

Ana Hatherly lê Ana Hatherly: a práxis poética de Ana Hatherly¹

Charles Borges Casemiro

Doutor em Letras / Literatura portuguesa, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), São Paulo, SP, Brasil

Pedro de Oliveira Rodrigues / Licenciando em Letras-Português pelo Câmpus São Paulo do Instituto Federal de São Paulo (IFSP-SPO), Brasil. ²

RESUMO

Ana Hatherly, poeta vanguardista lusitana dos séculos XX e XXI, além de ter escrito inúmeros poemas, escreveu também ensaios e artigos nos quais desenvolve sua própria teoria literária ou poética. Esses textos servem, no fluxo de pensamento da autora, à formulação da reflexão poética de Hatherly, apresentando concepções de escrita, de texto e linguagem. Por essa razão, este artigo visa apresentar uma proposta de metatextualidade terceirizada: analisar a poética de Hatherly, predominantemente, por meio da *Poética* de Hatherly. Um poema será analisado a fim de verificar de que forma e se teoria e produção se configuram em *práxis* poética de Hatherly em seu experimentalismo. Para elaborar a *Poética* de Hatherly, serão considerados dois artigos de autoria dela e uma entrevista concedida à emissora RTP. Espera-se, assim, demonstrar que a produção de Hatherly se embasa em uma concepção clara do fenômeno comunicativo e do texto escrito como objeto inexoravelmente visual.

Palavras-chave: Ana Hatherly. Metatextualidade. Experimentalismo poético.

ABSTRACT

Ana Hatherly, a Portuguese avant-garde poet of the 20th and 21st centuries, besides having written numerous poems, also wrote essays and articles in which she develops

¹ Pesquisa produzida sob a orientação do Prof. Dr. Charles Borges Casemiro para a disciplina “Literatura Portuguesa 7”, do Curso Superior de Licenciatura em Letras-Português do Câmpus São Paulo do Instituto Federal de São Paulo (IFSP-SPO).

² Contato: rodrigues.pedrodeoliveira@gmail.com.

her own literary or poetic theory. These texts serve, in the author's flow of thought, the formulation of Hatherly's poetic reflection, presenting conceptions of writing, text, and language. For this reason, this paper aims to present a proposal of outsourced metatextuality: to analyze Hatherly's poetics predominantly through Hatherly's *Poetics*. A poem will be analyzed in order to verify in what way and if theory and production are configured in Hatherly's poetic *praxis* in her experimentalism. In order to elaborate Hatherly's poetics, two articles authored by her and an interview granted to the broadcaster RTP will be considered. Thus, it is hoped to demonstrate that Hatherly's production is based on a clear conception of the communicative phenomenon and of the written text as an inexorably visual object.

Keywords: Ana Hatherly. Metatextuality. Poetic experimentalism.

EXPERIMENTALISMO PORTUGUÊS

Ana Hatherly, falecida em 2015, foi poeta lusitana integrante ativa dos movimentos de vanguarda literária da segunda metade do século XX. Sua obra, por críticos como Moisés (2015) e Abdala Júnior & Paschoalin (1985), é categorizada experimentalista e concretista (ou “figurada”), sobretudo a partir da década de 1960, marco temporal também adotado pela própria autora em entrevista (HATHERLY, 2003).

O experimentalismo e o concretismo indissociam-se, no âmbito da poesia. De acordo com Omar Khouri (2018, p. 14),

Os experimentais são poetas que valorizam as visualidades todas, assim como as técnicas que as possibilitam, quebrando as supostas fronteiras entre as Artes, porém, têm uma grande familiaridade com o verbal em estado de poesia, inclusive dominando a tecnologia do verso (a maioria).

Khouri (2018) esclarece que os experimentalistas não negam o verso tradicional, apesar da atitude vanguardista, mas sim o conhecem profundamente. Hatherly certamente está entre esses, como demonstra em “Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa”, texto no qual defende, antes de introdução à obra de 1983, que, mesmo em meio à tradição literária, a visualidade se insurgia em experimentações, ainda que pontualmente. Para a autora, é no

Simbolismo, mais recentemente em relação ao momento em que escreve, que se fazem experimentações com a visualidade do texto a fim de lhe diluir a discursividade:

Se o Simbolismo, equiparado ao Sensacionismo, contribui para uma diluição das estruturas do verso e, por prolongamento, do texto, como era praticado até então, e fulgurantemente em tantos casos, essa diluição manifesta-se acima de tudo *pela sua assimilação de características visuais que reduzem o poema a uma mancha*, um conjunto de *impressões* [...], prefigurando a arte abstracta ao nível da figura/imagem, acabando por pôr em destaque a mancha propriamente dita do texto, a mancha tipográfica, *o corpo visualmente formal do texto*. (HATHERLY, 1977, p. 8, grifos da autora).

