

A POEMOGRAFIA DE ANA HATHERLY – DO MAR QUE SE QUEBRA À VARIAÇÕES E SUAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

**Ana Hatherly's poemography –
from the breaking sea to variations and their reading possibilities**

Igor Christian Santos Lima

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5787-5306>

Licenciatura em Artes Visuais

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

E-mail: christiansantos1854@gmail.com

Marjorie Garrido Severo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8002-515X>

Doutorado em Educação

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

E-mail: marjorie@academico.ufs.br

RESUMO

O presente artigo sintetiza parte das investigações apresentadas na monografia “Pintura das palavras: a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly”, bem como revisita e amplia as relações entre as artes visuais e literatura com o foco na obra poética da portuguesa Ana Hatherly, notória pelos seus estudos acerca da escrita e de poesia visual. Aqui buscou-se compreender, de modo breve, o histórico da escrita manual, as influências do fator pictórico na textualidade, o contexto literário que Hatherly se insere e as concepções de Vilém Flusser de Linha, Superfície e Gesto para analisar a poética da portuguesa. Estudou-se textos dos teóricos do Concretismo brasileiro, da Poesia Experimental Portuguesa e o livro de François Cheng “*Vacío y Plenitud*”, focado na pintura e caligrafia chinesa. Apresenta-se a partir desses estudos uma análise da obra *O mar que se quebra* (1989) e também das *Variações* de 15 a 20, do *Livro III – Leonorana*, parte do livro *Anagramático* (1965-70), que visa ampliar as possibilidades de leituras sobre sua poesia a luz dos princípios da caligrafia e pintura chinesa. De produção labiríntica, o estudo dos poemas selecionados que privilegiam o fenômeno da intertextualidade, propondo uma reinvenção da leitura através da ambiguidade da escrita, aqui intitula-se de poemografia. Considera-se que indicam possibilidades de compreensão do fenômeno visual no poema. Percebe-se em seu labor a influência da arte chinesa e japonesa, tanto em seus materiais e ferramentas quanto na preservação de uma indissociabilidade entre poema e pintura, escrita e desenho, arte visual e arte literária.

Palavras-chave: Ana Hatherly; Poesia Experimental; Caligrama; Vilém Flusser; François Cheng.

ABSTRACT

This article summarizes part of the research presented in the monograph “Painting the words: the relationship between image and poem in Ana Hatherly”, as well as revisiting and expanding the relationship between the visual arts and literature with a focus on the poetic work of the Portuguese Ana Hatherly, known for her studies on writing and visual poetry. Here we sought to briefly understand the history of handwriting, the influences of the pictorial factor on textuality, the literary context in which Hatherly is inserted and Vilém Flusser's conceptions of Line, Surface and Gesture in order to analyze the poetics of the Portuguese artist. We studied texts by theorists from Brazilian Concretism, Portuguese Experimental Poetry and François Cheng's book “Vacío y Plenitud”, which focuses on Chinese painting and calligraphy. Based on these studies, we present an analysis of the work *O mar que se quebra* (1989) and also of Variations 15 to 20, from Book III - Leonorana, part of the book *Anagramático* (1965-70), which aims to broaden the possibilities of reading his poetry in the light of the principles of Chinese calligraphy and painting. A labyrinthine production, the study of the selected poems focuses on the phenomenon of intertextuality, proposing a reinvention of reading through the ambiguity of writing, what we call here poemography. They are considered to indicate possibilities for understanding the visual phenomenon in the poem. The influence of Chinese and Japanese art can be seen in his work, both in his materials and tools and in the way he uses them.

Keywords: Ana Hatherly; Experimental Poetry; Caligramme; Vilém Flusser; François Cheng.

