

/re.li.cá.rio/

**imperativa
ensaística
diabólica**
infraleituras
da poesia
expandida
brasileira

PATRÍCIA LINO

© Patrícia Lino, 2024
© Relicário Edições, 2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

L758i

Lino, Patrícia

Imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia expandida
brasileira / Patrícia Lino. – Belo Horizonte: Relicário, 2024.
332 p. ; 15,5 x 22,5cm.

ISBN 978-65-5090-007-6

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Poesia brasileira – Crítica e
interpretação. I. Título.

CDD: 801.951

CDU: 82-1

Elaborado pelo bibliotecário Tiago Carneiro – CRB-6/3279

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM) Ernani Chaves (UFPA) Guilherme Paoliello (UFOP)
Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG) Luiz Rohden (UNISINOS) Marco Aurélio Werle (USP) Markus
Schäffauer (Universität Hamburg) Patrícia Lavelle (PUC-RIO) Pedro Süssekind (UFF) Ricardo
Barbosa (UERJ) Romero Freitas (UFOP) Virginia Figueiredo (UFMG)

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maira Nassif Passos

EDITOR-ASSISTENTE Thiago Landi

PROJETO GRÁFICO Ana C. Bahia & Tamires Mazzo

CAPA Ana C. Bahia



DIAGRAMAÇÃO Cumbuca Studio

PREPARAÇÃO Lucas Moraes

REVISÃO DE PROVAS Cristiane Fogaça

/re.li.cá.rio/

Rua Machado, 155, casa 4, Colégio Batista | Belo Horizonte, MG, 31110-080
contato@relicarioedicoes.com | www.relicarioedicoes.com

 relicarioedicoes  relicario.edicoes

1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

1unico 1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

1unico 1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

1unico 1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

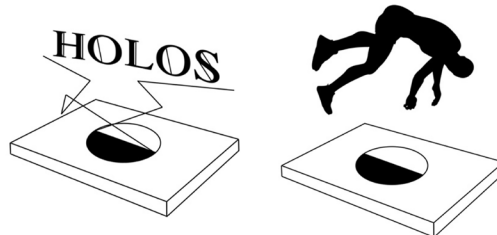
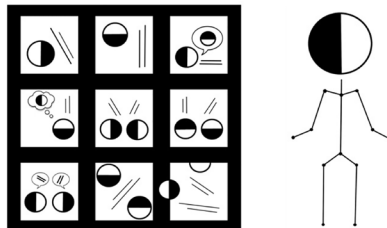
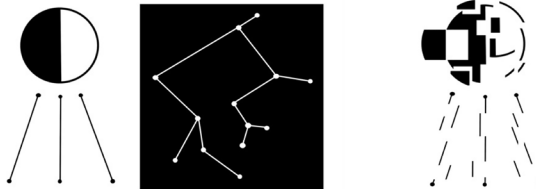
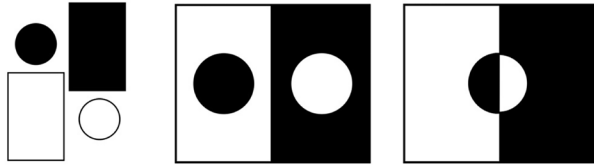
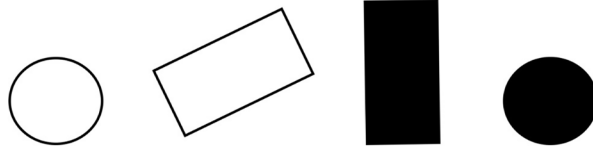
1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

