

Bianca Raupp Mayer

Variações sobre a Saudade (2021):
a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino.

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Bianca Raupp Mayer

Variações sobre a Saudade (2021):
a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino.

Dissertação¹ de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

PORTO ALEGRE

2023

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq).

CIP - Catalogação na Publicação

Mayer, Bianca
Variações sobre a Saudade (2021): a não
originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino. /
Bianca Mayer. -- 2023.
94 f.
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Não originalidade. 2. Escrita não criativa. 3.
Poesia visual. 4. Patrícia Lino. 5. Radicante. I. de
Freitas Bittencourt, Rita Lenira, orient. II. Título.

Bianca Raupp Mayer

VARIAÇÕES SOBRE A SAUDADE (2021):
A NÃO ORIGINALIDADE E A POESIA PÓS-TUDO DE PATRÍCIA LINO.

Dissertação submetida à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, Crítica e Comparatismo.

Porto Alegre, 04 de setembro de 2023.

Resultado: Aprovada com Louvor. Indicada à publicação.
Conceito Geral da Banca: A
Sem correções solicitadas.

Membros da Banca

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dra. Nilcéia Valdati
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales
Instituto Federal Goiano (IFGoiano)

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar a não originalidade presente na obra *Variações sobre a Saudade* (2021), de Patrícia Lino, com vistas a entendê-la como, à similitude do que primordialmente propôs Augusto de Campos, uma antologia de poemas *pós-tudo*. Em um primeiro momento, objetiva-se revisar o corpus teórico de Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith e Leonardo Villa-Forte acerca de seus entendimentos sobre obras literárias calcadas na apropriação de outros textos, isto é, de escritas não originais ou não criativas, a fim de entender como a não originalidade acontece tanto em, majoritariamente, exemplos da literatura brasileira contemporânea quanto em *Variações sobre a Saudade*. No segundo capítulo, traça-se quatro métodos protagonistas à qualificação da obra *Variações sobre a Saudade* enquanto não original, sendo eles a recusa e a subversão do mito da genialidade, a repetição de outros textos, a paródia e a intermedialidade. Ainda, questiona-se os motivos pelos quais há ou diferenças ou sinonímias ao se nomear textos que se apropriam de outros textos como não originais, tal como defende Perloff, ou não criativos, tal como primordialmente defendeu Goldsmith e deu seguimento Villa-Forte. No terceiro capítulo, a partir de, principalmente, Nicolas Bourriaud, pensa-se, à similitude das ideias de Perloff e Augusto de Campos acerca da recusa da existência de uma pós-modernidade, por que a poesia de Lino, em *Variações sobre a Saudade*, seria *pós-tudo*. Dessa forma, sem objetivar-se limitar um final a esta pesquisa, analisa-se *Variações sobre a Saudade* enquanto uma obra que, por recusar sua própria finitude e manter-se em constante variação, traça, ao invés de finais, trajetos, que, sem radicalmente apagarem raízes portuguesas acerca da saudade, conseguem, a partir de suas apropriações, reconstruí-las e repensá-las.

Palavras-chave: não originalidade, escrita não criativa, poesia pós-tudo, Patrícia Lino.

ABSTRACT

The present work aims to analyze and reflect upon the unoriginality found in Patrícia Lino's *Variações sobre a Saudade* (2021) in order to propose an understanding of her work as an anthology of *post-everything* poetry, similar to what was proposed initially by Augusto de Campos. Firstly, I aim to review the theoretical corpus by Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith, and Leonardo Villa-Forte about their views on literary works based on the appropriation of other texts, that is, on unoriginal or uncreative writings, in order to understand how unoriginality presents itself not only (and mainly) in examples from contemporary Brazilian literature, but also in *Variações sobre a Saudade*. Secondly, four main characteristics which qualify *Variações sobre a Saudade* as an unoriginal work are delineated. These characteristics are: the refusal and subversion of the myth of the genius, the repetition of other texts, parody, and intermediality. In the second chapter, I question the reasons why there are differences or synonyms when naming texts which appropriate other texts as unoriginals, as defended by Perloff, or uncreatives, as defended firstly by Goldsmith and latterly by Villa-Forte. Lastly, based mainly on Nicolas Bourriaud and considering, as well, Perloff's and Augusto de Campos's ideas concerning the rejection of the existence of a post-modernity, I reflect on why Lino's poetry in *Variações sobre a Saudade* would be considered post-everything. In this manner, not intending to demarcate an ending to this research, I analyze *Variações sobre a Saudade* as a work which, by refusing its own finitude and maintaining a state of constant change, does not trace endings, but pathways which, without erasing Portuguese roots concerning the feeling of 'saudade' (missing something or someone), and through its appropriation of them, is able to reconstruct and rethink them.

Keywords: unoriginality, uncreative writing, post-everything poetry, Patrícia Lino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A NÃO ORIGINALIDADE	15
1.1 O caso de <i>Variações sobre a Saudade</i>	24
2 MÉTODOS DE NÃO ORIGINALIDADE	32
2. 1 A não genialidade	32
2. 2 A repetição	38
2. 3 A paródia	48
2. 4 A intermedialidade	55
2. 5 Diferenças ou sinonímias: a não originalidade e a não criatividade	64
3 O PÓS-TUDO	72
3.1 Antes de finais, trajetos	79
REFERÊNCIAS	88

<https://bit.ly/3KJI6Pq>

Charles Bernstein

INTRODUÇÃO

marcel duchamp disse que na obra
nu descendo a escada
 o movimento não estava no quadro
 mas no olhar do espectador

Marília Garcia

Escrever, em língua portuguesa, sobre a temática da saudade, no século XXI, não é uma atitude vanguardista. Patrícia Lino, na obra *Variações sobre a Saudade*, em que escreve – mas não só isso – sobre a saudade, na verdade, evidencia seu furto da temática sobre a qual mais originalmente escreveram outras 39 autoras. O que acontece, porém, é que Lino, em *Variações sobre a Saudade*, contribui tanto para a perpetuação da saudade na ordem da literatura em língua portuguesa, quanto para a reformulação – e, então, a variação – de alguns parâmetros dados como tradicionais ao *sentimento português de saudade*.

Parece que, como extensão da noção de Fernando Pessoa de que sua pátria é a língua portuguesa, o povo português, de certa forma, teima, há anos, em afirmar que sua pátria está, em grande parte, nas suas saudades. Se Teixeira de Pascoaes, que é reconhecido como o grande teorizador da saudade e, ainda, o fundador da corrente estética saudosista, entende a saudade como “o grande traço espiritual definidor da alma portuguesa, testemunhado pela literatura nacional ao longo dos séculos” (Pascoaes *apud* Rollo 2014, p. 754), sabe-se que tal sentimento foi elevado a um plano místico e nacionalista: capaz de fazer deus se sentir mais próximo dos portugueses, e os portugueses sentirem-se mais próximos de deus, isto é, sentirem-se mais pertencentes e orgulhosos da sua nação sob o preceito de serem os criadores da *tão nobre* e tão espiritualmente elevada palavra *saudade* – capaz de nomear o tão sentido querer-se o que não se tem.

O que, entretanto, mais me parece interessante acerca da saudade – e, como veremos, acerca do apropriar-se da saudade – é que, em seu significado, essa palavra defende, para si mesma, um sentimento de contrariedade e, por sua vez, um traço de barroquismo. Como Eduardo Lourenço disserta,

Encontraram um nome para ela que, ao fim de longos séculos, amando-a como o verbo escuro de uma criação que tudo envia à noite, só nos deixa o rastro apenas evocável do que foi, não do que é. O que nós não somos – porque nada o é – como realidade somo-lo se como ausência o amamos, e, através desse amor, lhe conferimos existência, apenas, mas sem limites, saudosa (1999, p. 64).

É também por isso que Lino, ao variar 39 obras literárias que versam acerca da saudade, está ora se aproximando desse sentimento dito tão português, ora se distanciando de significados dados pelo povo português à saudade – palavra que, como pode ser evidenciado pelo esforço de Lino para tanto parodicamente a ironizar, quanto intimamente a repetir, variou, durante os séculos, o seu emprego semântico. Mais precisamente, a meu ver, Lino procura, muitas vezes, senti-la de perto, lê-la, ouvi-la e concretamente manejá-la para poder dizer que não a tem e, ainda, que não se reconhece em muitos fragmentos dados como tradicionais à *identidade portuguesa* ou à *portugalidade* – o que soa, curiosamente, tão contraditório quanto o próprio sentir o que não se tem intrínseco a essa palavra, a saudade.

Além do mais, a meu ver, é por esse motivo que Lino, em *Variações sobre a Saudade*, varia não apenas poemas que tratam da temática da saudade, mas, sim, a própria forma como a temática da saudade é abordada e, ainda, o formato como esses poemas foram e são apresentados ao longo da história da poesia portuguesa. Isto é, nessa obra, são curados 39 poemas, de diferentes 39 autoras portuguesas, e, a partir de cada um deles, criou-se um novo poema, ou uma nova variação. O que eu quero dizer com isso, então, é que Lino, nessas 39 variações, não propriamente criou – diretamente de uma origem sem precedentes de sua subjetividade – 39 poemas, mas, sim, *apropriou-se* de 39 poemas para, com isso, expandi-los não apenas verbal, mas audiovisualmente – ou, à terminologia Concretista, *verbivocovisualmente*.

Quando digo que Lino *se apropriou* de uma série de poemas para compor *Variações sobre a Saudade*, refiro-me, claro, à técnica artística, inicialmente apenas visual, canonizada com esse nome por Duchamp. Em outras palavras, de forma a propor similitudes com o que fez Duchamp em a *Bicycle Wheel* (1913) ou a *Fountain* (1917), Lino desloca objetos poéticos já prontos para, a partir de pontuais reciclagens e montagens, ou, como veremos, sampleamentos, *remix* e *mashups*, fazer, à sua maneira, seus *ready-made* ou, como aqui prefiro tratar, seus *poemas não originais*. Por tais motivos, evidencio neste estudo a noção de que, em *Variações sobre a Saudade*, o que se entende por originalidade poética é posto em jogo. Para isso, as ideias de Marjorie Perloff, nesta dissertação, aparecem como centrais à investigação dessa obra que tanto teima em, à similitude do que propõe Perloff, não se utilizar de ideias sem precedentes, primeiras e, claro, genialmente originais.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desta dissertação faz uma revisão teórica acerca do que seria uma literatura não original e de quais métodos essa literatura utiliza para fazer jus à

terminologia que carrega – e, para isso, trago exemplos, majoritariamente retirados da literatura brasileira contemporânea, desse fenômeno. Essa revisão teórica, ademais, tem como núcleo ideias acerca de apropriação literária cunhadas por Perloff, Leonardo Villa-Forte e Kenneth Goldsmith. Vale lembrar, ainda, que, em se tratando das ideias de Villa-Forte, procuro não apenas as revisar, mas também me apropriar delas a fim de tanto as validar, quanto as reciclar, isto é, passá-las por um processo de reutilização e proposição de novos conteúdos, modos de uso e formatos. É, então, na segunda parte do primeiro capítulo, que analiso como a não originalidade, a partir das técnicas e dos pressupostos apresentados em sua primeira parte, acontece em dois poemas da obra *Variações sobre a Saudade*, a “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, variada a partir de *Quadras ao Gosto Popular*, de Pessoa, e a “Variação V, Oração Sebastianista”, variada a partir de “Oração Sebastianista”, de Teixeira de Pascoaes.

No segundo capítulo desta dissertação, após ter, no primeiro capítulo, explicado o que entendo por obra não original e quais são os recursos básicos e necessários à sua definição, apresento às leitoras 4 métodos de criação literária que entendo serem bastante recorrentes não apenas na obra de Lino, mas também em outras obras literárias não originais, sendo eles a recusa da existência de uma tradicional noção de genialidade, o uso excessivo de repetições, a produção de paródias e a expansão intermedial. Ao final desse capítulo, então, veremos o porquê, o que se explica também a partir dos 4 métodos já apresentados, parecem existir diferenciações no que tange a tratar ou nomear obras de arte como não originais, à similitude do que propõe Perloff, ou não criativas, à similitude do que propõe Goldsmith e repete Villa-Forte. Com isso, objetivo, no segundo capítulo desta dissertação, evidenciar às leitoras como a obra de Lino parece ser um ponto crucial para que seja visível e necessária a existência dessa separação terminológica.

Agora, retornando aos quatro métodos recorrentes na produção de obras literárias não originais – não genialidade, repetição, paródia e intermedialidade –, quero explicar-lhes quais as minhas intenções ao chamar atenção à frequência de cada um deles na obra de arte, e mais objetivamente a literária, não original e, claro, principalmente em *Variações sobre a Saudade*.

Em se tratando da recusa do tratamento de gênio existente na produção dita não original, explico-lhes que a genialidade parece ser intrínseca ao pensador ou artista homem – visto que a palavra não tem flexão ao feminino – e, também, principalmente, ao pensador ou artista que teima em ser altamente inovador, criativo e, claro, original, visto que tanto a originalidade quanto a genialidade se referem à propriedades intelectuais não compartilhadas,

isto é, a obras ou pensamentos primeiros – que, dessa forma, jamais poderiam habitar a mente e a obra de autoras que se apropriam de outras obras para produzir o que chamam de suas próprias autorias, como é o caso de Lino em *Variações sobre a Saudade*.

No caso do método da repetição, veremos que – sempre inevitavelmente – uma obra de arte não original é aquela que repete outras obras. Isto é, o método de sua criação consiste, sempre, em repetir, ou replicar, o que é preexistente e, mais precisamente, em criar repetições diferenciadoras, tal como propõe Deleuze (2020). Além disso, torna-se importante notar que, para além de repetições externas – como as de um poema que copia outro poema –, é muito recorrente na obra de arte não original a repetição interna, ou seja, a repetição de seus próprios elementos. Esse é o caso, como veremos, da “Variação XXXI, Passado”, que, ao apropriar-se do poema “Passado”, de Ana Luísa Amaral, repete-o por meio de variados e diversos formatos.

A paródia, por sua vez, é um dos métodos que, apesar de ser muito recorrente na obra de arte não original, não se faz presente na totalidade delas. O que eu quero explicar com isso é que o subcapítulo que analisa, na, principalmente, literatura de Lino, a ocorrência da paródia, que é sempre não original por se apropriar de outro(s) texto(s), tem por base as definições de paródia de Hutcheon (1985, p. 17, p. 28), as quais definem a paródia como uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado, que, ao repeti-lo, coloca-se dele em distância crítica. Dessa forma, evidencio que, em poemas como “Variação XVIII, Ana”, variado a partir de “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, Lino distancia-se criticamente de Hatherly ao corrigi-la moralmente e, por isso, a parodia – método impulsionador de não originalidade que não acontece, por exemplo, na “Variação V, Oração Sebastianista”, visto que essa mais se aproxima de uma sátira.

Dando finalidade à análise e descrição de métodos recorrentes à não originalidade poética, trago a intermedialidade, que, não por acaso, por ser tão comum à contemporaneidade, é, também, muito comum às obras não originais. Assim, o que me parece ser óbvio é que, se tanto a literatura não original insiste em ler e passar por ou, em termos tecnológicos, deslizar por e clicar em muitos textos, imagens, vídeos e sons, a intermedialidade vem a calhar como atributo necessário à expansão – não apenas formal, como também semântica – do texto não original. Para isso, analiso como Lino, em “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, transforma uma canção cigana portuguesa em um poema verbivocovisual que divide fronteiras, ou definições duplas, com o videoclipe sampleado.

No último capítulo deste trabalho, depois de esboçar argumentos acerca da diferença entre dois polos terminológicos, o da não criatividade e o da não originalidade, existentes no campo de estudo da literatura por apropriação, trato de repensar a estrutura de *Variações sobre a Saudade* tanto como uma obra que se propõe a não estar após a modernidade, mas após tudo, ou *pós-tudo*, quanto como uma obra que não se propõe à finitude, mas, sim, à variação e à movimentação constantes. Ideias de Bourriaud, pois, tornam-se, nesse capítulo, protagonistas na análise de *Variações sobre a Saudade*.

Em primeiro momento, veremos como a literatura não original – e principalmente a literatura não original que se apropria de materiais que já se utilizaram de apropriações – consegue negar noções que poderiam defini-la como pós-moderna. É assim, na negação do estar-se sempre após, fixamente, à modernidade, que ideias de Perloff, acerca da não originalidade, e de Bourriaud, acerca da pós-produção poética, ora se colocam de encontro uma a outra, ora se colocam ao encontro uma da outra – caso este que, como veremos, remete-nos à posição de *pós-tudo*, a qual foi apropriada por mim do poema “Pós-tudo” (1983), de Augusto de Campos. Para isso, ademais, analisarei como a “Variação XXXIII, Adiliana”, de Lino, consegue variar o variado e colocar-se não após apenas um poema, apenas uma noção de modernidade ou apenas uma noção de saudade, mas, sim: tanto após nada, quanto após tudo – ou *pós-tudo*.

Sigo, pois, ao último momento desta dissertação que, em repetição à obra de Lino e à teoria de Bourriaud, teima em não traçar finais. O que quero dizer com isso é que, se a obra *Variações sobre a Saudade* se assume em constante variação, isto é, se assume como uma obra em que sua autora pode, a qualquer momento, adicionar novas variações, nesse capítulo explico como Lino, não apenas por isso, mas também por sua não originalidade e, assim, por seus métodos de negação de genialidades, repetição, paródia e intermedialidade, consegue pôr-se na posição de, à perspectiva de Bourriaud, uma *semionauta* que, ao invés de traçar fins e origens à literatura e, claro, à cultura portuguesa, traça-lhes trajetos que, ao invés de assumirem posturas de radicais rompimentos com o passado, assumem posturas *radicantes*.

É, dessa forma, a partir dos trajetos percorridos nesses parágrafos, que pretendo, muito brevemente, incitar o início de uma análise acerca do comportamento da literatura por apropriação majoritariamente escrita em língua portuguesa que será melhor desenvolvida a nível de doutoramento. Literatura esta que, por ser não original e, logo, repetir outros textos – nem sempre literários –, às palavras de Vila-Forte (2019, p. 212), “produz uma diferença, um ruído naquilo que costumamos pensar como criatividade – e que ela tem provocado ideias e

ressonâncias que muito dizem respeito ao nosso tempo, os quais nos convidam a repensar registros, linguagem e efeitos da produção de textos”. Isto é, convidam-nos, mais objetivamente na literatura de autoria de Patrícia Lino, a pensar, para além do funcionamento das noções de criatividade e originalidade, em uma reciclagem de poderes coloniais – por meio da repetição diferenciadora e, muitas vezes, da ironia paródica – e, com isso, em uma reciclagem da genialidade original de muitos autores, de, claro, gênero masculino, o que frequentemente se alia ao logocentrismo da expressão poética unicamente verbal, que teima em apagar e inferiorizar modelos artísticos intermediais e multidisciplinares. E não apenas isso.

Veremos, então, por meio desta análise de *Variações sobre a Saudade*, que, apesar de muitas vezes a repetição, ou a apropriação, da poesia portuguesa querer corrigi-la moralmente, há, também, casos em que a saudade poeticamente produzida será, pela eu-lírica, também sentida e aceita – porque, sabemos, “O sujeito radicante apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita” (Bourriaud, 2011, p. 53).

1 A NÃO ORIGINALIDADE

REVER

Augusto de Campos

Ana Hatherly, no livro “Leonorana” (1970), cria poemas visuais, ou variações, que manifestam a ideia de que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo” (Hatherly, 1995, p. 13). Isso acontece porque, em “Leonorana”, há “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” (Hatherly, 1970, pp. 193-194), isto é, há trinta e uma variações poéticas da primeira estrofe² do poema *Descalça vai para a fonte*, de Luís de Camões. Há, nessa obra que se comporta como exemplo fiel da efervescência do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa³, o desmonte e a remontagem de um modelo poético-literário antigo e canonizado a fim de que, pela comunicação visual, houvesse certas apropriações e reciclagens não apenas da obra camoniana, mas também de formas poéticas tanto do Barroco português dos séculos XVII e XVIII quanto do Concretismo brasileiro dos anos 1950, 1960 e 1970.

Marjorie Perloff, na obra *O Gênio não Original* (2013)⁴, identifica, a partir da prática da apropriação de outras artes e da utilização de meios não verbais, uma poética que chamou de *não original* – ou, em outras palavras, uma poética que parte mais da apropriação de outras obras, o que se dá mais pela exploração de técnicas como o recorte, a colagem, a citação, ou o *remix* e o *mashup*, do que por aquilo que, como veremos mais tarde, seria a *genialidade*, a criatividade e a autenticidade de sua autora. Perloff, então, explica-nos que

[...] a originalidade refere-se à obra “real” em oposição a uma cópia ou simulação. Nesse sentido, a *originalidade*, é claro, é um conceito legal importante no que diz respeito à propriedade intelectual. Na famosa formulação de Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodução mecânica*, “[a] presença do original é o pré-requisito para o conceito de autenticidade”, e é original, não a sua reprodução, que tem uma aura plena. [...] A originalidade é muitas vezes definida por aquilo que

² A estrofe é esta: “Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura;/ Vai fermosa, e não segura” (Camões, n.p.).

³ O Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, nos anos 1960, com grande interlocução com o Grupo Noigandres de poetas brasileiros – que, já nos 1950, manifestavam-se de forma concretista –, foi organizado, entre outros, por António Aragão, Herberto Helder, Ernesto Manuel de Melo e Castro e, claro, Ana Hatherly. Sabe-se que o movimento é chamado de PO.EX devido ao livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, publicado em 1981 por Hatherly e E. M. de Melo e Castro, que foram os dois escritores que mais se empenharam na construção dessa poesia e assim optaram por intitular o movimento poético cuja responsabilidade teórica tem o grande mérito deles.

⁴ *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (2010).

ela não é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada. E, além disso: a originalidade, seja nas artes ou nas ciências, é sinônimo de novidade, inventividade, criatividade e independência da mente (Perloff, 2013, p, 55).

Dessa forma, se, no dicionário Aurélio, como significado da palavra *original*, há “relativo à origem; que provém da origem, inicial, primordial, primitivo, originário; que não ocorreu nem existiu antes, inédito, novo; que foi feito pela primeira vez, em primeiro lugar, sem ser copiado de nenhum outro” (n.p.), sabe-se que uma literatura que parte da *apropriação* de outra(s) obra(s), ou, ainda, da *variação* de outras obras – como é o caso de *Variações sobre a Saudade* e de “Leonorana” – jamais poderia ser *original*.

Kenneth Goldsmith, em *Uncreative Writing* (2011, p. 220, tradução minha⁵), explica que a "Contemporary writing requires the expertise of a secretary crossed with the attitude of a pirate: replicating, organizing, mirroring, archiving, and reprinting, along with a more clandestine proclivity for bootlegging, plundering, hoarding, and file sharing". Goldsmith, em sua proposta teórica acerca da escrita que tem como mote a apropriação de materiais preexistentes, em *Uncreative Writing*, obra que dá nome à sua teoria, leva as propostas de escrita não original, de Perloff, às suas mais radicais consequências (como melhor veremos depois). Isto é, Goldsmith, para além de pensar na obra de arte que parte do apropriar-se de outra obra, pensa na possibilidade de fazer-se essa apropriação sem, supostamente, exercer-se criatividade alguma. A partir disso, até o ponto em que estamos neste trabalho, o que se pode entender é que a apropriação, tanto para Goldsmith quanto para Perloff, é a atitude capaz de definir a não originalidade e, também, a não criatividade de uma obra de arte.

At the center of it all is appropriation. The twentieth century's fuss over authorial authenticity seems tame compared to what is going on here. Not only are the texts themselves appropriated, but that is compounded by the appropriation of names and reputations, randomly synced with poems that were not written by the authors so linked (Id., 146, tradução minha⁶).

Nesse sentido, para além de Patrícia Lino e Ana Hatherly, Marília Garcia, Angélica Freitas, Pedro Eiras, Veronica Stigger, Adília Lopes, Augusto de Campos, Haroldo de

⁵ "A escrita contemporânea requer tanto a experiência de uma secretária quanto a atitude de um pirata: replica, organiza, espelha, arquiva e reimprime, juntamente com uma propensão mais clandestina ao contrabando, à pilhagem, à acumulação e ao compartilhamento de arquivos".

⁶ "No centro de tudo está a apropriação. A agitação do século XX acerca da autenticidade autoral parece insípida em comparação ao que está acontecendo aqui. Não só os próprios textos são apropriados, mas agora a situação é agravada pela apropriação de nomes e reputações, sincronizados aleatoriamente a poemas que não foram escritos pelos autores a eles vinculados".

Campos, Décio Pignatari, Edimilson de Almeida Pereira, Leonardo Gandolfi, José Luiz dos Passos, Frederico Coelho, Mauro Gaspar, Alberto Pucheu, Patrícia Galvão, Mário de Andrade, Leonardo Villa-Forte, Pablo Katchadjian, Ramon Mello, Craig Dworkin, Gertrude Stein, Charles Bernstein, Susan Howe, Anne Carson e, claro, Kenneth Goldsmith são exemplos de autoras que se utilizam da apropriação textual – e das técnicas que dela derivam – na produção de muitas de suas obras literárias^{7 8}.

Angélica Freitas, por exemplo, em *O Útero é do Tamanho de um Punho* (2012), ao escrever a seção “3 poemas com o auxílio do google”, escreve, mais objetivamente, 3 poemas não originais que se justificam nessa categoria pelo fato de serem compostos por frases prontas apropriadas do Google. Dessa forma, o que se quer demonstrar aqui é o fato de que não foi a subjetividade de Angélica Freita quem inventou as ideias de que

a mulher quer ser possuída
 a mulher quer um macho que a lidere
 a mulher quer casar
 a mulher quer que o marido seja seu companheiro
 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
 a mulher quer conversar pra discutir a relação
 a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
 a mulher quer apenas que você escute
 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
 a mulher quer segurança
 a mulher quer mexer no seu e-mail
 a mulher quer ter estabilidade
 a mulher quer nextel
 a mulher quer ter um cartão de crédito
 a mulher quer tudo
 a mulher quer ser valorizada e respeitada
 a mulher quer se separar
 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
 a mulher quer se suicidar
 (Freitas, 2017, p. 72)

Nota-se, a partir da leitura desse trecho de “a mulher quer”, que Angélica, muito provavelmente, enquanto mulher, na verdade não quer amar os filhos, o homem e o lar, e também não quer um cavalheiro que cuide dela ou um nextel: o que acontece aqui é um

⁷ Há, na obra *Against Expression* (2011), de Kenneth Goldsmith, uma, ainda maior, lista – e uma consistente análise literária – de artistas que também utilizam de técnicas não criativas para a produção de suas obras, literárias ou não. Eu, porém, para além do intuito de não repetir os nomes que estão nessa lista, opto pela investigação, diferentemente de Goldsmith, de autoras que não fazem parte exclusivamente do cânone estadunidense e europeu.

