

POESIA “COMO SE”: INTERMIDIALIDADES EM PATRÍCIA LINO

POETRY “AS IF”: INTERMIDIALITIES IN PATRÍCIA LINO

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO

Estudo das referências intermidiáticas na escrita de Patrícia Lino, na qual cruzam-se as fronteiras entre mídias distintas (áudio, imagem, vídeo) com a poesia. Ao se valer de meios específicos de mídias digitais e imagéticas, seus objetos-livros fazem surgir tanto o caráter “como se” das referências intermidiáticas apropriadas quanto geram a ilusão de práticas específicas de outras mídias. Leem-se evidências dessas intermedialidades em *Anti-corpo. A parody on the laughable empire* (2019) e *I who cannot sing* (2020), criações com as quais a poeta provoca no leitor, por meio da ilusão, sensações de qualidades musicais, pictóricas e cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea. Patrícia Lino. Intermedialidade. Paródia. Ironia.

ABSTRACT

Study of intermediality references of Patrícia Lino's writing in which the boundaries between media (audio, image, meme, video) are crossed with the poetry. By using specific means of digital and imagistic media, her object-books give rise to both the “as if” character of the appropriated intermediality references as they generate the illusion of specific practices of other media. Evidence of these intermedialities are present in *Anti-corpo. A parody on the laughable empire* (2019) and *I who cannot sing* (2020), creations with which the poet provokes in the reader through illusion the sensations of musical, pictorial and cinematographic qualities.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry. Patrícia Lino. Intermediality. Parody. Irony.

INTERMIDIALIDADE E PRÁTICAS MULTIMODAIS

A apreciação de grande parte da produção literária contemporânea em língua portuguesa, pensada e produzida na era digital, exige novas perspectivas exegéticas que não estão previstas na crítica tradicional. Nos textos literários produzidos nos últimos decênios do século XX e nas duas primeiras décadas do XXI, a recepção destaca a presença do hibridismo em produtos culturais cada vez mais marcados pela ausência de limites entre as artes e as mídias. Destacam-se, dentre esses *crossovers*, um certo tipo de poesia que foi produzida especificamente por meio de elementos computacionais e que se vale de outras contingências semióticas e materiais. Também conhecida como “poesia eletrônica”, é inerente a esse tipo de poesia a interação com os meios digitais, sobretudo na sua concepção, bem como na expansão de suas fronteiras, já que as especificidades do texto poético são friccionadas às propriedades computacionais. Isso faz com que o poema seja multimodal e apresente maior interpenetração de diferentes mídias.

Essas novas configurações da poesia feita a partir de elementos digitais e de outras mídias tratam de mecanismos culturais que combinam, justapõem ou transformam mídias, gêneros e estilos, o que inviabiliza o conceito de obra de arte encarada em uma única mídia. Tais ocorrências, ou seja, os surgimentos de objetos culturais “inespecíficos (GARRAMUÑO, 2014)”, híbridos, em formatos digitais e/ou impressos, propiciaram o surgimento de estudos acadêmicos voltados ao campo da intermedialidade. Cunhado em 1983 pelo teórico alemão Aage A. Hansen-Löve, em analogia à noção de intertextualidade³, o conceito de intermedialidade pode ser definido, duplamente, como fenômeno ocorrente *entre* as mídias e como uma categoria de análise crítica (DINIZ, 2012, p. 9). Irina Rajewsky (2012), em “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, reconhece um crescente reconhecimento internacional da noção de intermedialidade para além dos estudos da crítica literária alemã. Notam-se nas investigações apresentadas pela crítica as perspectivas de uma virada terminológica e conceitual em direção à intermedialidade nas publicações da tradicional área conhecida como “Estudos Interartes”, disciplina, essa, que negligenciou⁴ a noção de intermídia por um bom tempo. Sem dúvida, o termo intermedialidade abarca um campo amplo que implica no estudo entre midialidades, haja vista que produzimos e recebemos representações do mundo devido ao fato de que nos comunicamos por meio de constelações estruturadas de “produtos da mídia” (BRUHN, 2020, p. 19). Na era digital, interagimos constantemente com diferentes virtualidades da internet por meio de aplicativos das redes sociais, por meio de sequências de operações e de raciocínios mediados pelos algoritmos disponibilizados nas páginas da *web*, bem como utilizamos diversos *softwares*, plataformas digitais e *streamings*.

