

Variar Pessoa, alucinar o texto: Sedução e recusa na poesia digital e experimental portuguesas

**[Varying Pessoa, hallucinating the text:
Seduction and refusal in the digital and
experimental Portuguese poetry]**

Bruno Ministro*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Poesia experimental, Poesia digital, Intermedialidade, Apropriação.

Resumo

Este ensaio analisa a receção ambivalente de Fernando Pessoa na poesia digital e experimental portuguesas, marcada pela tensão entre sedução e recusa. A partir de obras de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Abílio-José Santos, Alberto Pimenta e Rui Torres, argumenta-se que estes autores dialogam com Pessoa por meio de processos de apropriação, variação e recombinação. Ao explorar como essas práticas “alucinam o texto”, o ensaio evidencia estratégias criativas que simultaneamente homenageiam e desestabilizam o legado pessoano.

Keywords

Fernando Pessoa, Experimental poetry, Digital poetry, Intermediality, Appropriation.

Abstract

This essay examines the ambivalent reception of Fernando Pessoa in Portuguese digital and experimental poetry, oscillating between fascination and rejection. Drawing on works by E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, and Rui Torres, it argues that these poets and artists engage with Pessoa through processes of appropriation, variation, and recombination. By analyzing how experimental and digital practices “hallucinate the text,” the essay highlights creative strategies that both honor and destabilize Pessoa’s legacy.

* Universidade do Porto.

Em *Pessoa: Metade de Nada* (1988), E. M. de Melo e Castro afirmava que o panorama poético da década de 1980 havia sido marcado pela polaridade entre uma “irresistível sedução” e uma “dolorosa recusa” dos poetas em relação a Fernando Pessoa (MELO E CASTRO, 1988: 55). Por outras palavras, terá havido uma influência incontornável nos poetas que se seguiram a Pessoa, mas que não o seguiram obrigatoriamente.

A tese de Melo e Castro acabou por ser corroborada pelo tempo e está hoje à vista de todos. Comprovam-no alguns estudos de fundo como os de Fernando J.B. MARTINHO (1983; 2022), bem como outros trabalhos de teor semelhante. Por exemplo, em *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, Fernando Cabral Martins analisou a receção de Pessoa por vários poetas para depois focar, sobretudo, o caso do poeta surrealista. Nesse contexto, Martins descreve a receção (geral, não a de Cesariny) como algo entre a “euforia” e a “saturação”, ou mesmo o “esmagamento” (MARTINS, 2016: 12-13). Neste ensaio, mais do que abordar questões de influência, interessa-me perguntar se há um meio termo entre a “sedução” e a “recusa”, a “euforia” e o “esmagamento”, ou se temos de nos conformar, também aqui, com a irresolução das contradições – bem ao jeito de Pessoa e também dos experimentalistas.

Assim, não resisto a citar Alberto Pimenta, como mote para o meu ensaio:

A literatura é o verdadeiro espaço de liberdade, de criatividade. Cria-se aquilo que não existe. Não existia antes de estar lá. Nós lemos Fernando Pessoa e dizemos “é espantoso, mas isto é exatamente assim” e depois lemos um poema que diz o contrário e nós dizemos “é espantoso, mas isto é exatamente assim”. E é. Porque o mundo é contradição.

(PIMENTA, 2016: 9min49seg)

Dito isso, aproveito também para esclarecer que não é por acaso que inicio esta introdução com Melo e Castro e Pimenta. Com efeito, num primeiro momento do texto, explorarei algumas evocações de Pessoa nas obras de poetas ligados ao experimentalismo literário português.

O meu argumento é o de que essas evocações tanto constituem ecos de reconhecimento, como mostras de resistência à figura tutelar de Pessoa. Nesse contexto, proponho exemplificar a questão a partir de poemas de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Abílio-José Santos e Alberto Pimenta. Partirei desse panorama para me concentrar, num segundo momento mais breve, em obras de poesia digital portuguesas herdeiras da tradição experimentalista. Para tal, analisarei trabalhos de Rui Torres que apropriam e remisturam o léxico e motivos de Pessoa com recurso a meios digitais. Estes trabalhos, como pretendo demonstrar, configuram variações de Pessoa ao produzir combinações e recombinações assentes no próprio princípio da variabilidade computacional.

Nisto, move-me a pergunta: o que é que estas práticas digitais nos podem dizer, em retrospectiva, sobre as práticas de apropriação e remistura dos autores experimentalistas? Em ambos os casos, não se trata apenas de glosar, ecoar, ressoar ou dialogar pelo intertexto; trata-se, como procurarei mostrar, de um trabalho material

sobre a obra de Pessoa, que estes poetas nos dão a ler e reler através da sua própria escrita e reescrita. Em específico, argumentarei que as obras destes autores partem de Pessoa para “alucinar o texto”, isto é, para dizer o que não está lá, mas que já lá está.

E. M. de Melo e Castro

O livro de ensaios *Pessoa: Metade de Nada*, antes referido, é inteiramente dedicado à figura de Fernando Pessoa e, em particular, à sua influência sobre outros poetas portugueses. Melo e Castro, que aí se assume como um leitor ininterrupto do poeta, tem também outros ensaios anteriores, e até mesmo livros posteriores, dedicados a Pessoa. Um exemplo é aquele que resulta da sua investigação de pós-doutoramento, em que analisa o paganismo pessoano. Aí, afirma em texto de contracapa: “Este livro [...] é, porventura, [...] uma inusitada releitura de um autor que nunca me abandonou, sem no entanto me influenciar na criação da poesia” (MELO E CASTRO, 2012: s.p.). Também em *Pessoa: Metade de Nada*, Melo e Castro se empenha em sublinhar que a importância de Pessoa para o experimentalismo é lateral, e defende mesmo haver uma cisão entre uma poesia que se situa na tradição inaugurada por Pessoa e uma outra que, não a ignorando, contorna-a e toma caminhos diversos. Não obstante, num ensaio publicado alguns anos antes em *In-Novar*, Pessoa não deixa de ser descrito por Melo e Castro como um poeta intemporal que “dá origem a toda uma estrutura integral moderna portuguesa, em cujas múltiplas coordenadas intelectuais, emocionais, linguísticas, etc., nós hoje todos vivemos e nos debatemos” (MELO E CASTRO, 1977: 214). Será que a afirmação de Melo e Castro encerra, ela mesma, uma contradição? Não estou completamente certo. De qualquer modo, a meu ver, as contradições são produtivas, como a “metade de nada”.

Vejamos dois exemplos de obras, diversas do ponto de vista material e cronológico, criadas por Melo e Castro justamente a partir do mote “metade de nada”, que reconhecemos de *Mensagem*. Por um lado, temos um videopoema da série *Signagens*¹, intitulado “Metade de nada” (c. 1985-1988). Por outro lado, temos um poema de um livro mais recente, *15 Odes Ocas* (2013), poema esse que retoma o diálogo com essa “metade de nada” pessoana, mas que reflete também sobre o modo como o “meio é a mensagem” – não *Mensagem* de Pessoa, simplesmente a mensagem: toda e qualquer mensagem em todo e qualquer meio, ecoando a mais famosa tese de Marshall McLuhan.

¹ Série de videopoesia produzida nos estúdios da Universidade Aberta entre 1985 e 1989. O videopoema “Metade de nada” (6’35”) foi também apresentado no IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em 1988, em São Paulo. Encontra-se disponível no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>



Figs. 1, 2, 3 e 4. E. M. de Melo e Castro, “Metade de nada”, em *Signagens* (1985-1989).
Fotogramas de vários momentos analisados. Arquivo Digital da PO.EX. © E. M. de Melo e Castro.

