

## “Leonorana” (1970): a pós-poesia não criativa de Ana Hatherly

## “Leonorona” (1970): The Uncreative Postpoetry of Ana Hatherly

Bianca Raupp Mayer\*

**RESUMO:** O presente artigo analisa o livro “Leonorana” (1970), de Ana Hatherly, a partir das perspectivas de pós-produção artística, cunhada por Nicolas Bourriaud, e de escrita não criativa, primordialmente cunhada por Kenneth Goldsmith e Marjorie Perloff. Entende-se que “Leonorana”, a partir de seu jogo labiríntico de apropriações verbo-visuais feitas tanto da obra de Luís de Camões quando do Barroco português dos séculos XVII e XVIII, posiciona-se no setor terciário criação literária, visto que sua produção não parte objetivamente da criatividade, da inventividade e originalidade de Hatherly, mas da reciclagem e do reaproveitamento de materiais pré-existentes – classificando-se, assim, como um pós-poema não criativo, que, nos anos 1970, trazia à literatura noções acerca do radicante, cunhadas, anos mais tarde, por Bourriaud.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ana Hatherly; Pós-produção; Pós-poesia; Escrita não criativa.

**ABSTRACT:** This article analyzes “Leonorana” (1970), by Ana Hatherly, from the perspectives of artistic postproduction, coined by Nicolas Bourriaud, and uncreative writing, primarily coined by Kenneth Goldsmith and Marjorie Perloff. In this sense, “Leonorana” is positioned in the tertiary sector of literary creation. Consequently, its literary creation does not objectively start from the creativity, inventiveness, and originality of Hatherly, but from the recycling and reuse of pre-existing materials. Such thing happens throughout its labyrinthic game of verbal-visual appropriations made from the work of Luís de Camões and the Portuguese Baroque of the 17th and 18th centuries. Thus, “Leonorana” is classified as an uncreative postpoem, which, in the 1970s, brought to the literature notions of radicant, coined years later by Bourriaud.

**KEYWORDS:** Ana Hatherly; Postproduction; Postpoetry; Uncreative Writing.

# REVER

Augusto de Campos

---

\* Estudante de Ph.D. na University of California, Los Angeles (UCLA) e mestre em Teoria, Crítica e Comparatismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: biancamayer@ucla.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9087-3988>.

## 1 Notas introdutórias

Fruto da efervescência do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa,<sup>1</sup> “Leonorana”<sup>2</sup> (1970) destaca-se pelo desmonte e pela remontagem de um modelo poético-literário antigo. Isto é, destaca-se pela reprogramação que Ana Hatherly faz da obra de Luís de Camões. Se a PO-EX 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” (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, s./p.), Ana Hatherly, em “Leonorana”, em jus ao movimento do qual fez parte, apresentava a possibilidade da existência de poemas que relativizam e contrariam o teor de originalidade e inovação de sua própria autoria por meio da apropriação que fazem de outros textos e da confluência entre o conteúdo verbal e o visual.

Hatherly, mais precisamente, em “Leonorana”, seguiu de forma estrita 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 porque “Leonorana” traz, já em suas primeiras páginas, a proposta de consistir sua formação em “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” (HATHERLY, 1970, pp. 193-194), e, logo, é composta por trinta e uma variações poéticas desta primeira estrofe do poema *Descalça vai para a fonte*, de Camões:

Descalça vai para a fonte  
Leonor pela verdura;  
Vai fermosa, e não segura.

---

<sup>1</sup> O Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, nos anos 1960, com grande interlocução com o Grupo Noigandres de poetas brasileiros – que, já nos 1950, manifestava-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.

<sup>2</sup> “Leonorana” pode ser compreendido como um dos capítulos da obra intitulada *Anagramático* (1970), que é composta por “A Maldade Semântica” (1966-1968), “A Detergência Morosa” (1966-1968), “Leonorana” (1965-1970) e “Metaleitura” (1968-1969). Nota-se, todavia, que Ana Hatherly, nomeia cada uma das subdivisões do *Anagramático* como “livros” – visto que seriam, entre si, independentes e estariam nessa obra reunidos pela partilha de uma mesma proposta “anagramática”. Este ensaio, portanto, segue a terminologia preferida por Hatherly a cada uma dessas subdivisões.

Nota-se, dessa forma, que “Leonorana”, ao variar Luís de Camões, conceitua-se ao encontro das proposições de pós-produção artística, idealizadas por Nicolas Bourriaud (2009), e, também, de escrita não criativa, principalmente propostas e discutidas por Kenneth Goldsmith (2011) e Marjorie Perloff (2013). Ao que parece, “Leonorana” apresenta-se como um dos ecos literários da teoria e da arte plástica preconizadas por Roland Barthes – que, ao reconhecer a capacidade intrínseca à autoria de apropriar-se de outros textos, afirmou que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62) – e Andy Warhol – que trouxe, ao autor, não a função da criatividade, mas a da mediação entre o objeto de arte *ready-made* e o seu conceito, questionando-nos “Mas por que eu deveria ser original? Por que eu não posso ser não original?”<sup>3</sup> (WARHOL *apud* GOLDSMITH, 2011, p. 141, tradução minha).