⁸ Vale lembrar, também, que a não originalidade, ou não criatividade, não se restringe à literatura: ela abrange um conjunto de técnicas que podem se estender aos variados gêneros artísticos. Este trabalho, porém, foca-se na análise literária deste fenômeno.

détournement, ou deslocamento, de escritos encontrados no Google ao seu poema. Isso significa dizer que a autora do poema não é a autora original desse texto: suas autoras originais são possivelmente as muitas usuárias do Google que essas pesquisas nele fazem. Há aqui uma escrita que remete tanto ao que Barthes preconizou em *A Morte do Autor*, quanto ao que Foucault descreveu em *O que é o autor?*, isto é,

A escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (Foucault, 2001, p. 268).

O entendimento de “3 poemas com o auxílio do google”, logo, dá-se pelo entendimento de que a semântica desses versos é jogada para fora do próprio poema: dá-se pela relação de apropriação que mantém com o Google e que, conseqüentemente, exime a autora da sujeição e da responsabilidade de escrever que, por exemplo, *a mulher quer um macho que a lidere* ou que *a mulher quer se suicidar*. Angélica, desse modo, assume, em “3 poemas com o auxílio do google”, a sua capacidade de ser, também, não original e não criativa.

Nesse sentido, a fim de entender-se com mais afinco as técnicas não originais, ou não criativas, utilizadas pelas autoras aqui citadas, aproprio-me agora, nos trechos em cinza claro, com a atenção de acrescentar-lhe pontos, do relevante trabalho de Villa-Forte neste ainda muito recente campo de estudo.

Como elemento base desta dissertação, cabe, antes de mais nada, explicar que entendemos como apropriação, aqui, basicamente, o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura⁹. Em outras palavras, apropriação é, como vimos, o que fez Hatherly com o trabalho de Camões, Angélica Freitas com o Google, Duchamp com um mictório, em *Fountain* e, claro, como investigaremos ao longo deste trabalho, o que fez também Patrícia Lino com a obra de 39 poetisas portuguesas que escreveram sobre a temática da saudade.

Em um primeiro plano, é importante notar que as fontes das apropriações das obras literárias não originais, ou não criativas, podem variar, isto é, podem não apenas partir do objeto de arte literário. Villa-Forte¹⁰ descreve que há 4 tipos de fontes capazes de originar

⁹ Villa-Forte, 2019, p. 20.

¹⁰ Villa-Forte, 2019, p. 162.

essas apropriações; eu, entretanto, optei por modificar a descrição dada por ele na quarta categoria e adicionar uma quinta categoria – sendo elas:

- 1) O discurso alheio e o senso comum, ambos sem assinatura – fontes que podem ser vistas em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), de Patrícia Lino, e na série “3 poemas com o auxílio do Google”, encontrada no livro *O Útero é do Tamanho de um Punho* (2012), de Angélica Freitas.
- 2) Textos literários com assinatura¹¹ – fonte que pode ser vista em *Leonorana* (1970), de Ana Hatherly; *Variações sobre a Saudade*, de Patrícia Lino, e *Ensaio sobre os Mestres* (2019), de Pedro Eiras.
- 3) Textos jornalísticos, não literários, nos quais se misturam textos com e sem assinatura – fonte que pode ser vista em *Day* (2003), de Goldsmith e no poema "ERRAMOS!" (2018), de Augusto de Campos.
- 4) Discursos orais, radiofônicos ou televisivos, com assinatura e/ou com origem determinada – fonte que pode ser vista em *Sports* (2008), *The Weather* (2005) e *Traffic* (2007), de Goldsmith e em *O Marechal de Costas* (2016), de José Luiz dos Passos, que se apropria de discursos de Dilma Rousseff.
- 5) Textos teóricos com assinatura – fonte que pode ser vista por meio das excessivas citações teóricas postas em obras como *Um Teste de Resistores* e, com mais ênfase, no "O Poema no Tubo de Ensaio" (2016), ambas de Marília Garcia¹².

Dentro dessas 5 possibilidades de apropriação, porém, há técnicas mais restritas, como a *montagem*, a *colagem*, o *sampleamento*, o *remix* e o *mashup*. Desse modo, pode-se perceber que, se as vanguardas europeias ocuparam-se, no início do século XX, com o estudo da colagem e da montagem, hoje, com o advento computacional e de ferramentas tecnológicas

¹¹ Vale lembrar que a canção é um gênero literário e, por isso, há, também, nesta categoria, exemplos de obras literárias que se apropriam de canções, como é o caso da "Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores", de *Variações sobre a Saudade*, que se apropria de uma canção cigana, e, ainda, de canções compostas integralmente por *mashups* de letras e melodias de outras canções, como é o caso da canção "Uma Canção" (2014), da Filarmônica de Pasárgada.

¹² Acerca dos processos de não originalidade e de repetição na obra de Marília Garcia, eu e Rita Lenira de Freitas Bittencourt publicamos recentemente dois artigos na revista *Texto Poético*, o “Será que esse teste poderia ser um ensaio? A repetição e a fuga em ‘O poema no tubo de ensaio’, de Marília Garcia” e o “Entrar no espaço interior equivale a sair? A não criatividade e a não identidade em ‘Blind Light’ (2014), de Marília Garcia”, que podem ser acessados, respectivamente, nestes links: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/899> e <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/944>.

que nos permitem copiar e colar com maior facilidade sons e imagens até mesmo em movimento, ocupamo-nos, com mais afinco, com o estudo e a produção de *remixes* e *mashups*.

Nesse sentido, sabe-se que a *montagem* é o procedimento de ajustar e ordenar as partes selecionadas a fim de alcançar, num todo, o fim desejado. Ela descreve a fase de constituição da obra, enquanto a *colagem* se refere ao seu resultado – assim como o *mashup*, que é o produto da montagem de *samples* ou cenas¹³. Como grandes popularizadoras da utilização de montagens e colagens temos, logo, as vanguardas europeias, que com, por exemplo, a *Natureza morta em cadeira de palha* (1912), de Pablo Picasso, reuniu diferentes objetos dentro de um pequeno espaço oval. Além disso, em se tratando de exemplos mais contemporâneos, tem-se a obra *As Ruas de Lisboa* (1977), de Ana Hatherly, que traz, em um painel, uma colagem de cartazes, antes originais, encontrados nas ruas da cidade de Lisboa.

Samplear consiste basicamente em retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados¹⁴. Isto é, *samplear* é a atitude de *deslocar* um objeto ou um fragmento de um objeto pronto à outra obra de arte – o que, obviamente, remonta à atitude de *détournement* muito utilizada pelos artistas situacionistas dos anos 1960. *Samplear* é, por exemplo, parte do trabalho de um DJ, que faz do ato de reproduzir a obra musical de variadas autoras o seu próprio trabalho artístico.

Há, no campo da escrita não original, também, o caso do *remix*. Este pode ser entendido como um produto não original criado a partir da edição de uma obra, ou objeto, de uma única fonte. De forma popular, sabe-se que uma música que passa por alterações em seus graves, agudos e, ainda, ganha *beats* novos é um *remix*. Ao transpor esse ato à literatura, nota-se que um poema como o “Ordem Alfabética”, de Marília Garcia, pode ser entendido como um *remix*, visto que apresenta uma colagem a partir dos versos de *A teus pés* (1982), de Ana Cristina César, isto é, uma colagem a partir de um único poema, que é uma mesma fonte. Isso significa dizer que, ao copiar e colar essa série de versos de Ana C e, por isso, citá-los em ordem alfabética, Marília Garcia utilizou-se da técnica de remixagem.

Em casos mais extremos, há também obras que são inteiramente compostas por diferentes fontes de *samples*: essas são consideradas um *mashup*. Os *mashups* (Navas, 2010), por sua vez, são *remixes* caracterizados pela combinação de elementos de duas ou mais fontes

¹³ Villa-Forte, 2019, p. 27.

¹⁴ Id., p. 24.

numa nova obra, produto ou serviço, que pode ou não retomar explicitamente essas fontes. Se Eduardo Coutinho, no documentário *Um Dia na Vida* (2010)¹⁵, em uma hora e meia de produção audiovisual, captou retalhos de imagens exibidas em um dia de todos os canais da televisão aberta brasileira, ele estava, ao seu modo, criando um *mashup* a partir de vinte e quatro horas televisionadas no Brasil, ou seja, a partir de vinte e quatro horas televisionadas em diferentes fontes televisivas. Tal modelo apropriativo, logo, não se resume a produções audiovisuais e musicais. Obras como os poemas publicados no blog *MixLit*, de Leonardo Villa-Forte, e o livro *Ensaio sobre os Mestres* (2019), de Pedro Eiras, são excelentes exemplos de *mashups* literários. Tanto em *MixLit* quanto em *Ensaio sobre os Mestres*, sem a presença alguma de trechos escritos capazes de serem identificados como de autoria original de Villa-Forte e Eiras, um compilado de citações de outras obras e outras autoras é produzido e tornado obra.

Pode-se notar, dessa forma, que, no caso da literatura, a montagem, a colagem, o sampleamento, o *remix* e o *mashup* acontecem, principalmente, por meio da citação¹⁶. Mais precisamente, a atitude de samplear – que, como vimos, consiste em deslocar uma obra de arte à outra – se aproxima do que pensamos como uma citação. Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo a uma nova situação¹⁷. Citar é, também, deslocar uma outra obra teórica ou de arte à sua. Nesse sentido, vale lembrar que *a citação tradicional é feita quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência à fonte, já em gestos de apropriação pode ou não haver o esclarecimento quanto à origem*. Ou seja, o gesto de apropriação varia e, em alguns casos, a fonte pode ficar oculta¹⁸.

Nota-se, pois, que, na poesia não original, a citação muitas vezes, como, por exemplo, vimos nos casos de Ana Hatherly, Angélica Freitas e Patrícia Lino, não vem tradicionalmente referenciada ao crédito de suas autoras. Ela tem sua origem identificada por meio de informações dadas ao decorrer do poema – esse é, como veremos mais tarde, o caso de muitas

¹⁵ Este documentário pode ser encontrado no YouTube através deste link: <https://bit.ly/3Ok4QYd>.

¹⁶ Perloff explica-nos que “a citação, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poema, inventada para esse exato propósito” (2013, p. 25, grifo da autora). Isto é, a citação, em sua essência, é um ato de não originalidade: ela desloca um *texto original* para um contexto de *apropriação*, sem que, a partir disso, a subjetividade da autora seja expressada, mas, sim, a subjetividade de outra autora. Antoine Compagnon (1979, p. 29 *apud* Perloff, 2013, p. 27) escreve que a citação, e somente ela, é capaz de unir a disjunção e a conjunção, a mutilação e a integridade, o menos e o mais, a exportação e a importação, a decupagem e a colagem. Por isso, “a dialética da citação é onipotente: um dos mecanismos vigorosos do deslocamento, é até mesmo mais forte que a cirurgia”. O que se quer dizer com isso, portanto, é que, no âmbito da escrita não original, a citação de outros textos – visuais, sonoros ou verbais – reina como a noção base à originalidade, que é, dessa forma, intrínseca ao que, mais tarde, pensaremos como *a repetição* textual.

¹⁷ Villa-Forte, 2019, p. 24.

¹⁸ Id., pp. 24-25.

das variações de Lino, que exigem certas memórias ou pesquisas da leitora para que as obras das quais os poemas foram originados sejam descobertas. Em outros casos, também, nota-se que a citação, ainda que apresente as tradicionais referências, faz-se o próprio poema. Isto é, o poema é, nesses casos, composto por um amálgama de citações – sem que, em muitos casos, se possa ler, em sequer um momento, algum verso original escrito pela autora a quem é creditada a obra. Casos como esse podem ser encontrados, por exemplo, em, de novo, obras como os poemas publicados no blog *MixLit*, de Leonardo Villa-Forte e o livro *Ensaio sobre os Mestres*, de Pedro Eiras.

Na escrita não original, a citação não é um acréscimo de sentido a um texto anterior do autor original, justamente porque não existe anterior que não seja em si já uma citação ou fragmento de outro texto. *A citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia.* O fragmento é reproduzido para ser uma das partes integrantes do trabalho, no mesmo nível de outros trechos. Ele não é utilizado para esclarecê-los ou reforçá-los¹⁹. Consequentemente, nos poemas visuais ou, muitas vezes, verbivocovisuais investigados aqui, *a imagem e o som não vêm para ilustrar uma ideia. Eles são o texto, eles são a ideia.*

Além disso, seguindo, ainda, os pressupostos teóricos de Villa-Forte, o que se quer investigar aqui é o fato de que, se antes os termos mais comuns à literatura eram a montagem e a colagem para identificar obras que, como as de, por exemplo, Patrícia Galvão e Mário de Andrade, reuniram e reciclaram variados preexistentes elementos midiáticos e artísticos, hoje se busca aplicar, na produção literária, a terminologia associada mais a tecnologias visuais e musicais. Isto é, busca-se entender que, se fazemos, na música e no cinema, *remixes* e *mashups*, fazemos *remixes* e *mashups* na literatura também.

Pensar a literatura da forma como se pensa as artes que trabalham com o som, com a imagem e com o movimento é, de certo modo, uma forma de dessacralizar a literatura: tratá-la não como um objeto maior do que o cinema ou a música, mas como um objeto que se apropria do cinema e da música ou que é apropriado pelo cinema e pela música – e, muitas vezes, como é o caso, por exemplo, de *Variações sobre a Saudade*, como um objeto que se põe em formatos muito similares ao do cinema ou ao da música. Nessa via de raciocínio, então, entende-se que a literatura não merece tratamento diferenciado e terminologias específicas a métodos que, igualmente ao que acontece no cinema ou na música, recortam e colam, por meios tecnológicos, outras fontes e outros materiais. Por tais motivos, quer-se, no âmbito da literatura não original,

¹⁹ Villa-Forte, 2019, p. 27.

[...] tratar um livro como se escuta um disco, como se olha um filme ou um programa de televisão, como se é tocado por uma canção: todo tratamento do livro que exigisse um respeito especial, uma atenção de outra espécie, vem de uma outra era e condena definitivamente o livro. Não há nenhuma questão de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm a você ou não, que passam ou não passam (Deleuze; Parnet, 1998, p. 10).

Se, portanto, no âmbito de produções musicais e cinematográficas, a tecnologia é demasiadamente utilizada para viabilizar ou facilitar a produção de *samples*, *remixes* e *mashups*, na literatura dita não original, ela pode viabilizar não apenas o arquivamento de textos que serão posteriormente citados e o recorte e a colagem de citações, mas o *remix* e o *mashup* de obras literárias com interfaces digitais que têm links – como é o caso de alguns poemas de Marília Garcia, a citar o “O poema no tubo de ensaio” –, imagens e sons – como, obviamente, é o caso de *Variações sobre a Saudade* e também o caso dos inúmeros poemas de Augusto de Campos publicados hoje em seu Instagram²⁰.

Se, já no anos 1970, Hatherly, como vimos com o caso de “Leonorana”, pôde remixar o poema “Descalça vai para a fonte”, de Camões, por meio da edição – feita apenas com o auxílio de máquina de escrever, canetas, tintas e papéis –, hoje, com tecnologias computacionais já muito mais avançadas, pode-se alargar as possibilidades de criações feitas a partir de objetos e elementos antes originais. Por tais motivos, a escrita não original, ou não criativa, como sabemos, primordialmente cunhada por, respectivamente, Perloff e Goldsmith, vai muito ao encontro do que Fred Coelho e Mauro Gaspar anunciaram em seu *Manifesto Sampler* (2005).

Em outras palavras, na literatura sampler – e, logo, na literatura não original –, quer-se “Apropriar para produzir, e não para reproduzir” (Coelho; Gaspar, 2005, p. 159), isto é, não se quer copiar a matéria: quer-se produzir alguma outra coisa a partir da reutilização da matéria. Há, neste estudo, “A escrita sampler como uma forma de 'dobrar' a matéria, a referência, o sujeito que existe → criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/matéria”.

Uma escrita não começa nem conclui, ela se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Tem como tecido a conjunção 'e... e... e...' Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Viajar e se mover a partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destruir o fundamento, anular o fim e o começo. Uma escrita pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde

²⁰ A conta de Augusto de Campos no Instagram pode ser acessada através deste link: <https://www.instagram.com/poetamenos/>.

as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas designa um movimento transversal que carrega uma escrita e outra.

Um “e” que vem em qualquer lugar: antes, no meio, depois, e cria um espaço para si, para fora ou para dentro do corpo invadido.

Um estímulo ao que não necessariamente precisa ser estimulado, a não ser aos olhos de quem está ali invadindo, e sendo invadido. Não mais imitação, mas captura de código, mais valia de código, mais-valia de código, aumento de valência.

(Coelho; Gaspar, 2005, pp. 159-158)

Nota-se, a partir dessas ideias curiosamente apropriadas por Coelho e Gaspar de Deleuze e Guattari²¹ no que tange ao conceito de rizoma, que, na ânsia de apropriar-se da matéria, e, com isso, produzir o *sample*, o *remix* e o *mashup*, a escrita não original consegue pôr-se nunca ao fim de um processo de produção e, também, nunca ao seu início. Há, antes de uma obra não original, uma obra apropriada ou, até mesmo, um compilado de obras apropriadas, e, ainda, pode-se, a partir da obra já não original, criar-se muitas outras obras não originais: invade-se outras obras e deixa-se invadir.

A partir disso, então, veremos como pode a obra *Variações sobre a Saudade* invadir outras obras e deixar-se ser invadida também por outras matérias textuais, visuais e sonoras. Mais precisamente, veremos como *Variações sobre a Saudade* é capaz de “Produzir na abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (Id.), criando, assim, uma poética *não original* que faz *samples*, *remixes* e *mashups* a partir da apropriação de poemas da literatura portuguesa sobre a temática da saudade – mas não só isso.

1.1 O caso de *Variações sobre a Saudade*

Em *Parse*, Craig Dworkin propõe-se a traduzir o livro *How to Parse: An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar*, de Edwin Abbott, amplamente utilizado em 1874, a partir das próprias normas gramaticais propostas por Abbott, em *How to Parse*. Mais objetivamente, Dworkin racionaliza a tentativa de Abbott de aplicar os princípios da erudição latina à língua inglesa ao máximo: traz, em sua tradução, explicações e definições às próprias explicações e definições de *How to Parse*. Esse hiperracionalismo da gramática codificada de Dworkin, como pontua Perloff (2013, p. 274), relembra o *Watt*, de Beckett²²,

²¹ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 35).

²² Quero, ainda, nessa breve comparação ao *Watt*, lembrar do comentário de Deleuze acerca da obra de Beckett, o de que ele era “um estrangeiro em sua própria linguagem”. Nesse sentido, noto que, em *Watt*, de forma bastante

com sua ânsia de comunicar o que é incomunicável. Dworkin, ao levar às últimas consequências o racionalismo da língua inglesa proposto por Abbott, fornece, muitas vezes, uma literal tradução à classificação gramatical de alguns dos trechos de *How to Parse*, como vemos aqui:

Definite Article Noun adverb of frequency present tense transitive verb definite article Noun alternative disjunctive coordinate conjunction Noun comma conjunction of exception adverb of negation adverb period Preposition noun comma colon dash (*apud* Goldsmith, 2011, p. 194, tradução minha²³)

Dworkin, ao apropriar-se da obra de Abbott, objetiva criar uma obra que não se destaca pela sua originalidade e pela sua criatividade, mas pela capacidade de reaproveitamento de materiais preexistentes e pela capacidade de aplicar, em sua tradução, de forma radical, os limites gramaticais propostos na própria tradução de Abbott. Isto é, Dworkin, *How to Parse*, mais precisamente, adequa-se aos limites literários primordialmente propostos por Perloff e Goldsmith em suas ideias de escrita não original e escrita não criativa, respectivamente.

Nesse sentido, *Variações sobre a Saudade*, e mais especificamente a “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, apropria-se de uma das mais de trezentas quadras da reunião intitulada *Quadras ao Gosto Popular*, de Fernando Pessoa. A variação é esta:

SUBSTANTIVO ADVÉRBIO SUBSTANTIVO
VERBO VERBO OBJETO ADVÉRBIO
CONJUNÇÃO VERBO PRONOME SUBSTANTIVO
CONJUNÇÃO VERBO CONJUNÇÃO OBJETO VERBO

Poema "Variação VII, Quadra ao Gosto Popular" (2021c), de Patrícia Lino. Fonte: site da autora.

radical, tanto a veracidade dos relatos de Watt, o protagonista, quanto a inteligibilidade de suas narrativas e falas tornam-se centrais à trama da história. Watt, assim, em jogos linguísticos de inversões de ordens e sentidos, alterava ordens de letras e palavras que narrava e dizia – pondo, como lembrou Perloff, a comunicação da sua própria narrativa em jogo.

²³ “Artigo Definido Substantivo advérbio de frequência presente do indicativo verbo transitivo artigo definido Substantivo disjuntivo alternativo conjunção coordenativa Substantivo vírgula conjunção concessiva advérbio de negação advérbio de tempo Preposição substantivo vírgula dois pontos traço”.

Pode-se supor que Lino se apropria da obra *Quadras ao Gosto Popular*, e não de outra, a partir do título que dá à sua variação; a quadra da qual se apropriou, porém, precisa ser decodificada a partir da tradução da classificação morfológica feita das palavras da citação escolhida por Lino. Assim, após a sua tradução, nota-se que Lino optou por apropriar-se desta quadra:

Saudades, só portugueses
 Conseguem senti-las bem.
 Porque têm essa palavra
 Para dizer que as têm.
 (Pessoa, 1973, p. 110)

Percebe-se, a partir disso, que a não originalidade de Lino não está apenas na apropriação feita de Pessoa: está, de forma ainda mais interessante e menos objetiva, na apropriação feita do método de tradução de Dworkin, em *Parse*, que, por sua vez, ao traduzir Abbott, dele já estava apropriando-se²⁴. Instaura-se, em “Quadra ao Gosto Popular”, uma rede de não originalidades. Lino copia e cola a matéria e o conceito de obras de outros autores: essa pode ser também uma espécie de *mashup*.

Tal como Eduardo Coutinho, no cinema, criou um jogo de restrições em que pedaços postos dentro de limite de um dia foram selecionados a fim de caberem no espaço temporal permitido por um longa metragem documental, Lino, na literatura, parece selecionar uma única quadra da antologia de Pessoa a fim de restringi-la, ou traduzi-la, aos métodos propostos por Dworkin. Lino está, portanto, à sua maneira, adaptando-se a restrições²⁵ que criam e descrevem a matéria artística, ou a matéria reprogramada, resultante de um produto original – sendo essas restrições, como vimos, as apropriações de um trecho e de um método tradutório. Logo, de certo modo, a restrição “força o poema, defendem os *oulipianos* como desde o princípio, a desistir da ‘liberdade’ artística ilusória em prol daquilo que Roubaud chama de ‘a liberdade da dificuldade dominada’” (Perloff, 2013, p. 142). Mais precisamente, tal liberdade dominada é o que, no campo da escrita não original, ou não criativa, pode ser

²⁴ Pode-se saber que a apropriação de Dworkin feita por Lino é verídica não apenas pelo fato de que Lino, por discorrer teoricamente acerca da temática da não originalidade, deva conhecê-lo, mas, principalmente, pelo fato de que Lino, em sua obra *Reciclagem do Poder* (2022) cita, inúmeras vezes, a obra *Unoriginal Genius*, de Perloff, onde está também citada a obra *Parse*, de Dworkin.

²⁵ “Uma restrição é uma norma arbitrária (isto é, diferentemente das normas impostas pelo uso de uma língua natural ou de uma convenção); é também uma norma que é usada de forma sistemática ao longo da obra (...) tanto como um aparato composicional quanto de leitura. As restrições não são ornamentos: para o escritor, elas ajudam a gerar o texto; para o leitor, ajudam a encontrar sentido nele” (Baetens; Poucel *apud* Perloff, 2013, p. 140).

entendido como regras que limitam tanto o fazer quanto o resultado de um texto – isto é, regras que orientam e restringem o modo de fazer-se um *remix* ou um *mashup*.

Dessa forma, tal como *Parse*, de Dworkin, “Quadra ao Gosto Popular” não está destinada ao entendimento imediato de sua leitora. É necessário, primeiro, entender-se, ou pesquisar-se, a respeito de qual é o texto de que deriva e, ainda, se as classificações gramaticais correspondem, de fato, à quadra verificada como possível à sua origem. Além disso, como um bônus de entendimento à leitora, caberia, ainda, a noção de que precisamente a “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular” restringiu-se às normas propostas por Dworkin em *Parse*. Julga-se essa variação não pela sua qualidade imediata de trabalhar com noções clássicas da qualidade de uma obra literária, e mais precisamente de um poema. Não se pode, objetivamente, dizer que ela é “bela” ou “grotesca”. Assim como nas obras de Duchamp, nota-se que, na “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, o que está em voga é o *conceito* que se entende por trás do objeto visualizado.