No videopoema “Metade de nada”, do qual se reproduzem alguns fotogramas nas figuras 1 a 4, vários versos de Pessoa são apropriados para se misturarem na trama videográfica e estabelecerem com ela diálogos e tensões. Por exemplo, há uma apropriação e desvio dos princípios do sensacionismo pessoano, que tanto se tornam presentes pela apropriação da máxima “a única realidade da vida é a sensação” (PESSOA, 1990: 170), como pela replicação, na própria materialidade do vídeo e da montagem, de uma multiplicidade de sensações visuais e sonoras que parecem querer tornar-nos conscientes desse peso da sensação na realidade construída pelo videopoema. Por outras palavras, esses elementos sublinham – voltando a Pessoa – que “a única realidade em arte é a consciência da sensação” (PESSOA, 1990: 170).

Já no caso posterior de “Ode aos meios de comunicação” (2013), poema em prosa de *15 Odes Ocas*, diz-se: “Os meios de comunicação só comunicam os meios”. E acrescenta-se: “Os meios são a metade, diria talvez Fernando Pessoa”, para, mais adiante, explicar:

Dois meios não fazem uma unidade inteira e, no caso dos meios áudio-visuais, eles serão sempre a metade do que se pode ouvir + a metade do que se pode ver, sem nunca se somarem, apenas sendo duas metades simultâneas... a que falta a respectiva outra metade... que é o que se não diz.

(MELO E CASTRO, 2013: s.p.)

Estes dois exemplos, muito diferentes entre si, têm algo específico em comum: codificam a leitura através da reinscrição e expansão de Pessoa num novo corpo textual dinâmico, variável, exponenciado pelos meios que são usados (no primeiro caso) ou pela reflexão direta sobre eles (no segundo). Nos dois casos, podemos ver duas

metades, às quais, no entanto, falta uma terceira, se quisermos aderir momentaneamente ao mesmo jogo silológico da contradição. Essa terceira metade surge, como alucinação, da junção das duas metades. Assim, podemos dizer que é através delas que Melo e Castro alucina o texto.

Ana Hatherly

Os diálogos de Ana Hatherly com Pessoa vêm dos primeiros livros da autora e atravessam toda a sua obra. É interessante verificar como tais ressonâncias se encontram presentes em vários dos gêneros literários e artísticos que praticou – e foram muitos. Trata-se de diálogos intertextuais com Pessoa, mas também com Campos, Caeiro e Reis, como já antes observado por Fernando J.B. MARTINHO (2007) e Dalila MILHEIRO (2017) em ensaios dedicados precisamente aos ecos de Pessoa na obra da autora.

A poesia de Ana Hatherly endereça com frequência o próprio ato de escrita e de leitura. São, como se sabe, poemas sobre a escrita como leitura e a leitura como escrita. A perspectiva da autora é muito explícita a esse respeito quando, num dos seus ensaios sobre o tema, afirma que os textos “para serem realmente entendidos, para serem integralmente fruídos, precisam de ser recriados de cada vez que o texto entre em contacto com o seu leitor” (HATHERLY, 1979: 108). De modo em tudo semelhante, “[o] escritor contemporâneo”, escrevia Hatherly já no final da década de 1970, “está submerso na intertextualidade do mundo que o rodeia” (HATHERLY, 1979: 117). Portanto, o intertexto é uma condição, não uma escolha, e isso faz com que o diálogo seja muitas vezes uma imposição, não uma liberdade. Como escrever depois de Pessoa?

Sob este aspeto, a escrita de Hatherly ocupou-se amiúde da recriação de Pessoa pela releitura e reescrita intertextual. Encontramos um exemplo no tríptico de *Eros Frenético* (1968), “Noite Canto-te Noite”, reproduzido na figura 5. Como referido pela própria autora, em nota sobre estes poemas (ou este poema e suas variações), “Noite Canto-te Noite” tem, na sua base, a “Ode à Noite” de Álvaro de Campos (HATHERLY, 2002: 19).

Neste poema tripartido, Hatherly usa a matriz estabelecida no poema I para produzir duas variações sobre ele. Estas funcionam, entre si, como dois negativos: o poema II suprime a palavra “noite” da matriz, deixando no seu lugar espaços em branco; o poema III suprime todas as palavras à exceção de “noite”, deixando igualmente visíveis as lacunas criadas. Desse modo, a recriação do texto base, ela própria recreativa, também no sentido lúdico do termo, obedece a um programa com regras previamente estipuladas, o que não é raro na obra da autora (A. MARQUES, 2019; D. MARQUES, 2021: 117). Dito de outra forma, as variações de “Noite Canto-te Noite” correspondem a, e executam, um algoritmo.

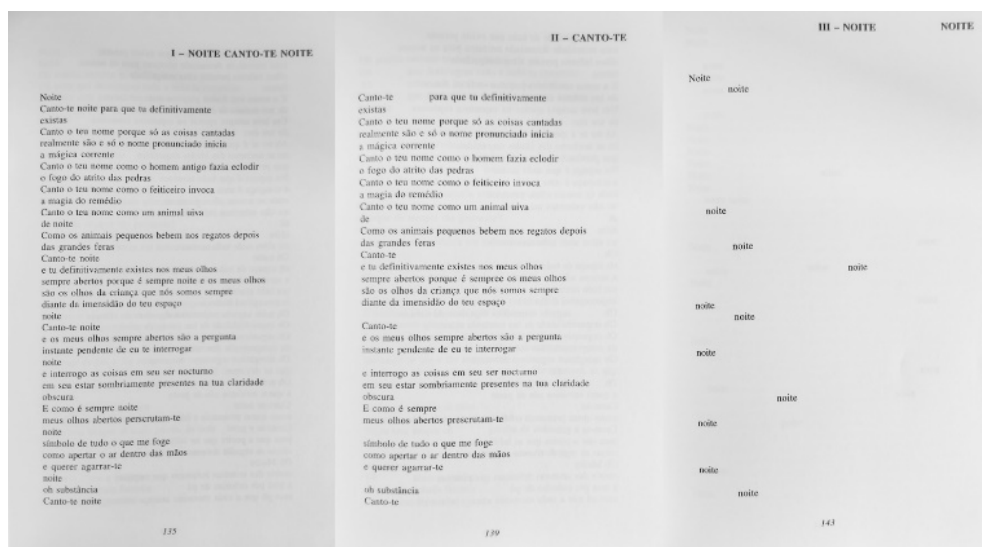


Fig. 5. Ana Hatherly, “Noite Canto-te Noite” (excertos), em *Eros Frenético* (1968). © Ana Hatherly.

É de notar, apesar do exposto, que não se trata, aqui, de uma recriação material de Pessoa. Isto é, Hatherly não toma diretamente nenhum texto pessoano para o reescrever e fazer variar, como fez, abundantemente, com autores como Camões, Joyce e Rilke ou até Pessoa numa ocasião ou outra mais explícita. Trata-se, neste caso, de uma entre as várias “discretas alusões a textos e temas de Pessoa”, como assinalou Fernando J.B. Martinho ao referir-se a este e outros poemas (MARTINHO, 2007: 29). O autor também destaca que a relação de Hatherly com Pessoa não foi completamente pacífica: houve alguma sedução, mas também muita recusa.