Nesse sentido, ainda que se saiba que, a partir do início do século XXI, com o advento da internet e de ferramentas tecnológicas que muito facilitaram as atividades de mixagem, reprogramação, recorte e colagem de textos verbais, sonoros ou visuais, a produção de objetos de arte ditos não criativos tenha se expandido largamente,<sup>4</sup> apresenta-se, neste ensaio, a ideia de que a obra “Leonorana”, de Ana Hatherly, mesmo que não percebida nem analisada nas, até momento atual, obras publicadas dos citados nomes teóricos da pós-produção artística e da escrita não criativa – cujos textos são posteriores à maior parte das publicações hatherlyanas –, parece aliar-se a tais ideias. Para essa análise, são trazidas aos dois pontos de vista em questão duas variações de Hatherly, a “Variação III – Síntese da 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>. Variação com leituras múltiplas” e a “Variação XXIX – Permutas sistemáticas e internas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita”.

---

<sup>3</sup> “But why should I be original? Why can’t I be non-original?”

<sup>4</sup> Como exemplificação da vasta produção do século XXI em literaturas que permitem esboçar os contornos de tipologias da pós-produção e da não criatividade, basta lembrarmos-nos de obras não apenas do já citado Kenneth Goldsmith, mas também dos, entre outras e outros, portugueses Patrícia Lino e Pedro Eiras e dos brasileiros Leonardo Villa-Forte, Marília Garcia, Angélica Freitas, Verônica Stigger, Alberto Pucheu e Leonardo Gandolfi.

## 2 A pós-poesia

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” (BOURRIAUD, 2009, p. 7). Por isso, sabe-se que o prefixo pós não tem a intenção de significar uma negação ao passado ou um desejo de apagar-se o antigo; ele teria, assim, 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, imbuí 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 caminhos, regras e métodos capazes de manter em uso e movimento um objeto de arte por meio da variação, da remixagem 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 “[c]omo 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. 7). Dessa forma, o que se quer explicar é o fato de que, quando, por exemplo, Marília Garcia, no poema “Ordem Alfabética” (GARCIA, 2014), ordena alfabeticamente o livro *A teus Pés* (1982), de Ana Cristina César, em um ato de apropriação explícita<sup>5</sup> 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, isto é, criando um pós-poema – tanto por

---

<sup>5</sup> 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” (cf. GARCIA, 2014, p. 21).

reprogramar a obra de Ana Cristina César, quanto por repetir o protocolo de criação poética de Pablo Katchadjian.

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). Vale-se ao poema localizado no setor terciário de produção. Se Ana Hatherly reprograma uma estrofe de “Descalça vai para a fonte”, ela está trabalhando de forma terciária em relação ao poema já finalizado por Luís de Camões. Assim, todas as variações criadas a partir dos três versos camonianos encontradas em “Leonorana” configuram-se pós-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. Nesse caso, “[p]ode-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. 8).

A pós-poesia consome e vende o produto produzido no passado, justamente, como forma de mantê-lo no tempo presente, com, todavia, outra forma e, porventura, com outro sentido. Em outras palavras, entende-se aqui o conceito de “pós-poema” não como a definição dada a poemas que, por meio da releitura que sofreram, tiveram preservada, de forma intacta, a sua semântica, mas, sim, como a definição dada a poemas relidos e, por isso, remixados, remasterizados e remontados a fim de que, em formatos pós-produtórios, o que antes não era visível possa saltar aos olhos do(a) leitor(a).

Leonardo Villa-Forte, nesse sentido, evidencia que esse tipo de literatura relê objetos ditos originais para que seja provocado o que, também, Hatherly preconizou: “um campo relacional de funções: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO” (HATHERLY, 1981, p. 146).

Não releituras no sentido de novas interpretações a partir dos textos originais como apresentados por seus autores, mas uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem, como se os poetas contemporâneos se perguntassem o que mais aqueles poemas podem dizer para além do que já disseram até então. Uma espécie de “atualização” dos poemas por meio da reproposição. (VILLA-FORTE, 2019, p. 35.)

A atualização feita de Luís de Camões por Ana Hatherly faz com que o mais canônico nome da poesia portuguesa se torne instrumento e objeto de seu trabalho de reciclagem. No campo da pós-poesia, “[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). Veremos, a partir disso, que, nessa linha de produção poética, o mais importante está em seguir produzindo, seguir variando: seguir à procura de novas percepções dos três versos camonianos em questão, porque “[o] potente em 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, 2019, p. 72-73).

### 2.1 “Variação III – Síntese da 1ª e 2ª. Variação com leituras múltiplas”

Ana Hatherly, em seus estudos que remontam às tradições poéticas do Barroco português dos séculos XVII e XVIII, aponta que muitos poemas construídos nessa época apresentam a configuração do que chamou de *Labirinto de Versos*. Esse tipo característico de poema-labirinto seria “aquele em que lidos os versos de uma maneira fazem um sentido e lidos de outra o contrário” (HATHERLY, 1995, p. 47). Nele, então:

[...] o poeta deve ir escrevendo de modo a ir sempre *concertando la correspondencia de las consonancias y la contrariedad de los sentidos*, pois não bastará *que el verso y el sentido corra por una parte, sino que corra por ambas, de sorte que lo que se va afirmando en la Copla menor se niegue en la mayor, o al contrario*. (HATHERLY, 1995, p. 47, destaque da autora.)