Nesse caso, há, na “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, uma tripla morte de autoras, tendo em vista as noções propostas por Barthes. A primeira delas seria a morte da autoria de Dworkin, que acontece no ato de Lino apropriar-se dos seus métodos de escrita sem lhe dar créditos. A segunda delas seria a morte da autoria de Pessoa, que acontece no ato de Lino apropriar-se de uma das quadras de *Quadras ao Gosto Popular* e, a partir disso, fazer uma reciclagem do conteúdo criado por Pessoa: retira-se o conteúdo semântico criado por ele e, na estrutura original da quadra variada, aplica-se os métodos de escrita de outro autor e, ainda, dá-se o crédito de autoria do poema a Lino. Por fim, nota-se que, ao analisar-se a construção não original da “Variação VII”, a terceira morte de autoria seria a da própria Lino, visto que a sua subjetividade está muito pouco ou quase nada expressa neste poema – isto é, não há nele correções morais ou a expressão de saudades de algo ou alguém, por exemplo –, o que nos remete ao que Goldsmith e Villa-Forte descrevem como *literatura não criativa*. Para além do fato de o poema ter como seu método produtivo a construção de uma tradução com base em conceitos linguísticos (o que está mais para a ciência do que para a arte) cunhados por Abbott – o que já torna *Parse* não original –, sabemos que Lino se apropria desse método, o que torna o poema duplamente não original e, logo, com mais escassos esboços do que se entende por *criatividade* quando comparado tanto a outros poemas de sua antologia quanto a obras, de fora da antologia, ditas tradicionalmente originais.

O que se quer dizer com isso, a partir da análise da variação “Quadra ao Gosto Popular”, é que a obra *Variações sobre a Saudade* não parte da originalidade de Lino: muito

pelo contrário, a cópia e a reciclagem de escritos – das Idades Média, Moderna e Contemporânea – mostram-nos sua capacidade tanto de, em uma antologia, ler as obras que marcam o percurso histórico da poesia portuguesa, quanto de produzir, a partir de um material preexistente, ou, na maior parte das vezes, original, alguma novidade e, mais precisamente, um complexo *mashup*.

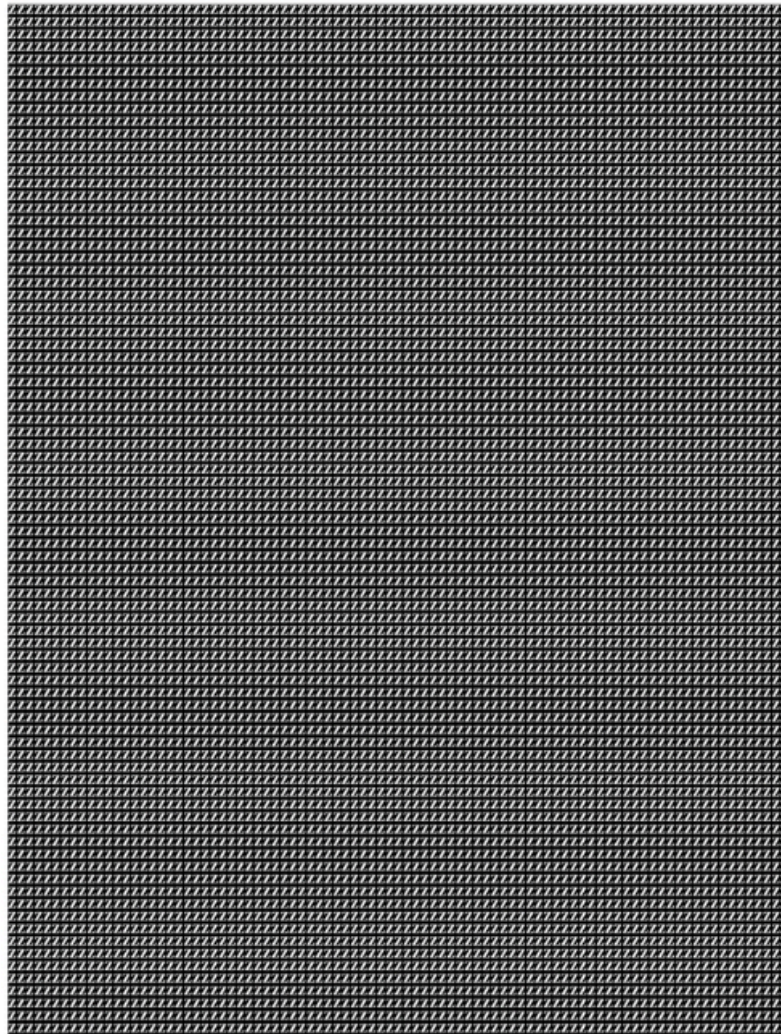
Se “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular” foi um exímio caso em que a anulação da autoria e da criatividade da autora acontece de forma radical em *Variações sobre a Saudade*, quer-se mostrar aqui que, embora muitos de seus poemas apresentem tais noções, a falta de expressão de subjetividade, moral, identidade e autoria de Lino não se faz tão excessivamente presente na totalidade dos poemas integrantes da antologia em questão. Em outras palavras, quer-se explicar que o mote de muitos poemas de *Variações sobre a Saudade* não se dá exclusivamente pelo puro deslocamento, mas por, também, intervenções e alterações estratégicas. Esse é, então, o caso da “Variação V, Oração Sebastianista”, que será pensada a seguir.

Na “Variação V, Oração Sebastianista”, Lino apropria-se do poema “Oração Sebastianista”, de Teixeira de Pascoais, dedicado a Gago Coutinho, que lemos aqui:

Oh, meu rei de fantástica memória
 Passo a vida a rezar tua história.
 Tão verdadeira e sobrenatural...
 Eu rezo a tua infância aventureira
 Tua morte num trágico areal.
 Rezo a tua existência transcendente
 Numa ilha de névoa, ao Sol nascente,
 Encantada nos longes da Natura...
 E rezo tua vinda anunciada,
 Dentre as brumas daquela madrugada
 Que virá dissipar a noite escura
 (Pascoaes, 1922, p. 9)

O poema variado, em tom tão comum ao colonialismo português, traz a temática do sebastianismo, que foi primordialmente cunhada por Pascoaes. Assim, Lino, em sua variação dessa oração, obrigatoriamente, apropria-se do messianismo personificado na figura do rei Dom Sebastião, desaparecido, que voltaria a Portugal para resgatar o destino dessa pátria – que, em seu presente, estava soterrada por trevas, melancolias e, claro, saudades. Entretanto, o que chama atenção em “Variação V, Oração Sebastianista” não é o total apagamento da subjetividade de Lino no ato de produzir um poema a partir de outro poema, mas, sim, a diferença resultante do fato de que o texto verbo-visual criado pela autora não expressa saudade do Adormecido, mas, sim, certo desinteresse à tentativa de tê-lo como um deus ou

um herói. Isto é, o anti-saudosismo – expresso pela não identificação de Lino com esse movimento – faz-se a grande marca desta variação. Há aqui uma anti-homenagem sebastianista e, também por isso, um modelo de variação poética diferente do analisado anteriormente que, sem qualquer expressão de criatividade, subjetividade e correção crítica, apropria-se dos modelos literários de Abbott e de Dworkin. A “Variação V, Oração Sebastianista”, então, é esta:



Poema “Variação V, Oração Sebastianista” (2021c), de Patricia Lino. Fonte: site da autora.

Tem-se aqui uma sátira²⁶ ao sebastianismo português. O que era antes sagrado – e por isso mereceria uma oração –, hoje causa a Lino tédio e sono, o que é marcado no poema pela

²⁶ Linda Hutcheon explica-nos que a sátira não deve ser confundida com a paródia, uma vez que aquela tem teor ridicularizador e zombeteiro, ao contrário desta. Para Hutcheon (1985, p. 61), a sátira tem um objetivo “aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção” e, mais precisamente, a sátira é uma “representação crítica, sem cómica e muitas vezes caricatural de uma ‘realidade não modelada’, i.e., dos objetos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética)” (Id., p. 67).

excessiva repetição de “zzzzz”. Há, portanto, em *Variações sobre a Saudade*, uma curadoria daquilo que se deve repetir e daquilo que se deve diferenciar – e, até mesmo, ridicularizar. A relação entre o poema original de Pascoaes e o poema variado de Lino não é direta: não se pode ler a variação, sem ler o seu título, e entender que, de forma lógica, ela remete ao poema “Oração Sebastianista”. O que se tem aqui é, em relação ao caso de “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, uma maior intervenção – e criatividade – da autora na sua criação poética que, nem por isso, deixa de ser não original.

A partir da análise comparativa dessas duas variações de Lino, nota-se que ora há ausência de criatividade e expressão de subjetividade por parte da autora, ora há intervenções que expressam a opinião da autora sobre poemas e questões sociais que no presente já não devem ser repetidos da mesma forma como foram no passado. Parece que, em *Variações sobre a Saudade*, há certa curadoria capaz de julgar aquilo que é interessante o suficiente tanto para retornar ao tempo presente de forma muito semelhante aos modelos de que foram apropriados ou de forma a homenagear as autoras dos modelos dos quais foram apropriados – como, mais tarde, veremos no caso de, por exemplo, a “Variação XXIII, Adiliana”, que parte de Adília Lopes –; quanto para retornar ao tempo presente de forma bastante diferente daquilo que foi apresentado no formato original do poema. Isto é, ainda que a função-autora de Lino tenha sido por ela mesma colocada em jogo e a sua função enquanto autora não tenha deixado de ocupar um lugar de roubo, de repetição e de, claro, apropriação, há, evidentemente, em *Variações sobre a Saudade*, diferentes tipos de roubos, de repetições e de, claro, apropriações – que ora são mais criativos, ora são menos criativos.

O que se sabe, até o momento, é que, nas escritas não originais “O potente da literatura não estaria em escrever – seguir produzindo obras em formatos que já conhecemos –, mas em colocar a literatura já produzida em posições imprevistas ou propor conteúdos estranhos à literatura (e seus gêneros) como sendo literatura” (Villa-Forte, 2016, pp. 72-73). Por isso, esta análise indica que a obra *Variações sobre a Saudade* é, sim, capaz de colocar a literatura já produzida em posições estranhas à literatura – tanto pela excessiva apropriação quanto pela utilização da imagem, do movimento e do som como seus métodos não originais, ou não criativos.

Dessa forma, a partir de uma retomada das noções discutidas na primeira sessão deste capítulo, pode-se entender que a obra *Variações sobre a Saudade* é um *mashup* construído a partir de *sampleamentos* – que, muitas vezes, como veremos, passam por alguma reciclagem – de diferentes poemas da literatura portuguesa acerca da temática da saudade, diferentes sons

(muitas vezes remixados e sampleados por Lino, como veremos a partir da análise de outros poemas) e diferentes imagens (tanto editadas ou fotografadas por Lino quanto apropriadas do Google). Por esses motivos, nota-se que os poemas da obra *Variações sobre a Saudade* são sempre *mashups*, o que, como vimos, é a reunião de variados *remixes*: isto é, cada poema variado por Lino é resultado da reunião da apropriação de variadas fontes. Se vimos que Marília Garcia, ao escrever “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, fez um *remix* de “A teus pés”, de Ana Cristina César, uma vez que tem como única fonte o poema de Ana C., podemos perceber que o processo de Lino, ao escrever poemas sempre visuais – e às vezes também verbivocovisuais –, parece mais aliado ao *mashup*. Se, em “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, Lino tem como fonte de apropriação as obras literárias de Pessoa e Dworkin e, também, meios definidos como não poéticos (o espaçamento e o tamanho das letras, ou seja, a imagem, que é mais característica da pintura ou do design gráfico), este é um *mashup*. Se, em “Variação V, Oração Sebastianista”, Lino tem como fonte de apropriação a “Oração Sebastianista”, de Teixeira de Pascoaes, e, além disso, técnicas visuais comuns ao design gráfico, este é, também, um *mashup*.

A obra *Variações sobre a Saudade*, portanto, é uma obra *citacional*, que tem seu formato composto por *samples* oriundos de poemas, de variados autores, acerca da temática da saudade – que, claro, em muitas vezes, passam pela avaliação crítica e moral de Lino, que dita o que deve, ou não, retornar ao presente de forma mais ou menos transfigurada, isto é, esvaziando mais, ou menos, a sua própria figura enquanto autora-ego. Em *Variações sobre a Saudade*,

A escrita torna-se o exercício do eu + 1, do eu somado a outros "eus" que falam – refalando – em seus textos. A escrita sampler esvazia a figura do autor-ego, e seu papel em relação ao discurso, criando um novo jogo de forças e oposições possíveis (Coelho; Gaspar, 2005, pp. 158-159).

A partir disso, veremos em seguida alguns dos métodos utilizados por Lino, em *Variações sobre a Saudade*, para tornar a sua poética não original. Analisaremos como acontecem a não genialidade, a repetição, a paródia e a intermedialidade nessa criação tão pouco original, e, por fim, retornaremos à discussão iniciada já neste capítulo: pode *Variações sobre a Saudade* ser, na maioria de seus poemas, não criativa?

2 MÉTODOS DE NÃO ORIGINALIDADE

Esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
Um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
Haroldo de Campos

2. 1 A não genialidade

Harold Bloom, em *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2002), propõe uma lista das 100 personalidades mais geniais – e também mais criativas – no campo da literatura e da filosofia da história da humanidade. Assim, antes de listar, entre 100 pessoas majoritariamente brancas, apenas 11 mulheres, 2 africanos e 4 latino-americanos, define o que entende por ser um *gênio* e, a partir disso, explica-nos que gênio é o ser terreno que mais diretamente se relaciona com deus: é aquele *homem* que tem suas habilidades originadas de absolutamente nada que esteja ao alcance material dos humanos não gênios. Isto é, aquele que é gênio, à perspectiva de Bloom, seria, com seus traços metafísicos, alguém capaz de *originar* o conhecimento humano, sem cópia ou apropriação, acerca de tudo o que existe, nesse caso, no campo da literatura e da filosofia.

The ancient answer is that there is a god within us, and the god speaks. I think that a materialist definition of genius is impossible, which is why the idea of genius is so discredited in an age like our own, where materialist ideologies dominate. Genius, by necessity, invokes the transcendental and the extraordinary, because it is fully conscious of them. Consciousness is what defines genius: Shakespeare, like Hamlet, exceeds us in consciousness, goes beyond the highest order of consciousness that we are capable of knowing without him (Bloom, 2002, tradução minha²⁷).

Não por acaso, Bloom segue explicando-nos que há uma enorme diferença entre ser gênio e ser talentoso. “A ‘talent’ classically was a weight or sum of money, and as such, however large, was necessarily limited. But ‘genius’, even in its linguistic origins, has no

²⁷ “A resposta antiga é que existe um deus dentro de nós, e o deus fala. Acho que uma definição materialista de gênio é impossível, e é por isso que a ideia de gênio é tão desacreditada em uma época como a nossa, em que dominam as ideologias materialistas. O gênio, por necessidade, invoca o transcendental e o extraordinário, porque deles tem plena consciência. A consciência é o que define o gênio: Shakespeare, enquanto *Hamlet*, excede-nos em consciência, vai além da mais alta ordem de consciência que somos capazes de conhecer sem ele”.

limits”, e, então, “We tend now to regard genius as the creative capacity, as opposed to talent” (Id., traduções minhas²⁸).

Dessa forma, também à perspectiva de Bloom, nada precede a genialidade: ela é um dom natural que faz do gênio uma espécie de semi-deus na terra. Diferentemente do talento, não se pode esforçar-se, por meio de trabalho e de estudos árduos, para se ter a genialidade: ela transcende qualquer limite material.

O que me chama atenção, porém, é o fato de que, se limites de gênero, de território e de cor, ou seja, limites materiais, parecem não existir dentro do atributo transcendental e sem limites da ordem da consciência da genialidade, parece-me evidente que a teoria de Bloom acerca do que é, ou não, ser um gênio ignora e contradiz a própria materialidade de sua lista de 100 nomes majoritariamente masculinos, brancos e nascidos no hemisfério norte do globo terrestre²⁹.

O ponto ao que quero chegar, a partir disso, é que Bloom, dentro das contradições de sua própria obra, afirma-nos uma contradição acerca do conceito de genialidade: a questão da originalidade. Isto é, tem-se, no campo da genialidade, o fato de que, se “[...] fierce originality is one crucial component of literary genius, but this originality itself is always canonical” (Bloom, 2002, tradução minha³⁰), a escrita não original quer e consegue subverter o cânone uma vez que trata como valoroso, justamente, não o gênio, mas aquelas autoras que não se originam de si próprias, mas do pensamento de outras autoras interpretadas como originais ou não.

Derrida, em um sentido contrário ao de Bloom, na obra *Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio* (2005), demonstra entender as particularidades materiais – e minoritárias – que envolvem a definição da genialidade. Ao perguntar-nos “[...] como ousar hoje, destronando a virilidade de um artigo definido (“o gênio”), declinar este nome no feminino?” (2005, p. 5), põe em voga uma discussão que, como veremos, foi, também, posta por Lino e Perloff: *gênio* é uma palavra, nas línguas latinas, sem declinação feminina, que, mais do que

²⁸ “Um ‘talento’ classicamente era um peso ou uma soma de dinheiro e, por isso, por maior que fosse, era necessariamente limitado. Mas ‘gênio’, mesmo em suas origens linguísticas, não tem limites” e “Costumamos agora considerar o gênio como uma capacidade criativa, em oposição ao talento”.

²⁹ Vale lembrar que Lino (2022, p. 11) salienta o fato de as limitações desta obra de Bloom “não dizem apenas respeito à estrutura do volume (entre 100 autores, em que a maioria é esmagadoramente branca, Bloom inclui apenas 11 mulheres). É impossível, além disso, dissociar o perfil do próprio autor da influência que o volume teve no meio de crítica literária. Por outras palavras: foi a palavra masculina e branca norte-americana, escrita em inglês, que validou internacionalmente a importância de escritores como Luís Vaz de Camões, Eça de Queirós, Machado de Assis ou Fernando Pessoa”.

³⁰ “[...] a originalidade feroz é um componente crucial do gênio literário, mas essa originalidade em si é sempre canônica”.

isso, apresenta “uma concessão à genética do *ingenium* ou, pior, a um inatismo criacionista, em uma palavra, na linguagem de um outro tempo, a cumplicidade duvidosa de algum naturalismo biologizante e de uma teologia da inspiração extática” (Id., pp. 07-08), e, conseqüentemente, aquele que utiliza a palavra *gênio* “estar-se-ia admitindo uma adoração muda frente ao inefável disso que, no valor corrente da palavra ‘gênio’, associa com frequência o dom ao nascimento, o segredo ao sacrifício” (Id., p. 08). Assim, aquele que se utiliza da palavra “gênio” da mesma forma como a utiliza Bloom estaria admitindo que, para além de não haver sua declinação ao feminino, essa palavra não tem declinação ao plural. “Jamais se dirá que ela é ou que ela tem, no plural, mais de um gênio. A singularidade histórica, semântica e pragmática deste substantivo, é, pois, que sempre o reservamos ao masculino como ao singular. *Jamais, que eu saiba, se reconheceu, no feminino, os gênios de uma mulher*” (Id., p. 09, grifo meu).

O que se pode notar, então, é que “a genialidade consiste necessariamente em fazer chegar, em dar lugar, em dar simplesmente, em dar nascimento à obra como acontecimento, rompendo paradoxalmente com qualquer genealogia, qualquer gênese e qualquer gênero” (Id., p. 47), porque o gênio encontra (inventa, cria, inaugura, revela e descobre) aquilo que ninguém mais havia tido o poder, ou a criatividade, de encontrar em um lugar em que ninguém ainda havia ido. Em outras palavras, o que se encontra na genialidade é a pura originalidade: é, mais uma vez, a ausência de filiações, de familiaridades, ou genealogias, de origens e de, claro, gênero – e, mais precisamente, o feminino.

Nesse sentido, se, para o significado de gênio encontrado no Dicionário Aurélio, temos “espírito fundador ou tutelar; altíssimo grau, o mais alto, de capacidade mental criadora [...]; indivíduo de extraordinária potência intelectual”, sabe-se que a poeta não original – por recusar o trabalho de criar uma obra que parta da matéria prima do saber ou do *espírito fundador* da poesia – não teria a honra (nem a genealogia, nem a gênese e nem o gênero) de ser classificada como gênio.

Uma vez que concedemos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia “conceitual” não alegra possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *gênio* em jogo. São necessárias apenas formas distintas (Perloff, 2013, p. 54, grifo da autora).

Parece, logo, que, no campo da poesia não original, há sempre vários *gênios* em jogo. Vimos, anteriormente, que a originalidade se refere sempre “à obra ‘real’ em oposição a uma

cópia ou simulação” (Id. p. 54) e também que a obra de arte não original, ao apropriar-se de ou simular a obra de outras autoras, apaga a sua própria autoria e, assim, “mata o seu autor”, como postulou Barthes. Agora, neste capítulo, vemos que Lino, no ato de anular a autoria de múltiplas autoras, faz com que os parâmetros de análise e julgamento de *Variações sobre a Saudade* sejam outros: não se pode elogiar a sua *genialidade*, já que, como vimos, não há excesso de criatividades e originalidades nessa obra. Em outras palavras, nota-se que “‘A morte do autor’ nos anos do pós-estruturalismo significou, é claro, a morte da teoria de gênio” (Perloff, 2013, p. 55) e, com isso, significou, também, a impossibilidade de, retomando as definições postas por Bloom, surgir um novo autor canônico – que seria, sempre, caracterizado como um gênio.

Dessa forma, entende-se que a obra de Lino – e, então, a obra de arte não original –, assim como se assemelha às ideias de Barthes, assemelha-se também às ideias de David Shields, em *Reality Hunger*, que comunicou não conseguir mais, em sua escrita, encontrar e utilizar a sua própria voz e, logo, ser sempre cercado por vozes que o atravessam, o citam e que ele próprio atravessa e cita. A noção de gênio, pois, tal como a concebemos desde a modernidade³¹, cai por terra. Não há mais como alinhar as palavras originalidade e genialidade em uma literatura que tem como mote o atravessamento, a citação e a apropriação de outras autoras, ou vozes. Se essa é a literatura que mais copia do que cria, não há como haver nela a genialidade original: suas autoras, ao escreverem com tão poucas criatividades e inventividades, afirmam-se não só leitoras ávidas como também copistas ágeis: suas autoras, à proposição de Perloff, afirmam-nos tanto a possibilidade de pensarmos outros formatos e significados para a palavra gênio, quanto o fato de poderem ser *gênicas não originais*.

A partir disso, pode-se também repensar se algum dia, na história da humanidade, houve a possibilidade de existência real da figura do próprio gênio tão original. Se, como vimos com Bloom, o gênio é a figura que não trabalha para ter suas habilidades e, também, não as compra – o que lhe confere a tal transcendentalidade já aqui descrita –, observa-se neste ponto mais um dos impasses da genialidade: se a autora não original é, como vimos com

³¹ Perloff (2013, p. 54) explica-nos que o conceito de “gênio” foi alterado com o passar dos anos. Em seus primeiros registros de uso, “Na crença pagã clássica, *genius* era ‘o deus tutelar ou espírito patrono dado a cada pessoa ao nascer, para governar suas fortunas, determinar seu caráter e, enfim, conduzi-lo para fora do mundo; também, de modo semelhante, o espírito tutelar e controlador se conecta a um lugar (*genius loci*), uma instituição etc’. Até o final do século 17, gênios bons e maus controlavam nossos destinos; a primeira ocorrência de gênio no sentido moderno de uma ‘habilidade ou capacidade; qualidade da mente, o dote especial que se adéqua a um homem por seu trabalho peculiar’ se encontra em Milton (1964), e, ainda, que os homens possam ter um gênio para isso ou para aquilo, a noção de uma pessoa individual *ser um gênio* foi uma invenção do século 19, sobretudo da Alemanha na época do *Sturn und Drang*”.

Villa-Forte, aquela que *escreve sem escrever* – isto é, não escreve, mas apropria-se de outras literaturas e, até mesmo, de outros meios não verbais para a produção de literatura –, o autor excepcionalmente original, ou o gênio, deve ser o oposto disso e, logo, o autor original não lê. Ele não incorpora vozes de outros textos e, também, não aprende com outros textos. Em outras palavras, se gênio tão original afirma escrever sem nunca ter lido – e inspirando-se em – outras autoras, *o gênio original diz que lê sem ser ler*. Não há noções materiais que conferem e explicam o poder de uma escrita originalmente genial, senão, como aprendemos com Bloom, ela estaria no campo do talento. Ora, se Machado de Assis está na lista de gênios curada por Bloom e, como sabemos, incorpora, em suas obras, inúmeras referências e apropriações de Shakespeare, nota-se que nem mesmo Machado foi tão original – onipotente e transcendental – como deve ser um verdadeiro gênio: fato esse que nos abre os olhos ao fato de que, conseqüentemente, é dever da pesquisadora que encontra marcas de não originalidade na literatura encontrar falhas e irregularidades nas teorias e curadorias de gênio que circulam dentro e fora de meios acadêmicos.

Não por acaso, Lino, em muitas de suas obras tanto teóricas quanto poéticas, subverte o gênio. À sua perspectiva:

Subverter o gênio não significa apenas subverter as formas e os meios. Significa, igualmente, interrogar as configurações históricas, sociais, económicas e ideológicas que validam e celebram tal figura de poder. A austeridade das referências do cânone ocidental, a branquitude e o gênero masculino compõem tradicionalmente o perfil do gênio criador e o perfil do gênio criador valida e impõe, por extensão, tais características com que, ao ler e ao pensar, a leitora tem forçosamente de identificar-se. Por esta razão, projetos como os de Perloff ou Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing: Managing Language in The Digital Era*, 2011) contrariam a estrutura problemática de, por exemplo, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, curado por Harold Bloom em 2002 (Lino, 2022, p. 11).

A escrita não original, em sua capacidade de reciclar o conteúdo antigo, ora adaptando-o às noções de forma e conteúdo de sua época, ora trazendo ao tempo presente autoras que de apropriações necessitam para ganhar certa visibilidade, subverte – a todo o momento – o gênio. *Variações sobre a Saudade* é, assim, um exemplo de obra que – inevitavelmente – em todos os seus poemas subverte o gênio. Dessa forma, retomando as variações poéticas analisadas até este momento, nota-se que, por exemplo, em “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, ainda que o conteúdo semântico do poema soe, em primeiro momento, ilegível à leitora e capaz de ser decifrado apenas pela mente *muito criativa* de sua autora, sabemos que a ideia de traduzir um poema a partir das classificações gramaticais de

suas palavras não parte da subjetividade genial e original de Lino, isto é, não são encontradas, reveladas e descobertas – em um local completamente secreto – por Lino: elas, como vimos, foram apropriadas por Lino de Dworkin, que, por sua vez, apropriou-se de Abbott. Além disso, na “Variação V, Oração Sebastianista”, um teor mais intervencionista, e, assim, criativo, de Lino é posto a partir da apropriação que faz de Teixeira de Pascoaes: uma oração sebastianista – ou seja, um escrito com teor sagrado – é satirizado pela modificação intencional de seus versos a uma imagem gráfica que remete ao tédio. Com isso, no primeiro caso, usa-se a não originalidade para subverter a genialidade de Pessoa (descrito, por Bloom, como um verdadeiro gênio) através do *mashup* de seus versos com criações de Dworkin e Abbott; no segundo caso, usa-se a não originalidade para subverter a genialidade da escrita – e do mito sebastianista e saudosista tão português – a fim de, visualmente, demonstrar-se que à nossa época tais formato e conteúdo de escrita já nos causam algum desânimo.

