


QUANDO PATRÍCIA LINO RECICLA ANA HATHERLY: A NÃO ORIGINALIDADE PARÓDICA EM *VARIAÇÕES SOBRE A SAUDADE* (2021)

WHEN PATRICIA LINO RECYCLES ANA HATHERLY: PARODIC UNORIGINALITY IN *VARIAÇÕES SOBRE A SAUDADE* (2021)

Bianca Raupp Mayer MAYER*

 <https://orcid.org/0000-0001-9087-3988>
UFRGS

Rita Lenira de Freitas BITTENCOURT**

 <https://orcid.org/0000-0002-5087-1387>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

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

Marília Garcia

Resumo: O presente artigo pretende analisar a “Variação XVIII, Ana”, publicada na antologia *Variações sobre a Saudade* (2021), de Patrícia Lino, a partir de, principalmente, as perspectivas

*Doutoranda no departamento de Spanish and Portuguese da University of California, Los Angeles (UCLA), sob orientação de Patrícia Lino. Mestre no curso PPG Letras da UFRGS, sob orientação de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, com dissertação intitulada “Variações sobre a Saudade (2021): a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino”. Graduou-se em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas na mesma universidade. Interessa-se por poesia contemporânea em língua portuguesa, escritas não originais, ou escritas dadas por apropriações textuais, poesia visual, cinema brasileiro e canção popular brasileira.

** Rita Lenira de Freitas Bittencourt é professora titular na UFRGS, Dep. de Teoria Literária, e no PPGLetras, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. Autora de Guerra e Poesia. Dispositivos Bélico-poéticos do Modernismo (EDUFRGS, 2014), organizou, em parceria, vários volumes de ensaios de Literatura Comparada, sendo os mais recentes A Ficção Científica de Dinah Silveira de Queiroz: Leituras e Perspectivas Teóricas (CLASS, 2022), Literatura Comparada e Crítica do Presente e Configurações estético culturais do contemporâneo: desafios ao comparatismo (Bestiário: 2023). Ainda, em parceria, organizou Literatura e Resistência, Volumes 1 e 2 (UFNT, 2022/2023). É líder do Grupo “Estudos de poéticas do presente: conexões comparatistas latino-americanas”. No prelo: Mulheres Trabalhando: Memória, corpo e desejo” (Ed. Oikos/ EdUfrgs, 2024). Contato: rita.lenira@ufrgs.br

de literatura não original e de paródia propostas, respectivamente, por Marjorie Perloff (2013) e Linda Hutcheon (1985). Dessa forma, entende-se que a “Variação XVIII, Ana”, ao variar o poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, faz uma paródia não original desta produção, visto que Lino, ainda que reconheça o legado da PO.EX e dele se aproprie, corrige-o moralmente, intervindo no poema.

Palavras-chave: Patrícia Lino. Ana Hatherly. Paródia. Não originalidade.

Abstract: This article intends to analyze the “Variação XVIII, Ana”, published in the anthology *Variações sobre a Saudade* (2021), by Patrícia Lino, especially from the perspectives of unoriginal literature and parody, proposed, respectively, by Marjorie Perloff (2013) and Linda Hutcheon (1985). In this way, it is understood that the “Variation XVIII, Ana”, by varying, or recreating, the poem “O Terceiro Corvo”, by Ana Hatherly, is an unoriginal parody of Hatherly’s production. Therefore, although Lino recognizes the legacy of the PO. EX and appropriates this movement, she morally corrects Hatherly’s work, intervening in her poem.

Keywords: Patrícia Lino. Ana Hatherly. Parody. Unoriginality.

Nicolas Bourriaud utiliza-se do termo “pós-produção artística” para dar nome a um conjunto de obras que têm como método de suas criações a apropriação de outras obras pré-existentes. Desse modo, Bourriaud (2009, p. 7) 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”.

O prefixo “pós”, acompanhado da palavra “produção”, teria, assim, a finalidade de descrever um trabalho que advém após o acontecimento de outro, ou seja, refere-se a “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): de inventar e apropriar-se de pré-inventadas regras, caminhos e métodos capazes de manter em uso e movimento um objeto de arte por meio da variação, da remixagem ou da reciclagem – ou seja, da sua montagem e do acréscimo de outras fontes visuais e sonoras.