Na contemporaneidade, as combinações e transformações são as principais relações intermediáticas presentes na literatura e nas artes em geral⁵. Ressaltem-se os *blogs*, canais no *YouTube* e *sites* que tratam da poesia digital e/ou do diálogo do poema com outras mídias, que também

tem sido articulada por diferentes campos de expansão e por redefinições dos moldes de escrita poética. O caráter intermediário presente nas novas configurações da poesia se materializa por meio do cruzamento de fronteiras, o que a difere de outros fenômenos puramente intramediáticos. A esse respeito, vale ressaltar as diversas misturas midiáticas pelas quais a escrita poética tem sido apresentada nas últimas décadas⁶. Elas podem se apresentar como transformação de midialidades numa perspectiva temporal, em que se transferem certos aspectos que, também, acabam se transformando em um novo produto de mídia. Junto às transformações intermediárias, há os processos de combinações de midialidades em um mesmo produto de mídia (como em uma canção *pop* com batidas da música eletrônica, por exemplo, na qual o próprio poeta lê um de seus poemas intercambiados com os *beats*⁷). Essas combinações de midialidades aparecem em obras tanto de cariz digital quanto em formato impresso, cujas especificidades, em cada meio na qual as intermédias são produzidas, podem variar de formato para formato.

INTERMIDIALIDADES NA POESIA DE PATRÍCIA LINO

No caso específico da poesia portuguesa contemporânea, mais especificamente nos processos de criação de Patrícia Lino (1990 -), nota-se o caráter de uma poética intermediária feita “como se”, na qual são apropriadas diferentes referências intermediárias, sobretudo ligadas a uma releitura irônica e paródica por meio de um tom denunciativo dos absurdos presentes nos discursos coloniais portugueses. Em seus diferentes produtos culturais, notam-se combinações de elementos das artes visuais, da música eletrônica, da performance, de filmagens e de diferentes intertextos que têm no vasto campo lusófono o alvo de sua ironia⁸. Textos-instalações, livros-audiovisuais, poemas-performances adaptados ao formato cinematográfico, colagens e apropriações de textualidades que agem no desmonte de mentalidades arraigadas em discursos de teor homofóbico, misógino, patriarcalista, racista e xenófobo. Nessas combinações de diferentes mídias junto a ressignificação da poesia para além de sua concepção tradicional, Lino apresenta um exercício de escrita como repetição com diferença crítica presente nas apropriações dos códigos recodificados pela paródia contemporânea. Para Hutcheon (1985, 2000), a transcontextualização irônica de códigos feita a partir de lugares-comuns retomados pela reescrita paródica acentua a diferença no coração da semelhança, fazendo com que os receptores avaliem e dessacralizem os discursos arraigados e/ou consolidados. No caso específico das criações intermediárias de Lino, há uma tomada de posição literária que revela um outro modo de usar a história construída sobre os portugueses e sobre Portugal. Esses “cantos paralelos”, segundo a perspectiva paródica de Hutcheon, se constituem por meio de constates processos de apropriação e pela hibridação de discursos, de mídias e de textualidades. Ao rasurarem os arquivos por meio de intermedialidades, as composições de Lino trazem a repetição como “a diferença sem conceito, a diferença que se subtrai à diferença conceitual indefinidamente continuada. Ela exprime uma potência própria do existente, uma obstinação do existente na intuição (DELEUZE, 2006, p. 36).