Para Khouri (2018, p. 16, grifo do autor), coerentemente com o expresso por Hatherly (1977), os experimentalistas consideram que “[...] o verso, se feito, deve extrapolar os limites do livro, explodindo em vociferações ensurdecadoras, em luminosos, outdoors... O poeta é também um *performer*.”. É deste modo que no experimentalismo não se perdem antigas tecnologias, como a tipografia.

A esse respeito, afirma Hatherly (1977, p. 13) que

A escrita tipográfica é a transposição mecânica, industrial, da escrita manual, individual. A despersonalização da imprensa traduz-se nos textos da Poesia Concreta, sobretudo na sua fase inicial. É aliás deliberadamente usada como tal, como tal posta em destaque. O texto surge identificado com o processo mecânico, industrial, da sua reprodução: uma técnica de massas, uma expressão para as massas; a despersonalização individual na expressão do colectivo, do uso generalizado, industrializado ao ponto do completo esvaziamento de outro significado que não seja esse mesmo do seu esgotamento. Nesse aspecto, a Poesia Concreta surge como o caso-limite duma expressão e duma forma de protesto contra a sociedade de consumo em que os mecanismos de produção, orientados para fins de exploração, são baseados nos conceitos de lucro e imperialismo econômico.

Disso conclui-se, como aliás a própria Hatherly (1975) pondera, que o experimentalismo, em vez de ruptura, é, na verdade, uma continuidade de uma tradição estabelecida. Afinal, embora a tradição poética ocidental seja essencialmente discursiva e “[...] a poesia concreta se insurgia contra a discursividade [...] [para a poesia concreta] as palavras eram ícones, tinham importância por si próprias [...]” (HATHERLY, 2003, min 5-6), a versificação própria a essa discursividade, assim como as ferramentas utilizadas para fixá-la e desenvolvê-la não foram negadas nem excluídas; mas foram remodeladas aos novos propósitos do experimentalismo, que são, artisticamente, explorar a imagetividade da escrita, e, socialmente, ameaçar “[...] os valores burgueses da cultura.” (HATHERLY, 1975, p. 16) e contribuir para o “[...] desagregamento das estruturas ideológicas e psicológicas, fundamento das sociedades.” (HATHERLY, 1977, p. 14).

Resta, porém, ainda responder: de onde vem o experimentalismo português? Para Massaud Moisés (2013) e Hatherly (2003), de um lado, o experimentalismo português é nada menos que o resultado do estímulo dado pelo concretismo brasileiro, somente. Khouri (2018) e Hatherly (1975, 1977), por outro, entendem que o experimentalismo português nasce de fontes mais diversas, sofrendo as influências de Mallarmé, Apollinaire, a Poesia Concreta brasileira do Grupo Noigrandes (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975) e a Poesia Concreta alemã de Eugen Gomringer.

Evidentemente, portanto, encaixar a produção de Hatherly no movimento experimentalista português significa encaixá-la num grupo por definição e origem heterogêneo. Para Moisés (2013, p. 450), essa heterogeneidade se explica por causa de certo individualismo próprio do movimento:

Apesar da intensa atividade teórica desenvolvida, a poesia experimental não gerou um manifesto ou um programa estético que fosse consensual [...] E a razão dessa ausência reside no fato de que “foram sempre individuais”, e não raro divergentes, as pesquisas que tinham em mira um “denominador comum”.

Caso levemos o comentário de Moisés ao extremo, podemos concluir que existiram, em Portugal ao menos³, tantos concretismos quantos foram os poetas concretistas, com suas próprias teorizações sobre o movimento concretista e a literatura em geral. Assim, pode-se dizer, dentre os experimentalismos portugueses, há o experimentalismo hatherliano, com seus próprios conceitos de literatura, delimitações analíticas e fundamentações linguísticas.