Portanto, a partir da poética da falta de originalidade, cunhada por Perloff, Lino, em *Variações sobre a Saudade*, objetiva tanto subverter princípios coloniais acerca da temática da saudade comumente disseminados pela cultura portuguesa, quanto retomar elementos da poesia portuguesa que merecem destaque por sua qualidade estética e conceitual. Dessa forma, sendo a sua obra derivada de outro objeto antigo e, por isso, não original, Lino, em *Variações sobre a Saudade*, constrói uma antologia incapaz de ser definida como *originalmente genial*. Lino, assim como Perloff, nega, ao apropriar-se de autoras portuguesas, “a associação teleológica entre gênio e originalidade” (Lino, 2022, p. 09), visto que “identifica nas práticas do recorte, *citacionalidade*, seleção, reciclagem ou regurgitação verbal das ideias o alicerce da *poética da falta de originalidade* ou, noutras palavras, já que a(o) criador(a) sintetiza mais do que cria, da *poética da síntese*” (Id., grifo da autora).

O que se quer dizer com isso é que Lino, à medida em que varia poéticas do passado, tanto desconstrói, quanto reconstrói poéticas do passado. Apesar dos resultados de suas escritas não terem como base a novidade primeira de escritos originais, *Variações sobre a Saudade* faz modificações, em literaturas passadas, que têm como base escolhas intencionais – e, por isso, marcas de autoria – que deixam evidente o seu desejo de não mais validar e, conseqüentemente, canonizar obras que reproduzam violências e exclusões sociais.

Não se trata apenas de reescrever a História, mas insistir na validade, potência e indispensabilidade de várias narrativas históricas que não se construam com base num ou mais preceitos racistas, machistas ou classistas. Para fazê-lo, é necessário dismantlar a versão colonial da História através das suas próprias falhas e incoerências argumentativas, tirar, em resumo, partido da limitação dos símbolos,

datas e ideologia com vista à desaprendizagem do discurso oficial. E questionar, por consequência, a oficialidade e as suas origens (Lino, 2022, p. 21).

Essa *poética da síntese*, então, justapõe ideias autorais de Lino às de muitas das poetisas variadas em *Variações sobre a Saudade*. Veremos, a partir disso, de quais modos, em poemas como “Variação XXXI, Passado”, Lino pode, por meio de uma seleção de versos escritos por Ana Luísa Amaral, repeti-los identicamente; e em outros, como a “Variação XVIII, Ana”, variada a partir de Ana Hatherly, pode optar não apenas pela repetição de alguns de seus versos, mas também pela modificação de aqueles versos com os quais parece não se identificar. Ainda, na “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, nota-se que Lino faz a curadoria de e varia, no mesmo espaço em que estão Camões e Pessoa – segundo Bloom, verdadeiros gênios –, uma canção cigana, subvertendo, assim, não apenas as noções de genialidade a partir da não originalidade de sua obra, mas também as noções de antologia ao fazer uma seleção nem tão óbvia de obras que podem, ou não, ser curadas como relevantes à temática da saudade em Portugal. Em outras palavras, veremos, nos subcapítulos seguintes, como *Variações sobre a Saudade*, infiltra-se na história da literatura portuguesa por meio da repetição, da paródia e da intermedialidade, e recicla o material que deve, ou não, ser aproveitado, configurando-lhe não o poder de autora originalmente genial, mas, aproximando-a das definições de Perloff de *gênia não original*.

2. 2 A repetição

Quando, no poema “Em loop, a fala do soldado” (2017), Marília Garcia pergunta à leitora “você já reparou que algumas imagens/ se repetem?” e, ainda, afirma “e eu não sei como parar/ a repetição” (p. 32), ela parece relatar um processo que se repete em “O poema no tubo de ensaio” (2016). Neste poema, durante suas 32 páginas, a poeta repete, dentre as variações que a verbalizam ou a pluralizam, 85 vezes a palavra *teste*. Desse modo, ao repetir a mesma palavra ao longo dos versos, Marília provoca certa instabilidade em seu significado: traz ao texto os múltiplos sentidos e usos que podem constar na mesma palavra e, com isso, apropria-se de, ou repete, declaradamente, o texto de outras autoras, como Avital Ronell, Max Bense, Jean Starobinski, Diderot, Hugo Friedrich, Montaigne, Haroldo de Campos, Emmanuel Hocquard e Charles Bernstein. Isto é, citando-as, faz das noções dessas autoras sobre teste, ensaio e poema as suas próprias noções e as equipara às suas próprias testagens.

Em “O poema no tubo de ensaio”, Marília explica-nos, que, tal como nos poemas “Um teste de poesia” e “O que faz o poema ser um poema?”, de Bernstein, e “Um teste de solidão”, de Hocquard, o que se entende por poema ou ensaio é testado. Nele, somos frequentemente questionados: “se eu pudesse usar como subtítulo para o poema a palavra ‘ensaio’/ poderia lê-lo como um livro de ensaios?” (Garcia, 2016, p. 81). O poema posto no tubo de ensaio, então, duvida da capacidade de sua autora mimetizar, em sua própria escrita, fiéis características de um poema e de um ensaio. O poema posto no tubo de ensaio duvida, também, da capacidade de si próprio abrigar excessivos traços que mimetizam tanto um poema quanto um ensaio.

Por tais motivos, “O poema no tubo de ensaio” é uma obra repleta de repetições. Esse poema-ensaio, ou ensaio-poema, é um objeto de arte que se põe sempre em um espaço intermediário entre dois gêneros, isto é, em um espaço que reflete tanto a diferença quanto a repetição do que é ser poema e do que é ser ensaio: em espaço que testa até quando um poema pode ser afetado por – e repetir as características de – um ensaio ou um ensaio pode ser afetado por – e repetir as características de – um poema.

O que se quer explicar com isso é o fato de que Marília Garcia, Charles Bernstein e Emmanuel Hocquard, assim como Patrícia Lino, não trabalham com a lógica da originalidade. Seus poemas *testam* – tal como fez “O poema no tubo de ensaio” – quais os limites de uma literatura que, ao citar excessivas literaturas preexistentes, pouco cria textos inteiramente novos e, claro, criativos – o que, como consequência, tem a produção de textos que repetem outros gêneros. Por isso, Garcia, Bernstein, Hocquard e Lino, ao, por meio da citação, apropriarem-se de muitas outras autoras, trabalham com a repetição, porque *a citação é a repetição de um texto*.

A partir disso, nota-se que, no ato de apropriar-se, as autoras não originais furtam – muitas vezes sem lhes darem crédito, como vimos no *Manifesto Sampler*, de Frederico Coelho e Mauro Gaspar – as obras de outras autoras. *A literatura não original, portanto, não representa outras autoras: ela repete outras autoras*. Ela furta outras autoras.

Gilles Deleuze (2020, p. 19, p. 281), nesse sentido, explica-nos que a *repetição* e a *representação* apresentam uma imensa *diferença*. Deleuze, mais objetivamente, explica que, embora muitas vezes esses conceitos sejam erroneamente confundidos, a representação estaria relacionada a uma certa subordinação generalizante à lei; enquanto a repetição, à subversão da lei, que seria capaz de elevar o signo roubado à sua mais grandiosa potência. Por isso, quando Lino varia 39 poemas sobre a temática da saudade de 39 autoras portuguesas, ela está, ao seu

modo, furtando 39 poemas sobre a temática da saudade de 39 autoras portuguesas sem lhes trazer de forma tradicional o crédito por essas autorias: essa é uma transgressão às leis vigentes acerca do modo como se deve citar, como se deve referenciar a autoria de outras autoras e, ainda, como a literatura deve *representar* outras obras. Lógico, quero dizer aqui que *Variações sobre a Saudade* está na ordem da repetição diferenciadora, como propôs Deleuze, e, não, na ordem da representação platônica. *Variações sobre a Saudade* não representa nenhum elemento do real: *Variações sobre a Saudade*, até mesmo, muitas vezes, enquanto literatura, *corrige alguns elementos do real*, como vimos na “Variação V, Oração Sebastianista”, que zomba da literatura sebastianista. Dessa forma, *Variações sobre a Saudade* não almeja explicar-nos, por meio de exemplos representativos, o que é a saudade na literatura portuguesa: por meio da repetição de poemas acerca da saudade, cria diferentes formatos e noções de literaturas acerca da saudade.

Se “O representante diz: ‘Todo mundo reconhece que...’”, esquece-se de que “[...] há sempre uma singularidade, não representada, que não reconhece, porque precisamente ela não é todo mundo ou não é o universal. ‘Todo mundo’ reconhece o universal, pois ele próprio é o universal” (Deleuze, 2020, p. 81); a repetidora, porém, entende que “A infelicidade de se falar não está em falar, mas em falar pelos outros ou representar alguma coisa” (Id.). Mais do que isso, a repetidora, em uma ânsia de trazer à sua linguagem a linguagem da outra, desvia-se da lei que a proibiria de roubar o enunciado da outra ou de outras.

Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (Deleuze, 2020, p. 19).

A repetição é, logo, uma forma de apropriação. A repetidora apropria-se deliberadamente da literatura da outra e constrói, a partir dela, *remixes* e *mashups*. Por isso, a escritora que teima em repetir, em uma potência que se afirma contra a lei ao furtar autores originais, nega, com suas repetições, uma escrita que teima em *representar o real*. O texto citado, apropriado, furtado, copiado e colado não quer ilustrar a ideia presente no texto ou na realidade de sua autora: ele é a própria obra de arte: ele é a própria ideia que emana do texto. Assim, embora o conteúdo verbal ou visual de uma literatura apropriada possa, muitas vezes, manter-se intactamente repetido, a construção do seu novo significado dá-se, justamente, pelo

deslocamento e pela reespecialização de seu conteúdo. Isto é, tal ato apropriativo, tão característico da arte não original, remonta às noções de diferença e repetição cunhadas por Deleuze, já que “a diferença está entre duas repetições” (Id., p. 114).

O que se quer explicar com isso é, pois, o fato de que “In uncreative writing, new meaning is created by repurposing preexisting texts” (Goldsmith, p. 48, 2012, tradução minha³²), porque, como vimos, no centro da poesia não original, ou não criativa, está a apropriação, que nada mais é do que um ato de repetição sempre dotado de transgressão.

Em *Variações sobre a Saudade*, conseqüentemente, as noções aqui apresentadas repetem-se. Se no centro dessa antologia está a apropriação, grande parte do texto escrito que se pode nela ler não foi escrito por Lino, embora a sua autoria esteja ligada a ela. Esse é o caso da “Variação XXXI, Passado”, que parte do poema “Passado”, de Ana Luísa Amaral.

Em “Passado”, Ana Luísa Amaral recorda-se de algumas de suas vivências no período escolar, com certo foco dado às suas aulas de Francês. No poema, há a noção de nostalgia, ou *saudade*, sentida desse tempo, apesar do humor irônico percebido em algumas das lembranças acerca da monotonia vivida tanto nas suas aulas de Francês quanto na lógica de organização escolar católica, e um tanto conservadora, da época – o que, por exemplo, pode ser observado aqui:

Ah velha sebenta
em que escrevia as minhas composições de Francês
“Mes Vacances”: gostei muito das férias
je suis allée à la plage (com dois ee,
o verbo être pede concordância), j’ai beaucoup
nagé e depois terminava com o sol a pôr-se
no mar e ia ver gaivotas ao dicionário
(Amaral, 1990, link: <https://bit.ly/46UEcMN>)

Ou aqui:

As escadas de madeira rangentes
ao compasso dos passos, sentidas ainda
à distância de vinte anos,
todas nós em submissa fila a responder à chamada,
“Presente” parecia-me então lógico e certo
como assistir à oração na capela e ler as Epístolas
(De São Paulo aos Coríntios:
Naquele tempo...),
tem uma voz bonita e lê tão bem, e depois
mandavam-me apertar o cinto para ficar
mais composta em cima do banquinho,
à direita do padre
(Id.)

³² “Na escrita não criativa, um novo significado é criado a partir do reaproveitamento de textos preexistentes”.

Dessa forma, Ana Luísa Amaral, em “Passado”, não apresenta visão alguma com traços de concordância a noções coloniais tão comuns aos poemas saudosistas de autoria portuguesa – e aqui me refiro a poemas que tocam, ou pertencem, à temática saudosista, idealizada por Teixeira de Pascoaes – ou mesmo a poemas contemporâneos aos de Pascoaes, sobre a temática da saudade, que desse movimento ainda apresentam traços – como veremos em “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly. A saudade, em “Passado”, existe e, a partir dela, faz-se o riso e a ironia: repete-se, em versos, o passado sem que se tenha uma visão distorcida por ser absolutamente positiva ou absolutamente negativa de seus acontecimentos – não há aqui a noção de “indiferença do ocidente”, ou “cegueira pontual”, que será discutida no próximo subcapítulo.

Nota-se, em “Passado”, com a narração de algumas cenas escolares, que há uma diferença entre as seriedades das freiras e do padre que administravam aquele ambiente e a seriedade da aluna (ou a falta dela), que se cansava da monotonia das “regras decoradas e as terminações/ verbais a i s, a i s, a i t” (Amaral, 1990) e de “em submissa fila a responder à chamada,/ ‘Presente’ [...]”, o que lhe parecia “[...] então lógico e certo/ como assistir à oração na capela e ler as Epístolas” (Id.). Parece que a eu-lírica, no passado, estranhava certa rigidez ou certo conservadorismo dos momentos pelos quais passou na escola – embora deles, inevitavelmente, ainda sinta saudades. Nota-se, a partir das cenas escolares narradas em “Passado”, que não há no poema motivos alarmantes para que Lino necessite diferenciar o teor de saudade sentido por Ana Luísa Amaral, isto é, não há necessidade de uma correção moral – pela inexistência de traços colonialistas – das saudades sentidas por Ana Luísa amaral: elas podem ser, ainda, muito repetidas.

Lino, na “Variação XXXI, Passado”, no formado verbivocovisual, ou em vídeo-poema, lê, ou repete oralmente, de modo idêntico à forma como escreveu Ana Luísa Amaral, a quarta estrofe de “Passado”, que é esta:

Ah tardes claras em que era bom
 ser boa, não era o santinho nem o rebuçado
 era a palavra doce a afagar-me por dentro,
 as batas todas brancas salpicadas de gouache
 colorido e o cinto azul que eu trazia sempre largo
 assim a cair de lado à espadachim
 (Amaral, 1990, link: <https://bit.ly/46UEcMN>)

Essa estrofe, assim, apresenta, de certa forma, em seus dois primeiros versos, um resumo da perspectiva de saudade que se pode retirar de “Passado”: lembra-se com uma

gostosa nostalgia das tardes em que a eu-lírico passava na escola, que eram nem estritamente positivas, nem estritamente negativas – o que, eventualmente, gera-nos o riso.

Além disso, o que mais se repete na “Variação XXXI” é, sem dúvidas, *mes vacances*, que toma não só a visualidade do poema com a sua escrita repetida e em maiúsculo, como também a sonoridade dos seus segundos finais. Repete-se no texto falado e no texto escrito *mes vacances*, aquilo sobre o que, como se pode ler na primeira estrofe de “Passado”, a eu lírica do poema repetidamente escrevia em suas produções textuais das aulas de Francês.



Printscreen de takes de "Variação XXXI, Passado" (2021c), de Patrícia Lino. Fonte: site da autora.

Dessa forma, a “Variação XXXI, Passado”, trabalha com a repetição do texto de “Passado” verbal, visual e sonoramente³³. A “Variação XXXI, Passado” é um poema que tem como método externo e interno a repetição. Externamente, assim como todos poemas de *Variações sobre a Saudade*, tem seu método de criação a partir da repetição diferenciadora de um poema preexistente; internamente, tem como método de seu efeito poético a repetição de palavras e versos.

Quero explicar, a partir disso, que tamanha repetição encontrada na obra de Lino evidencia a sua falta de *originalidade*. Esse excesso de repetição e essa não originalidade, porém, não tornam a poesia de Lino – e de outras autoras não originais – menos qualificada: sabe-se que “a repetição é a potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica uma Ideia de poesia sempre excessiva” (Deleuze, 2020, p. 383). Isto é, visto que “Passado”, de Ana Luísa Amaral, pouco apresentou a necessidade de modificação, por meio da correção ou da ridicularização da sua estrutura verbal, pode-se potencializá-lo, mais ainda, por meio de uma repetição de seu conteúdo verbal. Todavia, se, à perspectiva de Deleuze, “a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição” (Id., p. 69), nota-se que a existência da “Variação XXXI”, tão excessiva e repetitiva, implica, também, a existência da sua diferenciação em relação ao seu modelo original – até porque, como vimos, a diferença se dá entre duas repetições.

Nesse sentido, se, ao início deste subcapítulo, pudemos ver que, em “O poema no tubo de ensaio”, Marília Garcia, na excessiva insistência em repetir a palavra *teste* – e, com isso, variados significados e contextos da palavra *teste* – consegue não apenas apresentar as diferenças que existem entre os tipos de testes por que se pode passar ou os quais se pode fazer, mas também testar o quão teórico pode ser um poema, isto é, testar até que ponto o poema pode ainda ser diferente de um ensaio, podemos notar, também, que Lino, ao repetir os versos de Ana Luísa Amaral, apresenta a tamanha diferença que é capaz de existir na repetição de um poema inicialmente original, mas agora recortado, deslocado e expandido à imagem e ao som. Entende-se, logo, que as repetições encontradas nos poemas de Lino, e

³³ A visualidade da “Variação XXXI, Passado” parece remeter a um código de barras, estrutura visual formada a partir da repetição de barras utilizada para codificar objetos. O que se pode deduzir a partir disso é que a estrutura visual dessa variação reforça tanto o seu próprio conteúdo semântico quanto o conteúdo semântico do texto original: isto é, reforça a excessiva repetição de trechos selecionados do texto original e, também, o tratamento padronizado e monótono, relatado por Ana Luísa, dado às alunas da escola.

mais especificamente na “Variação XXXI, Passado”, foram potencializadoras e, também, diferenciadoras – noção que, claro, estende-se a “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia.

Por tais motivos, pode-se chegar à análise dos dois tipos de repetições propostos por Deleuze. “A primeira repetição é a repetição do Mesmo, que se explica pela identidade do conceito ou da representação” (Deleuze, 2020, p. 44); já a segunda se explica pelo elemento que tem potência para continuar existindo, pelo elemento que ainda apresenta diferença e, por isso, vem ao eterno retorno. Essa é uma repetição que tem seu devir-livre e, logo, corresponde diretamente à ideia da Diferença. Ela

[...] comporta deslocamentos, precipitações, desacelerações, variantes, diferenças que são capazes, em última análise, de nos levar muito longe do ponto de partida, temos a tendência de ver aí um estado misto em que a repetição não é pura, mas somente aproximativa (Deleuze, 2020, p. 45).

Não há dúvidas, assim, de que as repetições encontradas em *Variações sobre a Saudade* e, como analisado neste subcapítulo, especificamente as repetições encontradas na “Variação XXXI, Passado” fazem parte da ordem da diferença, do deslocamento e do carregamento de suas leitoras a um espaço poético muito distante do ponto de partida inicial – que seria, na maioria das vezes, as obras variadas em seus formatos originais. É por isso, também, que essas repetições não são puras: as obras não se repetem para podermos manter seu conteúdo original de forma intacta, *repetem-se externamente*, na maioria das vezes, de forma a gerar uma correção moral aos poemas que não cabem mais à nossa época ou de forma a gerar uma continuidade e, até mesmo, uma homenagem a poemas e autoras que perfeitamente cabem à nossa época; ou *se repetem internamente* de forma a, dentro de cada variação, ou repetição, poder-se encontrar métodos de repetição diferentes, como na “Variação XXXI”, em que se pode observar contínua, verbal, visual e sonoramente a repetição, de *mes vacances* e, também, a repetição sonora de uma das estrofes de “Passado”.

Assim, tendo em vista que as excessivas repetições criadas por Lino são sempre modos de apropriação, pode-se notar que a escrita não original é sempre o campo da linguagem que Goldsmith chama de *provisória*, porque tem como base o deslocamento contínuo, ou *détournement*, de um texto a outro contexto, isto é, porque tem como base a repetição diferenciadora.

Restore, rearrange, reassemble, revamp, renovate, revise, recover, redesign, return, redo: verbs that start with *re-* produce provisional language.

Entire authorial oeuvres now adopt provisional language, establishing regimes of engineered disorientation to instigate a politics of systematic disarray (Goldsmith, 2016, p. 220, tradução minha³⁴).

É por causa da expressiva marca de repetição inerente à escrita não original que esta não pode ser classificada como uma escrita de vanguarda, ou *avant-garde*, e, sim, como uma escrita de *retaguarda*, ou *arrière-garde*. Se “A vanguarda se comprometia não com a recuperação, mas com a descoberta, e insistia que a estética de seus predecessores – digamos, dos poemas e artistas da década de 1890 – já estava encerrada” (Perloff, 2013, p. 118); “A retaguarda, então, não é nem a retomada das formas tradicionais – nesse caso, ao verso ou sequência lírica em primeira pessoa –, nem o que costumamos chamar de *pós-modernismo*³⁵. Em vez disso, *trata-se de reviver o modelo da vanguarda – mas com uma diferença*” (Id., p. 105, grifo meu).

A retaguarda, dessa forma, é o movimento do qual a poesia não original faz parte: o movimento que repete modelos antigos de arte, mas com algumas diferenças. Assim, “Quando um movimento de vanguarda não é mais novidade, é o papel da retaguarda completar a sua missão, garantir o seu sucesso” (Id., p. 99): em outras palavras, não é papel da retaguarda a ruptura com o antigo, mas é, sim, papel da retaguarda o *reaproveitamento* do material antigo. Isto é, se as vanguardas europeias utilizaram-se de técnicas como o recorte, a colagem e a montagem, hoje se pode *repensar* e *reciclar* tais técnicas vanguardistas a fim de utilizar-se, em variados formatos artísticos, técnicas como a remixagem e o *mashup*, que, como sabemos, são recortes, colagens e montagens com a diferença do suporte tecnológico.

Marília Garcia, ao, por exemplo, repetir aspectos de um ensaio dentro de um poema, em “O poema no tubo de ensaio”, não está rompendo com a concepção de poesia: está testando como funciona a reutilização de materiais, normas e formas que se repetem no ensaio com a diferença de pô-los dentro de um poema. Essa atitude não é de *vanguarda*. Quem inventou o gênero ensaio não foi Marília: ela apenas não originalmente dele se apropriou e o

³⁴ “Restaurar, reorganizar, remontar, renovar, reconsertar, revisar, recuperar, redesenhar, devolver, refazer: verbos que começam com *re-* produzem a linguagem provisória.

Obras autorais inteiras agora adotam linguagem provisória, estabelecendo regimes de desorientação engenheirada para instigar uma política de desordem sistemática”.

³⁵ Perloff (2013, p. 118) explica-nos que “Há, dentro da discussão do pós-modernismo, uma tática de querer deixar de lado a recuperação da arte experimental e dizer que tudo isso já acabou”. Desse modo, este trabalho, no próximo capítulo, ao explicar que a literatura não original de Lino é uma literatura *pós-tudo*, a partir de, principalmente, Nicolas Bourriaud, não quer dizer que essa é uma literatura *pós-moderna*, isto é, esta não é uma literatura que ignora o modernismo de modo a acreditar que ele já foi superado. Essa é uma literatura que olha para o passado e repete-o – com, claro, a adição de diferenciadores tecnológicos e sociais do seu tempo.

deslocou à poesia, isto é, repetiu-lhe na poesia – o que, inclusive, como explica a poeta, anteriormente fez Emmanuel Hocquard. E, por isso, este é mais um caso de *retaguarda*.

Da mesma forma, Lino, em *Variações sobre a Saudade*, não rompe com o passado colonial português, mas, sim, repete-o para diferenciá-lo: recicla-o. Lino, em *Variações sobre a Saudade*, não traça uma ruptura com os padrões quase exclusivamente verbais de uma escrita como a de Ana Luísa Amaral, mas, sim, repete seus conteúdos verbais para diferenciá-los, ou expandi-los, às fronteiras visuais e sonoras existente no tempo e no espaço em que está.

Há, na retaguarda, um tipo de repetição que se diferencia da lógica de uma repetição enquanto identidade: aquela da arte enquanto representativa do mundo real. Ou seja, ao possibilitar à sua leitora acesso a outras artes por meio da citação de outras obras, Lino, ao invés de reproduzir identidades, justapõe diferentes obras de arte com as quais se identifica ou não: introduz, em seu poema, a possibilidade de fuga dele próprio e, com isso, a instabilidade e a dúvida de pensar-se: será que, depois de tantas repetições do poema de Ana Luísa Amaral, a “Variação XXXI, Passado” é mesmo de Patrícia Lino ou quem deveria levar o crédito de sua autoria seria Ana Luísa Amaral?

Na fronteira desses dois casos, consideremos a repetição como um motivo de decoração: uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico... Mas, na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico de construção, ele introduz o desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso será conjurado no efeito total (Deleuze, 2020, p. 39-40).

No processo dinâmico de dissimetria textual e de instabilidade de autorias, portanto, cria-se não a convergência da “Variação XXXI” para a imitação de “Passado”, “[...] mas a convergência na direção de um fundamento; não mais a distinção de formas, mas a correlação do fundado e do fundamento; não mais a suspensão da potência, mas o elemento em que a potência é efetuada e fundada” (Deleuze, 2020, p. 71)³⁶. Por isso, o sentido e a potência da “Variação XXXI” recendem pelo salto de em si poder o poema-variação fundar uma obra de arte já antes fundada – não apenas pela repetição excessiva desse poema já fundado, mas também pela possibilidade de promover o acesso a seus versos – através da correlação de ambos: porque, ainda que nenhum conteúdo verbal escrito e sonoramente reproduzido na

³⁶ É evidente que o mesmo raciocínio pode ser aplicado a “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia. Quer-se não imitar um poema ou um ensaio, mas suspender o que é ser poema e o que é ser ensaio ao ponto de ambos se correlacionarem: e nessa correlação está a potência do poema, ou do ensaio.