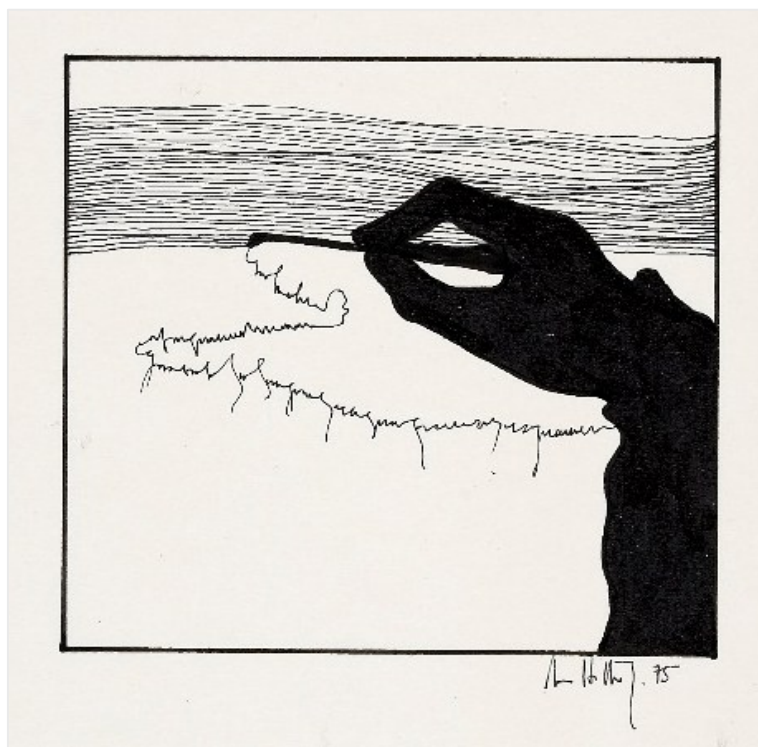
INTRODUÇÃO

Na História da Arte encontra-se diversos exemplos de poemas de caráter visual: a poesia chinesa com sua caligrafia e ideogramas, as epigramas de Símias de Rhodes e outros altares gregos na “Antologia Palatina”, as *Carmina Figuratas* medievais, os labirintos, acrósticos e anagramas do Maneirismo e Barroco Lusitano, e a poesia concreta brasileira. (Maués, 2009).

Uma das influências da produção da monografia “Pintura das palavras: a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly” partiu de uma provocação inicial do livro “O que é comunicação poética” de Décio Pignatari o qual afirma “a Poesia se aproxima mais da Música e das Artes Plásticas do que da Literatura” (Pignatari, 2005, p. 9). A investigação dessa frase caminhou para o conhecimento, além dos exemplos citados anteriormente, dos vates da poesia experimental portuguesa, em especial a artista Ana Hatherly, cujo nome completo era Anna Maria de Lourdes Rocha Alves Hatherly, ela nasceu em Portugal, na cidade do Porto em 1929 e faleceu em Lisboa em 2015.

De uma intensa pesquisa acadêmica que abrange especialmente a poesia visual barroca, Hatherly, que também é poeta e artista visual, explorou em seu ofício as diversas possibilidades da escrita, seja de um modo linear, isto é, baseado no verso ou na prosa, seja na forma de superfície, no seu caráter visual, imagético e pictórico (figura 1).

Figura 1 – Metáfora da "Mão Inteligente" (1975), Ana Hatherly.



Fonte: Modernism/Modernity.org

A Poesia Experimental Portuguesa, surgida na década de 1960, foi um movimento de vanguarda que explorou a intersecção entre palavra, imagem e performance, desafiando as convenções literárias tradicionais. Liderado por poetas como Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares, o movimento enfatizou a materialidade do texto, a visualidade gráfica e a participação ativa do leitor e da leitora. Sua relação com o Concretismo brasileiro (décadas de 1950-60) é marcada por influências mútuas, especialmente na valorização do poema como objeto espacial e na ruptura com o discurso linear. Enquanto os concretistas brasileiros (como os irmãos Campos e Décio Pignatari) focaram no rigor estrutural e no ideograma, os experimentalistas portugueses incorporaram maior liberdade gestual e elementos lúdicos, expandindo as fronteiras entre poesia e artes visuais. Ambos os movimentos, porém, compartilharam o interesse pela comunicação não verbal e pela reinvenção da linguagem poética.

O objetivo da pesquisa aqui empreendida é o de analisar os poemas *O mar que se quebra* e as *Variações de 15 a 20*, a luz dos teóricos Flusser e Cheng para assim identificar as relações entre poemas e grafismos, texto e imagem. De produção labiríntica, a autora

tem grande relevância para a poesia concreta, o estudo dos poemas selecionados que privilegiam o fenômeno da intertextualidade, propondo uma reinvenção da leitura através da ambiguidade da escrita, aqui intitula-se de poemografia.

1. QUANDO A LINHA SE TORNA SUPERFÍCIE – A ARTE DE ANA HATHERLY

A trajetória artística de Hatherly principia na música, mas, devido a um problema de saúde, seu médico a sugere que comece a escrever poesias. O título de seu primeiro livro de poemas, “Ritmo Perdido”, faz referência a esta saída da música e, desde então, seu labor tornará quase que indissociável o ato de escrever com o ato de desenhar, como ela mesma irá dizer:

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estágio necessário, mas mais importante ainda foi o estudo da escrita propriamente dita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. (Hatherly *apud* Araujo, 2022, p. 15)

A partir desta citação, também é possível destacar a influência da Poesia Concreta, da escrita manual e impressa, desde a antiguidade e de oriente a ocidente.

O Concretismo, como define Hatherly, buscou uma redução da melodia em ritmo, do desenho em ponto e da poesia em som (Hatherly, 1981 p. 91). De tal modo, a discursividade presente em toda tradição literária portuguesa seria eliminada em prol de uma arte mais concisa e não menos lírica. (Rádio e Televisão de Portugal, 2003). Os irmãos Campos e Décio Pignatari, principais teóricos do movimento, irão, por influência dos estudos chineses de Fenollosa publicados por Ezra Pound, desenvolver uma concepção de ideograma que no “processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (Fenollosa *apud* Campos, 1975, p. 23).