Sendo a Poesia Concreta crítica à sociedade, seu funcionamento e estrutura, e acreditando os seus adeptos que a renovação da escrita, um dos instrumentos culturais-sociais por excelência, se refletiria em renovação social, é lógico concluir que os poetas concretistas-experimentalistas (Hatherly também, portanto) são estetas, artistas, da *práxis*: a prática pressupõe método e pensamento; pensamento e método

³ No Brasil, o Grupo Noigrandes foi o desenvolvedor central da poesia concretista, de modo que o movimento e o grupo se confundem.

supõem uma prática, um fazer. Nesse sentido, a *práxis* é sintetizada por Freire (apud CORTELLA, 2008, p. 92) no axioma: “fazemos, logo pensamos; assim, existimos”.

Nessa medida, interessa delinear os contornos do que se possa chamar em sentido lato de uma *Poética* de Ana Hatherly, para que se possa, em seguida, verificar se há, em sua poética, a *práxis*, a união e a sagração de suas teorizações e críticas em seu próprio fazer artístico.

Experimentalismo hatherliano: esboços de uma concepção literária experimentalista

Para que se possa iniciar alguma sistematização do modo de Hatherly de enxergar a literatura, como esta deve ser compreendida, como ela se realiza e, especificamente, suas ideias sobre a poesia concreta (já apresentadas, ao menos de início, antes) a fim de viabilizar a análise de um de seus poemas, recorreremos primordialmente aos seguintes documentos: “A reinvenção da leitura” (HATHERLY, 2012), “Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa” (HATHERLY, 1977), entrevista concedida ao programa de tv “Entre nós”, de realização da emissora RTP, com participação da Universidade Aberta⁴ (HATHERLY, 2003).

Hatherly estrutura toda sua compreensão poética e literária em sua compreensão do que seja a escrita. A escrita, para a autora, é essencialmente gráfica. E essa “graficalidade” confere à escrita aspecto imagético que, por sua vez, se converte em aspecto visual, que é o seu centro. Citando Houédard, a poeta (HATHERLY, 2012, p. 6) diz que “[...] toda a escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, [...] é possível pensar simplesmente em palavras.”. Disso resulta que “[...] se escrita e pintura são meios de comunicação mental, é na área da mente onde poesia e pintura primeiro se encontram.” (HATHERLY, 1975, p. 6).

⁴ Dados fornecidos pelo Acervo Digital da UNESP. Eles podem ser conferidos no link disponibilizado na referência.

Além de desenho, a escrita é icônica, no sentido peirceano da palavra⁵. Essa iconicidade relaciona a escrita de maneira particular com a fala:

É preciso ver que a escrita é uma forma de representação. [...] A escrita é uma representação da fala, uma representação muda da fala, mas na verdade é um desenho. É verdadeiramente uma página impressa, ou um cartaz, ou o que for. É verdadeiramente um desenho. E se não conhecermos a língua em que as palavras estão escritas, nós vemos apenas figuras, não é?, desenhos. (HATHERLY, 2003, min 6-7).

Como representação, a escrita é uma espécie de pictografia. Como representação da fala, a escrita aponta, indicia, a fala unindo *ikon* e *logos* (HATHERLY, 1975), isto é, forma e sentido, ou imagem e pensamento. É dessa forma que a poesia concreta é posta por Hatherly, já que a sua formulação visual, escrita, seria por si só dotada de sentido, sentido independente, relativamente, de seu conteúdo linguístico.

[a poesia] É tudo [forma e conteúdo]. O que é preciso ver é quais são todos os aspectos que ela pode assumir. A poesia como escrita, não é; a poesia como fala; a escrita como representação da fala e uma vez que é representação, é também representação visual. (HATHERLY, 2003, min 8-9).

Em seu experimentalismo, conseqüentemente, a poeta propõe também uma outra forma de ler, a que podemos chamar “ver”. Ver a escrita, para além do seu conteúdo linguístico, que segundo a autora é o que se extrai da leitura e impede que a escrita seja universal e não específica, seria atentar-se, precisamente, à forma que veicula a escrita, ao seu desenho. Em outras palavras, Hatherly (1975, 1977, 2003), defende que o texto escrito não seja apenas decodificado e por isso a decodificação seja o limite dos sentidos possíveis para ele, mas seja também visto e apreciado em sua forma gráfica e que dela se possa extrair fruição estética e outros sentidos que não aqueles admitidos pelo poema naquilo que ele tem de linguístico.