“Variação XXXI” tenha autoria de Lino, a “Variação XXXI” tem, sim, a autoria de Lino – e, em sua origem, também a autoria de Ana Luísa do Amaral.

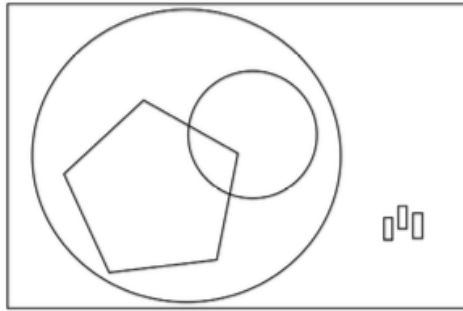
Pensar-se na repetição é sempre paradoxal: convida-nos a pensar no seu contrário, que é a diferença. Lino repete 39 autoras portuguesas que escrevem acerca da temática da saudade para diferenciá-las. Não se quer representá-las de forma visual, ou verbivocovisual, nem as copiar identicamente, reproduzindo, de forma fiel, as suas identidades. Quer-se repetir para diferenciar: “a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição” (Id., p. 69).

2. 3 A paródia

Em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), Patrícia Lino desconstrói e subverte, a partir da paródia, noções da herança colonial portuguesa. Nele, é apresentada uma série de objetos e conceitos seguidos de suas instruções de uso que propõem a despedagogização de uma lógica nacionalista portuguesa e que, ademais, podem, a partir de nossa percepção de *détournement*, ou deslocamento, entre a lógica colonial que os dá origem e aquela que os contraria, causarnos um, ainda que desagradável, riso. Lino (2022, p. 29), mais objetivamente, explica-nos:

Poder-se-ia definir *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* como uma paródia não-original que apropria mitos, lugares comuns, símbolos nacionais e certas obsessões da cultura portuguesa que promovem uma visão acrítica, exclusiva, autocentrada e decorativa do passado colonial.

Em *O kit*, por exemplo, há o conceito chamado “A INDIFERENÇA DO OCIDENTE”, ou “CEGUEIRA PONTUAL”, “que tem como objetivo promover uma visão total e totalizante do mundo ao apostar essencialmente em duas abordagens: 1. Focar o estritamente positivo. 2. Focar o estritamente negativo” (Lino, 2020, p. 54).



(Lino, 2020, p. 53)

Lino (2020, pp. 53-54), acerca disso, pontua que, sem explicar os motivos concretos pelos quais uma imagem – seja de uma paisagem, seja de uma obra de arte, seja da reunião de um povo – torna-se radicalmente positiva ou negativa, essa noção colonial se manifesta. Esse ponto de vista, ainda, parte “[...] de um conceito universalista de História, e em termos particulares e detalhistas (o modo como se olha, por exemplo, para uma paisagem. A narrativa contamina o olho)” (Id.). Por isso, “A exageração ou radicalização d’A INDIFERENÇA DO OCIDENTE ou CEGUEIRA PONTUAL corresponde, nos dias de hoje, ao apagamento dos limites entre positivo e negativo ou à viralidade das imagens” (Id.).

Na “Variação XVIII, Ana”, da obra *Variações sobre a Saudade*, Lino apropria-se do poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, e faz dele um vídeo com duração de 1min56seg. Nela, o poema que, originalmente, tinha 5 estrofes, passa a ter, após um trabalho de reciclagem do material antigo e reaproveitamento de algumas de suas partes, apenas 3 estrofes. Isto é, Lino, mais precisamente, apropria-se das 3 últimas estrofes do poema para que sirvam de materiais ao seu trabalho não original. Assim, tem-se aqui as estrofes originais de Hatherly em questão:

Como tu, Vicente,
eu também não sou de cá
não sou daqui
não pertença a esta terra
e talvez nem sequer a este mundo...

Porém estou aqui
nesta dolorosa praia lusitana
cheia de um tumulto inútil
que enegrece as tuas areias
e polui o ventre do rio
que os golfinhos há muito desertaram

E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
sentindo a terna dor do teu sentir sentido
peço-te, Lisboa:
surge de novo bela

reinventa
a santidade perdida do teu emblema
(2010)

Em “O Terceiro Corvo”, uma perspectiva nem tão comum à obra de Hatherly faz-se presente. No poema, há uma noção que remonta ao típico olhar conservador, ou colonizador, acerca de um território que, por questões que não são explicadas no poema, já não se mantém em seu inicial estado de conservação, ou *santidade*. Entretanto, o que se pode entender sobre essas motivações para a perda do estado de conservação, ou de santidade, de Lisboa é que, se, por exemplo, na Modernidade, essa capital pôde exibir a riqueza e a beleza que, nesse período, furtava de suas colônias, em parte dos anos que seguem a Idade Contemporânea, para além do fato de que o roubo de riquezas dessas colônias se tornou ilegal, muitos dos povos colonizados – majoritariamente racializados – podem, na antiga metrópole, proibir o furto das riquezas naturais de seus países de origem, residir, turistar, estudar e, com isso, influenciar em seus hábitos culturais – o que, frequentemente, é visto como um *enegrecimento* e uma *poluição* às suas águas antes tão *santas*.

Na “Variação XVIII, Ana”, então, um contraponto ao pedido de reinvenção da antiga Lisboa, em um formato de *happening*, é feito por Lino. Nela, pode-se ler e visualizar o que parece ser uma conversa íntima entre as duas portuguesas. Tem-se a perspectiva de que o poema-variação pode ser lido à medida em que Lino o digita, isto é, tem-se a perspectiva de que o poema pode ser lido ao mesmo tempo em que é criado: temos a impressão de estar observando a tela de um computador que cede espaço às falas de Lino – o que nos traz, também, a sensação de certas imprevisibilidade e intimidade de um texto verbal que performaticamente é emitido ao mesmo tempo em que é recebido, tal como acontece em uma conversação em um chat virtual.

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertença a esta terra
E talvez nem s/*

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertença a esta terra
E talvez nem sequer
Pertença a este mundo...*

Porém estou aqui
Nesta solarenga praia californiana
Livre de tumultos inúteis
Que enegrecem as areias
E poluem o ventre do rio
Que os golfinhos há muito desertaram

E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
Sentindo a terna dor do teu sentir sentido
Peço-te, Lisboa

Poema “Variação XVIII, Ana” (2021c), de Patrícia Lino. Fonte: site da autora.

Ao apropriar-se de “O Terceiro Corvo”, Lino faz necessárias alterações para que o ponto de vista colonial do poema seja atenuado. Se, inicialmente, a conversa de Hatherly deu-se com “Vicente” – nome que remonta aos infantes da dinastia de Borgonha –, agora se dá com “Ana”. Na variação, pode-se inferir que Lino, enquanto eu-lírica, explica que, apesar de também não se sentir pertencente ao lugar onde reside, não encontra, no presente em que vive, a mesma dor de Hatherly: está “livre dos tumultos inúteis, que enegrecem as areias e poluem o ventre do rio” (Lino, p. 2021c). Dessa forma, se Lino, em um primeiro momento, copia Hatherly e quase da mesma forma inicia o verso que dá tom ao desejo conservador em relação a Lisboa, o verso “Peço-te, Lisboa” (Lino, 2021c), corrige-se e, em um ato de *criatividade e inventividade*, afirma “Não te peço nada, Lisboa” (Id.).

O que se quer explicar a partir dessas duas análises, portanto, é o fato de que a “Variação XVIII”, que parte de Ana Hatherly, pode ser definida como uma *paródia não original*. Isto é, nota-se que variar Ana Hatherly significa – para além da demonstração do uso de técnicas apropriativas (o *sampleamento*, que imbuí o recorte e a colagem) capazes de fazer desse poema um *mashup* – “Sacudir, por outras palavras, a rigidez com que o corpo social, arquitetado pela repetição e articulação de um ou mais códigos nacionalistas, existe e se movimenta” (Lino, 2022, p. 33).

Linda Hutcheon, então, traz-nos a definição de paródia mais apropriada para se pensar na obra de Lino. Para Hutcheon, “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1985, p. 17). A partir dessa ironia, entende-se, assim, que a paródia não visa ao desrespeito e à ridicularização do texto parodiado (Id., p. 20), isso quem busca, como vimos, é a sátira; a paródia visa à diferenciação irônica que se dá pela repetição de elementos do texto parodiado – ideia que remonta, de novo, às noções de diferença e repetição cunhadas por Deleuze. Isto é, a paródia, mais precisamente, busca “resgatar os símbolos que fabricam a verdade, branca, masculina, heteronormativa, e invertê-los, neste caso, valendo-se das propriedades do poema intermedial cuja hibridez se aproxima, como já fiz notar³⁷, da sua própria mecânica” (Lino, 2021b, p. 05).

Lino, desse modo, também a partir de Hutcheon, explica-nos que, embora frequentemente entendida como oposição por meio da ridicularização – noção, como sabemos, que gera recorrentes confusões com a sátira –, a paródia recupera, na contemporaneidade, sua estrutura de texto independente e não original.

Paródia, do grego antigo *paraoidé*, significa, além de “canto paralelo”, um canto que se faz “ao longo de”. A primeira a clara a descrição tradicional da paródia como um *canto que se opõe* ao texto parodiado. A segunda, menos tradicional e claramente aquela que Hutcheon se esforça por recuperar, faz corresponder a paródia a um *canto independente*, que existe ao mesmo tempo e ao mesmo nível do objeto parodiado, o que desmonta e, em alguns casos, suprime o cunho parasitário a que, durante muito tempo, o exercício ou gênero paródico esteve associado (Lino, 2022, p 13, grifo da autora).

Entende-se, a partir disso, que há um distanciamento entre o texto original e o texto parodiado capaz de fazê-los independentes um do outro: isto é, a paródia de Lino desfaz-se do cunho parasitário que poderia acompanhar a ideia de seu gênero. Por isso, se “[...] *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’”, e, por isso, “[...] existe uma sugestão de um

³⁷ Lino, nesse trecho, refere-se ao seu artigo “Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: o processo de escrita d’O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial”, publicado na revista Texto Poético, v. 17, n. 32 (Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2021).

acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (Hutcheon, 1985, p. 28, grifo da autora), entende-se que Lino, ao variar Hatherly, firma um acordo – a partir de uma íntima conversa com sua precursora portuguesa no campo da poesia visual contemporânea – de que não há mais como pedir a Lisboa que surja de novo bela e reinvente a santidade perdida em seu emblema.

Isto é, “À semelhança do que Perloff descreve a propósito da poética do século XXI, o comentário paródico, espaço onde, por exemplo, a citacionalidade e o recorte se desenvolveram, constrói-se sobre a síntese das singularidades que compõem o primeiro objeto” (Lino, 2022, pp. 9-10). Dessa forma, no caso de variar “O Terceiro Corvo”, ao notar-se que “a paródia cresce precisamente a partir da distorção das particularidades que definem a seriedade e suposta qualidade do texto original” (Id.), nota-se, também, que a variação – no formato de paródia – deve crescer precisamente a partir da distorção daquilo que, ao pensamento colonial, parece-se como o mais qualificado legado do poema: pedir a Lisboa que retorne aos seus supostos tempos áureos.

Está implícito, logo, na ironia de Lino, um distanciamento crítico e contrastante em relação ao ponto de vista que ambas as portuguesas têm acerca da capital de seu país de origem. Assim, se, na paródia, “esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva” (Hutcheon, 1985, p. 48), parece-me que Lino provoca uma paródia criticamente construtiva ao texto de Hatherly. Entende-se que a “Variação XVIII” apresenta um tipo de paródia que não provém propriamente do humor criado pela sua autora, mas “do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual (*bouncing*), para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação” (Id.) – fato esse que pode ser comprovado não apenas pela estrutura verbal do poema de Lino, mas também pela estrutura visual como a qual esse poema é apresentado: há nele uma curvatura que preenche seu texto verbal, como se, na parte central da projeção da imagem do vídeo, ele se aproximasse e, nos polos da projeção da imagem do vídeo, afastasse-se de sua leitora, o que remonta à noção de *bouncing*; e, além disso, a já comentada reprodução de seu texto em formato *happening* remonta, também, tanto a certa cumplicidade, ou proximidade, entre as autoras quanto a certo distanciamento crítico entre elas.

Desse modo, ao parodiar o poema “O Terceiro Corvo”, de Hatherly, Lino nega aquilo que em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* chamou de a indiferença do ocidente, ou cegueira pontual, visto que traz, na “Variação XVIII”, uma

apropriação de muitos versos do poema de Hatherly com, porém, a diferença crítica de não apresentar, na sua paródia, a contaminação radicalmente negativa tida por Hatherly ao visualizar a contemporânea paisagem portuguesa e, logo, não esboçar saudosismo de um passado colonial interpretado – pela ótica da indiferença do ocidente – como radicalmente positivo. A paródia é, pois, tanto para Lino quanto para Hutcheon, “uma das maneiras que os artistas modernos encontraram muito frequentemente para lidar com o peso do passado” (Hutcheon, 1985, p. 42).

Há, todavia, a necessidade de se pensar com ainda mais detalhes sobre como Lino lida, por meio da paródia, com o peso – e com os erros – do passado produzido por Hatherly. Nesse sentido, sabe-se que Lino, além de variar a saudade, variou, no formato audiovisual, 12 tisanas de Hatherly, na obra *Vibrant Hands* (EUA, 2019). Além disso, mais tarde, publicou *Ventiladora Fulô: Variações sobre Galáxias de Haroldo de Campos*³⁸, que são, mais precisamente, 20 variações audiovisuais sobre passagens do livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos.

Ana Hatherly, por sua vez, juntamente com António Aragão, Herberto Helder & E. M. de Melo e Castro, foi uma das fundadoras e organizadoras do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX), que objetivava uma “renovação que comportava dois momentos distintos: a desmontagem do obsoleto discurso dessas reconhecidas literaturas e vanguardas e a proposta de bases para um novo construtivismo do discurso principalmente através do poder da comunicação visual” (1981, Hatherly; Castro). Hatherly, assim, enquanto integrante da PO.EX, criou obras não apenas como “Leonorana” (1970), que, como vimos, variou a poética de Camões; mas também como *Joyciana* (1983), que variou, juntamente com E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta, em homenagem a James Joyce, a obra *Finnegans Wake*.

O que se quer explicar com isso é o fato de que, ao variar a obra de Hatherly, Lino está, a seu modo, variando também o legado de poesia não original portuguesa e, ainda, também visual proposto, anteriormente, por Hatherly e por outros poetas experimentais portugueses – que, assim como Lino, variaram poemas originais e unicamente verbais a modelos não originais e visuais.

Por isso, se reciclar significa “recuperação da parte reutilizável dos dejetos do sistema de produção ou de consumo, para reintroduzi-los no ciclo de produção de que provêm; ato,

³⁸ Publicado no livro *HC21. Leituras de Haroldo de Campos* (2021), organizado por Raquel Campos, Gustavo Reis Louro e Moisés Nascimento.

processo ou efeito de reprocessar uma substância, quando sua transformação está incompleta ou quando é necessário aprimorar suas propriedades ou melhorar o rendimento da operação como um todo” (Oxford Languages e Google), nota-se que Lino está, em *Variações sobre a Saudade*, e mais precisamente na “Variação XVIII”, parodiando e, logo, reciclando a poética de Hatherly, visto que foi necessário aprimorar suas noções acerca das questões coloniais, a fim de reintroduzir o poema “O Terceiro Corvo” no ciclo de produção artística de que Hatherly, assim como Lino, faz parte: o ciclo de produção visual e não original portuguesa³⁹.

Em outras palavras, pode-se notar, também, que a paródia é sempre uma espécie de reciclagem. A paródia, assim como a reciclagem, aproveita-se de um objeto, ou parte dele, para que, corrigindo-o moralmente, possa-se modificá-lo e adequá-lo ao nosso tempo e às nossas necessidades, trazendo-lhe novos usos e funções.

Apropriar-se por meio da reciclagem da obra de Hatherly é, dessa forma, entender que, apesar da sua imensa contribuição à poesia visual – não só portuguesa, mas mundial –, não lhe cabe a atribuição de *gênio original*. Há, em sua poética, noções que precisam de reparos: de recorte, de tratamento e de colagem. Foi, então, pela via da repetição diferenciadora da paródia, a qual sempre é não original, que Lino, dessa vez, optou por variar a obra de Hatherly.

2. 4 A intermedialidade

Kenneth Goldsmith, em “From (Command) Line to (Iconic) Constellation” (2001)⁴⁰, explica que a poesia Concreta brasileira, muito antes da invenção do computador pessoal, parece ter criado uma poética que teria sua semântica e seu formato expandidos pela tecnologia computacional.

Em um projeto cujo objetivo era desmontar a sintaxe e acentuar a materialidade da palavra, “projetada num horizonte definidamente ‘verbivocovisual’ (na expressão de Joyce), onde o visual e o sonoro tinham tanta importância quanto o nível semântico, já que a experiência da poesia concreta não abria mão dos significados” (Campos, A., 2015, p. 317),

³⁹ Essa informação, obviamente, não expressa a ideia de que todos os trabalhos de Hatherly se aliam à perspectiva não original. O poema "O Terceiro Corvo", por exemplo, é uma obra dita original e criativa. O que se quer dizer é que, em exemplos até mesmo neste trabalho citados, como "Leonorana" e *As Ruas de Lisboa*, nota-se traços de não originalidade no trabalho de Hatherly.

⁴⁰ O texto pode ser encontrado no site do autor através deste link: https://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html.

os concretistas, mais precisamente, objetivavam, desde muito cedo, a criação de uma poesia *hipermidial*⁴¹:

With its implied dynamism and hyperspace, the concrete poets seemed to be begging for multimedia to enter into their practice. Since the technology was not yet available, they stuck with the page. As such, they used the widely-known analog page-based metaphors to describe a multimedia experience: Webern's "Klangfarbenmelodie" ("Tone-Color-Melodies") and Joyce's concept of the "verbivocovisual," which was also employed in regard to electronic media by Marshall McLuhan a few years later (Goldsmith, 2001, tradução minha⁴²).

Assim, em uma análise exclusiva da poética de Augusto de Campos, noto que seus poemas, muito expandidos pela capacidade de apropriação de técnicas da publicidade e da propaganda e, também, pelo uso das redes sociais como suporte de literatura e como veículo capaz de criar maior dinamismo em sua prática literária⁴³, seguem, a meu ver, ideias preconizadas, no formato verbivocovisual, em dois de seus poemas, "Código" (1973)⁴⁴ e "Rever"⁴⁵.

Em "Código", há todas as letras da palavra código concentradas em um único círculo e, por isso, esse texto deve ser lido de forma concêntrica – o que remonta à ideia que Perloff (2013) chamou de *aspecto icônico da poesia concreta*. Para além disso, "Código" é um

⁴¹ Ainda sobre esse tema, Augusto de Campos (2015, p. 318) explica que só veio a ter seu primeiro computador pessoal em 1991. Em suas palavras, isso "Era a concretização daquilo com que eu sonhava quando, em 1953, no prefácio da série colorida do *Poetamenos*, eu proclamava aspirar, com os olhos da tecnologia da época: 'Mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!'. Finalmente, quase quatro décadas depois, eu tinha agora ao alcance de meus dedos os meios para a produção e execução definitiva dos projetos que acalentara durante tanto tempo. É nesse contexto que se situam os clip poemas que venho criando a partir dos anos 1990" (Id.).

⁴² "Com o seu dinamismo e o seu hiperespaço implícitos, os poetas concretos pareciam implorar que a multimídia entrasse em sua prática. Como a tecnologia ainda não estava disponível, eles continuaram com a página e o papel. Consequentemente, eles usaram metáforas baseadas em páginas analógicas amplamente conhecidas para descrever uma experiência multimídia: 'Klangfarbenmelodie' ("Melodias de cores"), de Webern, e o conceito de 'verbivocovisual', de Joyce, que também foi empregado em relação à mídia eletrônica por Marshall McLuhan alguns anos depois".

⁴³ Para a leitura uma análise mais aprofundada das publicações de Augusto de Campos na internet e, mais especificamente, em sua conta do instagram, a @poetamenos, indico o texto "Augusto de Campos, as Farpas Virtuais e os Cibercéus do Futuro", de Patrícia Lino, que pode ser encontrado através deste link: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_8/6.%20Lino.pdf.

⁴⁴ Para uma análise mais aprofundada do poema "Código", indico a obra *Antilógica* (2018), também de Patrícia Lino.

⁴⁵ Refiro-me à última versão criada por A. de Campos desse poema, que pode ser encontrada em seu instagram, através deste link: <https://www.instagram.com/p/BievRdbhJZo/>.

poema que remonta à ideia de texto enquanto labirinto⁴⁶ ou, ainda, de *hipertexto*⁴⁷, visto que ambas as noções remetem a um texto, tão característico da poesia concreta, que não deve ser lido de forma tradicionalmente linear, mas da forma requerida pelas próprias regras instauradas naquele texto, isto é, deve ser lido a partir de seu próprio *código* – tal como explica Lino (2018, p. 11) acerca desse poema de Augusto:

A forma circular e não-linear da composição abre portas à relação recreativa entre receptor e labirinto. Constitui, além disso, uma das maiores conquistas do movimento da poesia concreta: a deslocação do interesse receptivo da mensagem (como sistema objetivo de informação) para a decisão interpretativa (como o valor dominante da informação).

O que se quer dizer com isso, então, é o fato de que o poema “Código”, a partir da retomada do conceito *labrys* (ler nota 45), pode tanto beneficiar interpretações acerca da dupla lâmina de um texto que se move entre o unicamente verbal e o verbivocovisual, quanto acerca do caráter lúdico e bifurcado de um texto que, por tal motivo, apresenta sempre múltiplos sentidos: noções que são, portanto, bases da poesia Concreta brasileira.

Assim, a utilização da internet e do computador enquanto elementos fundamentais para a criação e a leitura de muitos dos poemas concretos – o que evidencia, nesses poemas, a ausência de uma estabilidade de leitura propiciada por livros em papéis, e a presença de uma dinamicidade de leitura propiciada pelo movimento da tela, por links e por vídeos – marca, mais ainda, a função decodificadora exercida pelas leitoras dos poemas concretos, que devem, sempre, desvendar, entre bifurcações, qual ou quais é ou são o(s) caminho(s), ou link(s), mais apropriado(s) para suas leituras⁴⁸.

⁴⁶ No livro *Antilógica* (2018), Lino explica que a palavra labirinto teria se originado do grego *labrys* (λάβρυς), que significaria machado de dois gumes (p. 11). Há eventuais discordâncias quanto à etimologia da palavra “labirinto”. Há quem afirme que, em grego, *peleky* designaria o machado de dois gumes, e não *labrys*. Lino (2018), nesse sentido, pontua que o uso de *labrys* acaba por se tornar quase unânime devido a certas conveniências e comodidades da liberdade poética. Além disso, em se tratando do *machado de dois gumes*, a autora recorda-nos de um dos primeiros poemas visuais da cultura ocidental, o famoso “Machado”, de Símiat de Rodes (III a.c.).

⁴⁷ Villa-Forte explica que “A hiperleitura é praticada a cada momento que precisamos executar atividades ao mesmo tempo ou quando estamos lidando com nossos aparelhos multitarefas. Talvez possamos dizer que se trata de uma leitura horizontal, pulando de ponto para ponto, e mesmo vertical, que seria aquela leitura que mergulha nas profundezas de uma fonte e avança por um tempo duradouro. [...] Não há um caminho único, o usuário o gera à medida que navega. [...] O hipertexto necessita das escolhas do usuário para que se delinieie” (Villa-Forte, 2019, p. 111).

⁴⁸ Essas noções podem ser vistas em poemas como “Lygia Fingers” (1953), “sem um número” (1957) e “CAVE” (2018), em se tratando de poemas ainda publicados em papéis, e, ainda, em poemas mais recentes, publicados em seu instagram, que, para além disso, jogam com a noção de serem ou propagandas políticas, ou obras literárias, como “LULALIVRE” (2018), “O mito” (2019) e “Contraoema sobre o verbo ir” (2020) – este que se tornou muito popular na internet entre as campanhas eleitorais presidenciais de 2022.

Em se tratando de “Rever”, pode-se notar que há, a partir dele, a comunicação de – para além da noção de *código* também nele presente, visualizada a partir do fato de que a palavra *rever*, no poema, pode ser lida da direita para a esquerda e da esquerda para a direita⁴⁹ – outra noção-base do concretismo brasileiro: a revisualização daquilo que é preexistente. Isto é, o reaproveitamento de materiais preexistentes ou, ainda, a apropriação deles. Consequentemente, a não originalidade de Augusto de Campos é vista, por exemplo, tanto na palavra que classifica seus próprios poemas (*verbivocovisual*, que, como sabemos, foi apropriada de Joyce) quanto em seus poemas mais recentes, publicados em sua conta do instagram @poetamenos, que se apropriam, entre outros, de leis do código penal brasileiro, notícias de jornais e canções da música popular brasileira⁵⁰.

O ponto em que quero chegar aqui, pois, é o de que “Rever”, para além da proposta não criativa que propõe, é marca de que “a informática e os vários softwares que foram sendo aperfeiçoados nos últimos anos fornecem ao poeta um instrumento enorme para implementar as propostas das poéticas das vanguardas” (A. Campos, 2015, p. 318)⁵¹, visto que, se, em sua primeira versão, em 1970, limita-se aos recursos oferecidos por uma publicação e uma visualização em papel, hoje pode ser visualizado em um contexto onde, a partir do copiar e colar digital e de softwares de edição de imagem e vídeo, as palavras podem, muito mais fácil e expandidamente, ter cores e texturas diversas e, ainda, associar-se a imagens, sons e vozes. Isto é, Augusto de Campos, em “Rever”, anuncia, verbivocovisualmente, as ideias de que:

As potencialidades da linguagem digital cresceram extraordinariamente, em brevíssimo espaço de tempo, com hardwares e softwares cada vez mais aperfeiçoados e disponibilizados, reavivando no mundo dos signos a pertinência antecipadora das propostas da vanguarda, fulcradas em conceitos como a materialidade do texto e sua projeção pluridimensional, visual e sonora (“verbivocovisual”), a interpretação do verbal e do não verbal, a montagem, a colagem, a interdisciplinaridade, a simultaneidade e, por fim, a interatividade, em substituição aos modelos convencionais do discurso ortodoxo e fechado. *Vista dessa ótica, a luta das vanguardas transcende as impertinências solipsistas ou os caprichos da originalidade, para se articular em termos de premonição e mudança revitalizadora [...]* (A. Campos, 2015, p. 322, grifo meu).