Mais interessante, porém, do que detalhar o quando e o como dessa relação intertextual, será fazer notar como, para Ana Hatherly, o poeta não é um “fingidor”, mas sim “um calculador de improbabilidades” (MARTINHO, 2007: 28).² A afirmação de Hatherly dialoga com as teorias da informação e da cibernética então emergentes, e, de resto, esse é um diálogo sempre muito presente no experimentalismo em geral (cf. TORRES, 2014b: 18). Ser o poeta “um calculador de improbabilidades” desloca o entendimento do ato de criação como “fingimento”, na conhecida conceção pessoana, para esta ideia, sobretudo na esteira de Max Bense e Abraham Moles, de que o que o poeta faz é carregar os signos de significados em potência, agindo assim contra uma “probabilística” do sentido e a favor de uma produção do improvável, do diferente, do variado – do variável, mais especificamente. Esse “cálculo” desenvolve-se na escrita (ou é a escrita) para atingir o seu grau máximo de “improbabilidade” na leitura (ou, de novo o digo, a escrita como leitura e a leitura como escrita). Tal como

² Ao destacá-lo, Martinho faz uso de uma expressão da própria autora. Além do que o autor nos diz a este respeito, quero sublinhar que considero esta uma ideia central para entender a sua poesia nas mais variadas vertentes. A expressão “um calculador de improbabilidades” surge pela primeira vez num poema de Hatherly e dá depois título a uma das recolhas das suas obras realizada e comentada pela própria autora.

Bense mostrou, esta improbabilidade joga-se sempre entre a entropia e a negentropia (BENSE, 2003). Já nas palavras de Hatherly, “a entropia é um animal incompleto a que falta tudo o que está para ser no oceano das partículas negativas de toda a criação provisória.” (HATHERLY, 1966: s.p.). Posto de outro modo: a escrita potencia a leitura e, através das múltiplas leituras possíveis, a leitura alucina o texto.

Abílio-José Santos

No que diz respeito a Abílio-José Santos, encontramos na sua obra vários poemas, trabalhos visuais e até algumas exposições inteiramente dedicadas a Pessoa, em meados da década de 1980. Não me refiro à exposição *Um Rosto para Fernando Pessoa*³, realizada no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian em 1985, da qual Abílio participou a convite de José Sommer Ribeiro. Esse é um caso interessante, que fica assinalado, mas reporto-me, antes, à exposição *O Poeta é um Fingidor*, realizada no mesmo ano, no Porto, com a organização de Abílio-José Santos e José Viale Moutinho.

O Poeta é um Fingidor foi uma das primeiras exposições de *mail art* (ou arte postal) realizadas no país. Dela participaram perto de duzentos artistas de todo o mundo com trabalhos em vários registos, meios e técnicas expressivas, sempre inspirados em Fernando Pessoa e na sua obra. Nesse espírito internacional – e internacionalista, como também é apanágio da arte postal – o folheto da exposição incluiu traduções de poemas de Pessoa para o inglês, francês, espanhol, italiano, húngaro e holandês, por tradutores como Ángel Crespo, Jonathan Griffin, Antonio Tabucchi e Armand Guibert, entre outros.

Além dessa iniciativa, merece destaque, também, um poema de Abílio que dialoga com Pessoa. Num dos poemas publicados no seu primeiro livro *O Voo do Morcego* (1962), o autor escreveu: “Ou sou poeta | ou louco! | Porque sou um homem | E nunca deixei de ser a criança que já fui” (SANTOS, 1962). Esses versos, como facilmente reconhecemos, encontram ressonância em Pessoa, autor frequentemente citado por Abílio, de forma direta ou indireta, em vários dos seus trabalhos. No referido poema, encontramos o tópico da experiência fundamental da infância numa relação de afinidade e dissemelhança com poemas como “A criança que fui chora na estrada”. No fundo, trata-se de um exemplo de citação sem citação, como já tive oportunidade de explorar noutra ocasião ao analisar a obra de Abílio na relação com a colagem, a montagem e a citação (MINISTRO, 2018).

³ De seu título completo *Um Rosto para Fernando Pessoa. Obras de 35 Artistas Portugueses Contemporâneos*, a exposição teve lugar no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Coube o comissariado a José Sommer Ribeiro nesta exposição que se realizou enquanto múltipla celebração do 30.º aniversário da morte de Calouste Sarkis Gulbenkian, do 2.º aniversário do Centro de Arte Moderna e, por último, mas não menos importante, do 50.º aniversário da morte de Fernando Pessoa. É possível consultar um registo documental completo no recurso digital “História das Exposições de Arte Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/756/>

São vários os trabalhos de Abílio-José Santos em que a citação e a colagem são usadas enquanto estratégias materiais e processuais de criação. Fernando Pessoa está presente em alguns deles, nomeadamente naqueles exemplificados pelas figuras 6 e 7, que me parecem ilustrar bem essa ligação.⁴ São tão “ilustrativos”, que são poemas visuais.

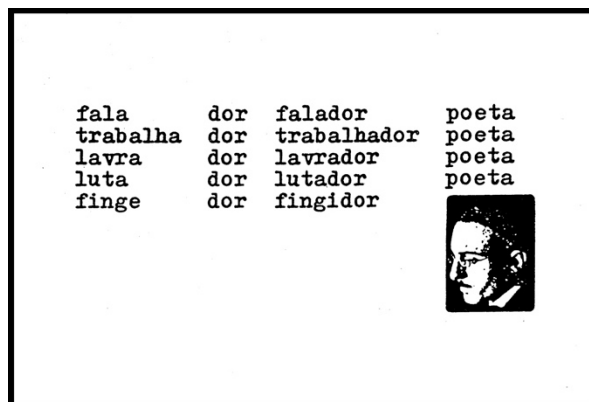


Fig. 6. Abílio-José Santos, “O Poeta é um Fingidor”, em *Gente da Poesis* (1991).

Fonte: Arquivo Digital da PO.EX. © Abílio-José Santos.

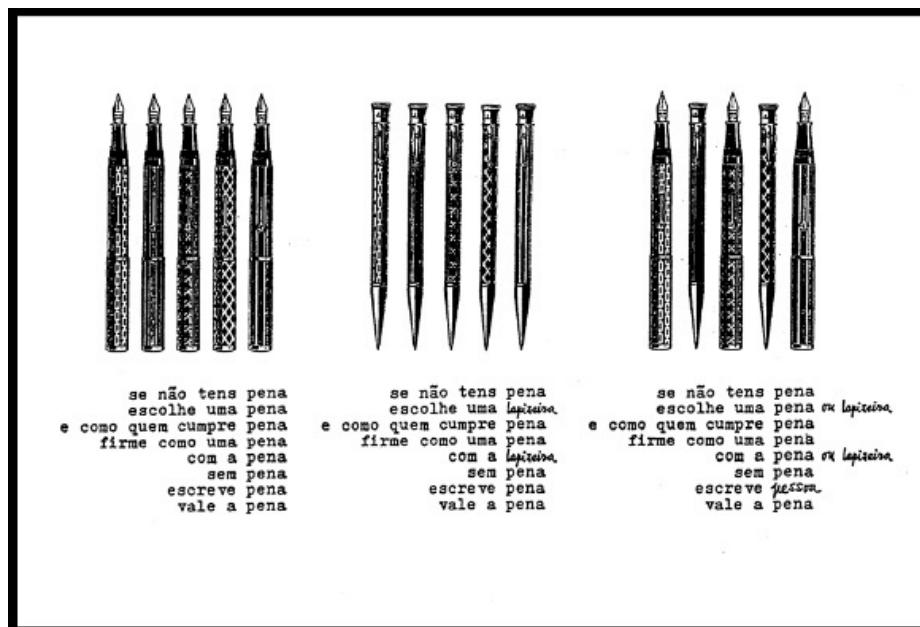


Figura 7. Abílio-José Santos, “Tudo Vale a Pena...”, em *Gente da Poesis* (1991).

Fonte: Arquivo Digital da PO.EX. © Abílio-José Santos.