Patrícia Lino, na obra *Variações sobre a Saudade* (2021)¹, pós-produz trinta e nove poemas que partem da apropriação de outros poemas que versam a temática da saudade. Mais precisamente, na obra *Variações sobre a Saudade*, Lino trabalha com a leitura, a seleção, o recorte, a colagem, a mixagem e, então, a reciclagem de trinta e nove poemas de trinta e nove autoras(es) portuguesas(es) que escreveram acerca da temática da saudade. A partir disso, nota-se que Lino é capaz, tanto, por meio da técnica da apropriação, de expandir o formato desses poemas, como, por meio de certa ironia, reciclar o significado da palavra e dos sentidos da *saudade*, tropo tão recorrente na literatura lusa.

Em *Variações sobre a Saudade*, obra ainda apenas disponível no site da autora, Lino varia, entre muitas(os) outras(os), Dom Dinis, Luís de Camões, Teixeira de Pascoaes, Camilo Pessanha,

¹ Todos os poemas deste livro podem ser encontrados no site de Lino, neste link: <<https://www.patricialino.com/saudade.html>>.

Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny, Ana Hatherly, Herberto Helder, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, Margarida Vale de Gato, Miguel-Manso e Gisela Casimiro. Neste artigo, porém, analisaremos, a partir das perspectivas de *escrita não original*, noção cunhada inicialmente por Marjorie Perloff, e de *paródia*, a partir do ponto de vista de Linda Hutcheon, somente a “Variação XVIII, Ana”, que pós-produziu o poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly.

Portanto, o que se quer aqui demonstrar é o fato de que, na variação analisada, Lino constrói uma paródia não original, visto que, de forma não eximamente criativa, ou *genial*, inverte o sentido original de um texto que, inicialmente, não era seu, mas, sim, de Ana Hatherly. “Variação XVII”, dessa forma, mais precisamente, a partir da apropriação do objeto poético de autoria de Hatherly – o que se dá por seu recorte e colagem –, parodia tanto o formato do texto verbal original quanto a sua noção de saudade, recontextualizando-os com elementos visuais e noções culturais menos colonialistas, entendidos como gestos mínimos de intervenção.

A variação XVIII, a partir de Ana Hatherly

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. Nessa variação, 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 objeto de seu trabalho pós-produtório. 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 enegreça 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, n.p.)

Em “O Terceiro Corvo”, um olhar conservador, ou, até mesmo, colonial – nem tão comum à obra de Hatherly –, faz-se presente. Assim, ao lermos os versos “peço-te, Lisboa:/surge de novo

bela/reinvent/a santidade perdida do teu emblema”, perguntamo-nos de qual passado lisboeta Hatherly sentia falta. Há alguma estranheza ao sentir-se falta do passado de um país que, como sabemos, até 1974, foi marcado pela colonização africana. O que queremos evidenciar com isso, logo, é que em “O Terceiro Corvo”, há uma noção que remonta ao típico olhar conservador, ou colonizador, acerca de um território que, por questões da contemporaneidade – que não se fazem explicadas no poema –, já não se mantém em seu inicial estado de conservação, ou *santidade*. Se, por exemplo, na Modernidade, Lisboa pôde exibir a riqueza e a beleza furtada de suas colônias; na contemporaneidade, muitos povos colonizados – majoritariamente negros – podem, nela, 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 e às suas areias antes tão *santas*.

Na variação XVIII, 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, 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 certa imprevisibilidade e intimidade de um texto verbal que performativamente é emitido ao mesmo tempo em que se 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 pertenço a esta terra
E talvez nem s|*

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertenço 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|*

*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
Não te peço nada, Lisboa

1

Ao apropriar-se de “O Terceiro Corvo”, Lino, conseqüentemente, faz as necessárias alterações para que o ponto de vista colonial do poema seja atenuado. Se, inicialmente, a conversa de Hatherly dá-se com “Vicente” – nome que remonta aos infantes da dinastia de Borgonha –, agora se dá com “Ana”. Na variação, Lino, explica que, apesar de a eu-lírica 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” (HATHERLY, 2010, n.p.). 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, “Peço-te, Lisboa” (LINO, 2022, n.p.), corrige-se e afirma em seguida: “Não te peço nada, Lisboa” (Id.).