O estudo dos ideogramas chineses, tão caro aos concretistas, como já mencionado, foi de grande valia para Hatherly, que percebeu a sua força de expressão visual, independente do significado da palavra. (Rádio e Televisão de Portugal, 2003). Outro aspecto marcante em sua obra é a compreensão de que o poeta deve ser um “microcosmo” para poder interpretar o mundo e a existência. (Hatherly, 1959, p. 92). Tal visão de mundo

coincide, em partes, com a cosmovisão dos calígrafos chineses que a pintura e escrita, indissociáveis, seriam uma expressão espiritual do artista (Meggs, 2007, p. 54) e o resultado seria um “microcosmo” voltado a criar um espaço aberto qual reside a vida (Cheng, 2008, p. 132). Para os chineses, portanto, a principal forma de julgar uma boa pintura seria a partir de seu “macrocosmo”, isto é, o próprio fôlego da natureza. Se a obra não possuir o fôlego vital, será considerada medíocre (Cheng, 2008, p. 133).

Desprende-se do que foi posto que, tanto em Hatherly, quanto na poesia chinesa, a presença do gesto é um fator primordial para a obra de arte. Um autor que se debruçou acerca do assunto foi o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser em seu livro “Gesto”, originalmente lançado em 1991 na Alemanha, no qual descreve como um “movimento que articula uma liberdade” (2014, p. 16) e, em específico o *gesto de escrever*, como “ação que coloca material sobre superfície (por exemplo, giz sobre lousa), para formar desenho (por exemplo, letras)” (Idem, p. 99) E, como dirá Cheng (2008, p. 129), na pintura chinesa o gesto reflete a espiritualidade do próprio artista. Quando a escrita manual de Hatherly se mescla ao desenho, o espaço tipográfico deixa de ser apenas um espaço para inscrever conceitos ou ideias abstratas para se tornar um campo aberto para figuração que pode, ou não, representar visualmente algo antes conceitual.

Flusser ao definir “Linha” como um discurso de pontos, sendo “ponto” o mesmo que “conceito”, a trata como uma série de sucessões na forma de processos (Flusser apud Ströhl, 2002, p. 21) e a leitura de um texto consiste de ir de um ponto a outro (Idem, 2002). Em contrapartida, a “Superfície” é simultânea, sem ponto de partida e a própria imagem é quem sugere a forma de ser lida. Se o texto escrito, para se entender a mensagem, é preciso seguir estritamente a ordem da leitura, na imagem é preciso apreender uma mensagem pela síntese para, então, decompô-la por meio da análise. (Idem, 2002, p. 23).

Inserida no contexto da Poesia Experimental Portuguesa, qual Melo e Castro (p. 9, 1977) destaca a predominância de uma poesia espacial voltada para coordenadas visuais, Hatherly foi, junto com o próprio Melo e Castro, Salette Tavares e Antonio Aragão, uma das principais poetisas que exploraram o aspecto pictográfico no poema. Seus trabalhos, porém, abrangem vários escopos da arte a exemplo da novela (O Mestre, 1963), poemas lineares (Um Ritmo Perdido, 1953), desenho (“O Mar”, 1971) (figura 2), poemas concretos (parte de “Anagramático” [1965-1970]), poemas caligráficos (Reinvenção da Leitura), poemas em prosas (parte de “Anagramáticos”), performances (Roturas, 1977), animações (Revolução, 1975) e, talvez a sua obra maior, as “Tisanas”. Se é possível falar

em uma intercessão no seu corpo poético tão diverso, talvez seja a presença de problemáticas acerca do gesto, da palavra e da ambiguidade.

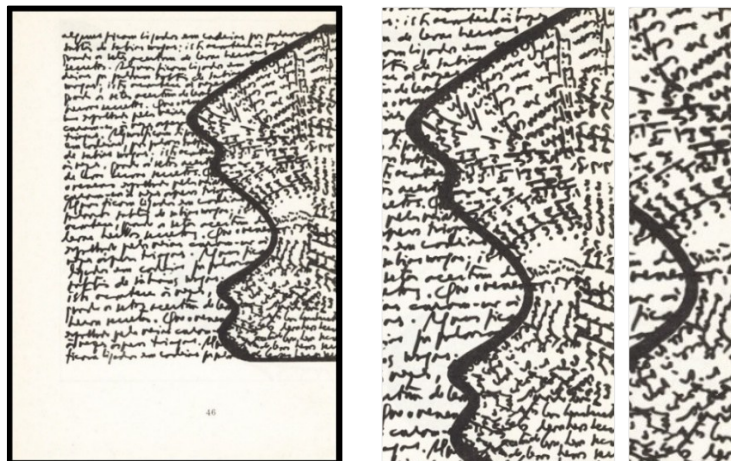
Figura 2 – "O mar" (1971), Ana Hatherly.