⁴ Os dois poemas visuais integraram a exposição já antes aludida, *Um Rosto para Fernando Pessoa*, no CAM-FCG em 1985. Como é costume na prática criativa e editorial do autor, foram depois publicados e republicados em diferentes livros, brochuras e folhetos. As versões que aqui se reproduzem foram ambas extraídas da brochura *Gente da Poesis* (1991). Esta publicação encontra-se disponível na íntegra no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-gente-da-poesis/>.

No primeiro poema (fig. 6), o mote do fingimento pessoano é desconstruído para se reconstruir de novo: o fingidor é aquele que finge a dor, como o falador fala a dor, o trabalhador trabalha a dor e o lutador luta com a dor, todos eles: poetas – grafa Abílio na terceira coluna, mesmo por cima do retrato de Pessoa.

No segundo exemplo (fig. 7), Pessoa está, à primeira vista, menos visível – passe a repetição. Encontra-se mais encriptado, mas o jogo de palavras continua a ser, também aqui, o jogo da encriptação e descriptação, O “desconstruído”, já mencionado, dá também lugar ao “descontraído”. “Tudo vale a pena se a alma não é pequena”, escreveu Pessoa em “Mar Português”. Por seu turno, Abílio explora, na componente escrita do poema visual, os múltiplos sentidos desta “pena”.

No final, na terceira coluna, “Pessoa” surge novamente, também com uma duplicidade sugerida pela não capitalização. Este “pessoa” é “Pessoa” (Fernando Pessoa) e é “pessoa” (qualquer pessoa). Claro, ao jeito humorístico de Abílio-José Santos, nem só de penas vive o poema, a julgar pelas lapiseiras reproduzidas no topo e pela palavra “lapiseira” incluída, na segunda coluna, em substituição da “pena” e, na terceira coluna, em adição a ela. Diz Eunice Ribeiro, sobre esse último poema visual, que ele mostra a escrita como o escrito e o escrito como a escrita, visto que:

[S]imultaneamente refere e exemplifica o acto poético enquanto acto escrito: num contra-ponto desenho/legenda verbal, põem-se a descoberto materiais e andanças de uma escrita, tecida de alternativas e assumidas escolhas, de uma manuscrita penosa mas que vale a pena. E reencontramos, pela voz do intertexto pessoano, predilectas fantasias de Abílio Santos: o mors-amor do escrevente, a declinação lúdica de polissemias e ambiguidades...

(RIBEIRO, 2014: 124)

Abílio-José Santos é um poeta humorista, mas a sua poesia não faz escárnio de Pessoa. Pelo contrário, homenageia-o. E, nessa homenagem, alucina o texto.

Alberto Pimenta

Será também uma homenagem aquela que Alberto Pimenta faz a Pessoa em *Read & Mad* (1984)?

No seu livro, Pimenta apropria-se diretamente de fragmentos de Pessoa e Camões para fazer com eles uma montagem. A linguagem cinematográfica é, de facto, usada para descrever o seu processo criativo, quando, no colofão do livro, lê-se: “Realizou e montou Alberto Pimenta; figuraram Luíz Vaz de Camões e Fernando Pessoa; participação especial de Monsieur Marcel Duchamp e São João Baptista” (PIMENTA, 1984; destaques meus). Também aqui, o humor não passa despercebido.

São vários os casos na obra de Pimenta em que o autor realiza variações sobre Pessoa. Pretendo centrar-me em apenas dois, que, em rigor, podemos dizer que são apenas um, isto é, eles próprios se repetem e variam. Vejamos.

No poema II de *Read & Mad* (PIMENTA, 1984: 14-15), o poeta toma emprestados o poema “Por trás daquela janela”, de Pessoa ortónimo, e o soneto “Aqueles claros olhos que chorando”, de Camões. Mais do que o eufemismo “tomar emprestado”, podemos mesmo dizer que apropria, copia, cola, monta e remonta. É importante assinalar que a intervenção de Pimenta esgota os poemas de Pessoa e Camões, ou seja, usa todas as suas estrofes, sem deixar nenhum verso de fora. Portanto, não glosa, mas reproduz. Além do mais, a intervenção não ocorre apenas ao nível do verso ou sequer da palavra, configurando mesmo um caso radical de apropriação e montagem. Pimenta não cita, mas copia e cola. De certo modo, faz lembrar um pouco o que Cesariny fez num poema da primeira edição de *O Virgem Negra*, no qual se limita a copiar um poema de Pessoa com pouquíssimas alterações, e esse é o gesto limite, ainda mais radical do que alterar tudo ou metade. Como escreveu Fernando Cabral Martins: “Uns leves cortes e dois retoques, e todo o poema explode” (MARTINS, 2016: 90).

Tenho presente que, em *O Silêncio dos Poetas* (PIMENTA, 1978, 1.^a edição portuguesa; 2003, 2.^a edição na mesma língua), Pimenta rejeita as noções de “cópia” e “apropriação”, por associá-las à ideia de “influência”. Maria Irene Ramalho lembrou a questão recentemente na sua palestra no ciclo *Pessoa Ressoa*⁵ e também na sua conferência de encerramento do congresso *Variações de Fernando Pessoa*.⁶ Diz Pimenta que esta “influência poética” é uma ideia só dos teóricos, que não conseguem pensar de outro modo – ou seja, através de hierarquias, digo-o eu.

Nas palavras do autor: “[R]éplica a que os teóricos gostam muito de chamar influência, porque não imaginam o mundo doutra maneira senão em termos de cópia e de apropriação, não imaginam que os poetas discursam em réplica uns para os outros, em parte no meio do discurso geral do mundo” (PIMENTA, 2003: 84).

Sob esse ponto de vista, parece-me, contudo – faço a humilde ressalva –, que a questão de fundo não são tanto os termos, mas, antes, o sentido que lhes damos. Portanto, estou a crer que, aqui, a minha noção de “cópia” ou de “repetição” não é tão diferente da de “réplica” proposta por Pimenta. Afinal, nenhuma delas tem uma dimensão pejorativa ou hierarquicamente dependente, como julgo ficar claro. Também aprecio o termo “diálogo”, e, portanto, tudo é sempre diálogo, quer se trate de um diálogo que seduz ou de um diálogo que reduz.⁷

⁵ Palestra no ciclo *Pessoa Ressoa*, a 10 de novembro de 2022, na Casa dos Livros, no Porto, com organização do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Casa Fernando Pessoa.

⁶ Incluída neste número da revista *Pessoa Plural*, após a revisão da autora.

⁷ Se pensarmos a réplica e a repetição/variação como formas de diálogo, não encontramos estranheza em ver este poema na *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa*, organizada por Rosa Maria Martelo (Lisboa: Assírio & Alvim, 2020, pp. 67-70). Ali, o poema de Pimenta é acompanhado justamente pelos textos que este canibaliza a Pessoa e Camões.

Feito esse aparte, como mencionei anteriormente a linguagem cinematográfica ou audiovisual, permito-me trazer um outro exemplo dialogante, ainda a partir de Alberto Pimenta.



Figs. 8, 9, 10 e 11. Alberto Pimenta, *6 Árias para Cesário* (1986-1987), RTP2.
Fotogramas de vários momentos analisados. Fonte: RTP Arquivos. © Alberto Pimenta e RTP.

Alberto Pimenta inclui poemas de Fernando Pessoa, entre outros autores, em dois episódios de *6 Árias para Cesário* (1986-1987), uma série da RTP 2 de autoria de Pimenta, com interpretação do autor, de Maria Emília Castanheira e realização de Cecília Netto.⁸ Desde logo, lê-se na abertura do programa: “A matéria da poesia é a palavra, e a palavra poética é dupla: é um som e representa uma imagem.” Ora, esta duplicidade é matematicamente muito distinta do cálculo das metades, mas, como vemos, não deixa de possuir uma similitude flagrante com as palavras de Melo e Castro, anteriormente citadas, quando afirmava que os meios audiovisuais resultam do somatório “a metade do que se pode ouvir + a metade do que se pode ver” (MELO E CASTRO, 2013: s.p.).