⁴⁹ Vale notar, ainda, que a leitura de “Rever” também pode beneficiar a leitura de “Código”, tendo em vista a minha proposta investigativa de que esses são poemas-base para o entendimento da poética de Augusto de Campos. Nesse sentido, “Código” não originalmente revisita, ou apropria, a partir de seu formato verbivocovisual, a noção ideogramática oriental – que tem por base a ideia de o significado de uma palavra, em termos ocidentais, estar intrinsecamente posto na visualidade e na fonética representadas em um único símbolo gráfico, que seria o ideograma, i. e., o significante –, fazendo da palavra código, logo, um ideograma. Em outras palavras, a meu ver, “Código” utiliza-se da noção proposta em “Rever” como um dos motes da sua visualidade.

⁵⁰ Refiro-me, respectivamente, aos poemas “Cláusula Pétrea” (2018), “ERRAMOS!” (2018) e “Ressabor Burrice” (2018).

⁵¹ Noção de Augusto que nos remete à de *retaguarda*, de Perloff.

A ideia em que se quer chegar, a partir dos poemas “Código” e “Rever” é a de que, Lino, à semelhança de Augusto, manifesta intermedialidades em *Variações sobre a Saudade* tanto por meio de decodificações hipertextuais e intermediais de seus poemas criadas a partir de recursos verbais, sonoros, imagéticos e de movimento quanto por meio dos, aqui já analisados, aspectos não originais de sua obra. Dessa forma, Lino e Augusto parecem concordar com o fato de que “O fazer intermedial do poema desenvolve-se a partir das limitações da composição verbal poética e, por extensão, das suas limitações comunicativas” (Lino, 2021a, p. 96).

Portanto, torna-se evidente que o fazer intermedial do poema é frequentemente aliado às noções de não criatividade. Isso ocorre devido ao fato de que, se o poema intermedial depende, muitas vezes, da tecnologia computacional para existir, com essa mesma tecnologia são facilitados e produzidos os processos de cópia e colagem de um texto, uma imagem e um som a outro(s). Não é por acaso que muitas poetas visuais, ou verbivocovisuais, – como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ana Hatherly e, claro, Patrícia Lino – aliam-se à poética não criativa.

Escrevemos, atualmente, não com uma “máquina de escrever”, mas, sim, com uma máquina capaz de escrever, gravar e reproduzir sons, tirar fotos e reproduzir imagens e, ainda, fazer *remixes* e *mashups*. Assim, se com Duchamp e também com os Situacionistas as artes plásticas puderam criar paradoxos entre o que seria arte e o que seria não artístico, a literatura, pode, da mesma forma, criar paradoxos entre o que seria cinema, o que seria design gráfico e o que seria poesia.

O percurso histórico da carreira literária de Augusto nos mostra que tanto a literatura por apropriação segue a tendência intermedial, quanto a literatura intermedial segue a tendência da apropriação. E, por isso:

A literatura por apropriação segue a tendência contemporânea de deslizamento entre suportes; de produção colaborativa (mesmo que seja um autor gerindo outros autores ou suas produções); de mobilidade intensa dos textos entre diferentes meios, como celulares, livros, e-mails, vídeos; do forte impulso do registro e arquivamento, ausência de possíveis superioridades artísticas de um meio ou de um nome sobre o outro. Esse estado de coisas está imbricado na prática do mashup, da colagem e do desvio, que resulta num ambiente cultural estimulante e propício à ação de produzir obras artísticas por meio da apropriação (Villa-Forte, 2016, pp. 201-202).

Em *Variações sobre a Saudade*, logo, a tendência de deslizamento entre suportes torna-se não somente a marca que diferencia esse livro de outros livros, mas também a marca que nos faz repensar as noções modernas e contemporâneas de livro. Pode uma antologia

poética audiovisual publicada, até o momento, apenas em um endereço da web ser nomeada livro? Ao que indica Villa-Forte (2016, p. 199), esse é um jogo comum à contemporaneidade da literatura, visto que “quanto *menos* conceitual uma obra é, mais ela deve ser lida, e quanto *mais* conceitual ela é, mais ela pode ser lida”, isto é, entende-se aqui, obviamente, como pudemos ver com Augusto, que a intermedialidade da obra de Lino não a faz menos livro, a faz mais conceitual e mais apropriativa.

Desse modo, apesar do fato de que todos os poemas da obra *Variações sobre a Saudade* são intermediais, visto que nenhum deles se limita apenas à linguagem verbal, analisaremos, neste subcapítulo, a “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”.

Na “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, há uma apropriação da canção cigana “A gostar dela própria”⁵². Em primeiro plano, nota-se que a descoberta da obra de qual cada poema de *Variações sobre a Saudade* se apropriou é, ela mesma, um dos códigos a serem desvendados pela sua leitora, o que é, claro, muitas vezes facilitado não só pela sua memória literária e, neste caso, cancional, mas também por ferramentas de pesquisa, como o Google. Em segundo plano, nota-se que, a “Variação XXXV”, diferentemente das demais variações da obra de que faz parte, varia não um poema, mas uma canção reproduzida por meio de seu videoclipe, isto é, reproduzida por meio da imagem em movimento dos músicos que a performam: a “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores” tem não apenas em seu formato audiovisual, mas em seu conceito originário, a intermedialidade, que é também não original. Assim, a “Variação XXXV” remixa não apenas a canção “A gostar dela própria”, mas também a gravação de vídeo dos intérpretes dessa canção, formando um *mashup* de sobreposições de áudios e de efeitos de vídeo.

⁵² Essa canção pode ser encontrada no YouTube, através deste link: https://www.youtube.com/watch?v=oeDm9P_OHn8&t=1s.



Print screen de um take da “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores” (2021c), de Patrícia Lino. Fonte: site da autora.

Em “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, Lino apropria-se, mais precisamente, não da canção cigana de forma integral: recorta, do vídeo publicado no YouTube, os segundos que reproduzem os versos cancionais sobre a temática da saudade e os cola em seu poema. Pode-se, então, fazer dois primeiros questionamentos acerca da “Variação XXXV”: a) esta é uma variação de uma canção ou de um videoclipe de uma canção? b) esta, por variar uma canção, ou um videoclipe de uma canção, isto é, variar mais o som e a imagem do que o próprio conteúdo verbal, seria mais uma canção ou um videoclipe do que um poema?

O que acontece em “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, pois, é o fato de que essa variação deixa as suas leitoras em espaços fronteiriços incapazes de nos trazerem noções concretas e certas a respeito de seu gênero e, logo, da mídia à qual pertence mais: a sua intermedialidade a torna uma *literatura queer* ou, ainda, nas palavras de Florencia Garramuño (apropriadas de Nuno Ramos), um *fruto estranho* – modelo de arte que revela estar sempre fora de si e de uma categoria fechada, isto é, modelo de arte que aposta no *inespecífico*.

Essa aposta no inespecífico seria um meio de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez mais há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de "arte inespecífica" (Garramuño, 2014, p. 16).

Por isso, se, para Agamben, o *enjambement* marcava, de forma evidente, a fronteira entre a poesia e a prosa, parece que, com a intermedialidade proposta por autoras como Lino e Augusto, a fronteira entre a poesia, a imagem, o som e o movimento torna-se ainda mais estreita e, logo, ainda mais inespecífica.

Na “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, Lino aposta na sobreposição de edições de som e imagem, ou, também, de *remixes*. Essa variação é um *mashup*. Assim, ao encontro do que propôs Agamben (1999, p. 32), é na tensão entre o sentido da letra da canção ouvida e o sentido dos sons, neste caso, de *beats techno* os quais são sobrepostos ao cantar da canção cigana, que nasce o sentido do poema. Ou seja, é no momento em que a canção cigana deixa de ser unicamente uma canção cigana para ser um *remix techno* – e um *mashup* literário e/ou audiovisual – que o poema se potencializa – tal como o *enjambement* que, apesar de marcar a identidade de um poema, tem sua existência semântica dependente do verso seguinte, o que lhe confere um traço prosaico.

O que chama mais a atenção da leitora da “Variação XXXV”, porém, tende a ser o questionamento: pode uma canção cigana fazer parte de uma antologia de poemas que variam a saudade, por suposta natureza, tão portuguesa? Ao que parece, então, essa variação quebra uma série de fronteiras relativas às questões de pertencimento português por apresentar, não binariamente, traços de dentro e de fora da cultura tradicionalmente entendida como portuguesa e, ainda, de dentro e de fora do poema – traço que retoma, mais uma vez, o que Garramuño (2014, p. 102) chamou de *arte inespecífica*, já que “Para além de uma essência produzida coletivamente, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento”: invenção que pode fazer com que o próprio ato de variar uma canção intermediaticamente se torne político, uma vez que, para além de, como vimos, incluir essa variação no contexto de antologia de poemas portugueses, faz com que uma canção que inicialmente era cigana e, possivelmente, alcançava um público mais reduzido de ouvintes agora alcance uma maior diversidade interpretativa não apenas

dentro da antologia à qual pertence, mas no site da autora ou nas redes sociais por onde seu link e seus recortes circularem.

Adepto de uma ideia de universalidade interpretativa, o poema intermedial ajusta-se à probabilidade de ser lido e visto por um perfil mais variado de leitoras(es). A velocidade e a facilidade com que a sua mensagem é transmitida, através da imagem, do movimento e do som, encaixa naturalmente na estrutura comunicativa das redes sociais, onde, em comparação ao texto, a imagem e o som, e sobretudo a imagem, tomam conta do quadro de visualização. O próprio texto, formatado inicialmente em DOCX ou DOC, transforma-se, muitas vezes, para caber nestas plataformas (Instagram, Facebook ou Twitter), em JPEG ou PNG. Isto não só faz com que a disposição, a tipografia ou a cor do texto sejam constantemente reinventadas, mas também elabora a reinvenção a partir do comportamento das(os) visualizadoras(es) (Lino, 2021a, pp. 96-97).

Desse modo, o que se quer evidenciar neste subcapítulo é o fato de que, por meio da análise da “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, nota-se que a intermedialidade não criativa de um poema, à semelhança do que propôs Augusto em “Código”, com a visualidade e o reposicionamento das letras desta palavra, e em “Rever”, com aceitação da não originalidade de suas criações poéticas, pode bifurcar e adicionar novos sentidos a um material, que, neste caso, é um objeto de arte. Por isso, ainda que Lino, em “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, não queira, aos moldes tipicamente concretistas, trabalhar com a desconstrução e a reconstrução das menores estruturas da palavra, as letras, tal como se viu em “Código”, quer-se, com uma estrutura maior, a da canção cigana e a do poema verbivocovisual, desvendar-se novos códigos.

Se Augusto de Campos, por exemplo, conseguiu, com a massificação de seus poemas publicados em sua conta @poetamenos, divulgar a maiores públicos mensagens – ou poemas verbivocovisuais – antibolsonaristas e a favor da soltura e da candidatura de Lula, parece que Lino pode, de forma similar, massificar o fato de que, sim, pode uma canção cigana fazer parte de sua antologia tão portuguesa e ser remixada aos moldes *technos*. Em outras palavras, entende-se que

A massificação e o tratamento social da mensagem coadunam-se igualmente com a necessidade política de assinar, de modo tecnológico, um compromisso social. Com efeito, a indiscernibilidade entre estético e político marca, no contexto do que Marjorie Perloff designa de *crisis in the humanities* (“crise das humanidades”), não só o fazer do poema, como estabelece um modo político e diferencial de leitura (2004). O que quer dizer que, se o que ampara e circunda o fazer e a leitura já não obedece a um princípio de universalismo, mas de particularidade, *queer*, intemporal, transhistórico, o fazer e a leitura têm continuamente de reinventar-se e desfazer-se a partir da variedade e da tecnização não binária e socialmente desperta (Lino, 2021a, p. 97, grifos da autora).

Consequentemente, tal como a literatura de Augusto, obra sobre a qual Lino disserta na citação acima, sabe-se que sua própria literatura, em *Variações sobre a Saudade*, também tende a princípios vastos de particularidades em detrimento de universalismos, isto é, já não obedece normas binárias que a designariam poema *ou* canção, poema *ou* videoclipe, política *ou* literatura: a “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores” é um exemplo de literatura *queer* e inespecífica, “descrevendo com isso a errância talvez mais importante de uma poesia que não se abriga em nenhuma tradição, ainda que de várias se embebeda” (Garramuño, 2012, p. 70).

2. 5 Diferenças ou sinónimas: a *não originalidade* e a *não criatividade*.

Titus Kaphar, enquanto pintor, escultor, artista plástico e poeta, insere a imagem e o discurso pretos na arquitetura de um corpo artístico marcado pela repetição excessiva do modo de pensar(-se) e do modo de expressar-se da população branca. Em uma de suas obras mais populares, *Behind the Myth of Benevolence* (2014), Kaphar, por exemplo, mostra-nos o que há por trás da imagem do presidente estadunidense Thomas Jefferson. Isto é, nessa pintura, Kaphar inicia um processo de retirada do retrato de Thomas Jefferson a fim de que se possa ver o retrato que, atrás dessa representação, estava escondido: o de Sally Hemings, mulher negra escravizada e de propriedade de Thomas Jefferson⁵³. Assim, as obras de Kaphar não tratam apenas de *representar* a população negra, mas de, principalmente, por meio de métodos de não originalidade – como a paródia, a repetição, a intermedialidade e, logo, o questionamento de muitas genialidades – revisar e corrigir discursos repletos por branquitudes e masculinidades.

Caroline Bergvall, enquanto tradutora, poeta e artista plástica, produz um trabalho artístico que, muito aliado ao de tradução, analisa e evidencia as diferenças capazes de existir entre as repetições comparadas de alguns discursos – sejam eles trechos de textos literários, sejam eles a gravação de falas cotidianas. Em seu poema “Via”, publicado na coletânea intitulada *Fig* (2004), cria um texto baseado na restrição de colocar em ordem alfabética 47

⁵³ Sabe-se que Thomas Jefferson é, até hoje, um dos grandes *heróis geniais* da democracia anti-escravocrata estadunidense. Nesse sentido, o ex-presidente ganhou a fama, entre os democratas, de ser um sujeito benevolente e compreensivo, já que, ao final do século XVIII, pregava as ideias de que todas as pessoas, igualmente, seriam “dotadas por seu Criador” e teriam “direitos inalienáveis à vida, à liberdade e à busca da felicidade”. Entretanto, o que parece ser muito apagado de sua história é o fato de que, apesar de toda a sua benevolência, Jefferson era proprietário de mais de 180 escravos – e, entre eles, estava Sally Hemings.

traduções para o inglês do Canto 1 da primeira parte da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o “Inferno”. Bergvall, com a transição dessas traduções para um espaço poético em que todas são postas em comparação, produz e oferece às suas leitoras um texto que beira o *nonsense* e a ilegibilidade. O sentido de “Via” não está posto em uma linearidade que percorre a leitura sequencial de cada um de seus versos. Bergvall constrói uma obra que tem seu conceito posto na observação da fragilidade dos trabalhos de tradução transpostos para uma obra que sequer seria um poema. Para Bergvall, esse era o caso de “Fazer da cópia um ato explícito de cópia. Compreender a tradução em sua serialidade errática” (Bergvall *apud* Perloff, 2013, p. 218). Isto é, esse era o caso de fazer do poema não original um objeto que mais analisa uma reunião de obras preexistentes do que exhibe a criatividade e inventividade textual de sua autora.

Ao comparar-se os trabalhos de Kaphar e Bergvall, evidencia-se que, apesar de ambos serem marcados por métodos que os fazem obras não originais, há, entre eles, diferenças: no primeiro, faz-se da obra de arte um ato político antirracista e, de certa forma, também feminista; no segundo, faz-se da obra de arte um trabalho, quase científico e sem subjetivação humana, de comparação tradutória. Se, no primeiro caso, a diferença entre a obra original e a obra não original é dada pela intervenção do pintor no formato e no conteúdo daquela; no segundo caso, não há modificação no formato e no conteúdo das obras originais – há, apenas, seus puros recortes, deslocamentos e colagens.

O ponto em que se quer chegar, a partir disso, é o de que, da mesma forma, pode-se comparar o trabalho literário de Kenneth Goldsmith e Patrícia Lino. Se Goldsmith, em *Traffic*⁵⁴, desloca, ou transcreve, ao formato gráfico de um romance 24 horas de uma rádio de trânsito em Nova Iorque em plena véspera de feriado⁵⁵ sem, em teoria, alterar seu conteúdo verbal, Lino, como sabemos, em *Variações sobre a Saudade*, em muitos de seus poemas-variações, corrige – e até satiriza – questões coloniais postas na estrutura verbal de poemas portugueses sobre a temática da saudade. Dessa forma, ainda que ambas autoras objetivem, em seus trabalhos artísticos, alcançar a estética não original, há, nesse processo, diferenças.

⁵⁴ No Brasil, *Traffic* foi, às suas maneiras, traduzido por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi. Em *Trânsito* (2016), a dupla optou por traduzir — ou, à similitude do que propõe Haroldo de Campos, *transcriar* — Goldsmith de forma não literal e, assim, transcreveu três horas de boletins de trânsito de uma rádio paulistana às vésperas de um final de semana prolongado.

⁵⁵ Vale lembrar, além do mais, que, à semelhança dos processos não criativos propostos em *Traffic*, Goldsmith produz também *Day* (2003), que transcreve ao romance, em 800 páginas, todo o texto do jornal New York Times de 1º de setembro de 2000, *Sports* (2008), que transcreve ao romance a narração de uma partida de beisebol, e *The Weather* (2005), que transcreve ao romance uma série de boletins de previsão do tempo.

Se às proposições de Villa-Forte se pode, de fato, afirmar que Goldsmith é um escritor que não escreve, *Lino é, então, uma escritora que às vezes escreve*. Se obras de Goldsmith – e aqui me refiro a *Traffic*, *Day* e *The Weather* – têm como base a quase nula intervenção da subjetividade, ou criatividade, de seu autor, isto é, puramente copiam e colam, repetitivamente, outros objetos, Goldsmith propõe, ao seu trabalho poético, a ideia que propõe em seu trabalho teórico: a não criatividade. Em outras palavras, ao produzir uma literatura que tem como parâmetro o reaproveitamento máximo de um material preexistente, Goldsmith produz, exatamente, aquilo que chama de *literatura não criativa*, explicando-nos que “Uncreative writing is a post identity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved” (Id., p. 85, tradução minha⁵⁶).

Assim, ao constituir um trabalho marcado pela ação de deslocamento integral de objetos – sejam de arte, sejam dos mais variados formatos textuais –, “No limite entre invenção e impostura, a escrita não criativa de Goldsmith quer repetir no universo do texto o que Marcel Duchamp fez no mundo da arte” (Villa-Forte, 2016, n.p). Isto é, pensa-se, no campo estrito da *escrita não criativa*, que a obra de arte – com menor teor político, por, justamente, não procurar esboçar subjetividade e identidade – deve, ao máximo, deslocar objetos, propor-lhes intervenções, opiniões, ideias ou falas. A escrita não criativa quer, pois, não ter necessariamente o objetivo de enquadrar no formato da literatura um texto que represente uma minoria, que defenda uma ideologia ou que crie suas próprias personagens: quer deslocar o que sequer antes era literatura, a fim de observar menos os seus detalhes textuais e mais o seu *conceito*. O texto não criativo, então, não chama atenção pelo conteúdo semântico verbal que carrega, mas, justamente, pelo *lugar* em que este conteúdo semântico verbal foi posto. Isso é o que fazem as obras literárias, ou *ready-mades*, de Goldsmith já aqui citadas e também, claro, *Via*, de Bergvall. Por isso,

Perguntado sobre como escolhia os objetos que transformara nos menos de 20 *ready-mades* realizados ao longo de sua carreira, Duchamp disse ter como critérios a indiferença e a total ausência de bom ou mau gosto, objetos que não lhe despertassem sentimentos intensos ou mesmo nenhum sentimento. Sobre as obras de Goldsmith das quais falei aqui, é possível dizer algo semelhante: o texto está lá e o autor não optou por um texto menos ou mais acessível ao “bom” ou ao “mau” gosto. O autor não trabalha com a noção de qualidade literária. Assim como Duchamp não primava pelo esmero visual, Goldsmith não prima pelo esmero textual; as obras de ambos não têm seu fim no prazer estético ou na legibilidade (Villa-Forte, 2016).

⁵⁶ “A escrita não criativa é uma literatura pós-identitária. Com a fragmentação digital, qualquer sensação de autenticidade e coerência conjuntas foi arquivada por muito tempo”.

Portanto, o que se quer expressar com isso é o fato de que, embora Lino demonstre que, variando poemas portugueses sobre a temática da saudade, pode-se ser radicalmente não criativa – e, dessa forma, assim como Goldsmith e Duchamp, pode-se escolher variar objetos, ou poemas, que não lhe despertam, necessariamente, prazer estético –, há, também, o dever de variar – e corrigir – alguns parâmetros da cultura e da identidade portuguesa: visto que alguns versos portugueses, sim, são de mau gosto e lhe despertam desprazer estético. Dessa forma, à semelhança de Kaphar, Lino parece, sim, em determinados poemas, trabalhar com a noção de qualidade literária e prazer estético: há, em *Variações sobre a Saudade*, muitas vezes, uma curadoria crítica e com dimensão política acerca do que deve, ou não, ser variado e, ademais, de como determinado poema deve ser variado.

Vimos, a partir dos poemas de *Variações sobre a Saudade* aqui analisados, que os métodos utilizados por Lino para a criação de suas variações, de fato, são muito diversos. Na “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular” e na “Variação XXXI, Passado”, podemos ver que Lino se alinha, por vezes, aos métodos propostos por Goldsmith: a intervenção e, logo, a criação mínima. A “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular” é um exemplo de obra que não nos desperta sentimentos de bom ou mau gosto estético e, ainda, que joga com a sua própria ilegitimidade. Nela, como sabemos, as técnicas – por sua vez, já apropriadas de Abbott – utilizadas por Dworkin, em *Parse*, foram por Lino apropriadas: não há, no poema, criatividade; há um jogo de escolhas que fez com que Lino escolhesse apropriar-se de classificações gramaticais e não de outros métodos criacionais. A “Variação XXXI, Passado”, por sua vez, é um exemplo de obra cuja autora, tal como propôs Villa-Forte, não escreve. Lino, na “Variação XXXI”, aposta no método da cópia, do deslocamento e da repetição do texto de Ana Luísa Amaral. Essas são, portanto, exemplos de variações sobre a saudade que apostam em técnicas que, à semelhança de Goldsmith, não se apoiam na criatividade, mas, estritamente, na não subjetividade: ao radical deslocamento.

Vimos, entretanto, que há casos em que Lino não apenas desloca o texto original das poetisas portuguesas variadas, mas os edita ou, até mesmo, depois de os apagar, reescreve-os – apresentando, assim, não a máxima, mas alguma evidente expressão de subjetividade de uma autora que decide quem, na literatura portuguesa, deve ganhar destaque e quem deve ser corrigido ou, até mesmo, satirizado. Se, na “Variação V, Oração Sebastianista”, vimos que Lino zomba do texto de Teixeira de Pascoaes – evidenciando, por meio do apagamento e da reescrita visual do texto original, que sua leitura já nos causa tédio –, vimos, também, que, na “Variação XVIII, Ana”, com certos intimidade e respeito, Lino discorda de um verso de “O

Terceiro Corvo” e, então, modifica-o, visto que apresenta traços colonialistas. Essas são, ainda, variações que remontam às técnicas utilizadas por Titus Kaphar e, na obra de Lino, tornam-se ainda mais evidentes em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*⁵⁷.

Além disso, na “Variação XXXV, Ai que saudade que tenho dos meus amores”, pudemos ver que a escolha de se apropriar de uma canção cigana parece-se um pouco diferente da escolha de, por exemplo, Goldsmith de apropriar-se da descrição radiofônica do itinerário do trânsito de Nova York. No caso de Goldsmith, trabalha-se com algo, o trânsito, que, de forma globalizada, remete ao tédio, ao cansaço, à indiferença e, ainda, à falta de entusiasmo das suas leitoras ao lerem detalhes de uma literatura que o descreve; no caso de Lino, trabalha-se com algo, a cultura cigana, que remete a certas surpresa e a decolonialidade ao, como já aqui vimos, incluí-la em uma antologia de poemas portugueses e, ainda, apresentá-la sob os efeitos sonoros e visuais da cultura eletrônica do *mashup*.

Variações sobre a Saudade, portanto, não somente apresenta poemas que se apoiam no puro deslocamento: há neles não o puro apagamento de qualquer expressão de subjetividade da sua autora, mas noções políticas – as quais expressam, de certa forma, a subjetividade de sua autora – que perpassam seus modos de produção. Assim, tal como muitos dos objetos criados n'*O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, *Variações sobre a Saudade*

[...] tem uma função social, a de gerar, pelo menos, um espaço de reflexão sobre o modo como olhamos para o passado, ou a de abalar a mecanicidade do corpo social. Sacudir, por outras palavras, a rigidez com que o corpo social, arquitetado pela repetição e articulação de um ou mais códigos nacionalistas, existe e se movimenta (Lino, 2022, p. 33).