Nos objetos-livros-performances da artista portuguesa multimodal, constata-se junções de mídias audiovisuais, pictóricas e cinematográficas na escrita de uma poesia que se apresenta em “campo expandido”, o que acentua, nessas mesmas criações transmediais, qualidades específicas em seus produtos culturais que os tornam capazes de formar a ilusão de outras mídias. Logo, entendemos que sua escrita poética intermídia apresenta um caráter “como se”, porque suas práticas evocam, imitam e adaptam meios e fins de outras mídias. Em seu *site* www.patricialino.com¹⁰, mais especificamente no *link* denominado *Poetographica*, a poeta assume a função de uma *DJ* das palavras. Os internautas se deparam com remixes de trechos sonoros mesclados a versos e a trechos de textos intercalados a *beats* e a imagens diversas. Tais práticas de remixagem e/ou de amostragem, como também apontou Leonardo Villa-Forte (2019, p. 24), são técnicas desempenhadas de forma semelhante ao dispositivo *sampler* – um gravador que armazena qualquer espécie de sons e que permite reproduzi-los de formas variadas – retira fragmentos de fontes diversas, desloca-os e os reposiciona em novos contextos. Nessas transliterações, os vídeos-poemas-performances ressaltam a sonoridade das palavras, que são vocalizadas em diferentes timbres, ritmos e escalas em gravações que misturam palavra, som e imagem.

Seus produtos intermediários atuam tanto por meio de transformações de mídias já existentes em novas mídias quanto combinam elementos diversos dentro de um mesmo objeto cultural. Ao se valer de meios audiovisuais, cinematográficos e imagéticos à sua disposição, a artista multimídia cria, a nosso ver, uma “fenda midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) em seus objetos-livros. Se não é possível criar “verdadeiramente” um *zoom*, ou mesmo editar vídeos com os dispositivos próprios dessa mídia, nem tampouco seja possível dissolver imagens por meio de técnicas e regras reais dos programas de áudio, suas criações poéticas intermediárias expandem para modos figurativos “como se”. Ora, pelo fato de que um produto de mídia genuinamente reproduzir elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente, Lino pode evocá-los ou imitá-los. Consequentemente, a poesia, lida sob essas intermedialidades, apenas gera uma ilusão de práticas específicas de outra mídia. Contudo, é precisamente nessa ilusão que a artista potencialmente provoca no receptor uma espécie de sensação de uma presença visual e/ou acústica. A esse respeito, as combinações entre diferentes mídias aparecem em um grande número em www.patricialino.com, lugar em que a poeta também divulga seus novos trabalhos que mesclam poesia às mídias digitais por meio de vídeo-poemas e vídeo-poemas em quadrinhos¹¹.

O álbum físico de poesia-musical-digital *I who cannot sing* [Eu que não posso cantar] imita o formato de um *Compact Disc* (CD), tanto no formato do objeto-livro quanto na forma de apresentação dos poemas/faixas que podem ser lidas e ouvidas por meio do *QR CODE* disponibilizado no fim do livro. Tal composição organizada e remixada por Lino configura-se como uma obra luso-brasileira em que é possível “ouvir” as vozes de autores e autoras por meio da expansão da escrita pela sonoridade. A obra é composta por composições de Pedro Eiras (“Já nada é como soía”); Letícia Féres (“Conselhos de vovó”); Cláudia R. Sampaio (“Tragam-me um homem que levante”); Miguel Cardoso (“Manhã seguinte”); Ricardo Domeneck (“Quadri-

lha irritada”); Camila Assad (“O que é o nada antes da tempestade?”); Luca Argel (“Para você aprender a palavra nacre”); Vasco Gato (“Scalinatella”); Daniel Arelli (“Teatro”); Júlia de Carvalho Hansen (“Exílio”); Angélica Freitas (“Dentadura perfeita, ouve-me bem”); Guilherme Gontijo Flores (“Pra que lado”); Raquel Nobre Guerra (“KKA”); Marta Chaves (“Ao fim e ao cabo”) e a própria Patrícia Lino (“Diógenes from San Diego”).

No *site* da Gralha edições, a poeta lançou, virtualmente em 2020, seu livro-álbum-digital *I who cannot sing*, bem como em formato físico. Nele, encontram-se as abas “prefácio”, “vídeos”, “álbum”, “poemas” e “comprar o livro”. Contudo, caso os leitores virtuais não queiram ter a experiência física do álbum-musical-poético, podem interagir com os conteúdos da página. Aliás, há outras intermedialidades que estão disponíveis apenas na página *I who cannot sing*, o que leva o leitor-internauta a experimentar novas experiências poético-sonoro-visuais. A seguir, trazemos um *print* da aba de vídeos da página www.iwhocannotsing.com que ilustra essas intermedialidades:



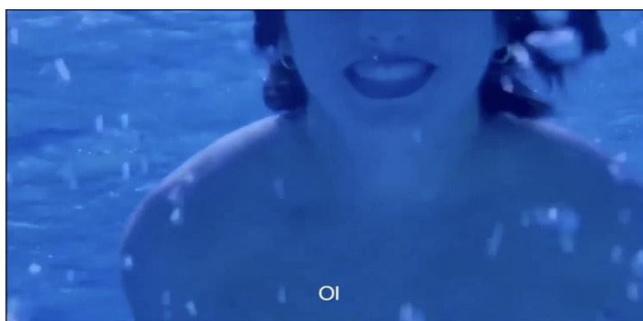
TO DIE IS AN ART. *I WHO CANNOT SING*. 2020

POEMA SYLVIA PLATH

MIX PATRÍCIA LINO

PRODUÇÃO CATATAU FILMES

DIREÇÃO FERNANDA MAGALHÃES FERRARI & GREGÓRIO CAMILO



PARA VOCÊ APRENDER A PALAVRA NACRE. *I WHO CANNOT SING*. 2020

POEMA LUCA ARGEL

MIX PATRÍCIA LINO

PRODUÇÃO GRALHA EDIÇÕES

DIREÇÃO PATRÍCIA LINO

Figura 1 – Print da página de vídeos do site iwhocannotsing.com

Fonte: LINO, 2020

Os vídeo-poemas-performances *To die is an art*, feito a partir da poesia de Sylvia Plath, bem o poema-cinematográfico *I who cannot sing*, com a participação do dançarino Hunter M., são mixados pela poeta e são exclusivos da página virtual. Mixado por Lino e produzido pela Gralha Edições, tais produtos intermídia combinam diversos elementos que, *a priori*, não teriam sentido se não fossem associados à expansão da escrita poética. Ao receptor dessas mídias, são acionados diferentes níveis de decodificação: cinematográfico, intertextual, performático e sonoro. A obra multimodal foi feita nos EUA e, portanto, está em língua inglesa. Traduzimos e transcrevemos os versos que aparecem no vídeo que, também, foram performatizados pelo dançarino Hunter M.:

I who cannot sing

“I would never sing in public”. [Eu nunca cantaria em público].

“I often feel embarrassed”. [Muitas vezes me sinto envergonhado].

“I don’t dance at the bar like I dance at home”. [Eu não danço no bar como danço em casa].

“I don’t think I ever showed my real moves to anyone”. [Acho que nunca mostrei meus movimentos reais para ninguém].

“I’ve pulled a Freddie Mercury once or twice in my life while lathered up in the shower and grabbed the showerhead to bust out a tune or two”. [Eu imitei Freddie Mercury uma ou duas vezes na minha vida enquanto me ensaboava no chuveiro e peguei o chuveiro para tocar uma música ou duas].

“It has been proven that singing in the shower has beneficial psychological effects in humans”. [Está provado que cantar no chuveiro tem efeitos psicológicos benéficos em humanos].

“I don’t think I ever showed my real moves to anyone”. [Eu acho que nunca mostrei meus movimentos reais para ninguém].

“I don’t think exactly why I feel embarrassed”. [Eu não acho exatamente por que me sinto envergonhado].

“What legitimates a movement?” [O que legitima um movimento?]

(LINO, 2020, tradução nossa)

Além do formato digital de *I who cannot sing*, em que se encontram as mixes, há a versão impressa que apresenta um texto explicativo feito pela própria poeta. Lino nos detalha os motivos que a fizeram arriscar-se no cruzamento de palavras, sons e vozes com outras formas de expressão, sobretudo sonoras e visuais com sua criação de poesia. No texto “Eu que não sei cantar”, a artista afirma:

I WHO CANNOT SING não é um álbum de música, porque eu não sou música e continuo a não saber música. Defini-o, desde o início e por esta razão, como um álbum de poesia mixada, em que a maioria dos sons originais foram retirados de websites de domínio público, programas profissionais de música e mixagem. Modificados mais tarde ou não, o exercício consistiu em articular estes sons, beats e acordes com sons corporais ou gravados na rua e outros dos meus instrumen-

tos, como o sintetizador, o xilofone, as maracas ou o baixo. A articulação foi sempre pensada a partir dos poemas e das vozes dos(as) poetas a lerem os seus próprios poemas. I WHO CANNOT SING é um exercício de apropriação, colagem musical ou pastiche sonoro. (LINO, 2020, p. 18)