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian.

Em “O Mestre”, novela filosófica da autora, ela define a ambiguidade como “a arte da suspensão” (Hatherly, 1963, p. 11). Quando ela aplica esta suspensão do aspecto linear de um texto, como fez em seu livro “O Escritor” (figura 3), o que ocorre é uma valorização do ato de ver e o sentido da obra será tão somente sugerido pela sucessão de imagens ao decorrer da obra.

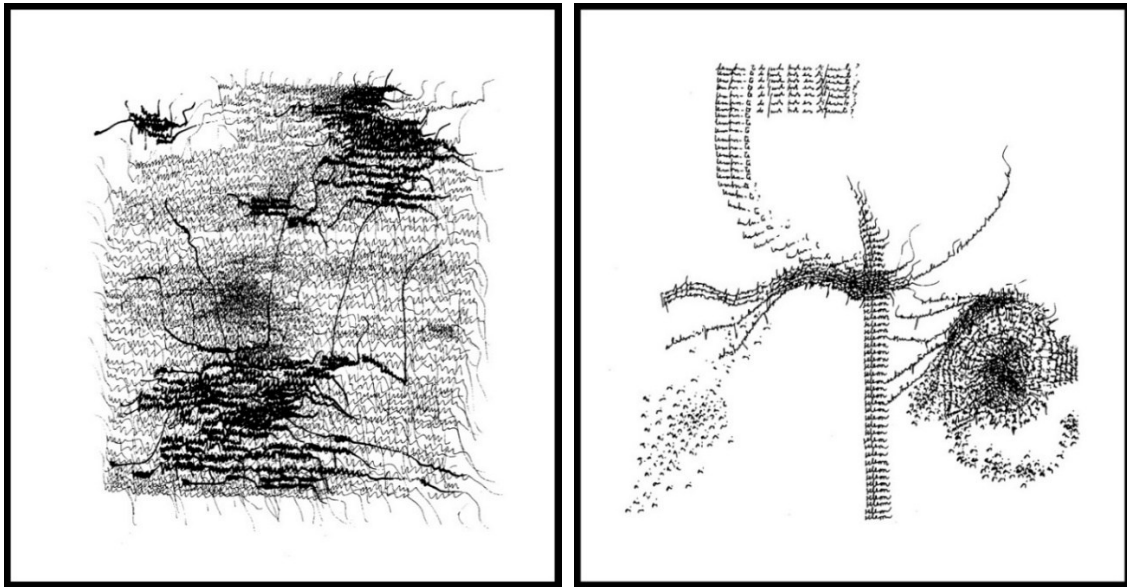
Figura 3 – Trecho de "O Escritor" (1969/1972), Ana Hatherly



Fonte: Arquivo Digital PO.EX (po-ex.net).

Em outro livro, “Reinvenção da Leitura”, cujo título bem sugere seu projeto poético, a caligrafia assume ou formas incognoscíveis, como em “*La Plaisir du Texte*” (figura 4) ou sugere formas figurativas, como em “Lembras-te de quando tudo era diferente” (figura 5) que remete uma taça quebrada.

Figuras 4 e 5 – “*Le Plaisir du Texte*” & “Lembras-te de quando tudo era diferente” (1975), Ana Hatherly.



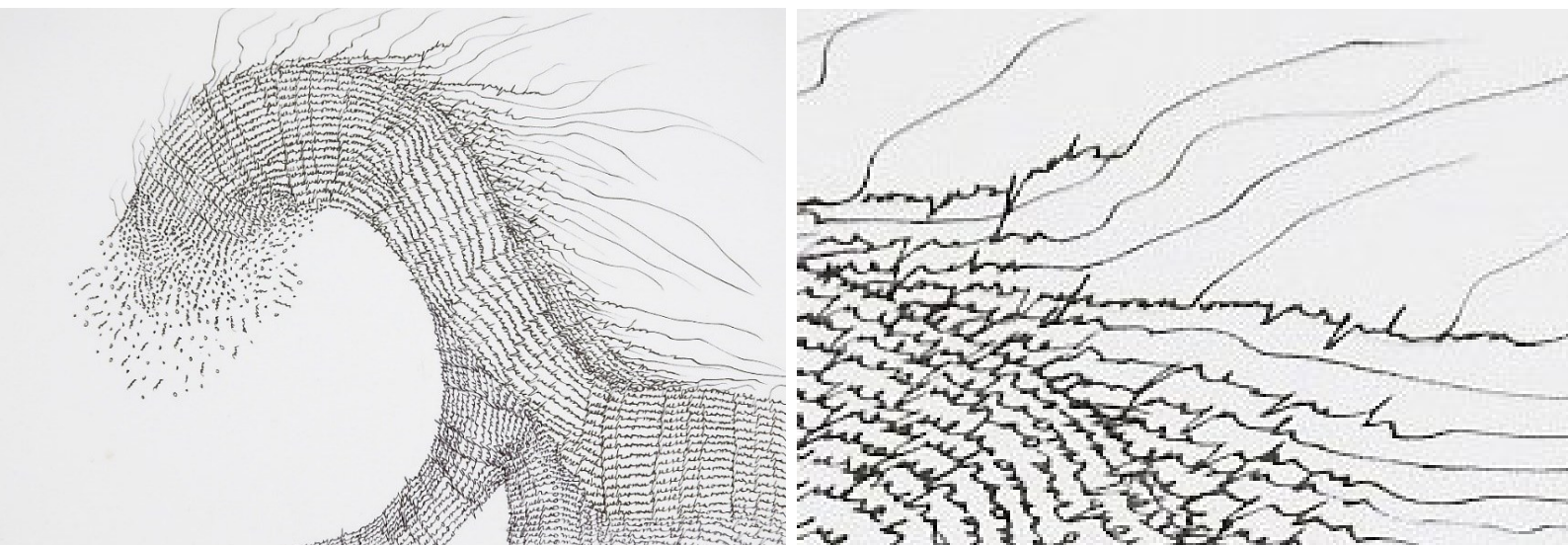
Fonte: Arquivo Digital PO.EX (po-ex.net).