⁵ Campos (1969, p. 135), problematizando a poesia vanguardista como dotada de significado em si, defende que seja encarada como índice/ícone, dentro da semiologia Peirceana, ou seja, é construído que “[...] está para quem quer que seja em lugar de qualquer outra coisa, sob qualquer outra coisa, sob qualquer aspecto ou capacidade.”. Nos textos de Hatherly, Haroldo de Campos é referência intelectual frequente, tanto fundamentadora quanto objeto de discordância. Quanto à característica icônica, Hatherly concorda com Campos.

É dentro dessa perspectiva que a poeta argumenta que a Poesia Concreta propõe

[...] uma reforma total do conceito de texto poético, em que a língua nacional, apesar de ter sido o ponto de partida, deixa de ser um factor exclusivamente determinante, isto é, *o texto concreto é acima de tudo a sua forma visível, e por isso se torna universalmente legível.* (HATHERLY, 1977, p. 10, grifo da autora).

E para melhor se compreender o conceito de escrita e do “ver”, interessa entendermos o que Hatherly compreende por palavra, a unidade linguística:

Palavra é um conjunto de sinais que funciona dentro de um sistema. E para cada sistema há um conjunto de normas, de outro modo esses sinais não têm nenhum significado. Uma palavra não significa nada fora do seu contexto, seja a língua, o sistema em que funciona. [...] A verdade é que a palavra tem funções extremamente diversas segundo o “homem invisível” que estiver a manipulá-la. [...] A palavra pode se transformar uma vez que é composta por elementos parados a que chamamos “alfabeto” [...] Eles em si não significam nada, só significam alguma coisa se quisermos que signifiquem, então temos que mantê-los num sistema que seja compreensível para o destinatário [...] (HATHERLY, 2003, min 22-23).

Fica claro, desta forma, que a concepção de linguagem de Hatherly, embora matizada pela iconicidade peirceana e pela defesa da imagética da escrita, é bastante filiada à tradição estruturalista-funcionalista de Praga, citada, inclusive, em Hatherly (1975), retomando as teses jakobsonianas. Portanto, a palavra existe desde que inserida num contexto, seja ele um sistema, seja ele um enunciado de que participa o destinatário na produção de sentidos sendo, aliás, o destinatário condição necessária para que a palavra tenha algum sentido⁶.

⁶ Ressalte-se que esta é apenas uma primeira e bastante inicial aproximação. A teoria literária e a concepção de linguagem de Hatherly se espriam ao longo de seus textos e entrevistas e vão além do exposto nesta seção deste artigo. No futuro, pode-se mais explorar à guisa de formular e formalizar mais claramente a teoria hatherliana e melhor relacioná-la ao panorama do experimentalismo português.

ANÁLISE DE POEMA E VERIFICAÇÃO DA PRÁXIS

O poema a que analisaremos, de acordo com o que foi exposto é o seguinte, constante na obra **Um computador de improbabilidades** (HATHERLY, 2002)⁷:

15. Bussofthee, mememormee!

vai-te embora
vai de mim
vai pr'a fóra
vai-te enfim

mas
lembrate lembrame
de
mim
de
mim
de
mim

No plano geral, o poema constitui-se por um enunciador (eu-lírico) que se dirige, em relação explicitamente manipulativa, a um enunciatário (“tu-lírico”). A manipulação que se cria entre enunciador e enunciatário é em duas direções: i) o enunciatário deve se afastar/distanciar do eu-lírico; ii) o enunciatário deve se aproximar do eu-lírico, mas não espacialmente, e sim e apenas psiquicamente.

O distanciamento, no entanto, é bifacetado, já que ele se dá no espaço e, também, psiquicamente. O distanciamento espacial, geográfico, é marcado geograficamente pela palavra “embora” e pelo sintagma “pr’a fora”, que apontam para um não-lugar, o “externo” parametrizado pelo lugar em que o enunciador está e no qual o enunciatário não deve estar. O distanciamento psíquico é marcado pelo sintagma “de mim”, que metaforiza o enunciador como um lugar, um ambiente dentro do qual se pode estar, pela implicitude da palavra “embora”, sugerida na repetição sintática “vai-te embora → vai-te (embora) de mim”; este ambiente, neste verso, do qual o enunciatário deve sair, é o próprio eu-lírico — a sua mente e/ou as suas emoções. Desta forma, uma e outra face do distanciamento exigido do enunciatário pelo enunciador revelam a afetividade que permeia o vínculo existente entre este e

⁷ Não pude consultar a obra original física nem virtual para este trabalho. Por essa razão, não é possível indicar a página exata onde se encontra o poema.

aquele, apontando para a aversão que o eu-lírico sente pelo tu-lírico a ponto de não querer partilhar com esse o seu espaço nem lhe permitir que ocupe sua mente e, portanto, seus pensamentos.