Com a “Variação III – Síntese da 1ª e 2ª. Variação com leituras múltiplas”, nota-se que, em “Leonorana”, Hatherly parecia ter consciência da existência de tal definição trazida anos mais tarde em *Labirinto de Versos*.

	leonor	
quando		acordou
pela manhã		estava
	nua	
		sente
	irmã	
	da formosura	
	das fontes	
	da verdura	
logo		estende
	o pé	pisa
	o chão	
	descalça	treme
primeiro		
	a aragem	
	fria	
	segura	
	a fonte	irrompe
de súbito		
	o dia	
	do leito	
	da fundura	
a caminho	da noite	ergue-se
	leonor	

Fonte: Hatherly (1970, p. 199)

Por meio da descrição dessa variação, entende-se que a sua leitura não traz apenas uma rota única da direita para a esquerda. O poema pode ser lido em seqüências livres, como de baixo para cima ou da diagonal esquerda superior à sua oposta. Com isso, evidencia-se que, quando essa variação é lida da forma tradicionalmente ocidental, o enredo da narrativa parte de uma manhã com certa perspectiva otimista. Leonor sente-se irmã da formosura, das fontes e da verdura, ficando: “leonor/ quando/ acordou/ pela manhã/ estava/ nua/ sente/ irmã/ da formosura/ das fontes/ da verdura [...]” (HATHERLY, 1970, p. 199). Entretanto, se, neste labirinto, opta-se por selecionar um caminho inverso de leitura, sua semântica também se torna inversa. Nele, “leonor/ ergue-se/ da noite/ a caminho/ da fundura/ do leito/ o dia/ de súbito/ irrompe/ a fonte [...]” (HATHERLY, 1970, p. 199). Desse modo, as descrições de Hatherly acerca do *Labirintos de Versos* aqui se verificam – ainda mais quando se nota a contrariedade semântica existente entre a copla menor e a copla maior desse poema.

A “Variação III – Síntese da 1ª e 2ª. Variação com leituras múltiplas”, portanto, apresenta-se como pós-poesia não apenas porque, assim como todos os outros poemas de “Leonorana”, deriva de três versos do poema “Descalça vai para a fonte”, mas, sim, também porque tem sua formação semântica verbo-visual dada por meio da remontagem das tradições poéticas barrocas dos séculos XVII e XVIII e, para além disso, por meio da, como explica o seu título, síntese das 1ª e 2ª variações do livro – o que parece ocorrer por meio da incorporação mixada, ou do *mash-up*, do texto verbal dessas duas variações. Por isso, a construção pós-poética da “Variação III” dá-se de forma labiríntica e múltipla. A terceira variação de “Leonorana” recicla a primeira e a segunda variações, que, por conseguinte, já haviam reciclado Camões e, nesse processo, incorpora, também, tradições barrocas do passado: instaura-se a rotação proposta por Bourriaud.

O processo de reprogramação criado por Ana Hatherly à variação em questão, pois, assemelha-se àquilo que Leonardo Villa-Forte assumiu como uma característica muito frequente à pós-produção artística: a hiperleitura.<sup>6</sup>

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)

A “Variação III” traz, em hiperleitura, novos e múltiplos pontos de vista ao instante, narrado por Camões, em que Leonor vai à fonte. Visualiza-se, a partir de tal pós-produção, duas principais perspectivas – antes obscuras – acerca dos três versos camonianos: ou se ia, à noite, a caminho da fundura e do leito; ou se ia, à manhã, até a fonte com nudez e formosura. Esta análise, logo, abre espaço para que se pense que Hatherly trabalha com a ideia de que “[n]ão se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar

---

<sup>6</sup> Vale lembrar que a própria atividade de leitura da obra “Leonorana” configura-se como, a partir das definições de Villa-Forte, uma hiperleitura. Pode-se entender, de forma mais aprofundada, os processos de formação de cada uma das trinta e uma variações criadas por Hatherly somente a partir das descrições desses processos existentes no programa do livro, posto em suas páginas iniciais. Assim, lê-se, cada uma das variações, em um jogo de avança-e-volta multitarefas que se dá entre o(a) leitor(a) e as páginas de “Leonorana”.

um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção” (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Isto é, esta análise abre espaço para que se pense que obras poéticas de autores como Ana Hatherly trazem evidências para que sejam interpretadas como não originais e não criativas.

### 3. Não criatividade

Kenneth Goldsmith, em *Uncreative Writing*, explica que a “[a] escrita contemporânea requer tanto a experiência de uma secretária quanto a atitude de um pirata: replicar, organizar, espelhar, arquivar e reimprimir, juntamente com uma propensão mais clandestina para contrabando, pilhagem, acumulação e compartilhamento de arquivos”<sup>7</sup> (GOLDSMITH, 2011, p. 220, tradução minha). Por isso, entende-se aqui como “escrita não criativa” aquela que, tão característica de sua temporalidade pós-anos 1960, adota atitudes que, para Bourriaud, são pertencentes a categorias de pós-produção e ao terceiro setor econômico-industrial e, para Goldsmith, qualificam-se pelo furto e pela reprodução de modelos criativos pertencentes a outros(as) autores(as). Desse modo, nota-se que Villa-Forte é capaz de, também, a partir de Goldsmith, explicar tal ponto:

[...] não adotamos aqui 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. (VILLA-FORTE, 2019, p. 88.)