Percebe-se nas obras que, em determinados momentos, Hatherly irá suprimir o caráter linear da escrita em privilégio de um caráter superficial, isto é, a figura irá ser ressaltada perante o texto e a leitura de uma sucessão de pontos cede espaço a uma análise da imagem.

2. POEMAGRÁFICO “O MAR QUE SE QUEBRA” A LUZ DE CONCEITOS DE FLUSSER E CHENG

No poema “O Mar que se quebra” (figura 6), pode-se perceber duas formas de leitura: uma linear e outra de superfície.

Figuras 6 e 7 – “O Mar que se Quebra” (1998), Ana Hatherly, e detalhe da caligrafia na obra, destacando o movimento das letras.



Fonte: Fundação Galouste Gulbenkian. (gulbenkian.pt).

De forma linear, a leitura pode ser feita da esquerda para direita em formato de parábola, ou, na parte inferior da imagem, em diagonal. O sentido da leitura linear entra em conflito com a figura expressa na superfície, cujo “peso” visual se direciona da direita para esquerda. Tal efeito visual e literário sugere a “quebra do mar” que o verso e título do poema mencionam.

Ainda na superfície, Hatherly, por meio da caligrafia, implica a presença do movimento e do próprio vento, seja pelo alongamento das últimas letras (figura 7), seja deformando as palavras ao ponto de se tornarem desenhos, seja fragmentando nas “espumas” da onda a palavra “o mar”, seja pela própria repetição do verso em sua escrita e sem perder de vista a expressividade do gesto em sua arte.

Há na obra uma consciência do vazio, seja como uma insignificância, do “nada”, seja como uma plenitude, do “total”, que é uma herança da pintura chinesa (Cheng, 2008, p.78-81). Por seu caráter de escrita manual, “O Mar” de Hatherly só pode ser manifesto no conflito entre a nulidade do papel em branco e a plenitude da sua escrita em consonância do espaço não-escrito, em outras palavras, é o vazio “nulo” que se torna um vazio “pleno”, integrado em um conjunto artístico.

Existe, portanto, nesta obra diversos conflitos e diálogos: vazio insignificante e vazio significativo, leitura linear e visualização superficial, o vento e o mar, legibilidade e ilegitimidade, forma e conteúdo e escrita e desenho.

3. ANAGRAMÁTICO – OUTRAS POSSIBILIDADES DE LEITURA A PARTIR DOS PRINCÍPIOS DA PINTURA E CALIGRAFIA CHINESA

Analisa-se aqui outra obra de Ana Hatherly, o Livro III – *Leonorana*, parte da obra *Anagramático* (1965-70), composta por quatro livros: *A maldade semântica*; *A detergência morosa*; *Leonorana e Metaleitura*. O *Leonorana* apresenta uma série de variações poéticas - processo emprestado da música (Domingues, 2019, p. 114) - onde a autora desconstrói e reconstrói o verso de Luís Vaz de Camões (Século XVI) "Descalça vai para a fonte Leonor pela verdura", especificamente as variações 15 a 20, por ter maior expressividade visual.