Por isso, evidencio, neste capítulo, o fato de que a teoria de Perloff, acerca do mito da genialidade original, e a teoria de Goldsmith, acerca da não criatividade, apresentam um ponto de diferença: o político⁵⁸. Desse modo, ainda que poemas como “Variação VII, Quadra

⁵⁷ Lino (2022, p. 29) explica que “Poder-se-ia definir *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* como uma paródia não-original que apropria mitos, lugares comuns, símbolos nacionais e certas obsessões da cultura portuguesa que promovem uma visão acrítica, exclusiva, aut centrada e decorativa do passado colonial”. Isto é, entende-se que, ao passo que *O Kit* é inteiramente formado por paródias – apresentadas por meio de objetos, mitos, lugares comuns e símbolos – que ironizam e criticam o colonialismo português ainda muito presente no seu país de origem, a obra *Variações sobre a Saudade*, apesar de trazer, sim, esse teor crítico como seu mote e como conceito de muitos de seus poemas, não traz em totalidade deles. Em outras palavras, pode-se dizer, de certa forma, que *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* tem, ainda, um teor mais político do que *Variações sobre a Saudade* – o que, claro, não significa que, por tal motivo, uma obra seja melhor do que a outra.

⁵⁸ Como plano de fundo ao fato de que a teoria de Perloff, e não a de Goldsmith, parece ser muito mais apropriada à leitura de Lino está o fato de que a teoria de Goldsmith parece, eventualmente, apresentar algumas

ao Gosto Popular” possivelmente pudessem ter sido produzidos por um computador que, ao modelo de Dworkin, traduzisse a quadra de Pessoa às suas classificações gramaticais – e, com isso, a “Variação VII” estaria respondendo que “não” ao questionamento-chave de Goldsmith⁵⁹ –, nota-se que, por apresentarem traços criativos e políticos, a maior parte dos poemas de *Variações sobre a Saudade* não se alia ao que Goldsmith propõe como *escrita não criativa*. Consequentemente, parece, também, evidente que, embora Lino demonstre em *Variações sobre a Saudade* que, sim, é também de seu interesse e está em seu arcabouço teórico a construção de poemas marcados pela radical recusa da criatividade, é principalmente de seu interesse construir obras em que:

A apropriação ou o furto estratégico da linguagem colonial ou da linguagem validada por instrumentos e sistemas fundados segundo a lógica colonial, questão, não por acaso, cada vez mais discutida no contexto dos estudos literários e artísticos da academia americana (norte e sul), terá de coincidir, *politicamente*, tanto com a legitimação dos gêneros literários menosprezados pela crítica quanto com o desenvolvimento da performance poética intermedial, em que a poeta se desdobra nas qualidades do corpo que, além de fazer o poema escrito, contraria igualmente a exclusividade alfabética para fazer o poema expandido (Lino, 2021b, pp. 218-219, grifo meu).

É, dessa forma, no desenvolvimento de poemas caracterizados pela repetição estratégica, pela paródia – que ironiza maus modelos literários passados – e pela intermedialidade que Lino questiona e subverte a suposta genialidade original da história da literatura portuguesa. Mais precisamente, aquilo que se pode chamar de argumento principal deste capítulo é a noção de que, ainda que Perloff dedique seus livros teóricos a Goldsmith, e Goldsmith dedique seus livros teóricos a Perloff, não se pode dizer que ambas autoras apresentam a mesma proposta teórica *não criativa*. Assim, entendo que a obra *Variações sobre a Saudade* é a prova de que, ainda que possa conter nela poemas que se alinhem fielmente às propostas de Goldsmith, sua ideia central mais se ajusta às de Perloff. Isto é, se Goldsmith teoriza e produz obras literárias que fielmente respeitam as suas propostas teóricas acerca da *literatura não criativa*, Perloff teoriza acerca da *genialidade não original* ou, também, acerca da *literatura não original*. Por isso, quer-se dizer aqui que *Variações sobre a*

incongruências. Noto que, apesar de ele afirmar que a “Uncreative writing mirrors the ethos of the net neutral advocates, claiming that one way of treating language is materially, *focusing on formal qualities as well as communicative ones*, viewing it as a substance as well as communicative ones, viewing it as a substance that moves and morphs through its various states and digital and textual ecosystems” (Goldsmith, 2011, p. 34, grifo meu), parece ficar evidente que, ao apropriar-se de um itinerário de trânsito e transpô-lo à literatura, Goldsmith foca, principalmente, nas qualidades formais de seu texto – que, tal como ele mesmo explica, torna-se chato e tedioso, visto que seu objetivo maior seria evidenciar o *conceito* da obra.

⁵⁹ O questionamento seria “Does it matter if poets write their own poems anymore or is it good enough for a computer to pen them for them?” (Goldsmith, 2011, p. 121).

Saudade é, justamente, à semelhança do que propõe Perloff, uma obra marcada pela *genialidade não original* de Patrícia Lino, que, tal como propõe em sua obra *Reciclagem do Poder* (2022), constrói uma poética *não original* de teor majoritariamente político que, por meio da reciclagem – isto é, por meio da seleção de materiais importantes, ou não, a fim de que se possa reaproveitá-los e remodelá-los –, destrói, rompe e parodia, como vimos com Hutcheon, com a ironia e/ou a homenagem, modelos culturais e poderes antigos.

Nesse sentido, para além de afirmar que, de fato, existe uma diferença entre as classificações *não original* e *não criativa*, vale lembrar que Villa-Forte, em seu trabalho enquanto teórico de escritas que se apropriam de outras escritas, opta por chamar-lhes, sempre, de *escritas não criativas*, dando o crédito dessa nomenclatura a Goldsmith. Villa-Forte (2019, p. 88), então, explica-nos que

[...] não adotamos a expressão 'escrita não criativa' para indicar uma escrita sem vínculo com personagens, sem interesse por viradas dramáticas ou que tente a todo custo minimizar ou bloquear a expressão de subjetividade do autor ou de um eu lírico. A proposta é adotar 'escrita não criativa' de maneira mais ampla, como a escrita que faz uso de e repropõe matéria discursiva de fontes preexistentes, levando-a para um novo espaço ou apresentando-a sob novas condições.

A partir disso, reitero que o que defendo neste trabalho é, para além do fato de que há, em minha opinião, uma diferença entre chamar uma obra de arte de *não criativa* ou *não original*, o fato de que, muitas vezes, tal como ocorre com Villa-Forte, há certo apagamento das teorias de Perloff em detrimento de um protagonismo das de Goldsmith – que, como vimos, parece ainda não ter propostas bastantes precisas sobre as fronteiras da sua definição literária – dentro do campo de estudo de obras não originais ou, como veremos no próximo capítulo, pós-produtórias. Assim, ainda que as obras de Lino muito se apropriem de outras obras, nem todos os seus poemas tentam, à semelhança do que propôs Villa-Forte, *bloquear a expressão de subjetividade da eu lírica*, justamente pelo seu teor político – que, na maior parte das vezes, manifesta-se pelo teor moralizante da paródia, que é sempre não original.

O que parece, pois, não ficar evidente na teoria de Goldsmith e também na de Villa-Forte – que muito se baseia em Goldsmith – é se o poema não original político seria menos qualificado do que o estritamente não criativo – e por isso se tornaria menor em suas análises – ou se essa questão, neste campo teórico ainda tão recente, ainda precisaria de maiores desenvolvimentos teóricos. Portanto, se o intuito é tratar a ideia de poemas originados de materiais preexistentes de forma realmente mais ampla, parece-me mais razoável lhes chamar de *não originais*, tal como propõe Perloff, até por que, como veremos

com Bourriaud, não é intenção da literatura não original criar uma radical ruptura com os formatos literários passados e, como sua proposta máxima, adotar a não expressão de subjetividade e criatividade, mas, sim, criar uma obra de arte capaz de ser, sempre, *radicante*.

3 O PÓS-TUDO



Arnaldo Antunes

Nicolas Bourriaud explica-nos que “pós-produção” é um “termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais” (2009, p. 07). Por isso, o prefixo pós não tem a intenção de significar uma negação ao passado ou um desejo de apagar-se o antigo: ele tem a finalidade de descrever um trabalho que acontece após o acontecimento de outro, ou seja, descrever “uma zona de atividades, uma atitude” (Bourriaud, 2009, p. 14) – atitude de estar após a produção primária de um objeto e de, ainda, manter o objeto antigo em uso de forma revisitada e reprogramada. Pós-produzir, logo, imbui o ato de “inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (Bourriaud, 2009, p. 14): inventar e apropriar-se de pré-inventados regras, caminhos e métodos capazes de manter em uso e movimento um objeto de arte por meio da variação, da remixagem, do *mashup* ou da reciclagem.

Se, conseqüentemente, sob uma perspectiva econômica, a reprogramação e a utilização de produtos já produzidos, industrializados e finalizados pertencem ao setor terciário de produção, nota-se que “Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário, em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias primas” (Bourriaud, 2009, p. 07). Dessa forma, o que se quer explicar é o fato de que, quando, por exemplo, Marília Garcia, no poema “Ordem Alfabética” (2014), ordena alfabeticamente o livro *A teus Pés* (1982), de Ana Cristina César, em um ato de apropriação explícita do modelo poético já utilizado por Pablo Katchadjian no poema “O Martín Fierro Ordenado Alfabeticamente”, ela está, no setor terciário de produção artística, pós-produzindo um objeto poético – tanto por reprogramar o obra de Ana Cristina César, quanto por repetir o protocolo de criação poética de Pablo

Katchadjian⁶⁰. Da mesma forma, quando Lino, em *Variações sobre a Saudade*, varia 39 poemas portugueses sobre a temática da saudade, ela, como sabemos, está não apenas se apropriando dos poemas os quais varia, mas, como sabemos, está apropriando-se – para além das técnicas individuais de pós-produção poética encontradas em cada uma das variações – da técnica de variação poética já antes muito utilizada não apenas na arte barroca, mas também por poetas de sua mesma nacionalidade, integrantes PO.EX, em obras como “Leonorana”, de Ana Hatherly, e *Joyciana*, de Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta.

O prefixo *pós*, posicionado antes de *poesia*, portanto, vale-se à posição de poema criado após a leitura e a utilização de outro(s) poema(s), de outras técnicas e, claro, de outras mídias que não sejam apenas as verbais. Vale-se ao poema localizado no setor terciário de produção. Se, por exemplo, Lino reprograma o poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, ela está trabalhando de forma terciária em relação ao poema já finalizado por Hatherly – e, logo, Lino não está opondo-se a Hatherly ou, ainda, tentando superá-la. Assim, todas as variações, criadas a partir de uma série de poemas portugueses acerca da temática da saudade – e claro, a partir da apropriação de técnicas de outros autores e, ainda, a partir da utilização de variadas mídias sonoras e visuais – encontradas em *Variações sobre a Saudade* podem ser entendidas como poemas que se encontram *após* outros poemas porque a figura da autora enquanto criadora de objetos de arte inéditos e originais se esvaece no papel da trabalhadora terceirizada agora reconhecida por sua habilidade de reprogramação e reciclagem. Nesse caso, “Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (Bourriaud, 2009, p. 08).

A atualização feita da série de poemas portugueses por Lino, logo, faz com que tanto cânones da poesia portuguesa, como Camões e Pessoa, quanto artistas ainda jovens e/ou pouco reconhecidos internacionalmente, como Gisela Casimiro e Marta Chaves, juntas, tornem-se instrumentos e objetos de seu trabalho de reciclagem. Através da pós-produção artística – e, logo, através do trabalho teórico não apenas de Bourriaud, mas também de Perloff, Goldsmith, Villa-Forte e, claro, Lino –, um trabalho de dissolução de hierarquias e poderes é inevitavelmente posto em jogo. Lino questiona as suas leitoras, em *Variações sobre a Saudade*, por que a produção de Camões ou Pessoa não poderia ser revista, retocada ou

⁶⁰ Explicita-se tal apropriação no poema que antecede o “Ordem Alfabética”, o “Blind Light”, visto que nele Marília descreve o processo de corte, repetição e ordenação alfabética feito por Pablo Katchadjian no poema “O Martín Fierro Ordenado Alfabeticamente” (ver página 21 de *Um Teste de Resistores*).

reciclada. Questiona, também, por que a obra de Gisela Casimiro ou uma canção cigana não poderiam estar postas na mesma antologia e no mesmo patamar hierárquico do que as obras de Camões ou Pessoa. Isto é, no campo da pós-produção poética – e também, claro, no campo da poesia não original –, uma reciclagem dos poderes⁶¹ e das hierarquias que cada obra ou cada autora traz consigo é posta em movimento. “O produto pode servir para fazer uma obra, a obra pode voltar a ser um objeto: instaura-se uma rotação, determinada pelo uso dado às formas” (Bourriaud, 2009, p. 42). Tal rotação das formas poéticas, pois, é o que pode ser largamente observado na “Variação XXXIII, Adiliana”, de *Variações sobre a Saudade*.

Na “Variação XXXIII, Adiliana”, o poema “Marianna e Chamilly”⁶², de Adília Lopes, é apropriado e expandido à imagem, ao som e ao movimento: à intermedialidade que tem seu estágio de produção – até o momento – final no formato de vídeo. À imagem do poema, há um plano de fundo branco que abriga a reprodução fragmentada do texto verbal, o poema adiliano, que gradativamente tem seus versos apresentados ao passo que o tempo do vídeo é transcorrido. À sonoridade, há a voz de Lino que recita o texto que pela visualizadora pode ser lido e, além disso, há a mixagem de sons que remetem aos de um relógio analógico⁶³. Mais precisamente, Lino lê o poema de Adília – e agora também seu – três vezes em sequência à medida que seus versos, um a um, são exibidos por escrito. É, portanto, através da alteração da forma de apresentação do conteúdo verbal criado por Adília que a significação de “Marianna e Chamilly” se transforma. O poema de Adília – e o texto do vídeo poema de Patrícia, sem as suas repetições e sem suas intervenções intermediais – é este:

Quando partires
se partires
terei saudades
e quando ficares
se ficares
terei saudades
Terei
sempre saudades
e gosto assim
(Lopes, 2014, p. 606)

⁶¹ Aqui faço uma referência clara à obra *Reciclagem do Poder* (2022), de Patrícia Lino, que, principalmente por meio de alguns objetos de seu livro *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), evidencia como a escrita não original intenciona, muito por meio da paródia, reciclar poderes e hierarquias sociais enraizadas na cultura e, claro, na literatura de um povo.

⁶² O poema “Marianna e Chamilly” foi, pela primeira vez, publicado no livro *Caderno* (2007). Eu, porém, cito aqui a sua antologia mais recente, a *Dobra* (2014), que também publicou “Marianna e Chamilly”.

⁶³ Noção que pode remeter ao tempo que, até o futuro em que se sentirá saudades, é transcorrido.

O que chama mais atenção nessa variação de Lino, entretanto, não é propriamente o conteúdo de seus versos, mas, sim, as camadas de pós-produção poética que seus versos abrigam. Isto é, sabe-se, ao ler-se o título dado por Adília e retirado por Lino, que “Marianna e Chamilly” é um poema – dentre muitos outros de Adília – que se apropria d'*As Cartas Portuguesas* (1669)⁶⁴, de Soror Mariana Alcoforado. Pode-se dizer, logo, que essa é uma pós-pós-produção poética. Se Adília, em “Marianna e Chamilly” e também em toda a série de poemas que dos escritos de Mariana se apropria, reinterpreta os tons de saudade e melancolia descritos por Mariana Alcoforado, trazendo-os um teor, de certa forma, até cômico, lúdico e engraçado, pode-se notar que Lino, ao variar o que já estava variado, pouco teve que se dedicar à atualização de um sentimento de saudade que já não cabe à nossa época e, por isso, precisaria de uma reparação moral: Adília já o fez. Assim, para além do novo formato intermidial dado ao texto adiliano, tem-se aquilo que, por completo, modifica a significação do poema variado: a retirada do título dado por Adília. Lino faz das saudades de Adília, que antes eram de Mariana Alcoforado, também as suas, e assume-se, por tais motivos, *adiliana*.

Nesse caso, pode-se assumir que, se Adília, em “Marianna e Chamilly”, parodia as saudades sentidas por Mariana Alcoforado, Lino – a partir de um jogo de repetições intermidiais do poema de Adília – alegoriza⁶⁵ os sentimentos, e mais precisamente as saudades, que antes eram de Mariana e agora são também seus. A “Variação XXXIII, Adiliana” não objetiva, então, criar uma subjetividade com teor inovativo a partir de uma objetividade original – tal como vimos na variação “Ana”, parodiada de Hatherly. Na “Variação XXXIII, Adiliana”, ao que parece, objetiva-se a inserção de *Variações sobre a Saudade* em um fluxo de variações, ou pós-produções poéticas, preexistentes a fim de, por meio de excessivas repetições, estar-se, sempre, após algum(s) outro(s) poema(s) – sem que, necessariamente, a intenção seja corrigi-lo(s) moralmente. Em outras palavras, “Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção” (Bourriaud, 2009, p. 13).

O que eu quero expressar a partir disso, pois, não é a noção de que o trabalho de Lino seja simular as ideias apresentadas por Agustín Fernández Mallo em *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009)⁶⁶, ainda que esse trabalho seja eventualmente similar às noções

⁶⁴ Sabe-se que *As Cartas Portuguesas* é um livro formado por um compilado de cinco cartas de amor não correspondido dedicadas da freira Soror Mariana Alcoforado ao marquês de Chamilly.

⁶⁵ Aqui me refiro às noções de alegoria propostas por Walter Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*.

⁶⁶ O que eu quero dizer com isso é que, ao passo que Mallo compara suas noções de pós-poesia às de rizoma, de Deleuze e Guattari, eu, como vimos, tanto nego a caracterização da poesia de Lino como “pós-poesia”, quanto encontro maiores similitudes do seu trabalho às teorias de Perloff e de Bourriaud.

apresentadas por Lino. Se a noção de pós-poema de Mallo assemelha-se à estrutura de rizoma, proposta por Deleuze e Guattari (1995) – que, sem sujeição e identidade, apresenta estrutura tanto maquínica quanto cartográfica –, os poemas de *Variações sobre a Saudade* são, à similitude do que propõe Perloff ao discorrer sobre Augusto de Campos, *pós-tudo*⁶⁷.

Isso significa dizer que concordo com Perloff quanto à sua noção de retaguarda e afirmo que ela, na obra de Lino, faz-se presente. Não se quer aqui dizer que *Variações sobre a Saudade* é uma obra *pós-moderna* ou *pós-poética*: essa é uma obra intermedial, que se apropria – para além dos poemas portugueses citados – de noções de recorte, colagem e deslocamento já antes muito utilizadas pelos modernistas. Não me posiciono contra, nem encontro, em *Variações sobre a Saudade*, oposição alguma ao modernismo – até porque, como sabemos, os modernistas brasileiros, tais como Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, utilizaram-se largamente de apropriações intermediais e de paródias. Em outras palavras, a obra de Lino – e aqui trago ênfase à “Variação XXXIII, Adiliana” – está após Adília, após Mariana, após a PO.EX, após os concretistas brasileiros: é *pós-tudo*. Ou, como nos versos de Augusto de Campos, é *ex-tudo*: no fora de tudo e dependente de estudo.

Isso significa dizer, também, que perceber a poesia de Lino enquanto pós-tudo traz, à similitude do que pensaram Perloff e Augusto, um olhar crítico ao pós-modernismo. Tanto Perloff quanto Augusto contrariam a defesa de que vivemos em uma suposta pós-modernidade pela afirmação de que, nos processos de *mashup*, *sampleamento* e *remix* tão presentes na arte contemporânea, estamos apropriando-nos de técnicas dispostas de noções de não originalidade já antes largamente utilizadas pelas vanguardas europeias do início do século XX e pelo modernismo latino-americano (com ênfase na Antropofagia brasileira⁶⁸) – com o porém de, como vimos anteriormente, receberem o título não tecnológico de recorte, colagem e montagem.

And now Augusto adds a comment that is significant for our understanding of concrete poetics today. It is the need for recovery of the avant-garde, he argues, that has prompted him to turn a critical eye on post-modernism: “There is inside the

⁶⁷ Perloff, para além de explicar o porquê de Augusto de Campos produzir poemas que fossem “pós-tudo”, e não pós-modernos, faz uma referência clara ao poema “Pós-tudo” (1984), de Augusto de Campos. Em outras palavras, eu, neste capítulo, aproprio-se tanto da apropriação de Perloff quanto do poema de Augusto.

⁶⁸ Augusto de Campos (2015, p. 136), acerca do teor não original da *Revista de Antropofagia*, recorda-nos da “nota insistente” publicada no rabinho do primeiro número da revista, assinada por Alcântara Machado e Raul Bopp, que assume “– Ela [a Revista de Antropofagia] aceita todos os manifestos mas não bota manifesto; / – Ela aceita todas as críticas mas não faz crítica; / – Ela é antropófaga como um avestruz comilão; / – Ela não tem que ver com os pontos de vista que por acaso seja veículo; / – A *Revista de Antropofagia* não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago” (Id.).

discussion of post-modernism a tactic of wanting to put aside swiftly the recovery of experimental art and to say all this is finished!” (Jackson, p. 171 *apud* Perloff).

Here is the important distinction between *avantgarde* and *arriè-re-garde*. The original *avantgarde* was committed not to recovery but discovery, and it insisted that the aesthetic of its predecessors — say, of the poets and artists of the 1890s — was “finished.” But by mid-century, the situation was very different. Because the original *avant-gardes* had never really been absorbed into the artistic and literary mainstream, the “postmodern” demand for total rupture was always illusory (Perloff, 2007, p. 190, grifo da autora, tradução minha⁶⁹).

Desse modo, sem buscar uma radical ruptura com o passado, *Variações sobre a Saudade*, ao rever – e aqui revejo também o poema de Augusto, o “Rever” – a história da poesia portuguesa, põe-se não em consonância com uma época na qual se deseja destruir radicalmente os parâmetros de arte passados, mas, sim, uma época na qual se deseja deles apropriar-se para que se possa modificá-los desde seus interiores até suas suas camadas mais externas. É assim que, pondo-se após a variação de uma variação, ou apropriando-se do apropriado, como vimos com, por exemplo, a “Variação XXXIII, Adiliana”, a escrita não original, apesar de não pós-moderna, põe-se em consonância com o contemporâneo – até porque, como lembra-nos Bourriaud, a escritora não original, ou pós-produtória, recebe tais títulos por ousar da sua capacidade de reciclar, isto é, pôr-se no setor terciário de produção industrial, ou poética.

Retornando ao texto em que Lino pensa a escrita de Augusto de Campos, pode-se, tal como já fiz antes, traçar um paralelo entre a sua opinião sobre o Concretismo brasileiro e o que ocorre em suas próprias produções. Se Lino (2021a, p. 116) explica que os instrumentos online que Campos utiliza para manifestar seu desprezo pelas opiniões da massa populacional conservadora e direitista brasileira são, ao mesmo tempo, os mesmos instrumentos que essa população utiliza para manifestar essas opiniões⁷⁰, parece que Lino se utiliza dos mesmos métodos que Augusto: dá novos formatos à poesia portuguesa a partir dos modelos literários preexistentes que despreza – mas não exclui – com propósito de controlá-los e invertê-los, e

⁶⁹ “E agora Augusto acrescenta um comentário significativo para nossa compreensão da poética concreta atual. Foi a necessidade de recuperação da vanguarda, argumenta ele, que o levou a lançar um olhar crítico sobre o pós-modernismo: ‘Há dentro da discussão do pós-modernismo uma tática de querer deixar rapidamente de lado a recuperação da arte experimental e dizer que tudo isso acabou!’” (Jackson, 2005, p. 171 *apud* Perloff).

Aqui está a importante distinção entre vanguarda e *arriè-re-garde*. A vanguarda original estava comprometida não com a recuperação, mas com a descoberta, e insistia que a estética de seus predecessores – digamos, dos poetas e artistas da década de 1890 – estava ‘acabada’. Mas, em meados do século, a situação era muito diferente. Como as vanguardas originais nunca foram realmente absorvidas pelo mainstream artístico e literário, a demanda “pós-moderna” de ruptura total sempre foi ilusória”.

⁷⁰ Aqui me refiro aos poemas publicados na conta de instagram de Augusto de Campos, @poetamenos, que tanto se utilizam do mesmo veículo de divulgação utilizado pela direita (o instagram), quanto apropriam-se, em sua visualidade poética, das cores verde e amarelo apropriadas, pela direita brasileira, da bandeira do país – como, por exemplo, acontece nos poemas aqui já citados “O mito” (2019) e “Contra poema sobre o verbo ir” (2020).

que admira com o propósito de mantê-los vivos, ou em movimento, no tempo presente. Em outras palavras, “O que pode parecer contraditório é, na verdade, dedutivo: o único modo de contrariar a vontade das massas passa por dominar os instrumentos que as manipulam, conhecê-los por dentro, controlá-los com o único propósito de invertê-los” (Lino, 2021a, p. 116).

É nesse sentido que cada poema de *Variações sobre a Saudade* não se põe após outro poema – e, como vimos, eventualmente, após mais de um poema – com o objeto de negá-lo(s). *Variações sobre a Saudade* é, assim, mais uma obra que implica o movimento constante entre o passado, o futuro e o presente da literatura do que uma obra que implica a finalização e o esquecimento de algum modelo artístico ou tempo histórico que já não nos cabe mais. Ora, não por um acaso, essa é uma obra sem final: Lino, quem sabe, após a publicação desta dissertação, pode publicar novas variações em seu site, evidenciando a este trabalho uma ainda maior sensação de não abarcamento de uma obra que pretende, do século XII ao XXI, rever a poesia acerca da temática maior da literatura portuguesa.

Variações sobre a Saudade, assim, não objetiva criar um novo modo de sentir saudade. Já há, na cultura portuguesa, variados e inúmeros formatos e perspectivas de saudade. Não se quer, por isso, negar a cultura portuguesa: quer-se, a partir de uma intensa infiltração nela, poder-se, de forma íntima, rever as suas raízes e, com isso, as raízes da saudade, supostamente tão portuguesa. Intenciona-se pôr a saudade em movimento – o que, não por acaso, remete-nos ao que Perloff chama de *moving information*, porque, em *Variações sobre a Saudade*, a saudade é essa informação que se move e se recicla continuamente durante os nove séculos da literatura portuguesa percorridos por Lino e por suas leitoras. Lino, assim, está, ao variar a saudade 39 vezes, movendo concepções portuguesas acerca da saudade e, claro, os poemas portugueses sobre a temática da saudade para após as noções de saudosismo propostas por Pascoaes, após as apropriações de cunho não criativo e tom gramaticalista já apropriadas por Dworkin a partir de Abbott, após a poesia experimental e visual de Hatherly – que precisou ser retalhada por meio de uma paródia crítica – ou após a poesia, já dotada de muita apropriação, de Adília Lopes. *Variações sobre a Saudade* é, pois, uma obra que teima em reposicionar o que estava estático para, sempre, após alguma outra coisa, ou, mais precisamente, para *pós-tudo*.