O último verso da estrofe, “vai-te enfim”, é o catalizador de um processo que se dá gradativamente: o enunciatário para de dividir o espaço com o enunciador; o enunciatário “sai de dentro” do enunciador; o enunciatário está fora, tanto fisicamente quanto psiquicamente; o enunciatário termina “enfim” de se afastar.

Na segunda estrofe⁸, iniciada pela conjunção opositiva “mas”, o eu-lírico demonstra, entretanto, que essa aversão não é plena, a ponto de exigir, também, do enunciatário que reserve em sua memória (“lembrete”, “lembrame”), portanto, em sua mente, logo, dentro de si, metaforizando também o outro como espaço. E isso desvela que, apesar de o enunciador desejar não partilhar de espaço físico com o enunciatário e desejar também não pensar em, não ter dentro de si, o enunciatário; há nele a vontade de permanência de vínculo, de permanecer dentro do enunciatário, garantindo, dessa forma, mesmo que unilateralmente, exista o afeto, exista a conexão.

“Vendo” o poema, sem considerar o acima mencionado, notamos que o poema de fato se desenha: as palavras, os sintagmas, os versos e estrofes se organizam graficamente no papel. Os primeiros quatro versos, da primeira estrofe, de extensão mais ou menos próxima, se sucedem e descendem, uns estando mais recuados à esquerda do que os outros, formando como que degraus da esquerda para a direita. O verso “mas”, já na segunda estrofe, um pouco mais abaixo do último verso da primeira estrofe, explicita certa transição de uma estrofe a outra, mas já recuando um pouco em relação ao até então “progresso”. Os versos seguintes alternam-se em recuos para direita, com “lembrete” e “lembrame”, e para a esquerda, com “de//mim//de//mim//de//mim”.

Esse movimento visual da disposição das palavras do poema, universalmente, como se pode supor intencionou Ana Hatherly, sugere o movimento pendular próprio

⁸ Vale dizer que o poema não deixa óbvio que o “mas” faça parte de uma eventual segunda estrofe. Nem, tampouco, deixa clara a divisão entre seus versos em estrofes. É perfeitamente possível, por exemplo, compreender que “vai embora”, “vai de mim”, “vai p’ra fora” e “vai-te enfim” seriam estrofes cada um. Contudo, pela grande proximidade entre os trechos, nesta análise consideramos apenas como versos da mesma estrofe. Assumimos que “vai-te embora [...] vai-te enfim” compõem uma estrofe e que “mas [...] mim”, outra, para viabilizar a análise feita.

das relações interpessoais, quiçá amorosas, e da própria memória: um constante progredir-retroceder-distanciar-aproximar. Deve-se observar, não obstante, que o poema parece se orientar para baixo, sugerindo a descensão, a queda por que passam as relações, tornando a própria leitura e “visão” do poema uma experiência sensorial, o que é coerente com as propostas experimentalistas-concretistas.

Do ponto de vista das formas linguísticas, chama a atenção que o primeiro verso da primeira estrofe, justamente o início da relação manipulativa enunciador-enunciatário que se instaura em torno da demanda pelo afastamento, seja o maior no que diz respeito ao número de sílabas gramaticais dentro da estrofe. Ao mesmo tempo, o segundo verso da segunda estrofe é o maior em número de sílabas gramaticais não apenas da estrofe em questão, mas de todo o poema. Esses são dados relevantes porque é este aspecto formal, e não o da quantidade de sílabas poéticas ou o das rimas, p. ex., que mais influencia a visualidade do poema. Esse tamanho desigual localizado sugere, ao leitor, tanto em sua leitura de decodificação, quanto em sua leitura de visualização, que os inícios são sempre mais longos, não distinguindo se o início do distanciamento, se o início da lembrança. Esta é, portanto, mais uma camada da iconicidade do poema e do experimentalismo hatherliano.

No que diz respeito à escrita como representação da fala e a palavra como unidade sistêmica, o poema realiza a ambas.