Essa análise da “Variação XVIII, Ana”, portanto, traz-nos as ferramentas necessárias para que se possa dar seguimento às próximas seções deste artigo. A partir disso, analisaremos como a não originalidade e a paródia aparecem neste poema da obra *Variações sobre a Saudade*, que, como aqui já comentamos, pode ser entendido como uma pós-produção poética feita a partir da obra de Hatherly.

A não originalidade

Ana Hatherly, em “Leonorana”² (1970), pós-produz Luís de Camões a partir da construção de trinta e uma variações da primeira estrofe do poema *Descalça vai para a fonte*. Fruto da

²“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.

efervescência do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa³, “Leonorana” propunha 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; CASTRO, n.p.). Isto é, através de diversos procedimentos como o recorte, a colagem, a mixagem e o deslocamento, ou *détournement*, e, sobretudo, a apropriação da poética camoniana, Hatherly, já nos 1970, produz uma poética não original – e, claro, pós-produtória.

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 do recorte, da colagem, da citação, do remix e da reciclagem de outras obras do que daquilo que, supostamente, seria a *genialidade* de sua(seu) autor(a). Desse modo,

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)

Assim, 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, em ser copiado de nenhum outro”, sabe-se que uma literatura pós-produtória – que parte da apropriação de outra(s) obra(s) – jamais poderia ser original. Por isso, ao notar-se, também, o significado daquela palavra, que frequentemente a acompanha, *gênio*, há “espírito fundador ou tutelar; altíssimo grau, o mais alto, de capacidade mental criadora [...]; indivíduo de extraordinária potência intelectual”, sabe-se que a(o) 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, pois, a honra de ser classificada(o) como *gênio*⁵ – palavra, na língua portuguesa, sem flexão feminina⁶.

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).

⁵ Vale lembrar que Lino (2022, p. 11) salienta o fato de que “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”. Nota-se, a partir disso, que 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 e crítica literários. 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” (Id.).

⁶ Uma discussão mais aprofundada sobre as questões de gênero intrínsecas ao uso da palavra “gênio” pode ser encontrada na obra *Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio* (2005), de Derrida, que justamente aproxima as noções de *gênero* e *gênio*, tomando a primeira como elemento desconstrutor da segunda.

Perloff, a partir disso, ao propor que “(...) originalidade refere-se à obra “real” em oposição a uma cópia ou simulação” (2013, p. 55), explica-nos que “A originalidade é muitas vezes definida por aquilo que ela *não* é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada” (Id., grifo da autora). Assim, o que se quer dizer é que a obra *Variações sobre a Saudade* não parte da originalidade e nem da genialidade de Lino: muito pelo contrário, a cópia e a reciclagem de escritos – das Idades Média, Moderna e Contemporânea – mostram-nos sua capacidade de, em uma antologia, poder criar e reunir “obras que não são feitas da mistura entre ‘pedaços’ do preexistente e trechos originais, mas que são quase integralmente não escritas/não criadas por aqueles que as assinam. Pensaremos na categoria do autor, aqui, como um ‘processador de linguagem e sensações’, como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar” (2019, p. 44).

Nesse sentido, ao pensar-se sobre literatura não original, é inevitável a abordagem do nome de Kenneth Goldsmith, que, assim como Perloff, foi um dos precursores na pesquisa acerca deste tema, que chama de *uncreative writing*. Todavia, tendo em vista que, para Goldsmith, “Uncreative writing is a post identity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved” (2011, p. 85), nota-se que a noção de escrita não criativa de Goldsmith parece ser ainda mais radical do que a Perloff: para ele, o texto não criativo tentaria anular qualquer resquício de identidade e subjetividade de sua(seu) autor(a).

Se Goldsmith (2011, p. 118) explica que o seu objetivo, enquanto teórico e artista, é ser o menos criativo possível e, para isso, precisa, quando produz uma obra não criativa, resistir a qualquer desejo de modificação da linguagem de seu texto, nota-se que, ao modificar a linguagem da variação de Hatherly a fim de que a identificação colonial original do poema se esvaeça, Lino alia-se mais às concepções pós-produtórias de Perloff do que às de Goldsmith – que, em obras como *Day* (2003), almeja o mínimo de intervenção possível ao transcrever, identicamente, as notícias de um dia em um jornal a um livro.