No primeiro episódio de *6 Árias para Cesário*, são lidos os mesmos poemas de Pessoa e de Camões antes analisados. Não é lida a versão de Pimenta em *Read & Mad*, mas, sim, os dois poemas originais. Há uma leitura bastante apurada: primeiro um poema, depois o outro. No caso de “Por Trás Daquela Janela”, mesmo considerando que alguns versos são repetidos a duas vozes e há variações no tom, no ritmo, volume, etc., podemos dizer que se trata, ainda, de uma leitura linear; respeita o

⁸ Os seis episódios de *6 Árias para Cesário* (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/6-arias-para-cesario-6/>) podem ser visualizados na RTP Arquivos. Na mesma plataforma está também disponível na íntegra outro programa televisivo de Pimenta intitulado *Arte de Ser Português* (RTP 1, 1978-1979). Para uma análise centrada neste último, ver EVANGELISTA, 2017.

original. No segundo caso, na leitura de “Aqueles claros olhos”, há ligeiras intervenções (apagamentos de uma palavra ou outra) pela voz de Pimenta, que, aqui, já afetam o texto, mas, logo em seguida, a voz retoma e corrige. Portanto, também neste caso, podemos dizer que a leitura nunca deixa de ser linear. Respeita-se o original (a escrita) a ponto de voltar atrás para corrigi-la (pela leitura). A mais interessante das variações aparece no antepenúltimo verso de Camões, quando Pimenta lê “Oh! bem-aventurados fingidores”, em vez de “fingimentos”. Segue-se, de imediato, um *fade-out*, isto é, uma diminuição gradual do volume sonoro, que já não permite ouvir os outros dois versos do poema de Camões na íntegra.

Depois do “toque e fuga”, entramos no terceiro momento da leitura, e aí as coisas mudam. Ambos os poemas se cruzam numa leitura que é, ela própria, uma montagem, pois remistura e transforma os poemas originais. Não é só o meio que é diferente em relação ao livro *Read & Mad*, a estratégia estética e processual também o é. Em lugar de reproduções de estrofes na íntegra, como no poema escrito por Pimenta, neste poema lido o que temos é uma apropriação e montagem mais fina. As vozes de Pimenta e Emília Castanheira tomam apenas um verso ou parte dele para o colocar em diálogo com outro verso. Vemos isto, por exemplo, no dístico que assim se forma como: “Por trás daquela janela | Aqueles claros olhos”. Estes versos são depois repetidos várias vezes em diferentes ritmos, cadências e entoações; repetem-se, variam. Mais: não quero descrever na íntegra esta leitura-montagem, mas o verso de Pessoa é dos mais repetidos na leitura de Pimenta, pois é reaproveitado para gerar novos enunciados sucessivamente. Afirmo que é *dos* mais repetidos, pois o mais repetido é mesmo aquele que está sempre na voz de Castanheira, que diz e repete, variando: “Oh! bem-aventurados fingimentos”. Aqui, são mesmo “fingimentos”, e não “fingidores”; os “fingidores” neste poema são outros, são vozes.

No episódio de 6 *Árias*, as vozes da leitura navegam na página escrita como uma partitura, algo que Pimenta conhece bem como modo de operação da arte da *performance* e da poesia sonora. Podemos, por isso, dizer que esta leitura é performática: repete partes, enfatiza outras, encena a leitura em ritmos e sequências sempre reinventados. Contudo, esta não é uma encenação do teatro, mas sim uma encenação da leitura como escrita e reescrita. Logo, a leitura alucina o texto.

Antes, referi-me, propositadamente, a leituras lineares como práticas que “respeitam o original”. Não pretendo afirmar que, neste terceiro andamento da leitura, haja desrespeito por Pessoa e Camões. Talvez se trate de uma forma diferente de respeito – ainda que não de “respeitinho”, coisa que nunca veríamos em Pimenta. Visto por esse prisma, mais certo é que se trate de uma pergunta que o poeta coloca pela prática: quão intocáveis são autores como Camões e Pessoa? O que acontece se lhes “tocarmos”, de forma quase literal, como no recorta-e-cola de *Read & Mad*, ou de modo menos literal, mas não menos material, como na voz que entrecorta-e-cola no episódio de 6 *Árias*?

Parece-me produtivo pensar, como Lúcia Evangelista fez num passo da sua tese recente, a partir da ideia de Maria Irene Ramalho, que nos diz que a poesia de Pimenta contém em si formas de “desencantamento” e “reencantamento”. A respeito disso, Evangelista conclui mesmo que “[p]or um lado, [a obra de] Alberto Pimenta exhibe a degradação do que parecia eterno; por outro, revive e torna novamente fértil o que havia se degradado” (EVANGELISTA, 2023: 331). A autora também explicita que “Pimenta trabalha com processos que suspendem uma determinação [...] de causa-efeito”, o que vemos em “processos de montagem, deslocamento, amostragem”, além de que, acrescenta Evangelista, “o autor funde os elementos conferindo-lhes uma nova forma, uma nova matéria” (EVANGELISTA, 2023: 331).

É também de matéria que fala Manuel Portela quando descreve o recorrente exercício de variação em Alberto Pimenta, em particular nos poemas que consistem em variações de outros textos anteriores do próprio autor. Para Portela, esses não são uma versão “melhorada” ou “definitiva”, mas antes “poemas-variantes” (PORTELA, 2023: 18). Como o pesquisador sublinha, as variações são geralmente realizadas através de “processos de apagamento e de reconfiguração gráfica” mantendo a presença matérica do texto anterior, revelado, por exemplo, nos espaços em branco. Por isso, argumenta Portela: “É como se o corpo do texto conservasse a memória da sua identidade textual mas sofresse a ação erosiva da passagem do tempo” (2023: 18).

Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Abílio-José Santos e E. M. de Melo e Castro são poetas que escrevem e reescrevem como quem relê para ler. Além de Pessoa, produziram variações sobre outros autores, e, inclusive, sobre os seus próprios textos. Nesse sentido, os poetas experimentalistas (estes quatro, bem como outros) produzem uma poética que se encaixa naquilo a que tenho chamado “repetição variacional” ou “repetição transformadora” e que, obviamente, não tem que ver só com a repetição e variação de Pessoa, mas também de outros textos e até das próprias estruturas materiais do poema. De resto, esta também é uma forma de alucinar o texto.

Variações de Pessoa na poesia digital portuguesa

Em várias das suas obras de literatura digital, Rui Torres dialoga com autores e autoras da poesia portuguesa e brasileira. Fernando Pessoa é com frequência uma das figuras com quem é estabelecido esse diálogo. É o que acontece em obras como *Do Peso e da Leveza* (2009/2020), *Um Corvo Nunca Mais* (2009/2020), *Brin cadeiras* (2010/2020) e *Árvore* (2018).⁹ À exceção da última, as obras foram criadas entre 2009 e 2010, em Flash, tendo sido refeitas em JavaScript em 2020, devido à descontinuação do Flash e ao correspondente empenho de Torres em lutar contra a obsolescência.