Nota-se que a poeta deixa explícito seu propósito de combinar diferentes mídias à escrita de poesia. Sua função não é criar uma poesia “original”, mas sim de apropriar-se de elementos já existentes e, por meio de textualidades, cacocetes, imagens, batidas, jogos de linguagem, percebe-se processos de colagens e de reproposições inusitadas. Interessante ressaltar a presença de diversas ferramentas dos meios digitais apropriadas de programas de computador, bem como de *sites* de acesso comum a todos. Ao chamar sua obra de um “pastiche sonoro”, ressalta-se a intenção de Lino em imitar o formato dos *cds* por meio de misturas e de simulações com um produto da indústria musical. No que se refere à ideia de mistura, de uma massa heterogênea e de uma construção simulativa, entendemos a perspectiva de pastiche, tal como é refletida por Ingeborg Hoesterey (2000), em sua obra *Pastiche: cultural memory in film, art, literature*. Para essa crítica, o pastiche, no cenário pós-moderno, marcado por repetições com rasuras, não se trata de simplesmente uma imitação: cria-se um novo produto cultural moldado por diferentes mídias que, por meio da semelhança de estilo e de forma, causam estranhamento nos leitores/ouvintes. Um poema-musical presente tanto no formato impresso quanto em www.iwhocannotsing.com ilustra bem essas mesclas de elementos diversos, bem como de dicções que flertam entre vida e poesia com as diferentes mídias:

KKA

[Raquel Nobre Guerra]

para Luís Miguel Oliveira

terá sido o dia em que acordas sem saber que estás prestes a apaixonar-te e então comesas por ordenar a cabeleira lavar o rosto que escorre para o ralo conjugar o corpo com a mais perfeita ideia de corpo não importa o que vestes é outono terás exigido a conclusão da sua existência quebrado a cerimónia com o mundo andado em meio dos homens a farejar roupa interior como campos de flores pensado a minha melancolia a minha revolta a mão que tudo aperta a mão por onde tudo escorre ah se eu pudesse matar! terá sido o dia em que deste um passo atrás nesse instante as mercearias à mercê de um sabor tardio a mobília corrida de transigência trinta e poucos anos a arrastar coisas de um lado para o outro — não é isso que faz o escritor? — para chamar ao presente um filé de verso a carne de um sol arrefecido nas mãos de outro sol como então este terá sido o dia em que choraste não um choro qualquer aquele que maltrata a metade pública do rosto e ninguém te beijou terá sido o dia em que ficaste a sós com o silêncio só dos primeiros minutos da tua vida terá sido o dia, obrigada mestres, o resto não pertence aqui, em que ficaste de fora e agradeceste por esse download cósmico. (LINO, 2020, p. 65-66)

Assim como *I who cannot sing* combina e transforma, simultaneamente, diferentes mídias mescladas aos poemas – ou mesmo junto à vocalização dos textos poéticos pelos próprios poetas – ressalte-se o longa-metragem *Anti-corpo. A parody on the laughable empire*, que transforma e coloca diferentes mídias em movimento¹², o que faz com que o receptor/leitor/usuário perceba as qualidades específicas de outras mídias na poesia expandida que está a assistir/ler/ouvir. O livro audiovisual ou longa-metragem *Anti-corpo* é exemplar no processo de transformação de midialidades – vídeo, música, colagens, remixagens – em que a mistura midiática se materializa no procedimento tanto quanto traz combinações de midialidades distintas dentro do mesmo produto de mídia. Referências, imitações formais e “projeções midiáticas” que

pode[m] incluir uma gama muito mais ampla de fenômenos midiáticos, além de perceber e descrever aspectos específicos do mundo como se fosse, ou pudesse ter sido, ou uma midialidade qualificada (como “música” ou mais especificamente “uma sinfonia”), ou uma midialidade técnica (uma tela de TV, uma tela de pintura) é um dispositivo literário comum, que é, na verdade, um fenômeno intermidiático (BRUHN, 2020, p. 37).