O que se quer assumir com isso, assim, é o fato de que embora Villa-Forte (2019, p. 88) aponte que “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”, entende-se que, por se tratar de um poema com um intervencionismo paródico – o que, como veremos, envolve uma crítica moral ao poema original – opta-se aqui por definir a variação XVIII como um evidente exemplo de poema *não original*, assim como propôs Perloff.

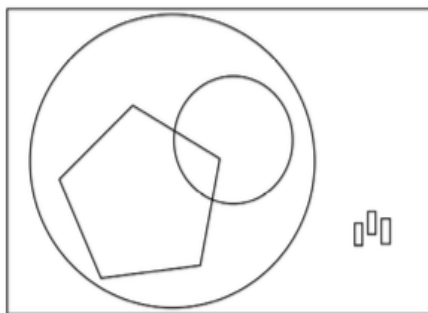
Dessa forma, ao ainda assumir certa subjetividade capaz de subverter princípios morais conservadores sem que sua posição timidamente original se transponha como um ato capaz de definir sua obra como *genial*, Lino, assim como Perloff, nega, ao pós-produzir autoras(es) portuguesas, “a associação teleológica entre gênio e originalidade” (LINO, 2022, p. 9), 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).

A paródia

Em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2021), 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 e historicista portuguesa e podem, a partir de nossa percepção de *détournement*, ou deslocamento, entre a lógica colonial que os dá origem e aquela que os contraria, causar-nos um, ainda que desagradável, riso. Lino, 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. (LINO, 2022, p. 29)

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, p. 54).



(LINO, 2021, p. 53)

Lino (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 manifesta-se “[...] a partir 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.).

O que se quer explicar a partir disso, portanto, é o fato de que, em *Variações sobre a Saudade*, pode-se, também, encontrar noções que fazem alguns de seus poemas serem definidos como *paródias não originais* – tal como a sua variação XVIII, que parte de Ana Hatherly. Isto é,

nota-se que variar Ana Hatherly significa – para além da demonstração do uso de técnicas pós-produtórias, como o recorte, a colagem e, logo, a apropriação – “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” (Id.).

Linda Hutcheon, desse modo, traz-nos a definição de paródia mais apropriada para pensar-se na obra de Lino. Se, 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, pode-se entender que a paródia não visa ao desrespeito e à ridicularização do texto parodiado (Id., p. 20), mas, de fato, como explicado, busca uma diferenciação irônica que se dá pela repetição de elementos do texto parodiado – ideia que remonta às noções de diferença e repetição cunhadas por Gilles Deleuze.

Lino, então, também a partir de Hutcheon, explica-nos que, embora frequentemente entendesse como oposição por meio da ridicularização – noção essa que, segundo Hutcheon, mais se assemelha à 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 aclara 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)

Há, portanto, um distanciamento entre o texto original e o texto parodiado capaz de fazê-los independentes um ao 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, portanto, existe uma sugestão de um 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 – de que não há mais como pedir a Lisboa que *surja de novo bela e reinvente a santidade perdida em seu emblema*.

Está implícito, na ironia de Lino, um distanciamento crítico 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-nos que Lino provoca uma paródia criticamente construtiva ao texto de Hatherly. Em outras palavras, 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., grifo da autora) – fato esse que pode ser comprovado não apenas pela estrutura verbal do poema de Lino, mas também pela estrutura visual como a qual este poema é apresentado: há nele uma curvatura que preenche seu texto verbal, como se ele se aproximasse e se afastasse de sua leitora,

o que remonta a noção de *bouncing*; e, além disso, a já comentada reprodução de seu texto em formato *happening* remonta, também, certa cumplicidade, ou proximidade, entre as autoras.

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 imitação do poema de Hatherly, com 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, dessa forma, 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).