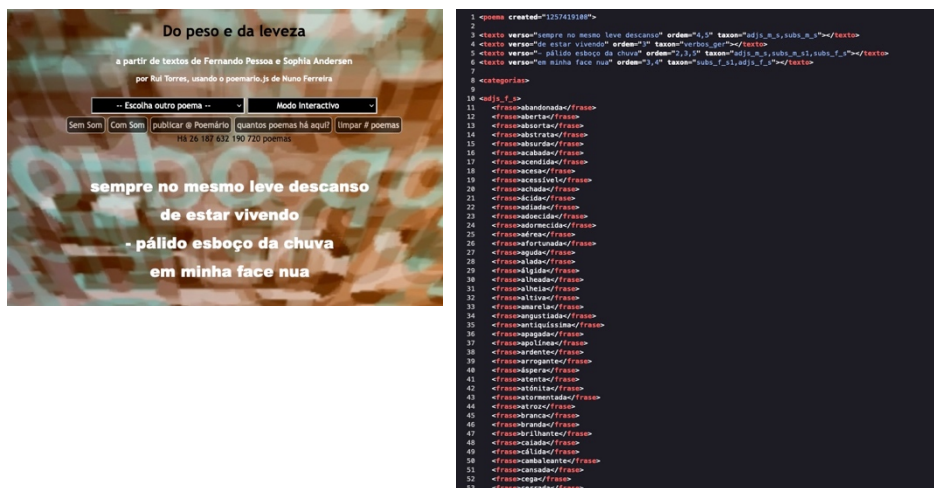
Enquanto *Brin cadeiras*, originalmente intitulada *8 Brincadeiras para Salette Tavares*, parte de textos de Salette Tavares e Pessoa, *Árvore* tem por base poemas de António

⁹ Estas obras estão disponíveis no site pessoal de Rui Torres: <https://telepoesis.net/poesias.html>

Gedeão, António Ramos Rosa, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Miguel Torga e Ruy Belo. Já *Do Peso e da Leveza* toma emprestados léxicos de Pessoa e Sophia de Melo Breyner Andersen. Esta obra cruza a poesia dos autores em novas releituras, tal como a leitura de Pessoa por Sophia também se foi sempre cruzando no caminho da autora, por vezes sob o signo da leveza, outras com um enorme peso – quase um fardo pós-Pessoa? Por seu turno, em *Um Corno Nunca Mais*, o que temos é a apropriação, não de Pessoa diretamente, mas, antes, da sua tradução de “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Isso é interessante, desde logo, porque nos permite pensar como também a tradução é sempre um exercício de leitura e reescrita.¹⁰

Dessa forma, os diálogos estabelecidos pelas obras digitais de Rui Torres são sempre duplos, isto é, não só há uma linha dialógica que se tece entre a obra de Torres e Pessoa, como também é estabelecida uma linha de tipo semelhante entre Pessoa e os outros autores que com ele são colocados em diálogo nesses trabalhos.

Por outro lado, é também importante salientar neste contexto que estas obras de Rui Torres são obras de literatura digital e não de literatura digitalizada. Não se trata da reprodução de um poema estático em meio eletrónico, que poderia ser a remediação de um poema em formato impresso. Trata-se, como em seguida se exemplificará, do uso do meio digital para a produção de um número tendencialmente infinito de poemas, eles mesmos dinâmicos e variáveis, porque marcados pelo uso expressivo do próprio princípio de variabilidade computacional.



Figs. 12 e 13. Rui Torres, *Do Peso e da Leveza* (2009/2020). Exemplo da matriz do poema 5 (vista parcial da interface da obra) e código-fonte (visualização das primeiras linhas do ficheiro XML correspondente). © Rui Torres.

Vejamos *Do Peso e da Leveza* mais detalhadamente, tomando como exemplo o quinto poema para analisar a sua matriz de modo a melhor explicar os seus mecanismos de geração textual. A matriz está representada nas figuras 12 e 13, incluindo a

¹⁰ Se quisermos, a tradução pode mesmo ser colocada lado a lado com o plágio. Não sou eu quem o diz, é Pessoa. Ver PATRÍCIO (2012: 314 e ss.) sobre reescrita, tradução, plágio e paródia.

interface da obra e um recorte inicial do código-fonte que a gera. Para melhor a observarmos, esta está também esquematizada na tabela abaixo e é descrita e analisada em seguida:

	Matriz em Rui Torres	Fonte em F. Pessoa	Versos apropriados
vv 1 e 2	“sempre no mesmo leve descanso de estar vivendo”	Ricardo Reis, poema “Mestre, são plácidas todas as horas”	“ <u>Sempre no mesmo </u> <u>Leve descanso De estar</u> <u>vivendo.</u> ”
v 3	“pálido esboço da chuva”	—	—
v 4	“em minha face nua”	Fernando Pessoa, poema “Vou com um passo como de ir parar”	“Vou pela noite da indistinta rua Alheio a andar e a ser E a chuva leve <u>em minha face nua</u> Orvalha de esquecer...”

**Tabela 1. Rui Torres, *Do Peso e da Leveza* (2009/2020), Poema 5 - “sempre no mesmo leve descanso”.
Análise comparativa da matriz em Rui Torres e das fontes apropriadas em Fernando Pessoa.**

Como demonstrado pela tabela, é possível identificar a proveniência de três dos versos apropriados por Rui Torres para servir de matriz ao quinto poema da obra *Do Peso e da Leveza* (versos 1, 2 e 4). Já o verso 3, “pálido esboço da chuva”, pelo que pude apurar, não tem correspondência exata na obra de Pessoa nem na de Sophia. Ainda assim, julgo que não é difícil nem descabido ouvir ressonâncias a partir de ambas. No caso de Pessoa, podemos pensar, por exemplo, em “Chuva oblíqua” e “Dia de chuva”, mas, sobretudo, no poema ortonímico “Cansa ser, sentir dói, pensar destrui”, no qual encontramos o verso “Pálido esboço leve”. Trata-se, assim, de uma espécie de variação por *contaminatio*, em que o “leve” é substituído pela “chuva”, em ligação implícita com o “leve descanso”, do verso 1 da matriz, mas também, e mais curiosamente, com a “chuva leve” de um dos versos de Pessoa em “Vou com um Passo...”. De resto, tendo em conta esse exemplo, vemos também como a “leveza” parece servir de motivo para as suas repetições e variações no poema.

De modo substancialmente diferente do que havíamos visto nas variações que os experimentalistas fizeram sobre Pessoa, o poema de Torres não consiste apenas nesses quatro versos, apropriados e reproduzidos enquanto novo poema. Os versos são, sim, a matriz dos poemas ou o “texto semente”, como sugestivamente lhe chamou Pedro Barbosa:

O texto virtual é um texto em potência que contém o programa genético das obras a gerar; por isso as obras concretas apenas existem nele em estado latente, em estado de semente. E do mesmo modo que a semente não é ainda a planta criada, também o programa textual não é ainda a(s) obra(s) que o leitor vai fruir. Nesta perspectiva, o texto virtual é imaterial: o que existe no suporte físico do computador não é um texto, não é um sentido, não tem significado – é apenas o “motor” de uma pluralidade de realizações textuais por materializar significamente.

(BARBOSA, 1996: 9)

Na obra de Torres, é a partir daquela matriz ou semente que os vários poemas são gerados por via de uma combinatória que vai substituindo determinada palavra da ocorrência inicial por outra que é chamada, de forma aleatória, para a mesma posição a partir da base de dados ou da interação do leitor(a) com essa mesma base de dados. Não admira, por isso, que Manuel Portela se tenha referido a estes e outros trabalhos de Torres enquanto “poema como base de dados e algoritmo” (PORTELA, 2012: 203), mas também enquanto “poema como intervalo semiótico entre texto-escrito e texto-lido” (PORTELA, 2012: 218) e, portanto, enquanto “hiperespaço virtual imersivo para intervenções de leitura” (PORTELA, 2012: 228). A questão da leitura é um aspeto muito relevante nestes trabalhos, na medida em que o que os mecanismos ciberliterários também revelam é a abertura de um espaço de intervenção para o leitor(a). A obra de Torres não consiste apenas na produção automática de texto, por via de um algoritmo que recorre a uma base de dados, mas assenta em processos coproduzidos entre autor, leitor, algoritmo e base de dados.