Composto por diferentes processos de colagens que colocam em xeque os discursos que sustentam a grandeza de um império que nunca existiu, o livro audiovisual paródico parte de um lugar de fala semelhante ao feito na instalação de João Pedro Vale, intitulada *Coragem portuguesas, só vos falta ser grandes*, que foi exibida no *Bernardo Collection Museum*, em Lisboa. O *anti-corpo* de Lino, composto por 10 partes/capítulo/faixas, age no desmonte e no desarmamento das máquinas coloniais e, para tanto, são reivindicados e recuperados corpos individuais – sobretudo de indivíduos pertencentes às ex-colônias, bem como negros, mulheres, homossexuais e outras minorias – que foram desprezados pelo projeto colonizador. Isaac Giménez (2020) destaca que no *anti-corpo*, desde sua “capa” – em se tratando de uma mídia digital disponibilizada no canal do *YouTube* – implanta uma negação a respeito da noção de gênero a começar pela própria materialidade do livro. Desde a perspectiva etimológica, acrescenta Giménez, o prefixo “anti” significa tanto “em frente a” quanto “contra” alguma coisa: “o corpo individual invisibilizado, negado e anulado pelos discursos coloniais individuais e coletivos são materializados na natureza do livro em si mesmo” (GIMÉNEZ, 2020, p. 216) .

O *anti-corpo* apresenta combinações intermidiais profundamente irônicas que questionam e colocam em evidência a inconsistência de discursos de extrema direita ressurgidos nas duas primeiras décadas dos anos 2000 em todo o mundo e, sobretudo, em Portugal e no Brasil. Lino combina discursos consolidados sobre a “alma” lusitana às inúmeras falas proferidas ao português por Salazar em cerimônias públicas. Ao mesmo tempo, mensagens contestadoras são justapostas e esses enunciados, tais como “o colonizado sustenta o patriarcado”. Em toda a mídia, há diversos *ready-mades* que sobrepõem elementos culturais e identitários de diferentes grupos étnicos, com destaque aos negros. Nesse *Anti-corpo* plurissemiótico, que questiona

sua formação e a funcionalidade de seus “membros”, surgem outras vozes que, por meio de estratégias risíveis, satíricas e mesmo patéticas, tornam os discursos lusitanos “vitoriosos” do passados ridículos.

Em sua extensão, o vídeo-poema possui quarenta e cinco minutos e está dividido em dez capítulos/faixas. São eles: “Introdução”; “O império ou o elogio da pobreza”; “A tara portuguesa”; “O colonizado sustenta o patriarcado”; “Fruta, ou a morte do império português”; “Versão renovada de um hit nacional”; “Não falo, mas grito por dentro”; “Adeus Macau”; “Museu das Descobertas” e “Virar do avesso o país”. Essa mídia também sobrepõe vídeos e imagens de manifestações políticas que escancaram os discursos de extrema direita do Brasil atual, vinculados à necropolítica de Jair Bolsonaro, bem como evidencia a negligência de direitos humanos que têm sido desrespeitados.

Sobretudo em sua primeira parte, *anti-corpo* inicia com pequenas microfilmagens de navegações que tratam dos “grandes feitos” que geraram genocídios, perdas e traumas irrecuperáveis aos países colonizados. Ao flagrar uma nau a navegar – cujas velas no mastro trazem o brasão do império português –, Lino intercala variações sonoras que vão se alternando. Apresenta-se, então, o código que será o alvo irônico da descodificação paródica: o império, a começar pelas navegações. A voz da poeta é inserida no vídeo junto ao som de uma trombeta que ridiculariza o império: “Os descobrimentos portugueses foram um conjunto de conquistas realizadas pelos portugueses em viagens e explorações marítimas entre 1415 e 1543” (LINO, 2019). O vídeo-poema traz a ideia arraigada no imaginário lusitano que foi historicamente constituída, principalmente como foi e ainda é apresentada aos alunos secundaristas. Essa ideia de supremacia será o alvo a ser desconstruído por toda a mídia: “os descobrimentos resultaram na expansão portuguesa e deram um contributo essencial para delinear o mapa do mundo e, por meio dessas descobertas, os portugueses iniciaram a era dos descobrimentos europeus, que perdurou do século XV até o século XVII” (LINO, 2019).