Quando Patrícia Lino recicla Ana Hatherly

Ana Hatherly, 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), o qual 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; CASTRO, n.p.). Hatherly, assim, enquanto integrante da PO.EX, criou obras não apenas como “Leonorana”, 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, a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Patrícia Lino, além de variar a saudade, variou, audiovisualmente, *12 tisanas* de Hatherly, na obra “Vibrant Hands” (EUA, 2019). Além disso, mais tarde, no livro *HC21. Leituras de Haroldo de Campos* (2021), organizado por Raquel Campos, Gustavo Reis Louro e Moisés Nascimento, Lino produz *Ventiladora fulô: variações sobre galáxias de Haroldo de Campos*, obra que se constitui, mais precisamente, por 20 variações audiovisuais sobre passagens do livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos.

O que se quer explicar com isso, pois, é o fato de que, ao variar a obra de Hatherly, Lino está, ao seu modo, variando também o legado de poesia não original, e muitas vezes também paródica, proposto, anteriormente, por Hatherly e por outros poetas experimentais portugueses – que, assim como Lino, arriscaram-se não apenas na pós-produção artística em palavras, mas também na poesia visual.

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, 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 and Google, n.p.); nota-se que Lino está, em *Variações sobre a Saudade*, e mais precisamente na variação XVIII, recuperando, por meio da cópia, a parte reutilizável da poética de Hatherly, visto que foi necessário aprimorar suas técnicas conceituais acerca das

questões coloniais, a fim de reintroduzir o poema “O Terceiro Corvo” no ciclo de produção de que Hatherly provém, o ciclo de pós-produção verbo-visual.

Tal fato faz-nos retornar ao ponto que diferencia uma obra não original, como conceitua Perloff, de uma obra não criativa, como conceitua Goldsmith. Se “Para alguns críticos, a paródia faz com que o original perca em poder, pareça menos dominante” e “para outros, a paródia é a forma superior porque faz tudo o que o original faz – e mais ainda” (HUTCHEON, 1985, p. 98), nota-se que o teor moral é intrínseco à paródia: por meio da repetição, o autor não original quer sempre ou tirar o poder do texto original ou torná-lo ainda mais potente. Dessa forma, Goldsmith, ao, por exemplo, transcrever para a literatura a transmissão de 24 horas de uma rádio de trânsito em Nova Iorque, em *Traffic*, tenta, ao máximo, abster-se de suas noções morais capazes de potencializar ou depreciar uma estação de rádio, isto é, trazer noções capazes de classificar o conteúdo do seu texto como belo ou feio, bom ou ruim. Goldsmith, logo, não cria paródias – e isso não intenciona criar.

Ao que parece, a ótica da não originalidade – e, neste caso, também a da não criatividade – subverte uma ótica que prima pela autenticidade e pela inovação; e a paródia, por sua vez, “cresce precisamente a partir da distorção das particularidades que definem a seriedade e suposta qualidade do texto original” (LINO, 2022, pp. 9-10). Se, nesse sentido, como vimos, alguns críticos como Harold Bloom, na obra, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2002), se esforçam para nomear uma sequência majoritária de homens brancos capazes de terem ideias originais e autênticas à suas épocas, torna-se evidente que “este tipo de ataque é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade” (HUTCHEON, 1985, pp. 14-15), e, “neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero muito menor” (Id.), que se estabelece num para fora de qualquer literatura que se pretenda substancialista e/ou autocentrada. Por isso,

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. (LINO, 2022, p. 11)

Apropriar-se por meio da reciclagem da obra de Ana Hatherly é, logo, 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 optou por pós-produzir Hatherly.

Referências

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

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

HATHERLY, Ana. “A Reinvenção da Leitura”. **PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa** (Org). Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1981, pp. 136-152.

HATHERLY, Ana.. “**Leonorana**”. **Anagramático**. Lisboa: Moraes Editores, 1970, pp. 191-233. Disponível em: <https://bit.ly/3YJcf6C>. Acesso 05 maio 2023.

Hatherly, Ana e 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.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LINO, Patrícia. **Reciclagem do Poder**. Lisboa: Mariposa Azul, 2022.

LINO, Patrícia –. *Variações sobre a Saudade*. Disponível em: <http://www.patricialino.com/saudade.html>. Acesso 05 maio 2023.

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

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