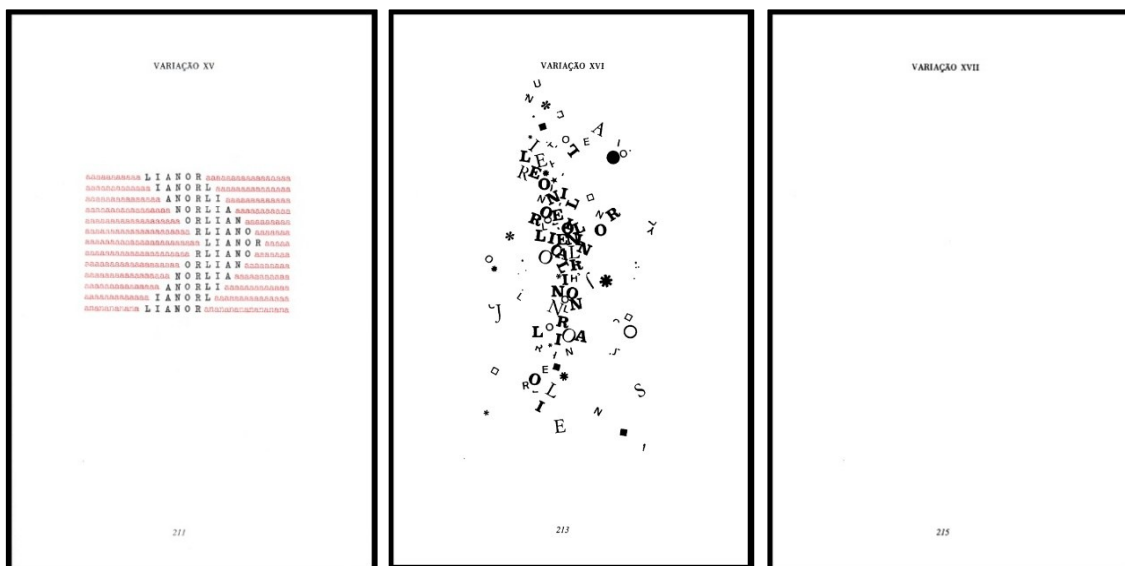
A análise empreendida está interessada em ressaltar outras possibilidades de leitura, um processo de ler a imagem e ver o poema, parte então das relações com princípios da pintura e caligrafia chinesa, abordados por François Cheng no livro *Vacío y Plenitud*.

Aguiar (2021) informa que Hatherly possuía uma “Gestualidade decorrente do estudo da escrita chinesa arcaica, a partir de um dicionário inglês-chinês adquirido nos anos 60, da sua ligação com a filosofia oriental, e da pesquisa a partir de elementos caligráficos e pictográficos.”

Apesar da autora conceber títulos às suas variações, ela não define os conceitos como o de “absolutização”, “semantização” e termos semelhantes, o que resta ao leitor perceber, pelos próprios poemas, o modo que esses processos agem. (Domingues, 2019, p. 115).

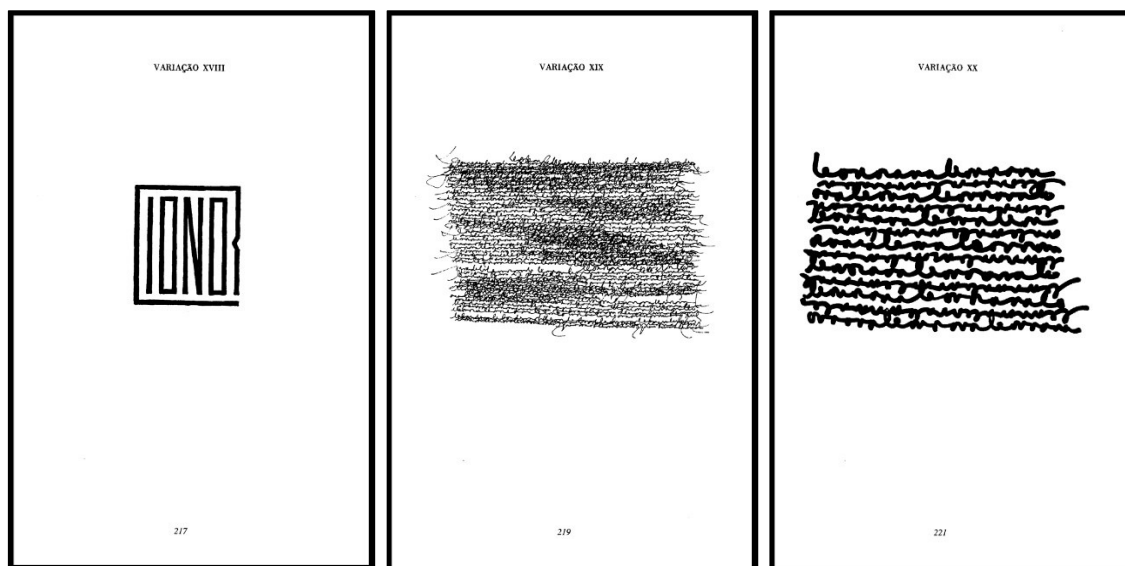
Em variação XV (figura 8), usando o processo de “Reformulação Temática por Absolutização Concreta. Semantização Visual”, as cores preto e vermelho e as letras diferentes evidenciam a forma de seta, aludem ao movimento que o poema de Camões resalta que Leonor vai para a fonte, além de reforçar seu aspecto anagramático. A expressão “Absolutização Concreta” parece se contrapor ou dialogar com a variação XVI (Figura 9) em seu processo de “Atomização concreta” no qual a palavra se dissolve em partículas de tamanhos e tipos diversos.