A representação da fala, para além do aspecto formal-imagético, se dá também na construção do ritmo do poema por meio da aliteração de fones plosivos (“te”, “bo”, “de”, “p’ra”, “te”), fricativos (“vai”, “vai”, “vai”, “fó”, “fim”) e nasais (“em”, “mim”, “en”, “fim”). Os plosivos definem o andamento geral da estrofe, ocorrendo, em geral, sempre introduzindo o local do qual o enunciatário deve partir (“-te embora”, “de mim”) ou ao qual se dirigir (“-p’ra fora”, “te enfim”), realçando-os. Os fricativos estão sempre nas palavras que apontam movimentação, como “vai”, “fora” e “enfim”, dando a essas noções a fluidez e prolongamento que lhes são próprias. Os nasais servem a produzir o efeito do prolongamento dos fatos, contribuindo na construção do caráter processual do que é pedido ou ordenado.

A palavra como unidade sistêmica, aderindo ao que Hatherly diz em sua entrevista, aparece contextualizada no próprio sistema do poema. E seu sentido é

completamente condicionado ao destinatário, uma vez que cada uma das palavras que nele constam se dirigem a um destinatário projetado, o “tu-lírico” convocado pelo imperativo.

Observa-se, nesse sentido, aderência e motivação entre a forma visual do poema, as formas linguísticas escolhidas para compô-lo e pelo menos um dos sentidos, uma das interpretações resultantes de análise, que o poema oferece. Há, no poema, portanto, extrapolação do verso, da discursividade, e apelo à sua iconicidade potencial universalizante à leitura.

SÍNTESE E UM POUCO MAIS

Ao longo deste artigo, nos debruçamos sobre o experimentalismo português, os escritos não literários de Ana Hatherly, caracterizamos primariamente seu próprio experimentalismo e a teoria poética que elabora tanto em seus ensaios quanto em uma de suas entrevistas. Também, analisamos, na última parte deste trabalho, um poema da escritora a fim de verificarmos se sua teoria poética se convertia em *práxis* poética, i.e., se sua produção obedecia e refletia suas próprias concepções de linguagem, poesia concreta e literatura.

Verificamos que sim, ao menos no poema analisado, Hatherly se mostra poeta da *práxis* haja vista a aderência aos e materialização, em seu texto, dos princípios que desenvolve em sua produção intelectual e por nós sumarizados numa das seções deste texto: a escrita como visualidade e representação da fala; a palavra como signo do sistema; a leitura excedendo a decodificação e chegando necessariamente à contemplação visual-pictórica. Tudo se encontra e é significativo no poema de Hatherly.

Para o futuro, dada a vasta produção da literata, é possível leitura e análise mais pormenorizada e vasta de cada um dos textos, literários ou não, e das entrevistas dela a fim de se compreender mais profundamente a teoria estética e literária que produz, com vistas à síntese e sistematização mais rigorosa e ampla do que foi possível no presente artigo. E que se possa defender, por essa via, que toda a obra de Hatherly é a prática de seu posicionamento enquanto crítica e ensaísta literária.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. Modernismo: Pós-Modernismo: o Neo-realismo e as tendências contemporâneas (1939 - atualidade). *In*: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. Capítulo 9. p. 155-184.

CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 131-154.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 2. ed. [S. l.]: Duas Cidades, 1975.

CORTELLA, Mario Sergio. A escola e a construção do conhecimento. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008. cap. 3, p. 83-106.

KHOURI, Omar. De Portugal para o mundo: PO.EX. *In*: CALLEGARI, Bruna; KHOURI, Omar (cur.). **Poesia experimental portuguesa**. Brasília: Caixa Cultural, 2018. p. 11-16. Disponível em: <<https://issuu.com/espacoliquido/docs/poexnobrasil-catalogo2018>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

HATHERLY, Ana. A reinvenção da leitura. **Estudos Literários**, [s. l.], v. 2, p. 441-469, 2012. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/2183-847X_2>. Acesso em: 10 dez. 2012. Originalmente publicado em 1975, em edição da revista Editorial Futura.

HATHERLY, Ana. Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa. **Colóquio**: Letras, Lisboa, n. 35, p. 5-17, 1977.

HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio**: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Conselho da Europa, 1983.

HATHERLY, Ana. **Um calculador de improbabilidades**. Coimbra: Quimera, 2002.

ENTRE NÓS: entrevista a Ana Hatherly. Entrevistadora: Raquel Santos. Entrevistada: Ana Hatherly. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. Disponível no Acervo Digital da UNESP. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/10400.2/4969>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.