“Leonorana” é, assim, um livro de escrita não criativa porque Hatherly, ao invés de criar uma poética original, capaz de exibir apenas suas próprias criatividade e subjetividade, opta por furtar ao seu livro versos de Luís de Camões, neles incorporar traços de outros períodos da arte e de outros autores, como vimos no caso da “Variação III”, e, como veremos a seguir, neles incorporar,

---

<sup>7</sup> “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”.

também, uma série de métodos restritivos, para que o seu texto, o seu pós-produto, ganhe traços mecânicos e computacionais. Hatherly, por exemplo, ao apropriar-se dos modelos poéticos portugueses utilizados nos séculos XVII e XVIII, não traz, em “Leonorana”, menções, referências ou créditos aos autores copiados: rouba seus métodos poéticos, realoca-os no século XX e subordina-os às condições da PO.EX. Isso acontece porque, no campo da escrita não criativa, “[t]oda materialização é condicional: recortar, colar, deslizar, encaminhar, enviar spam”<sup>8</sup> (GOLDSMITH, 2011, p. 219, tradução minha), ou seja, porque, no campo da escrita não criativa, o material literário tende a estar em processo de variação de seu formato e de seu sentido: há sempre a possibilidade de que um texto original seja furtado, remixado e remasterizado de modo que sua identidade sólida – sua autoria unívoca – esvaeça-se em meio a apropriações e restrições, já que “[a] escrita não criativa é uma literatura pós-identitária. Com a fragmentação digital, qualquer sensação de autenticidade e coerência unificadas foi arquivada por muito tempo”<sup>9</sup> (GOLDSMITH, 2011, p. 85, tradução minha).

Nesse sentido, evidencia-se que a poética não criativa parte, como propôs Perloff (2013), de uma não originalidade do texto, apresentado por determinado autor como sendo de sua própria autoria. Se “a originalidade significa ‘feito, composto ou criado pela própria pessoa (não imitado de outrem), de primeira mão’ (Oxford English Dictionary)” (PERLOFF, 2013, p. 55),<sup>10</sup> ou, ainda, se “a originalidade, seja nas artes ou nas ciências, é sinônimo de novidade, inventividade, criatividade e independência da mente” (PERLOFF, 2013, p. 55), “Leonorana” é, no campo da escrita não criativa, sinônimo de não originalidade, de remontagem, de reciclagem e de apropriação.

“Leonorana”, por conseguinte, ao adotar três versos camonianos como restrição criadora de seus seguintes trinta e um poemas-variações, aposta em “[n]ão apenas manipular a estrutura inteira, começar, em vez disso, com os

---

<sup>8</sup> “All materialization is conditional: cut, pasted, skimmed, forwarded, spammed”.

<sup>9</sup> “Uncreative writing is a post identity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved”.

<sup>10</sup> “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).

menores elementos – letras, palavras. Remoldar as letras como em anagramas. Repetir letras dentro das palavras; jogar palavras estranhas” (PERLOFF, 2013, p. 141). Isto é, “Leonorana” apresenta métodos de produção com base, muitas vezes, nos jogos anagramáticos e permutatórios que faz a partir de algumas de suas letras: na utilização de métodos restritivos que delimitam o caminho semântico entre o texto originário e o texto dele originado – o mote do vilancete de Luís de Camões e a variação que dele parte –, e, por tal motivo, entende-se que Hatherly remonta, em sua escrita, traços característicos ao Movimento Oulipo, que “procurava a matemática em seus parâmetros” (PERLOFF, 2013, p. 141).

Se, por exemplo, Eduardo Coutinho, no documentário, *Um dia na vida* (2010), 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 anagrama a partir de vinte e quatro horas televisionadas no Brasil. Ou seja, a partir da restrição em questão, vinte e quatro horas de imagens e sons reproduzidos pela televisão brasileira, ele cria uma pós-produção não criativa audiovisual, que, logo, teve de se restringir, também, às minutagens cabíveis ao gênero documentário. Similarmente, pode-se entender que, se Hatherly se propõe a selecionar trechos, palavras ou, até mesmo, poucas letras, da obra camoniana – como, por exemplo, a seleção da única palavra “Leonor”, para, a partir dela, criar uma série de poemas que deslocam e permutam as suas letras –, ela está, à sua maneira, adaptando-se a restrições que criam e descrevem a matéria artística, ou a matéria reprogramada, resultante de um produto original. Assim, 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 criativa, pode ser entendido como regras que limitam tanto o fazer quanto o resultado de um texto.

Veremos, então, um dos casos em que Hatherly se apropria de tais jogos de restrições poéticas, utilizando a permutação como método geracional de seu poema. Para isso, ainda que as variações XXVII, XXVIII e XXIX sejam descritas logo no programa do livro como resultados de permutações (cf. HATHERLY, 1970, p. 124) e, além do mais, a “Variação X”, a “Variação XI”, a “Variação XII”, a

“Variação XIII”, a “Variação XIV”, a “Variação XXIV”, a “Variação XXV”, a “Variação XXVI” e a “Variação XXXI” tenham, também, suas formações dadas por permutações a partir do mote do vilancete em questão – permutações essas que podem partir ou das palavras contidas em seus versos ou das letras da palavra “Leonor” –, este ensaio verificará, com mais profundidade, como indicado na primeira seção, os processos permutativos – pós-produtórios e não criativos – da “Variação XXIX”.

