico procede, preso na caverna do seu desejo. A partir de uma força energética intensa, a poeta gera uma obra com a força semelhante à do compositor que, a partir de um acorde, constrói a melodia, palavra com a mesma raiz de melancolia (*melos*). Se analisarmos a Tisana 121 (Hatherly, 2006: 67), perceberemos, por outro lado, como a ideia de claro-escuro, luz-trevas, branco-negro, de inspiração bíblica, grega,

renascentista, maneirista e barroca, é central na obra de uma autora em que a problematização da luz, enquanto modeladora da imagem, se afirma como experiência e modo de conhecimento do mundo. Relembre-se como a luz natural e divina é tema nuclear nos escritos de Robert Fludd, que decerto influenciaram a artista. A incisão da luz na escuridão dir-se-ia a chave paradoxal de um desenho-escrita, no qual a aparência da condição existencial, a sua dimensão transitória e a ausência, são motivo de reflexão.



Escuro e claro, trevas e luz dialogam no desenho de Ana Hatherly

Nesta tisana, neste poema em prosa, a reabilitação da sombra, enquanto motor da relação, ou o terror do necessário escuro, conduzem a um ideal luminoso.

E cito:

«O mistério supremo é a claridade. Não é a bruma é a limpidez o que se prolonga infinitamente igual ao ar. Tudo estar aí claramente como o céu ou o espaço. Cair infinitamente é o terror que inspira o espaço o ele ser vazio. Sentimo-nos despenhar no ar. Tudo ser como o ar como estar no ar. Eis porque todos procuram angustiadamente a relação.» (Hatherly, 2006: 67).

Claridade é VER, querer VER. Claridade, nesta tisana, define-se, em primeiro lugar, enquanto mistério que podemos entender como algo de secreto (do grego,

mystérion), que cai infinitamente, e que se deve calar (do grego *mýstes*), ou enquanto operação ou confecção da Grande Obra, a dos Filósofos (Pernety, 1980: 317), «a mais escondida». Pressente-se, depois, como é importante a ideia da leveza do ar, do mundo mais próximo do invisível e como se torna angustiante o receio da queda, entendida enquanto fatalidade e aprendizado. Reconhecendo-se no desejo de eternidade, a vida brota como prisão, de cujas grades só a morte liberta. Importa o caminho do escuro ao claro e o amor, a relação, mas impossível.

O sujeito poético, confrontado com a mudez da condição existencial, usa, por outro lado, em *Noite Canto-Te Noite*, os «olhos de criança» como túnicas que escondem o caos na insuportabilidade do momento de focagem. E, de algum modo, nunca o objecto de percepção se perde, torna-se apenas num instrumento do entendimento. Vê-se vendo, o que designa desde logo uma tríade essencial da reflexão hatherlyana: a ideia de desejo, movimento e acção de um corpo subjectivo. Afinal, «pensar é sempre pensar por conceitos, ou por funções, ou por sensações, e nenhum destes pensamentos é melhor que os outros, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente ‘pensamento’». (Deleuze, Guattari, 2005: 187). Mesmo se o cogito cartesiano possa ser entendido como um cogito meditativo, o poeta é um ser em e do movimento. No caso de Ana Hatherly, a mão (inteligente) dá a conhecer um corpo que se entrega.



A noite, neste desenho de Ana Hatherly, move-se na vermelhidão do sangue, no seu orvalho lacrimatório

O corpo vê-se por isso na noite, tem nela o seu lugar, retomando a teogonia de Hesíodo. O lugar supõe imobilidade e a noite caminha para o dia. Move-se, também na

cor, na vermelhidão do sangue, no seu orvalho. Na série Noite *Canto-te Noite*, inspirada no poema *Vem Noite, antiquíssima e idêntica*, de Álvaro de Campos, reflecte-se também sobre o tempo, que é algo do movimento. Nela se faz, segundo a escritora, uma experimentação sobre o silêncio que tem a ver com a ligação de Hatherly com a música, nomeadamente a de vanguarda. Como se explica em *Um Calculador de Improbabilidades*, o texto foi concebido como uma partitura na qual «a presença do silêncio», dadas as lacunas criadas, vai aumentando. Na terceira fase da série, só a palavra NOITE, como uma «constelação sonora», é proferida, de modo a que «o silêncio criado pelo texto eliminado se torne suporte da emoção poética» (Hatherly, 2001: 134). A pausa, o intervalo, a eliminação comandam a composição que se torna numa pintura abstracta, inacabadamente alusiva à árvore das *sephiroth*.