A partir de então, por meio de várias combinações e transformações de diferentes mídias, essa falsa ideia de soberania e de aura heroica é desconstruída por meio de um estridente “blah-blah-blah”. A interação de diferentes mídias simulam cenas de um filme de época, por meio de rebobinagens de imagens. De forma questionadora, são acopladas aos micro vídeos em preto e branco sujeitos que destoam dos grandes nomes consagrados pela mentalidade colonizadora: pescadores em barcos de pequeno porte, bem como trabalhadores e camponeses em suas tarefas diárias. Essas combinações de diferentes mídias – vídeos, imagens geométricas em movimento, leitura de textos na voz da poeta – são contrastadas por uma música de fundo que faz mixagem de músicas portuguesas com batuques africanos. Logo, a poeta vocaliza seu discurso por meio do problema da escravidão: “Durante a escravidão, os portugueses poderiam exercer sem nenhuma censura qualquer espécie de manifestação de luxúria sobre o corpo dos escravos. O direito de propriedade era extensivo às emoções e aos sentimentos dos cativos” (LINO, 2019).

Ao mesmo tempo, vídeos de imigrantes, camponeses e de escravos fazem alusão aos navios negreiros vindos da África, bem como à alienação do trabalho e à mão de obra escrava. Ressalte-se, ainda, o jogo com as cores de fundo amarela, preta e vermelha com a cor branca das letras, em caixa alta, que compõem algumas variantes do vocábulo “império” que é ressaltado no vídeo: “IMPÉRIO”, “IMPOSTORES”, “IMPRÓPRIO”, “IMPOSSÍVEL”. Lino faz, ainda, mixagem tanto de sons e de sua voz em tom de escárnio e joga com formações de palavras no sentido crítico. A primeira parte desse produto intermediário termina com uma citação de teor histórico, com uma dicção em tom de denúncia e de insatisfação:

Os historiadores calculam que dos 12 a 13 milhões de escravos transportados para as Américas, o Brasil recebeu cerca de 3 milhões e meio, dos quais entre 5 e 10 por cento morriam no primeiro ano depois da chegada. A repressão ao tráfico negreiro só foi iniciada no século XIX quando a escravidão atingiu o seu auge. Esta irreversível perda humana de centenas de gerações foi responsável pela situação de fragilidade em que se encontra hoje o continente africano. (LINO, 2019)

Por fim, o primeiro capítulo do livro audiovisual termina com a execução do hino português tocado em modo reverso e, em destaque, com a bandeira de Portugal junto a figura de Salazar. Os demais capítulos ressaltam essas incoerências de um império que não tem mais sentido nem mesmo para os portugueses. Assim, esse *anti-corpo* destoa das composições passadas que se serviram à maquinaria colonial portuguesa, tanto por sua natureza intermediária quanto pela sua dicção paródica e irônica. Isso fica bem nítido pela sua composição intermídia, que expande as possibilidades de criação e de recepção da poesia portuguesa contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUHN, Jørgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila *et al* (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 15-54.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DINIZ, Thaïs. Apresentação. In: DINIZ, Thaïs (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 9-14.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIMÉNEZ, Isaac. *Anticorpo: a parody on the colonial ambition by Patrícia Lino*. *Mester* (UCLA), 49(1), vol. xlix, 215-222, 2020.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducción Alan Page. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LINO, Patrícia *et al.* *I who cannot sing*. Juiz de Fora: Gralha Edições, 2020.

LINO, Patrícia. *Anti-corpo. A parody on the laughable empire*. 44 min. EUA, 2019.

LINO, Patrícia. Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d'O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anti-colonial. *Texto poético*, v. 17, n. 32, p. 225-247, 2021.

LINO, Patrícia. <http://www.iwhocannotsing.com>.

LINO, Patrícia. *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

LINO, Patrícia. *Poetographica*. Disponível em: <http://www.patricialino.com/poetographica>. Acesso em 04/mai/2022.