### 3.1 “Variação XXIX – Permutas sistemáticas e internas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita”.

Leonardo Villa-Forte, quando discorre acerca de escritas que pouco ou nada criam e, assim, caracterizam-se por sua radical pós-produção, propõe que essa interessante radicalidade do fazer artístico dá-se principalmente em obras as quais o(a) autor(a) as pós-produz inteiramente a partir de recortes e manipulações de seu(s) texto(s) originário(s). Isto é, dá-se em

obras que não são feitas da mistura entre “pedaços” do preexistente e trechos originais, mas que são integralmente não escritas/não criadas por aqueles que as assinam. Pensaremos o autor, aqui, como um “processador de linguagem e sensações”, como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar. (VILLA-FORTE, 2019, p. 44.)

Nesse sentido, se Kenneth Goldsmith, em suas obras *Traffic*, *Weather*, *Sports* e *Day*, por exemplo, parece ter utilizado-se dessa técnica de escrita rigorosamente não criativa e, por tal motivo, assume “Para prosseguir, tenho que construir uma máquina. Tenho que responder a cada pergunta e definir uma série de regras que devo seguir rigorosamente”<sup>11</sup> (GOLDSMITH, 2011, p. 119, tradução minha), Hatherly, em determinados poemas de “Leonorana”, parece também se submeter e se restringir integralmente a fragmentos do texto camoniano e ao jogo de regras que a partir disso foi estabelecido.

A “Variação XXIX” configura-se como um exemplo clássico do jogo que propõe uma comunicação textual unicamente interna, de um método matemático

---

<sup>11</sup> “In order to proceed, I have to build a machine. I have to answer each question and set up a number of rules that I must then strictly follow”.

permutativo entre letras de uma palavra estrategicamente retirada do texto original em questão. A partir de *die-cuts*, ou suspensões, técnica que consiste em apagar e/ou cortar certos trechos de um texto e, com isso, trazer ao ponto de vista do(a) leitor apenas trechos selecionados, Hatherly seleciona a palavra Leonor para, por meio da permutação de suas letras, formar um novo texto poético. Pode-se, dessa forma, observar o seu trecho inicial.

L e o n o r  
e L o n o r  
e o L n o r  
e o n L o r  
e o n o L r  
e o n o r L

Fonte: Hatherly (1970, p. 231)

Nessa variação, como seu título sugere, temos a máxima permutação da palavra-chave do livro, Leonor – visto que a ordem das letras do nome Leonor se intercala nas subseqüentes três estrofes. Esse é um jogo em que se tenta extrair o máximo de possibilidades das regras que se tem, isto é, do restrito texto que se tem. Esse poema, portanto, exhibe de forma concreta uma técnica que trabalha, para além do esgotamento da matemática possível entre uma letra e outra da palavra Leonor, com a materialidade de palavras e letras que, de forma visual, podem receber o tratamento de estruturas físicas e, até mesmo, de blocos de concreto – o que inevitavelmente remonta, para além das aqui já comentadas técnicas oulipianas, ao padrão estético cunhado pelos concretistas brasileiros nas décadas de 1950 e 1960. Assim, se “[o] programa concretista é melhor compreendido como uma revolta contra a transparência da palavra” (HATHERLY, 2013, p. 42), nota-se que, em revolta à transparência de Leonor, por meio de permutações e da espacialização visual do resultado desse processo matemático, Hatherly antecipa certa poética digital contemporânea “em que a letra, a fonte, o tamanho, o espaçamento e a cor são utilizados para gerar complexas configurações verbivisuais” (HATHERLY, 2013, p. 43).

Percebe-se, ademais, que é objetivo dessa escrita a aproximação espacial de letras iguais. Por isso, elas se constituem mais como um corpo que carrega

significado por conta da sua estrutura visual do que como um corpo linguístico que tem sua estrutura semântica dependente de uma organização morfossintática. O espaçamento de cada uma dessas letras faz parte das regras permutatórias que antecipam o fazer poético de Hatherly – o que pode ser visto no programa do livro posto em suas páginas iniciais – e descrevem a si mesmas por meio da leitura e da visualização dos poemas subsequentes ao programa. A permutação de letras, na “Variação XXIX”, forma, como sabemos, uma figura quadrangular – se pensamos que a quantidade de letras tanto na altura da forma geométrica quanto no seu comprimento se mantém a mesma –, não um parágrafo ou uma tradicional estrofe. Aqui temos, mais uma vez, aquilo que remonta ao conceito de hiperleitura explicado anteriormente.