Lino, dessa forma, nega-se a criar novas origens à saudade ou tentar encontrar as (tão singulares) origens de séculos de tradição saudosa. O que acontece, como já sabemos, é a apropriação, por parte de Lino, da saudade sentida pelas 39 autoras portuguesas citadas em

Variações sobre a Saudade, isto é, de saudades que, inicialmente, não eram suas. Por isso, ao se apropriar de tantas saudades ora as revisando criticamente, ora afirmando que também sente e continuará sentindo (sem traçar uma finalização deste sentir) saudades, Lino está, à sua maneira, questionando-nos aquilo que Bourriaud (2011, p. 20) também nos questiona: “E se a cultura do século XXI inventasse a si mesma através dessas obras que se dão por objeto apagar sua origem em proveito de uma profusão de enraizamentos simultâneos ou sucessivos?”. E, não apenas isso, mas também: e se a cultura do século XXI inventasse a si mesma não apenas através dessas obras que dão por objeto apagar a sua origem, mas, sim, por meio, de enraizamentos simultâneos e sucessivos com obras que – assim como *Variações sobre a Saudade* – apegam-se às suas origens para construir não algo propriamente inovador, mas algo já não original (como foi o caso visto na “Variação XXXIII, Adiliana”)?

Como melhor veremos a seguir, parece que, ao variar a saudade tantas vezes, Lino inclina-se a algumas das noções acerca do *radicante* propostas por Bourriaud. Isto é, se a poesia não original de Lino, em *Variações sobre a Saudade*, trata “de permitir que se reescreva a História ‘oficial’ em benefício de relatos plurais, ao mesmo tempo que se estabeleça um possível diálogo entre essas diferentes versões da História” (Bourriaud, 2011, p. 26), ela também trata de não traçar um radical fim e um radical início à saudade portuguesa – ou seja, de desbastá-la, depurá-la, eliminá-la, subtraí-la e, com isso, retornar a um princípio primeiro de literatura capaz de não reproduzir ideais colonialistas, racistas e machistas –, mas, sim, de apropriar-se do que já foi criado e mover-se com e por suas raízes, traçando, a partir disso, repetições diferenciadoras capazes de, com paródias e intermedialidades, subverter mitos de genialidades originais.

3.1 Antes de finais, trajetos

Nicolas Bourriaud propõe a noção de *radicante* como alternativa estética ao pós-modernismo. Assim como Perloff e Augusto, Bourriaud não se mostra capaz de contentar-se com uma noção – acreditada por muitas teóricas ser o substantivo relativo ao tempo histórico e, logo, à classificação estética de produção de arte atuais – que teima em opor-se ao modernismo e estar, de forma imóvel, sempre após ele. A arte *radicante*, seria, assim, um

[...] epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir a nossa identidade; traduzir as ideias; transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais que impor (Bourriaud, 2011, p. 20).

A arte radicante, dessa forma, está em constante contato e comunicação com as raízes de artes passadas: revisa o que pode delas aproveitar para traduzir e incorporar em seu arquivo. É por isso que a arte radicante, para Bourriaud (2011, p. 50), “constitui um laboratório de identidades: assim, os artistas de hoje expressam menos a tradição de que se originaram do que a trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de tradução”. Por isso, também, Bourriaud (Id.) explica-nos que o “artista contemporâneo procede por seleção, acréscimos e multiplicações: ele não busca um estado ideal do Eu, da arte ou da sociedade, e sim organiza signos a fim de multiplicar uma identidade por outra”.

O que se pode entender de *Variações sobre a Saudade*, então, a partir da noção de radicante, é que essa obra, ao variar a saudade, pode, muitas vezes, a partir do seu constante movimento e do movimento de suas raízes que geram suas repetições diferenciadoras, traduzi-la. Lino, enquanto artista radicante, organiza noções de saudade dispostas na história da poesia portuguesa a fim de multiplicar uma noção por outra e ter como resultado dessas somatórias, ou repetições – que, claro, passam por reciclagem e seleções –, aquilo que mais lhe agrada ou, ainda, ter como resultado dessas somatórias um *mashup* de todo o material que conseguiu recolher. Consequentemente, se, “Em termos estéticos, o radicante implica uma opção pelo nomadismo, cuja característica primeira seria a habitação de estruturas existentes: aceitar tornar-se locatário das formas presentes, mesmo que para modificá-las com maior ou menor intensidade” (Id., p. 55), a prática de variar a saudade, ao percorrer nove séculos da literatura portuguesa, implica sempre um nomadismo que parte de Lino e convida suas leitoras a também o praticar. Essa é, por tais motivos, à perspectiva de Bourriaud (Id., pp. 37-38, grifo do autor), uma poesia que invoca a figura do *semionauta*, isto é, uma poesia que consegue “Produzir, em suma, itinerários na paisagem dos signos, assumindo seu papel de *semionautas*, de criadores de percursos dentro da paisagem cultural, de nômades coletores de signos”.

Dessa forma, na aposta de criar uma obra de arte que não é marcada pela sua finitude, mas justamente pelo seu movimento constante de variação, Lino consegue “Não congelar a imagem, mas inseri-la, sempre, em uma cadeia: assim se poderia resumir uma estética

radicante” (Id., p. 65). Em outras palavras, em *Variações sobre a Saudade*, Lino – em seu papel de coletora e recicladora – consegue não congelar as imagens passadas acerca da temática da saudade para que se possa sempre rir ou zombar do que é ruim e enaltecer o que é belo, mas, sim, inseri-las, sempre, em sua cadeia de signos que, em um formato que remonta a uma instalação, tem seu significado modificado pelas repetições que produz, pelas paródias que dela resulta, pelas intermedialidades que a partir dela se formam e, enfim, pelas faltas de originalidades que, como mote de seus significados, abriga em si e subvertem figuras de poder dentro e fora da literatura.

A obra de arte não original, portanto, é, sempre, em graus maiores ou menores, radicante. Se Bourriaud (2011, p. 161) nos explica que “Os artistas que hoje trabalham a partir de uma intuição da cultura como caixa de ferramentas sabem que a arte não tem origem nem destino metafísico e que a obra que estão expondo nunca é uma criação, mas uma pós-produção”, notamos que a arte contemporânea que tem como base o *remix*, o *mashup* e o sampleamento de muitos materiais está, ao seu modo, trabalhando com a sua caixa de ferramentas a fim de criar alguma pós-produção a partir disso, ou alguma obra de arte não original. Vimos, por exemplo, que Lino, em *Variações sobre a Saudade*, ao criar a “Variação VII, Quadra ao gosto popular”, estava, ao seu modo, trabalhando com uma noção de cultura e, mais precisamente, literatura enquanto caixa de ferramentas que, entre as citações que codifiquei, estavam Abbott, Dworkin e Pessoa. Por isso, esse é um exemplo de poema que, por toda a sua não originalidade, faz-se uma prova de que a modernidade não é líquida – como, claro, sugeriu Bauman –, mas, desde Duchamp, gasosa⁷¹. Isto é, muitas citações não apenas encontradas na “Variação VII”, mas em toda a obra *Variações sobre a Saudade* não são líquidas e visíveis, mas quase invisíveis – já que não têm uma referência bibliográfica que nos indique os livros ou as páginas de onde foram retiradas – e capazes de ocupar, comprimindo-se ou expandindo-se, rápido e facilmente qualquer formato de mídia.

Variações sobre a Saudade, além do mais, assemelha-se muito, também, ao que, dentro da noção de radicante, Bourriaud classificou como *arte da transferência*: “transportam-se dados ou signos de um ponto para outro, e esse gesto expressa nossa época mais do que nenhum outro. Tradução, translação, transcodificação, passagem, deslocamento normalizado são as figuras desse ‘*transferismo*’ contemporâneo” (Bourriaud, 2011, p. 136). Assim, nesse jogo de transferir, da forma mais sorradeira possível, citações – sempre

⁷¹ Os meus comentários acerca da modernidade gasosa têm como princípio, ou como apropriação, as ideias de Bourriaud (2011, pp. 52-53).

invisíveis –, é, também, que a genialidade de muitos *autores* ditos originais é apagada. Se vimos que o gênio é aquela figura – sempre masculina – que não lê outros autores e tem uma subjetividade sempre sem precedentes, a figura daquela autora que constrói sua obra quase apenas a partir da citação de outras autoras, de certa forma, ironiza e despreza toda a originalidade e a criatividade que deve um gênio de verdade ter. Em outras palavras,

Praticar a citação é apelar para a autoridade: ao medir-se ao mestre, o artista se posiciona em uma linhagem histórica através da qual legitima, em primeiro lugar, sua própria posição, mas também, tacitamente, uma visão de cultura em que os signos ‘pertencem’ inequivocamente a um autor (o artista x ou y), ao qual a obra remete de maneira irônica, agressiva ou admirativa (Bourriaud, 2011, p. 172)

Por isso, citar e modificar Camões e Pessoa – e associá-los a outras autoras que não ocupam a mesma hierarquia canônica de ambos – é, sempre, um ato de subverter a autoridade desses *mestres*, e, também, das próprias culturas e literaturas portuguesas, que frequentemente recorrem a eles para legitimar o significado dessa palavra tão dotada de *portugalidade*, a saudade. É assim que, citando Camões e Pessoa, pode-se, medindo-se aos mestres, questionar: por que, se a minha obra não só repete o mesmo conteúdo verbal do que a deles, mas também é expandida a conteúdos visuais e, por vezes, sonoros, eu não poderia ser tão genial quanto eles, esses gênios? É a originalidade quem define isso? Ao que parece e como procurei mostrar nesta dissertação, sim, porque a literatura que constantemente transfere uma obra a outra, um texto a outro, retira, pois, da autoria a capacidade de, fixamente, deter qualquer origem metafísica de seus saberes: retira da autoria, por apostar na repetição de outras autoras e outras obras, qualquer originalidade e, logo, genialidade.

A repetição é, então, o traço que desmonta a originalidade e a genialidade de qualquer autor (reitero: no masculino porque, com Derrida, vimos que o gênio, além de não ter gênese e genealogia, não tem gênero feminino). Se “A repetição, dentro do tempo, chama-se reprise, ou réplica” (Bourriaud, 2011, p. 179), “A arte da pós-produção, no âmbito geral de uma cultura do uso, depende dessa noção de réplica” (Id.) – isto é, a obra de arte pós-produtória “é um evento que constitui a réplica de outra obra ou de um objeto preexistente; afastada no tempo do ‘original’ a que está ligada, essa pertence, contudo, à mesma cadeia de eventos” (Id.). Com isso, praticar a repetição – para além de ser também uma prática de pós-produção e de não originalidade – pode tanto reativar a visibilidade daquilo que tem necessidade de ser visto, quanto subverter hierarquias dentro de uma cadeia de eventos, ou, ainda, de replicagem de obras – até porque replicar, ou repetir, “é reativar uma energia, é afirmar a atividade dos

materiais reciclados. É também participar da desfeticização da obra de arte” (Id.). No caso de *Variações sobre a Saudade*, então, praticar a repetição foi, por exemplo, ora reafirmar e, até mesmo, alegorizar as saudades de Ana Luísa Amaral, ora satirizar ou parodiar as saudades sebastianistas ou as de Ana Hatherly.

Não por acaso, a paródia é, também, um tipo de repetição. O que se sabe é que nem toda repetição – e, por isso, nem toda obra de arte não original e pós-produtória – é paródica, mas toda paródia é envolta de não originalidades, pós-produtoriedades e, logo, de repetições. Vimos, nesta dissertação, que há tipos de obras não originais que, tais como as de Goldsmith, não têm como um de seus objetivos maiores subverter relações de poderes e, também, expressar subjetividades ou leituras críticas a partir de suas apropriações. Em *Traffic*, ao transformar a programação de uma rádio de trânsito em literatura no formato de livro, Goldsmith não tinha uma dimensão política em sua literatura. É dessa forma, também, que literaturas como a de Goldsmith, apesar de suas propostas imensamente dotadas de não criatividades, distanciam-se em partes da proposta de radicante, isto é, da proposta de que “elementos pertencentes a uma cultura visual ou filosófica local são transferidos de um universo tradicional, em que eram estritamente codificados e congelados, para um universo em que são postos em movimento e colocados *à luz de uma leitura crítica*” (Bourriaud, 2011, p. 143, grifo meu). É, assim, como vimos o que foi produzido na “Variação XVIII, Ana”, que, em *Variações sobre a Saudade*, por meio da paródia não original, ou por meio da transferência de literaturas do passado com formatos e conteúdos tradicionais e estáveis a formatos móveis e verbivocovisuais, noções já vistas como inadequadas são postas à luz de uma leitura crítica – e corrigidas moralmente de forma irônica.

O trânsito entre uma obra e outra – entre uma autora e outra – é, conseqüentemente, marcado pela variação entre esses espaços. Vimos, em *Variações sobre a Saudade*, que literaturas as quais, na maioria das vezes, tinham o seu formato original em livros físicos e em escritas verbais ganharam, ao variarem, imagem e, muitas vezes, som e movimento. Nesse sentido, *Variações sobre a Saudade* torna-se, neste estudo, uma evidência de que a obra de arte não original – marcada pelos seus constantes deslocamentos e trânsitos – tende a transgredir barreiras não apenas na questão de autoria – furtando a genialidade e a originalidade de muitas autoras –, mas também na questão midial. É mais fácil – e também mais rápido – deslocar-se entre um texto, que pode ser verbal, visual ou sonoro, e outro por meio da internet e de *hiperlinks* do que pela abertura de livros ou pela reprodução de CDs e DVDs. Se, na contemporaneidade, as mídias, em hiperleituras, tendem a concentrar-se em

uma variada gama de espaços virtuais, a arte inespecífica, proposta por Garramuño, tende a, cada vez mais, aliar-se à arte não original a fim de expandir as suas possibilidades de expressar-se. É por isso que:

A radicantidade altermoderna mantém-se alheia a tais figuras de dissolução: seu movimento espontâneo consistiria antes em transplantar a arte em territórios heterogêneos, em confrontá-la com todos os formatos disponíveis. Nada lhe é mais estranho do que um pensamento disciplinar, do que um pensamento da especificidade do meio – ideia sedentária entre todas que se resume a cultivar seu próprio canteiro (Bourriaud, 2011, p. 51).

A literatura radicante – o que inclui também a literatura não original – tende, por tais motivos, a manter-se em um estado *queer*: seu formato é estranho ao que originalmente é entendido por literatura, mas nem por isso se adequa ao que originalmente foi entendido por cinema, pintura, design gráfico ou canção.

Nesse sentido, ao observar-se que, apesar de haver um consenso entre aquelas que tecem teorias acerca da arte por apropriação de que ela tende sempre à intermedialidade e à multidisciplinaridade, o mesmo não acontece quando se trata de chamá-la de não original ou de não criativa. O que a mim parece ter ficado, ao longo desta dissertação, evidente é o fato de que eu não acredito que tais nomenclaturas possam ser, em totalidade das vezes, sinônimas. Assim, apesar de Villa-Forte concordar com Goldsmith quanto à praticidade de chamar, sempre, as obras literárias que partem da apropriação de outros textos de *não criativas*, evidencio a minha preferência por chamá-las de *não originais*, tal como, a meu ver, mais fundamentadamente propõe Perloff.

O que eu quero expressar, pois, é o fato de que, se, como propõe Bourriaud (2011, p. 54), “A figura do sujeito definida pelo radicante liga-se àquela defendida pelo pensamento *queer*, a saber, uma composição do Eu mediante empréstimos, citações e proximidades – portanto, puro construtivismo” –, a figura tanto do radicante quanto da obra de arte original não está, como propôs Goldsmith à literatura não criativa, disposta de uma *pós-identidade*⁷²: mas repleta de uma série de identidades móveis.

Desse modo, a paródia aparece, no campo da escrita não original, como o gênero textual que se torna incapaz de ser não criativo e, também por isso, marca a falha da tentativa de resumir literaturas não originais à sua ausência de criatividade – o que pode ser explicado através das noções de Hutcheon de que a paródia é uma apropriação que não apenas repete um conteúdo preexistente, mas, principalmente, corrige-o moralmente ou inverte os seus

⁷² Ver em Goldsmith, 2011, p. 85.

sentidos e significados por meio da ironia. Isto é, “a paródia torna-se aquilo que um crítico chama uma abordagem *criativa/ produtiva* da tradição”⁷³ (Hutcheon, 1985, p. 19, grifo meu): uma abordagem que, repito, ainda que, de certa forma, seja criativa, não deixa de ser não original.

Entendo, por tais motivos, a obra de Lino como um contraponto à utilização da arte apropriativa como *ready-made* puro ou deslocamento integral do *ready-made* duchampiano à literatura. Assim, ainda que, em *Variações sobre a Saudade*, tenhamos exemplos de poemas que trabalhem de forma mais fiel com a não criatividade, ou com a transposição integral do *ready-made* duchampiano à literatura, como a “Variação VII, Quadra ao Gosto Popular”, a paródia não original é marca de um pensamento que busca, para além de se apropriar de um objeto ou de um material preexistente, criar novas raízes a partir da colheita e da variação de raízes portuguesas que a Lino já não são naturais e, assim, precisam ser ora desbastadas, ora reconstruídas – o que, mais uma vez, reforça não o teor *radical* de sua obra, mas, sim, o teor *radicante* dela. Em outras palavras, pois, quero explicar que

O radicante pode, sem nenhum prejuízo, romper com suas raízes primeiras e reclinar-se: não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados. O artista radical pretendia voltar a um lugar original; o radicante se põe a caminho, e isso sem dispor de nenhum lugar para onde *voltar*. Em seu universo não há origem nem fim, a não ser que ele próprio resolva defini-los (Bourriaud, 2011, p. 50, grifo do autor).

Variações sobre a Saudade, portanto, não é uma obra que pretende retornar às raízes das saudades portuguesas ou finalizar traumas coloniais gerados por uma literatura que teima em sentir saudades: é uma obra que atravessa as saudades portuguesas – podendo alterá-las com diferentes intensidades – sem que Lino intencione retornar ao seu país de origem. É uma obra que não traça início ou fim de si própria ou das saudades de que se apropriou: traça, sempre, trajetos que, ao passo que negam algumas saudades, afirmam, por vezes, também as sentir. Por isso,

Não se trata de recusar nosso legado, mas de aprender a dilapidá-lo; trata-se de traçar a linha ao longo da qual levaremos essa bagagem, para disseminar seu conteúdo e investi-lo em situações. Em termos estéticos, o radicante implica uma

⁷³ O crítico a quem Hutcheon se refere é Walther Siegmund-Schultze, no texto "Das Zitat im zeitgenössischen Musikschaffen: eine produktivschöpferische Traditionslinie?" (1977).

opção pelo nomadismo, cuja característica primeira seria a habitação de estruturas existentes: aceitar tornar-se locatário das formas presentes, mesmo que para modificá-las com maior ou menor intensidade (Id., p. 55).

Em termos estéticos, *Variações sobre a Saudade* implica não um formato tradicional e original de literatura que apresenta, de forma linear, início, meio e fim: mas uma, como definiu Bourriaud (2011, p. 118), *forma-trajeto*. Desse modo, em seu nomadismo, *Variações sobre a Saudade* atua mais como um encadeamento de elementos, ou de apropriações de poemas, articulados entre si do que como uma geometria estática que assegure a sua unidade. “Essa concepção espontânea do espaço-tempo, que encontramos nas obras dos artistas mais inovadores de nossa época, se origina em um imaginário em que tanto a geografia como a história representam territórios a serem percorridos” (Id.). Essa concepção espontânea do espaço-tempo resulta, assim, em uma obra que apresenta uma *forma-trajeto* que não se posiciona após o colonialismo, após a identidade ou após o poema: é, como relembra-nos Augusto de Campos em “Pós-tudo” (1984), por não confiar nas definições que poderiam definir o poema intermidial e não original – como são os seus – como “pós-moderno”, que preferimos pensar em objetos *pós-tudo* ou, até mesmo, *pós-nada*⁷⁴.

Retornando, pois, à obra de Lino, podemos, a partir deste estudo, notar que, tal como *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, *Variações sobre a Saudade* não acaba. Se, ao dissertar sobre a proposta escrita, imagética e paródica dos modernistas brasileiros e dos chilenos Nicanor Parra e Juan Luis Martínez, Lino (2022, p. 48) conta-nos que, ao desdobrarem-se na poesia concreta, no neoconcretismo e no poema/processo, essas autoras e artistas ensinam-lhe hoje a lançar críticas ao poder e à comodidade, parece que, em suas obras verbais, imagéticas e paródicas mais recentes, Lino recicla não só a cultura e, claro, a literatura portuguesas, mas também essa proposta latino-americana de inacabamento. Acerca d'*O kit*, então, explica que “[...] assim como estes objetos modernistas e vanguardistas não terminam, por reorientarem a dinâmica *genial* e *absoluta* do poema ou do livro de poemas tradicional, *O Kit* também não acaba. Há no traço e no tom inacabados dos desenhos e dos poemas de Tarsila, Oswald e Rego Monteiro, uma proposta *não-original* de infinito” (Lino, 2022, p. 48).

⁷⁴ Bourriaud (2011, p. 186), ainda, explica-nos que “Neste início do século XXI, estamos prestes a sair dessa época definida pelo prefixo “pós”, que unia o sentimento de um mesmo “após” aos mais diversos campos do pensamento. Pós-moderno, pós-colonial, pós-feminista, pós-humano, pós-histórico... Situar-se no espaço de um eterno “após” das coisas, ou seja, numa espécie de subúrbio da História, implica de saída um pensamento em forma de notas de rodapé”.

Variações sobre a Saudade, dessa forma, resiste, enquanto objeto concreto, audiovisual, livremente disponibilizado na internet e teórico, à palavra final de uma prática que tanto menospreza a intermedialidade da literatura em meios acadêmicos, considerando-a menos literária e focando-se sempre no logocentrismo disciplinar da palavra, quanto insiste em ser, ela mesma, não só a palavra final, mas também a inicial: a única e a original. Portanto, tanto esta dissertação quanto *Variações sobre a Saudade* seguem e seguirão “uma proposta não original de infinito”. E, mais precisamente, no caso de *Variações sobre a Saudade*, penso que tal proposta não original de infinito, por meio da contínua repetição intermedial de modelos artísticos passados e, claro, da escrita paródica, subverte, e pode continuar subvertendo, genialidades individuais que teimam em criar objetos originais e sem precedentes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Edições Cotovia, Lisboa: 1999.
- AGUILLAR, Gonçalo; CÂMARA, Mario. *A Máquina Performática: A Literatura no Campo Experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Nova York: Warner Books, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. *Radicante: Por uma Estética da Globalização*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.
- _____. *Verso, Reverso, Ccontroverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Augusto; HAROLDO DE; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- COELHO; GASPAR. *Manifesto Sampler*, 2005. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF. Acesso
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- EIRAS, Pedro. *Ensaio sobre os Mestres*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2017.
- FREITAS, Angélica. *O Útero é do Tamanho de um Punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- GARCIA, Marília. “O Poema no Tubo de Ensaio”. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. *Sobre Poesia – Outras Vozes*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- _____. *Um Teste de Resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.
- GOLDSMITH, Kenneth. “From (Command) Line to (Iconic) Constellation”. 2001. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html. Acesso em: 10 ago. 2023.
- _____. GOLDSMITH, Kenneth. *The Weather*. Los Angeles: Make Now Press, 2005.
- _____. *Traffic*. Los Angeles: Make Now Press, 2007.
- _____. *Sports*. Los Angeles: Make Now Press, 2008.
- _____. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- _____. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.
- HATHERLY, Ana. “Leonorana”. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970, pp. 191-233. Disponível em: <https://bit.ly/3YJcf6C>. Acesso em: 05 maio 2023.
- HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO. E. M.. *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- LINO, Patrícia. *Reciclagem do Poder*. Lisboa: Mariposa Azul, 2022.
- _____. "Augusto de Campos, as Farpas Virtuais e os Cibercéus do Futuro". Augusto de Campos at 90, Santa Barbara Portuguese Studies, Santa Bárbara, v. 8, n. 2, pp. 94-120, 2021a. Disponível em: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_8/6.%20Lino.pdf. Acessado em: 10 ago. 2023.
- _____. “Paródia, Intermedialidade e Decolonização. Dois Capítulos de Anticorpo. Uma Paródia do Império Risível (2019)”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n. 13, pp. 215-219, 2021b. Disponível em: <https://praticadahistoria.pt/article/view/26479>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- _____. *Variações sobre a Saudade*. 2021c. Disponível em: <http://www.patricialino.com/saudade.html>. Acesso em: 05 ago. 2023.

_____. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

_____. *Antilógica: Leitura Concêntrica de “Código” (1973), de Augusto de Campos*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOPES, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, 2a ed., Lisboa: Gradiva, 1999.

NAVAS, E. “Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture”. In: SONVILLA-WEISS, S. (Ed.). *Mashup Cultures* Wien; New York: Springer, 2010. p. 157-177.

PASSOS, José Luiz. *O Marechal de Costas*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2016.

PASCOAES, Teixeira de. “Oração Sebastianista”. *A Águia*. Porto, s. 3, v. 1, n. 1, p. 9, jul. 1922.

PERLOFF, Marjorie. *Gênio não Original: Poesia por outros Meios no Novo Século*. Tradução: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. "Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde". *Poesia Concreta*. Nova York: Ciberletras, v. 17, pp. 168- 211, jul. 2007. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>. Acesso em: 10 ago. 2023.

_____. "The Aura Of Modernism" https://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/aura_of_modernism.pdf

PESSOA, Fernando. *Quadras ao Gosto Popular*. 6ª ed. Lisboa: Ática, 1973.

ROLLO, Maria Fernanda (Coord.). *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Volume III: N-Z. Lisboa: Assembleia da República, 2014.

SHIELDS, David. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem Escrever: Literatura e Apropriação no Século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

_____. “O autor como apropriador”. Blog da Revista Serrote. Agosto de 2016. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/>. Acessado em: 10 ago. 2021.