OLIVEIRA, Solange. Intermedialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: FIGUEIREDO, Camila *et al* (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 11-14.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

WOLF, Werner. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. In: FIGUEIREDO, Camila *et alii* (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 213-240.

Recebido para avaliação em 31/05/2022
Aprovado para publicação em 30/07/2022

NOTAS

1 Professor de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Campus Hidrolândia, Goiás, Brasil, e no PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil. Desenvolve estágio pós-doutoral no PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob supervisão da Profa. Dra. Ida Alves e co-supervisão da Profa. Dra. Celia Pedrosa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>. E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br.

2 Há várias designações para o campo que envolve a relação “poesia e as novas mídias”, termo em desuso pelo fato de que as mídias digitais apareceram na década de 1990. No fundo, as múltiplas nomenclaturas são aceitas porque tratam de uma ramificação da poesia contemporânea com marcas semelhantes. Encontram-se, na crítica especializada, conceituações como “poesia digital”, “ciberpoesia”, “infopoesia”, dentre outras.

3 Julia Kristeva (2005), em *Introdução à semântica*, foi quem reconheceu em Bakhtin a perspectiva de palavra literária não como um ponto no sentido fixo, mas sim como um cruzamento de superfícies textuais. Logo, “todo texto se constrói como mosaico de citações” e se apresenta “como absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

4 Jørgen Bruhn (2020) entende que o termo intermedialidade designa um campo de investigação estético e tecnológico mais amplo, em vez de se concentrar apenas nas artes convencionais. Isso abre novas perspectivas à investigação de outras formas estéticas contemporâneas, tais como a arte performática e a poesia digital.

5 Cf. “O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia”, de Jørgen Bruhn (2020).

6 A esse respeito, Katherine Hayles (2009) pontua que a poesia digitalizada, diferentemente da poesia que nasceu no meio digital, apresenta adaptações severas, tais como a sua apresentação em aparelhos móveis, cujas telas têm frequentemente dimensões menores do que as das páginas impressas para as quais os poemas foram originalmente pensados.

7 Um ótimo exemplo dessa combinação de áudio, vídeo, performance e poesia está no site www.iwhocannotsing.com, da poeta portuguesa Patrícia Lino. As diferentes combinações de elementos imagéticos, sonoros, verbais e cinematográficos expandem as significações dos poemas de diversos autores (portugueses e brasileiros) que compõem o álbum-livro-musical.

8 Em *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial* (2020), Lino apresenta interação entre poesia e imagem por meio de “usos práticos” que são evidenciados desde o título da obra. A literatura como um “kit”, que vem acompanhado por um manual de instrução que apresenta o que seriam e para que servem o conjunto de quarenta objetos, rotinas e saberes. São constituídos de forma profundamente irônica por meio da desconstrução de representações imperiais e coloniais arraigadas no imaginário lusitano. O alvo da paródia nessa obra de Lino se estende a todo o campo lusófono por meio de jogos satíricos, jocosos e ridicularizadores.

9 Essa perspectiva de escrita poética em campo expandido é uma derivação da noção de arte, ou melhor, de escultura em campo ampliado proposta por Roselind Krauss (1984), em seu estudo “A escultura em campo ampliado”. Nessa proposta de trabalho, os meios de criação poética são ressignificados e passam a se ocupar outros campos.

10 Em seu site, Lino apresenta um vasto material intermediário, por meio de combinações entre áudio, vídeo, imagem, voz e colagens, além de sua bibliografia ativa e passiva. Destaque para a aba “poetographica”, que contém vários trabalhos transmediais em que as construções poéticas são sampleadas e remixadas.

11 No site, encontram-se várias novas modalidades intermediárias que Lino tem criado, sobretudo por meio de novas construções intermediais que partem da relação da poesia em quadrinhos combinada aos formatos audiovisuais e cinematográficos.

12 Embora não seja discutida neste estudo, vale ressaltar a criação intermedial *No es esto un libro/Não é isto um livro* (2020), objeto-livro bilíngue de Patrícia Lino que foi traduzido para o espanhol por Jerónimo Pizarro e publicado pela Editora Puro Pássaro, em Bogotá. Nesse produto intermediário, percebe-se a articulação da escrita da poesia – sob diferentes perspectivas – que é expandida às mídias imagéticas.