Figs. 14, 15, 16 e 17. Rui Torres, *Do Peso e da Leveza* (2009/2020). Exemplos de poemas gerados a partir da matriz do poema 5 (vista parcial da interface da obra). © Rui Torres.

Nas figuras 14 a 17, vemos alguns exemplos de poemas que são gerados por esta via, entre muitos outros possíveis. A respeito desta dimensão potencial, veja-se como, na figura 12, o botão “quantos poemas há aqui?” devolve um número que deixa bem evidente a enorme variabilidade dos poemas gerados. O “texto virtual”, de que fala Barbosa, citado anteriormente, atualiza-se ciclicamente na sua variação sem se repetir ou, se assim o quisermos, repete-se de forma contínua, mas produzindo sempre o diferente.

Com efeito, *Do Peso e da Leveza* está programado para repetir e variar. Ao fazê-lo, vemos poemas que repetem a linguagem que reconhecemos de Pessoa e de Sophia, embora eles nunca os tenham escrito. Cumpre notar, ainda assim, que a ideia não é criar um texto e dizer “Este texto é de Pessoa” ou “de Sophia”. Trata-se, antes,

de uma forma de “investigação criativa”, como o próprio autor lhe tem chamado (TORRES, 2010: 56). Portanto, a obra faz uma releitura de Pessoa e de Sophia, neste caso, para melhor investigar a escrita de ambos através da releitura. Agora, como facilmente se depreende, esta releitura é profundamente plagiotrópica.

Para Haroldo de Campos, é esta uma das definições possíveis de plagiotropia:

(do grego, *plágios*, obliquo, que não é em linha reta), movimento de derivação ou ramificação por obliquidade (um termo que extraí da botânica), parece-me um conceito adequado para descrever o desenrolar do processo literário como releitura “polifônica”, antes por desvios do que por um traçado reto, da tradição. Uma “semiose ilimitada” (Peirce) ou “infinita” (Eco), em que cada novo texto funcionaria como interpretante do fundo textual anterior, ao mesmo tempo em que o deslocaria para um novo plano produtivo. É o que também se poderia chamar “transculturação” dado que esse movimento transcorre num espaço não confinado pelas geografias regionais

(CAMPOS, 1997: 49)

De resto, é a partir do “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade que Haroldo de Campos se refere a uma condição das próprias escrita e leitura enquanto práticas de antropofagia, ou o que também denominou de “poética sincrónica”, e que se liga à dialogia/polifonia de Bakhtin e ao mosaico de citações de Kristeva, entre outros.

Nesse contexto, vale a pena citar esta, entre as muitas passagens de Campos sobre o assunto, com Pessoa incluso: “Homero é coevo de Pound, Propércio fala pela voz de Laforgue, os andaluzes Góngora e García Lorca dão-se as mãos, Sá de Miranda conversa com Fernando Pessoa, Novalis e Hoelderlin confraternizam com Rilke, Maiakóvski tira Púchkin de seu pedestal e dialoga com ele” (CAMPOS, 1969: 208).

A sustentação dos trabalhos de Torres no marco da plagiotropia e do gesto antropofágico tem sido invocada e justificada pelo próprio (TORRES, 2012a; 2012b; 2014a). Diego Giménez sistematiza-o de maneira muito clara em artigo recente, escrito sobre um triângulo de repetições e variações entre Pessoa, Borges e Vilas-Matas, onde também se abordam obras de Torres. No seu artigo, Giménez dedica-se a pensar “a presença da leitura na escrita”, afirmando sobre a literatura digital: “As combinações e permutações em diferentes fugas e variações não são exclusivas da contemporaneidade e do digital, embora os novos meios manifestem de outras formas essa condição até torná-la evidente” (GIMÉNEZ, 2023: 20).

Portanto, trata-se também de um trabalho feito de evidências. Não sem paradoxo, esta investigação pela prática artística que plagia criativamente e remonta textos entra também numa contradição, que é a de mostrar o evidente ao mesmo tempo que especula o que “não está lá”, se quisermos relembrar Pimenta. Em tudo isso, se o que há é sedução ou recusa, é irrelevante. De qualquer modo, Rui Torres “devora” Pessoa, e isso é também uma forma de homenagem, se entendermos uma homenagem como uma reação a um estímulo. E, claro, se entendermos esta “devoração” sem ser em sentido pejorativo, até porque não há devoração sem devoção.

Em gesto plagiotrópico e antropofágico, Torres apropria, mistura, remistura, re-remistura, repete, varia, dialoga e alucina o texto. Nos meios digitais, e com os meios digitais, através da poesia de Pessoa e das suas complexidades, Rui Torres rumina novos textos em potência, que nos permitem reler e investigar criativamente Pessoa. Rumina e mina a releitura pela reescrita repetitiva, mas variável; que interrompe, mas que também oferece condições de continuidade; que, enquanto escrita da variação em meios eles próprios variáveis, se auto-interrompe para colocar em destaque as suas próprias condições materiais de produção e que, com isso, oferece-nos uma perspectiva radical sobre os meios, sobre a poesia, sobre a própria linguagem – e sobre o que entre elas rumina.

Porque, afinal de contas, não é também isto uma variação daquilo que Maria Irene Ramalho descreveu em Pessoa como “ruminação”, isto é, aquela “reescrita repetitiva e auto-interruptiva dos próprios heterónimos enquanto fenómeno radicalmente poético” (RAMALHO, 2021: 163)?

Considerações finais (ou uma última alucinação deste texto)

Para concluir, gostaria de regressar à expressão presente no título deste ensaio, várias vezes repetida e variada, mas não explicada até aqui: “alucinar o texto”. O meu argumento é o de que podemos entender essas variações, tanto da poesia digital como da experimental, enquanto práticas críticas e criativas de “alucinar o texto”.

O termo “alucinar” tem sido muitas vezes ouvido quando se fala de inteligência artificial ou de grandes modelos de linguagem (LLMs – *Large Language Models*). Uma das críticas apontadas a ferramentas como o ChatGPT e outras semelhantes é a de que estas “alucinam o texto”. Isto é, esses geradores automáticos, baseados em probabilística, devolvem-nos erros, informação falsa e não se coíbem de inventar uma verdade inexistente quando não sabem respostas. Ou ainda: regurgitam informação que apropriaram algures e que, para eles, parece fazer sentido do ponto de vista estatístico. Acima de tudo, empenham-se em fazer passar tal informação como enunciado que faz sentido do ponto de vista linguístico e que, portanto, é convincente a esse nível. Dito de outro modo, os LLMs são “papagaios estocásticos”, como famosamente descritos por Emily Bender e coautoras (BENDER, 2021), mas são também máquinas retóricas empenhadas na superfície do sentido, ainda que não nos meandros da significação.

Em razão inversa, a literatura digital – e, por extensão, as poéticas experimentalistas – serve-se de uma superfície, é certo, mas fá-lo para investigar o próprio ato de significação, nomeadamente através da escrita, leitura, reescrita e releitura. Portanto, se alucinar o texto é um aspeto negativo para a inteligência artificial, ele é o ato primordial na poesia digital. Afinal de contas, o que é a poesia senão o confronto com possibilidades outras de alucinação? O que é a poesia senão uma sedução do sentido ou a sua recusa, ou ambas, em simultâneo e contradição?