Não estamos diante de um ciclo de poesia concreta, Ana Hatherly ultrapassou bem cedo essa fase, mas as observações que faz sobre este movimento constituem um guia de leitura para um núcleo poético de uma imensa actualidade. Formalmente, no entender da poeta, «a escrita não é mais do que «um desenho de letras, de símbolos». Citando M. David, diz mesmo estarmos perante «“uma representação simbólica, uma notação, uma acção²⁰ dirigida por uma técnica e uma certa forma de memória, que associa percepções visuais, habilidade manual e manejo de conceitos”».²¹

No Grande Espaço é sempre Noite inscreve-se, segundo a escritora, num «desenho geométrico que alude à elipse barroca e é atravessado por um misterioso signo [genesíaco], misto de ave e cometa, simbolizando a poesia.» (Hatherly, 2001:18). Há um envolvimento anatómico e erótico no texto de um lirismo perturbador. É, todavia, a forma inovadora da variação sobre um tema, segundo um método musical, que convoca o leitor para um movimento de estruturas invisíveis. Poucos são capazes, nas palavras de Jankélévich, de avaliar o jogo de um virtuoso sem observar a gestualidade e o silêncio que lhe são próprios, pois a estrutura psíquica é a-verbal, densa, opaca como a descreveu Lacan. E, no entanto, a experiência metafísica dir-se-ia um acto mudo, algo que os místicos cristãos e os monges budistas conhecem na busca de uma abstracção da esfera sonora terrestre, como escreveria Ana Hatherly, tão, tão *definitivamente além*.

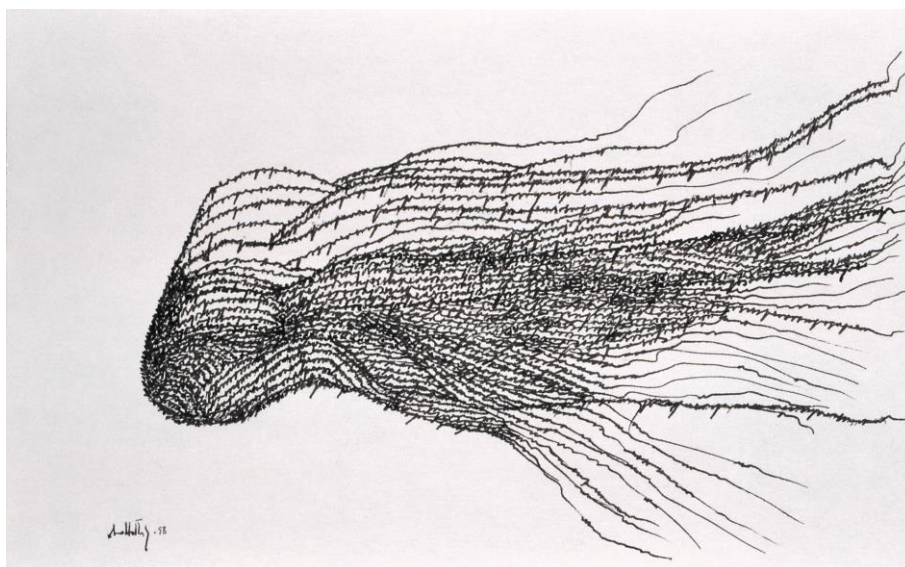
A noite hatherlyana (*nyx*), que não se concentra apenas em *Eros Frenético*, é a filha do Caos e da Terra (Gaia), engendra o sonho e a morte, o sonho e a angústia, o amor de «mil braços esplendorosos» (Hatherly, 1968:60), a transcendência. Enquanto núcleo poético, esta obra contém em si a concepção céltica do tempo, é um Cântico dos Cânticos de purificação e louvor, irmanado com os *Hinos à Noite*, de Novalis, *santa, inefável, misteriosa noite*, integrada no fenómeno espacio-temporal da linguagem, como anotou Wittgenstein. Os alquimistas trabalham a matéria negra, putrefacta, para ascender à luz, algo que a plurinímia, neste caso, tenta dissolver. No seu cepticismo, persiste, na obra de Hatherly, a ideia de a arte actuar sobre as coisas, não propriamente

²⁰ Sublinhado meu.

²¹ Ana Hatherly, «Visualidade do texto – uma tendência universalista da poesia portuguesa», em *Colóquio/Letras* n.º35, Jan. 1977, pp. 5-17.

transformando o real, mas inserindo-o num idealismo mágico de hoje, devedor do romantismo crítico (e de tantos ismos) e do seu pensamento sobre a Natureza.

A noite na obra de Ana Hatherly vem até nós, como se um nome, ANA, fosse antídoto para esse desejo de morte longa, a da «Mater Dolorosa» de Campos, ou de um sol espiritual, na tradição iniciática, como o descreve Fiama no prefácio aos *Hinos da Noite* (Novalis, 1998: 11). E assim a poeta torna-a sua, Madre, «matriz das criaturas inferiores que rastejam», dando-a a ver por entre os espaços entre as palavras, nas variações tipográficas, em roda. Aquele que escreve, dança sobre uma corda, escreveu um dia Rimbaud, algo não muito diferente do que pensou Nietzsche, como quem encena um ritual, o da fixação particular da ideia de libertação, a do Bem e do Belo.