Figuras 8, 9 e 10 – “Variações XV, XVI, XVII” (1970), Ana Hatherly.



Fonte: Arquivo Digital PO.EX (po-ex.net).

Figuras 11, 12 e 13 – “Variações XVIII, XIX, XX” (1970), Ana Hatherly.



Fonte: Arquivo Digital PO.EX (po-ex.net).

Em variação XVII (figura 10) estabelece relação com a noção de **Vazio como Espaço Criativo**, Cheng destaca que, na arte chinesa, o vazio não é uma ausência, mas um espaço ativo que permite a interação e transformação das formas.

Na variação XVIII (figura 11), realiza uma “Formulação ideográfica”, qual a palavra se torna uma figura não apenas lida, mas vista. Percebe-se uma unidade da figura por meio da união da letra “L” e “R” que circundam o “IONO” da palavra “Lionor”. Nas variações XIX e XX (figuras 11 e 12) vê-se duas formas de explorar a escrita manual para

a “semantização visual” por meio da ininteligibilidade. Uma de modo “absoluto”, composto de uma escrita entrelaçada ao ponto de se assemelhar a garranchos, e outra de modo “concreto”, com linhas grossas que reduzem consideravelmente a sua leitura.

Nas variações de 15 a 20 de *Leonorana*, Hatherly utiliza o espaço em branco de maneira estratégica, permitindo que o leitor participe na construção do significado. Este uso do vazio cria uma dinâmica onde o não dito ou não escrito se torna tão significativo quanto o texto presente, refletindo a ideia de que o vazio é um elemento operante na arte.

A **Energia Vital (Qi) e Fluidez**, o conceito de *Qi* refere-se à energia vital que permeia o universo, manifestando-se através de traços vigorosos e espontâneos na arte. Hatherly, ao recombina e desconstruir o verso de Camões, infunde uma nova vitalidade nas palavras, permitindo que cada variação pulse com uma energia própria. Esta abordagem ressoa com a ideia de que o artista deve capturar o alento vital através de gestos expressivos.

A **Unidade entre Forma e Conteúdo**, na tradição chinesa, há uma integração profunda entre forma e conteúdo, onde a caligrafia e a pintura são expressões interligadas. Hatherly, nas suas variações, transcende a mera escrita linear, criando composições que podem ser vistas como visuais e textuais simultaneamente. Esta fusão de forma e conteúdo reflete a busca por uma expressão artística total, onde cada elemento contribui para a totalidade da obra.

A **Espontaneidade e Naturalidade**, inspirada pelo taoismo, a arte chinesa valoriza a espontaneidade e a naturalidade. As variações de Hatherly parecem emergir de um processo intuitivo, onde as palavras fluem e se transformam de maneira orgânica, sem forçar uma estrutura rígida. Esta abordagem espontânea permite que a poesia se desenvolva de forma natural, refletindo a harmonia entre o artista e a sua criação.

A **Interação entre Vazio e Plenitude**, a harmonia na arte chinesa é alcançada através da interação equilibrada entre vazio e plenitude. Nas variações de Hatherly, o espaço em branco (vazio) e o texto (plenitude) coexistem de maneira complementar, criando uma composição equilibrada onde cada elemento potencializa o outro. Esta interação dinâmica permite múltiplas leituras e interpretações, enriquecendo a experiência estética do leitor e da leitora.

Em suma, as variações 15 a 20 de *Leonorana* exemplificam uma convergência entre os princípios da arte chinesa e a poesia experimental de Ana Hatherly, onde o vazio, a energia vital, a unidade forma-conteúdo, a espontaneidade e a interação entre vazio e plenitude se manifestam de maneira intrincada e profunda.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, a obra tanto acadêmica quanto poética de Hatherly indicam possibilidades de compreensão do fenômeno visual no poema. Percebe-se em seu labor a influência da arte chinesa e japonesa, tanto em seus materiais e ferramentas quanto na preservação de uma indissociabilidade entre poema e pintura, escrita e desenho, arte visual e arte literária.

No caminho aberto pelo Concretismo, que, segundo Melo e Castro (1977), enfatizaram o caráter textual do poema, e pelos Experimentais portugueses, que enfatizaram a espacialidade na poesia, Hatherly contribui com a exploração do gesto da escrita manual como forma de expressão poética, uma busca da “escrita pela escrita” e o prazer de escrever. E, para compreender sua obra, foi de grande valia o estudo da filosofia de Vilém Flusser no tocante da Linha, Superfície e sua Teoria dos Gestos.