A fim de melhor se explorar essas ideias em “Leonorana”, observemos as outras três figuras geométricas que compõem a “Variação XXIX”.

o n o r e L  
o n o r L e  
o n o L r e  
o n L o r e  
o L n o r e  
L o n o r e

n o r o e L  
n o r o L e  
n o r L o e  
n o L r o e  
n L o r o e  
L n o r o e

L r e o n o  
r L e o n o  
r e L o n o  
r e o L n o  
r e o n L o  
r e o n o L

Fonte: Hatherly (1970, p. 231)

Nesse método restritivo, há o esgotamento das possibilidades as quais se pode alcançar dentro da regra de permutação da palavra “Leonor” em conjunto com a regra da repetição das letras na vertical, com exceção do L, que, dentro de outra regra, seria posto na diagonal da figura quadrangular. Assim, foram utilizadas pela autora as quatro possibilidades diagonais da letra-chave da

palavra, trazendo leituras desta diagonal não apenas da direita superior para a esquerda inferior, mas esgotando todas as possibilidades de permutações entre os quatro cantos da figura.

A “Variação XXIX” trabalha com uma série de não criatividades. Repete uma palavra retirada do seu texto original, repete as suas letras e, além disso, submete-as a regras externas, ou cálculos, que geram resultados independentes da mente ou da subjetividade daquele que seria, a princípio, o seu gênio criador, isto é, o seu autor original. Cabe, pois, dadas as condições, regras e propostas matemáticas deste poema, ao(à) leitor(a) questionar-se: “não poderia um computador realizar a mesma tarefa de Hatherly?”; e, ainda, “Sua autoria foi mesmo necessária à criação da ‘Variação XXIX’?”.

Por isso, se, na concepção hatherlyana, “O poeta é/ um calculador de improbabilidades limita/ a informação quantitativa fornecendo/ reforçada informação estética” (HATHERLY, 2001, p. 60), parece que sua poética, em seu devir-máquina, ou devir-computador, “emprega intencionalmente táticas do apagamento do ego através da falta de criatividade, de originalidade, de legibilidade, da apropriação, do plágio, da fraude, do roubo e falsificação de seus preceitos” (PERLOFF, 2013, p. 244).

Menos vale ao(à) leitor(a) de “Leonorana” captar a semântica do texto poético a partir de sua legibilidade e sua fruição do que pensar e apanhar o conceito restritivo e originário de cada uma das suas remontagens ou variações. Isso, portanto, dá-se ao fato de que:

Na escrita conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando o autor usa uma forma conceitual de escrita, significa que todo o planejamento e as decisões são realizadas de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia torna-se uma máquina de fazer texto (GOLDSMITH *apud* PERLOFF, 2013, p. 245).

### 3. Ana Hatherly

Agustín Fernández Mallo, em *Postpoesia – Hacia un nuevo paradigma*, explica que a sua concepção de pós-poema traz similaridades com a concepção de

rizoma cunhada por Deleuze e Guattari.<sup>12</sup> Para ele, ao contrário dos sistemas de pensamento centrados – como aqueles que remetem à imagem de uma árvore –, a pós-poesia alia-se a um emaranhado de múltiplas influências, fugas, variações e metamorfoses, o qual confunde e, até mesmo, abandona noções que interpretam objetos de arte como matérias sempre finalizadas e incapazes de devirem outros objetos. Nesse sentido, se Goldsmith (2011, p. 220, tradução minha) propõe que “[o]bras autorais, do início ao fim, têm adotado a linguagem provisória, estabelecendo regimes de desorientação engenheirada para instigar uma política de desordem sistemática”,<sup>13</sup> nota-se que tanto a concepção de poesia não criativa cunhada por Goldsmith quanto o “Leonorana”, inevitavelmente, apresentam tais noções de escrita rizomática. Dessa forma:

O rizoma procede por variação, expansão, captura, conquista, injeção [extensão do “campo poético”; extensão da caixa de ferramentas wittgensteiniana]. Ao contrário do grafismo, do desenho ou da fotografia, ao contrário do traçado [para a tradição poética], o rizoma está relacionado com um mapa que deve ser produzido, construído, sempre destacável, conectável, alterável e modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga [mobilidade pós-poética, que vai de um campo de pensamento a outro devido ao apropriação, ao plágio e ao acesso aleatório a listas].<sup>14</sup> (MALLO, 2009, p. 179, tradução minha.)

---

<sup>12</sup> A ideias de Deleuze e Guattari acerca do rizoma estão principalmente postas no texto “Introdução: Rizoma”, de *Mil Platôs I*. Nesse sentido, os autores explicam que o entendimento desse conceito está diretamente ligado à botânica e, mais precisamente, à imagem de um aglomerado e raízes fasciculadas que se misturam e se sobrepõem umas às outras. Ainda, nota-se, para este ensaio, a relevância da contraposição entre os estudos linguísticos propostos por Chomsky e o rizoma, visto que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). Dessa forma, quando autoras e autores da escrita não original, ou não criativa, remetem à escrita rizomática, penso que, em sua maioria das vezes, referem-se ao fato de que essa escrita, dada a estrutura de um rizoma, não se origina linearmente apenas de um objeto, mas de um emaranhado de influências.

<sup>13</sup> “Entire authorial oeuvres now adopt provisional language, establishing regimes of engineered disorientation to instigate a politics of systematic disarray”.