Bibliografia

- BARBOSA, Pedro (1996). *Teoria do Homem Sentado*. Porto: Afrontamento.
- BENDER, Emily M.; GEBRU, Timnit; McMILLAN-MAJOR, Angelina; SHMITCHELL, Shmargaret (2021). "On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?". In: *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*. Virtual Event Canada: ACM: pp. 610-623. <https://doi.org/10.1145/3442188.3445922>
- BENSE, Max (2003). *Pequena Estética*. Traduzido por Haroldo Campos, J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Editora Perspectiva. 3.^a ed.
- CAMPOS, Haroldo de (1997). *O Arco-Íris Branco: Ensaio de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago.
- ____ (1969). "Poética Sincrônica". *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaio*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 205-212.
- EVANGELISTA, Lúcia Liberato (2023). *Alberto Pimenta: Poesia, Performance, Profanação*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Acesso restrito: <https://hdl.handle.net/10216/151209>
- ____ (2017). "Arte de Ser Português: Um Programa Poético-performático de Alberto Pimenta". *Ofício Múltiplo: Poetas em Outras Artes*. Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (orgs.). Porto: ILCML/Afrontamento, pp. 351-368.
- GIMÉNEZ, Diego (2023). "Repetição e Plagiotropia, a Presença da Leitura na Escrita". *eLyra*, n.º 22, pp. 13-27. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/483>
- HATHERLY, Ana (2002). *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera.
- ____ (1979). *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Caminho.
- ____ (1968). *Eros Frenético*. Lisboa: Moraes Editores.
- ____ (1966). *Caderno de Ana Hatherly em Poesia Experimental 2*, revista organizada por António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro. S.L. [Imp. Funchal]: Ed. dos autores.
- MARQUES, Ana (2019). "Ana Hatherly: Programabilidade e Criação". *Revista da Cátedra Cascais Interartes*, n.º 2: pp. 11-17. <https://online.fliphtml5.com/kyoil/ymmb/>
- MARQUES, Diogo (2021). "Da Programabilidade Criativa à Criação Programada: Linhas Programáticas para uma Potencial Poética do Algoritmo". *Poesia Programa Performance: Projetos, Processos e Práticas em Meios Digitais*. Série Cibertextualidades vol. 3. Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (orgs.). Porto: Publicações Fundação Fernando Pessoa, pp. 111-127. Disponível em linha: <http://hdl.handle.net/10284/10316>
- MARTINHO, Fernando J.B. (2022). *Aspectos do Legado Pessoaano*. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2007). "Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa". *Via Atlântica*, vol. 8, n.º 1, pp. 23-33. <https://doi.org/10.11606/va.v0i11.50660>
- ____ (1983). *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do «Orpheu» a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MARTINS, Fernando Cabral (2016). *Mário Cesariny e o Virgem Negra, ou A morte do Autor e o Nascimento do Actor*. Lisboa: Documenta.
- MELO E CASTRO, E.M. de (2013). *15 Odes Ocas*. Guimarães: Pé de Mosca.
- ____ (2012). *O Paganismo em Fernando Pessoa e sua Projecção no Mundo Contemporâneo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ____ (1988). *Pessoa: Metade de Nada*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1977). "Fernando Pessoa, Poeta da Construção e da Estrutura". *In-Novar*. Lisboa: Plátano Editora, pp. 209-216.
- MILHEIRO, Dalila (2017). "Fernando Pessoa pela Voz de Ana Hatherly". In *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa: pp. 140-156. Disponível em linha: https://casafernandopessoa.pt/application/files/5315/1698/3454/CFP_ACTAS_2017.pdf

- MINISTRO, Bruno. 2018. "Radicalidade Expressiva em Abílio-José Santos: uma Obra Poética fora do Espaço da Galeria, uma Obra Visual à Margem do Sistema Editorial". *eLyra*, n.º 11, pp. 77-111. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely11e2>
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. V. N. Famalicão: Húmus.
- PESSOA, Fernando (1990). *Alguma Prosa*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PIMENTA, Alberto (2016). *Arquipélago – Ep. 04 – Tanto fogo e tanto frio*.
<https://www.youtube.com/watch?v=mKkzLJ3Ri8I>
- _____. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia.
- PIMENTA, Alberto; CASTANHEIRA, Maria Emília; NETTO, Cecília (1986-1987). *6 Árias para Cesário*. RTP 2, 6 episódios, emissão entre 7 de dezembro de 1986 e 11 de janeiro de 1987. Aspeto 4:3 PAL, som mono. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/6-arias-para-cesario-6/>
- _____. (1984). *Read & Mad*. Lisboa: & etc.
- PORTELA, Manuel (2023). "Descubra as Diferenças – Texto II". *Descubra as Diferenças. Variação na literatura portuguesa desde a Idade Média até Anteontem* [Brochura da exposição na BNP, 24 de março a 27 de maio de 2023]. João Dionísio, Carlota Pimenta e Carlotta Defenu (orgs.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, p.18. https://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/agenda/2023/descubra_diferencas_brochura.pdf
- _____. (2012). "Autoautor, autotexto, autoleitor: o poema como base de dados". *Revista de Estudos Literários*, n.º 2, pp. 203-240. https://doi.org/10.14195/2183-847X_2_6
- RAMALHO, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- RIBEIRO, Eunice (2014). "Abílio: As Manufacturas da Escrita". *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Rui Torres (org.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 117-128.
- SANTOS, Abílio-José (1991). *Gente da Poesis*. Porto: Ed. do autor.
- _____. (1962). *Voo do Morcego*. Porto: Ed. do autor / Livros Sereia.
- TORRES, Rui (2014a). "Pessoa Ilimitado: Intertextualidade, metamorfose, apropriação". Apresentado na Mesa Redonda *Novela Gráfica: Pessoa & Cia*, 13 de maio, Universidade Fernando Pessoa, Porto. <http://hdl.handle.net/10284/4259>
- _____. (2014b). "Visualidade e Expressividade Material na Poesia Experimental Portuguesa". *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Rui Torres (org.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa: pp. 9-31.
- _____. (2012a). "'The Dead Must be Killed Once Again': Plagiotropia as Critical Literary Practice". *Electronic Book Review*. <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/plagio>
- _____. (2012b). "Sustentabilidade e Entropia na Geração Textual Variacional: PoemAds - Sob o Signo da Devoração". *Texto Digital*, vol. 8, n.º 2, pp. 361-375. E linha: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2012v8n2p361>
- _____. (2010). "Um Corvo Nunca Mais (Apresentação do Trabalho Interactivo)". *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, n.º 7, pp. 54-63.

BRUNO MINISTRO. Investigador no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra). A sua investigação tem sido dedicada às múltiplas intersecções entre os estudos literários, a teoria dos meios e os estudos culturais, com ênfase na intermedialidade e nos estudos comparados dos média. Nestes contextos, tem trabalhado sobretudo com objetos híbridos da poesia experimental, copy art e literatura eletrónica. O principal objetivo da sua investigação tem sido gerar um entendimento abrangente e interdisciplinar do modo como as formas literárias se ligam a aspetos materiais e tecnológicas dos meios em que se inscrevem.

BRUNO MINISTRO. Researcher at the Margarida Losa Institute for Comparative Literature (University of Porto). He holds a PhD in Materialities of Literature (University of Coimbra). His research has focused on the multiple intersections between literary studies, media theory, and cultural studies, with an emphasis on intermediality and comparative media studies. Within these contexts, he has mainly worked on hybrid objects of experimental poetry, copy art, and electronic literature. The main goal of his research has been to generate a comprehensive and interdisciplinary understanding of how literary forms are connected to the material and technological aspects of the media in which they are inscribed.