«*Salva a Alma!*»

A heterografia de Ana Hatherly é intensidade e eclipse, epifania e aparição, lugar de símbolos, viagem de criança batida, tão potente na impetuosidade imagética, como inclemente nos dados de aprendizagem oferecida. O seu desejo da experiência e de transgressão criadora nada mais são do que um caminho à procura de um retorno de vitral. O poeta é apenas um sujeito do retorno a quem tudo escapa – deseja partir para «nunca mais haver noite / e nada mais haver que noite» (Hatherly, 1968: 53-57).

Lisboa, 27 de Junho de 2015

*(Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores
no ciclo Literatura Portuguesa, Leituras do Século XXI,
dia 13 de Janeiro de 2015)*

OBRAS (CITADAS) DE ANA HATHERLY

- Ana Hatherly, *Eros Frenético*, Lisboa, Moraes Editores, 1968.
- ____ *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores, 1973.
- ____ *A Reinvenção da Leitura – Breve Ensaio Crítico seguido de 19 textos visuais*, Lisboa, Editorial Futura, 1975.
- ____ *O Escritor*, Lisboa, Moraes Editores, 1975.
- ____ *A Experiência do Prodígio – Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- ____ *Ana Hatherly – Obra Visual 1960-1990*, coord. da exposição e selecção das obras de Ana Hatherly, Manuel Castro Caldas e Jorge Molder, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, 1992.
- ____ *O Ladrão Cristalino – Aspectos do Imaginário Barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- ____ *Rilkeana*, apresentação de João Barrento e Elfriede Engelmeyer, desenhos da autora, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- ____ *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera, 2001.
- ____ *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera, 2003.
- ____ *Poesia Incurável – Aspectos da Sensibilidade Barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 2003.
- ____ *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera, 2006.

OUTRAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.J. Pernety, *Dictionnaire Mytho Hermétique* (1758), Milão, Archè, 1980, reprodução da edição de Paris de 1758.
- Aldous Huxley, *Texts and Pretexts*, Reino Unido, Chatto and Windus, 1932.
- Bento de Espinosa, *Ética demonstrada à maneira dos Geómetras*, 3 vols., V partes, 2.^a ed., int. e notas de Joaquim de Carvalho; trad. de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões, Coimbra, Atlântida, 1962.
- Francis Bacon, *Novum Organum or True Suggestions for the Interpretation of Nature*, 1898.
- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit, 2005.
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1921.
- I Ching – O Livro das Mutações*, pref. de Carl Gustav Jung, trad. do chinês para o alemão, introd. e comentários de Richard Wilhelm; introd. à ed. brasileira, de Gustavo Alberto Corrêa Pinto; trad. do alemão para língua portuguesa de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto, São Paulo, Editora Pensamento, 2006.
- Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris, Éd. Galilée, 2003.
- Jacques Lacan, *Le séminaire*, fixação de texto de Jacques-Alain Miller, Paris, Éd. du Seuil, 23 vols., 1991-2005.
- Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Éd. Gallimard, 1971.
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éd. du Seuil, Paris, 1974.
- ____ *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, Paris, 1978.
- Le Bahir – Livre de la clarté*, trad. do hebraico e do aramaico de Joseph Gottfarstein, Paris, Verdier, 1983.

Le Zohar – Cantique des Cantiques, Paris, Verdier, trad. do aramaico e do hebraico, notas e introdução de Charles Mopsik, 1999.

Novalis, *Os Hinos à Noite*, pref. e trad. de Fiana Hasse Pais Brandão, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

René Guénon, *Le symbolisme de la croix*, Clamecy, Éd. Vega, 2010.

Sefer *Yesirah ou Le livre de la création, exposé de cosmogonie hébraïque ancienne*, trad. do hebraico, apresentação e notas de Paul B. Fenton, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2002.

Sóror Maria do Céu, *A Preciosa, edição actualizada de Ana Hatherly do códice 3773 da Biblioteca Nacional, precedida dum estudo histórico*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.

_____, *Triunfo do Rosário repartido em cinco autos*; trad. e apresentação de Ana Hatherly, Lisboa, Quimera, 1992.

Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento. Introdução à Filosofia de Deleuze*, ed. aumentada, Lisboa, Documenta, 2012.

Witold Gombrowicz, *Cosmos*, trad. do polaco de Georges Sédir, Paris, Gallimard, 1973.