<sup>14</sup> “El rizoma procede por variación, expansión, captura, conquista, inyección [ampliación del «campo poético»; ampliación de la caja de herramientas wittgensteniana]. Contrariamente al grafismo, al dibujo o la fotografía, contrariamente a los calcos [a la tradición poética], el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable y modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga

“Leonorana”, por conseguinte, constrói sua forma rizomática a partir de seus pós-poemas, isto é, a partir de seus poemas que variam do mote de um vilancete de Luís de Camões e, nem por isso, dependem e têm seu centro, início ou fim nesses três versos selecionados – até porque muitas das variações do livro não variam unicamente a partir do mote em questão, mas se constroem como variações de variações, como vimos no caso da “Variação III”, fruto de uma mixagem de variações, ou como no caso das variações de números XXIV, XXV e XXVI, que variam a partir da “Variação XXIII”. Logo, nesse jogo de filiações de poemas que derivam de outros poemas, de poemas que derivam de outras metodologias acerca da construção do poema, constrói-se não originalidades poéticas de maternidades e paternidades múltiplas: rizomáticas.

Há, em “Leonorana”, por exemplo, como se viu a partir da análise das variações números III e XXIX, apropriações de formas poéticas tanto do Barroco português dos séculos XVII e XVIII quanto do Concretismo brasileiro dos anos 1950, 1960 e 1970<sup>15</sup> – o que significa dizer que tal rede de deslocamentos, roubos e variações não se limita ao poema “Descalça vai para a fonte”, mas aponta para demasiadas direções. Se “Bourriaud usa o termo *radicante*, em espanhol ‘radicante’, para estabelecer o símile vegetal” e “[...] o radiante é o tipo de planta que produz raízes à medida que evolui, podendo livrar-se das raízes passadas”<sup>16</sup> (MALLO, 2009, p. 191, destaque e tradução meus), parece que Hatherly está, para além das noções de não criatividade e pós-poesia, anunciando a noção de *radicante*, proposta por Bourriaud, anos mais tarde: isto é, a noção de que as variações feitas a partir de Camões dele se distanciam e se desprendem à medida em que evoluem suas raízes. “Leonorana”, pois, enquanto *radicante*, produz

---

[movilidad de la postpoética, que va de un ámbito del pensamiento a otro por apropiacionismos, plagiarismos y acceso aleatorio a listas]”.

<sup>15</sup> Apesar de a “Variação XXIX”, como foi dito anteriormente, apresentar traços que remontam ao Concretismo brasileiro, há, em “Leonorana”, outros poemas que mais diretamente apresentam esses traços. Nas “Variação XV – Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização Visual” e “Variação XVIII – Formulação ideográfica. Semantização visual”, pode-se encontrar com certa ênfase características concretas que remetem a apropriações feitas a partir de, principalmente, nomes como o Grupo Noigandres de poetas brasileiros.

<sup>16</sup> “Bourriaud se vale del término *radicant*, en español ‘radicante’, para establecer el símil vegetal: el radicante es el tipo de planta que produce raíces a medida que evoluciona, pudiendo desprenderse de las raíces pasadas”

fissuras entre o sentido original da poesia camoniana e o sentido pós-poético e não original dos poemas que já não pertencem a Camões. A série de variações criadas por Hatherly, dessa forma, não busca inspirar-se na escrita camoniana: desprende-se dessas raízes.<sup>17</sup>

Em outras palavras, Hatherly, em “Leonorana”, assemelha-se ao que Bourriaud (2011, p. 50) define como artista característico da *altermodernidade*, isto é, o artista que expressa menos a tradição – de forma original, criativa e radical – de que se originaram do que a trajetória que perfazem essa tradição e os diversos contextos que atravessam. Por isso, o artista altermoderno, e também o artista radicante,

[...] inventa trajetórias em meio aos significados: semionauta, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um corpus de obras. Ele encontra fragmentos de significação, colhe amostragens; compõe herbários de formas. (BOURRIAUD, 2011, p. 52.)

“Leonorana”, assim, em sua ânsia em apropriar-se de fragmentos de significações e amostragens de diferentes formatos verbo-visuais de leituras, põe em foco a, por parte de Hatherly (2016, p. 70), “necessidade obsessiva em interpretar, de dar a ver no invisível, de dar a ler no ilegível, mostrando o que se furta à visão imediata da superfície do real e torna-se ilusório, porque não há vazio: tudo tem algo dentro, tudo é por fora e por dentro”. Essa obra traz à contemporaneidade, assim, a necessidade obsessiva de, na sua escrita pós-produtória, ora referenciar, citar ou apropriar-se explicitamente de outros textos teóricos ou obras de arte, como foi o caso camoniano, ora referenciar, citar ou apropriar-se implicitamente de outros textos teóricos ou obras de arte – o que, eventualmente, com o auxílio das obras teóricas da própria Hatherly, pode vir à superfície do real e tornar-se explícito. O conjunto da obra hatherlyana, portanto,

---

<sup>17</sup> Em *Radicante: Por uma Estética da Globalização*, Bourriaud (2011, p. 104) explica que, tal como mencionou Baudelaire ser a essência do moderno, a estética de obras de muitas artes contemporâneas tem se calcado em um princípio de desterritorialização, isto é, nelas “os posicionamentos e os julgamentos de valor se efetuam em contextos cambiantes, precários, revogáveis. Já é o que basta para causar vertigem nos sedentários”. Dessa forma, nota-se que, “Leonorana”, ao desterritorializar Camões, parece esboçar tais contornos de não sedentariedade e, com isso, como aqui comentado, parece alinhar-se às ideias de Bourriaud acerca do termo “radicante”.

auxilia-nos a mais facilmente percorrer os labirintos que a formam; auxilia-nos a entender e interpretar qual obra teórica ou artística há no espaço que antecede o pós-poema – o espaço da originalidade.