Uma das possibilidades para avançar nesta pesquisa acerca de Hatherly é compreender o movimento concretista a partir de seus principais teóricos, sendo eles Haroldo e Augusto Campos, Décio Pignatari, os teóricos do experimentalismo português, como Melo e Castro e a própria Hatherly, e o aprofundamento em questões apontadas por Cheng, em seu livro *“Vacío y Plenitud”*, e por Flusser em seu livro *“Gestos”*, que, aliás, possui observações sobre o concretismo (Flusser, 2014, p. 102).

Como mencionado anteriormente, a artista estudada explorou as diferentes expressões artísticas e, entre elas, a performance, em especial sua “Rotura” de 1977, na qual a ênfase no gesto também é patente, como pode ser vista na gravação realizada por Elizabete Francisca (Plataforma Revólver - Independent Art Space, 2021). Além do aspecto artístico, é possível investigar as implicações pedagógicas de suas obras, como a educação do gesto na escrita, no desenho e na performance, a compreensão dos diferentes gestos de escrever -escrita manual, caligrafia, datilografia, digitação com os polegares, etc.- as aproximações e diferenciações entre as diversas artes e a própria educação e reeducação da leitura e do próprio ato de ver, um elemento central da obra poética de Hatherly.

O panorama histórico da escrita apresentado na monografia, pela natureza do próprio texto, não foi exaustivo e permaneceu com lacunas, a exemplo da possível influência árabe na caligrafia europeia no período do califado andaluz, do intercâmbio cultural entre Portugal e os países do leste asiático, e a presença dos poemas visuais barrocos nos domínios lusitanos, que conta com uma pesquisa abrangente da poeta aqui estudada.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Fernando. *A visualidade na escrita de Ana Hatherly*. Revista Sphera. 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.revistasphera.com/post/a-visualidade-na-escrita-de-ana-hatherly-por-fernando-aguiar>> Acesso em: 4 fev. 2025.

ARAUJO, R. *Ana Hatherly: Poeta- pintora / Pintora-poeta*. desleitura – Literatura Filosofia Cinema e outras artes, [S. l.], v. 9, n. 9, 2022. DOI: 10.26893/desleitura.v9i9.107. Disponível em: <<https://desleitura.com/desleitura/article/view/107>> Acesso em: 4 abr. 2024.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CASTRO, E. M. de Melo e. *A Poesia Experimental Portuguesa*. In: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. São Paulo. 1977.

CHENG, François. *Vazio y Plenitud*. 3 ed. Madrid: Siruela, 2008.

FERRIS, Natalie. *The Intelligent Hand: Ana Hatherly*. Modernism/modernity. Disponível em: <<https://modernismmodernity.org/forums/posts/ferris-intelligent-hand-ana-hatherly>> Acesso em: 1 abr. 2025

FLUSSER, Vilém. *A Escrita - Há Futuro para a Escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

Fundação Calouste Gulbenkian. *Ana Hatherly*. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/cam/artist/ana-hatherly/>> Acesso: 03 Mar. 2025.

HATHERLY, Ana. *O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta*. Lisboa. Diário de Notícias. 1959 in: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Disponível em: <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-o-identico-inverso/>> Acesso em 04 Mar. 2025.

HATHERLY, Ana. *O Mestre*. Lisboa: Arcádia Limitada, 1963.

HATHERLY, Ana. *Anagramático* (1965-70). Lisboa. Moraes Editores. 1970

HATHERLY, Ana. *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Editorial Futura. 1975a in: Revista de Estudos Literários, [S.l.], v. 2, p. 441-469, 2012. Disponível em: <<https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2731/1911>> Acesso em 04 Mar. 2025.

HATHERLY, Ana. *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975b.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. de. PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

LIMA, Igor Christian Santos. *"Pintura das palavras": a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly*. Monografia defendida no curso de graduação em Artes Visuais. Sergipe: UFS, 2024.

MAUÉS, Sheila. *Percurso Visual da Poesia ou a Dicronia do Moderno Poético*. In: ZUNÁI - Revista de Poesia & Debates, ano de 2009. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm> Acesso em: 03 Mar. 2025

MEGGS, Phillip B.; PURVIS, Aliston W. *História do Design*. 4 ed. São Paulo: CosacNaify, 2007.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

PLATAFORMA REVÓLVER - INDEPENDENT ART SPACE. "Rotura" | Ana Hatherly | Interpretada por Elizabete Francisca | Plataforma Revólver | 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ofDX0VvR8pg>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

Arquivo Digital da PO.EX. Disponível em: <<https://po-ex.net/>> Acesso em: 3 Mar. 2025

Rádio e Televisão Portugal. *Ana Hatherly*. Lisboa. 2003. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ana-hatherly-2/>> Acesso em 03 Mar. 2025.