Não é, logo, objetivo deste ensaio afirmar que “Leonorana” – o que inclui todas variações poéticas que dessa obra fazem parte – poderia ser um exemplo radical de não criatividade. O que acontece “são graus menores e maiores de intervenção da consciência do autor, a depender de como ele escolhe seu material e de como ele trabalha a sua reproposição – e, ainda, o investimento autoral no pré-texto, no procedimento que engendra e narra a obra/resultado” (VILLA-FORTE, 2019, p. 125). Por conseguinte, este ensaio procurou mostrar que tal trabalho de reproposição, reciclagem e manipulação de um texto, de fato, foi feito por Hatherly, mesmo que ora de forma mais radical, ora de forma mais branda e criativamente intervencionista.

Ao lembrarmos, por exemplo, de sua obra plástica *As Ruas de Lisboa* (1977) – que traz, em painéis, um conjunto de descolagens de cartazes, antes originais, encontrados nas ruas da cidade de Lisboa –, saberemos que não é privilégio de “Leonorana”, na prática artística de Hatherly, tal trabalho de *détournement*, ou desvio. O ato de apropriar-se de um objeto ou fragmento de arte e dar-lhe novos contextos e significados marca tanto Hatherly quanto os situacionistas franceses. Consequentemente, a partir das análises aqui feitas, observa-se que, entretanto, apesar da radicalidade não criativa e maquinal de alguns de seus poemas, como a “Variação XXIX” ou como todas as outras variações que têm sua formação por meio da permutação de elementos integralmente postos no texto camoniano, Hatherly pouco, ou quase nada, recebeu, até o momento atual, visibilidade enquanto artista da pós-poesia não criativa dos anos 1960, 1970 e 1980 – ainda que, felizmente, outros nomes da poesia verbo-visual de seu mesmo período histórico sejam por Goldsmith, Perloff e Villa-Forte notavelmente lembrados e analisados, como o grupo Noigandres.

Nesse sentido, um trabalho arqueológico de materiais e modelos artísticos passados tal como o de Ana Hatherly não se ocupa da tentativa de variar um modelo antigo para que sua novidade seja eximamente melhor do que a passada. Se Warhol “não queria (ou não poderia) emular as técnicas de pintura de Picasso ou Matisse, Braque ou Girs” e, então, “decidiu, num momento crítico, ‘fazer

alguma outra coisa” (PERLOFF, 2013, p. 269), parece que Hatherly, da mesma forma, não almeja anular ou menosprezar as técnicas de escrita de Camões. O objetivo da pós-poesia, como vimos com Fernández Mallo (2009), alia-se, mais fortemente, à continuidade da constante variação e à produção de linhas de fuga em literaturas antes originais. Parece, por fim, que, ao criar obras como a “Variação III” e a “Variação XXIX”, Hatherly, na tentativa de dar seguimento às promessas arqueológicas da PO.EX, pôs em prática noções de que “[t]alvez os escritores se esforcem demais, atingindo enormes impasses por tentarem sempre dizer algo original, novo, importante, profundo”<sup>18</sup> (GOLDSMITH, 2011, p. 138, tradução minha) e, desse modo, optou por abdicar dessa tentativa de tornar-se um gênio original.

## Referências

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução: Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Por uma Estética da Globalização. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

GARCIA, Marília. *Um Teste de Resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing*. Managing Language in the Digital Age. Nova York: Columbia University Press, 2011.

HATHERLY, Ana. “Leonorana”. In: HATHERLY, Ana. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970, pp. 191-233. Disponível em: <https://bit.ly/3YJcf6C>. Acesso em 20 jul. 2023.

HATHERLY, Ana. “A Reinvenção da Leitura”. In: HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. de (orgs.). *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981, pp. 136-152.

---

<sup>18</sup> “Perhaps writers try too hard, hitting huge impasses by always trying to say something original, new, important, profound”.

HATHERLY, Ana. *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-a-reinvencao-da-leitura-breve-ensaio-critico/>. Acesso em 20 jul. 2023.

HATHERLY, Ana. *A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.

HATHERLY, Ana. *Um Calculador de Improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.

HATHERLY, Ana. *Esperança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utópico Barroco*. Lisboa: Theya Edições e Ana Hatherly, 2016.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. de (orgs.). *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/paratextualidades/hatherly-melocastro-po-ex-textos-teoricos-e-documentos-capa/>. Acesso em 20 jul. 2023.

MALLO, Augustín Fernández. *Postpoesia. Hacia un Nuevo Paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.

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

UM DIA na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles. São Paulo: VideoFilmes, 2010. 94 min.

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

[Artigo recebido em 25 de julho de 2023 e aceito em 8 de dezembro de 2023.]