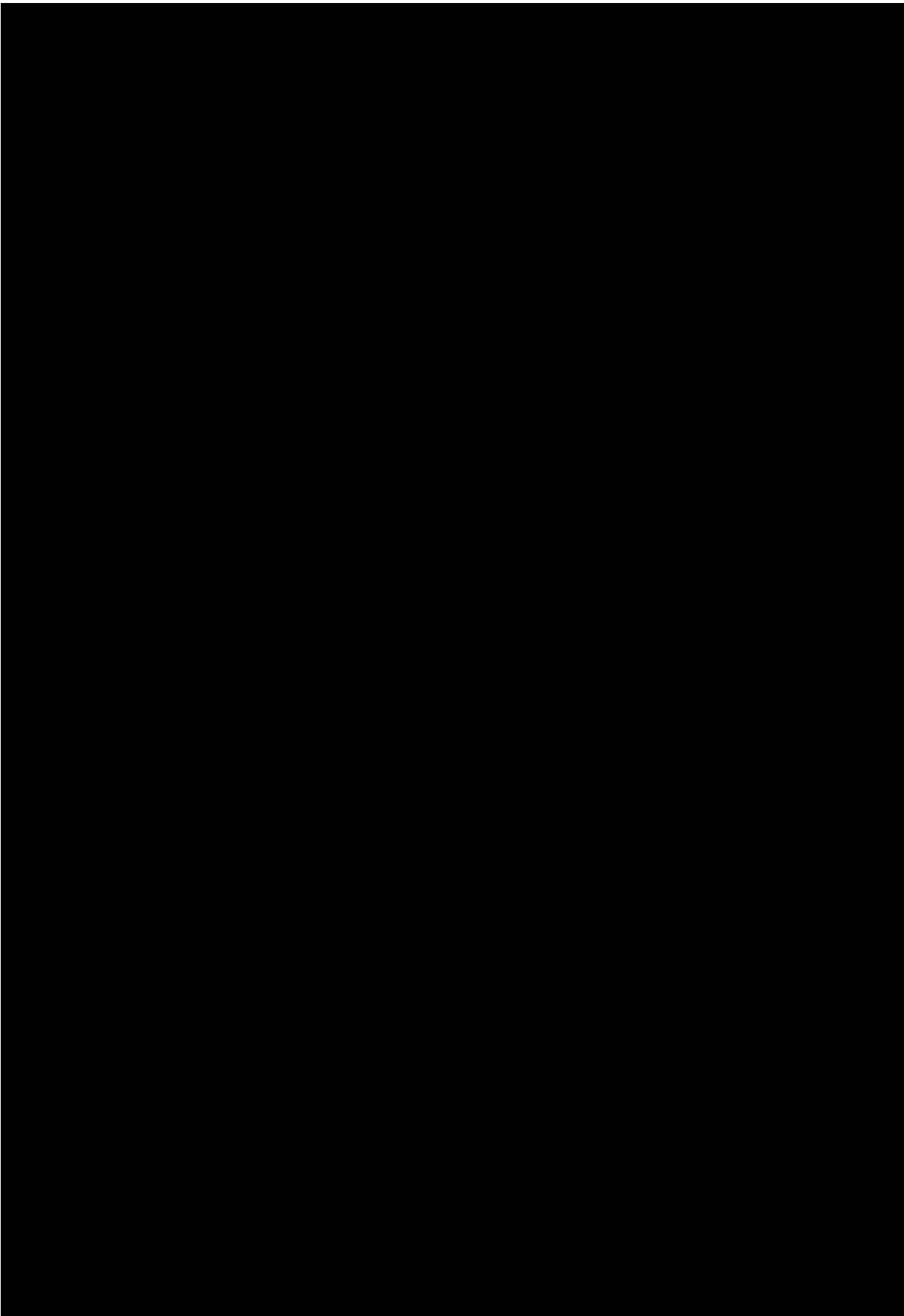
1unico 1unico 1unico 1unico 1unico

Neide de Sá

Por que não gosto da poesia
pura? Pelas mesmas razões
pelas quais não gosto do açúcar
“puro”. O açúcar é ótimo quando
o tomamos junto com o café,
mas ninguém comeria um prato
de açúcar.

Witold Gombrowicz





1. Notas possivelmente esclarecedoras de entrada e também de saída • **13**
2. Quem tem medo da expansão? • **19**
3. Infraleitura 1:
Luís Aranha, poeta praxinoscópico • **37**
o corpo veio e comeu
4. Infraleitura 2:
Livros de poemas com desenhos • **51**
a palavra
5. Infraleitura 3:
Augusto de Campos e os 3 lados da recusa • **117**
a comunicação
6. Infraleitura 4:
Lygia Clark, Ferreira Gullar, Osmar Dillon,
Neide de Sá e a tridimensionalidade • **189**
a bidimensionalidade
7. Infraleitura 5:
O poema/processo e *A história da literatura dos sentidos* • **215**
o poema e, no fim
8. Infraleitura 6:
Eduardo Kac, um caso recente • **253**
a si mesmo
9. Notas • **267**
10. Videoexpobibliografia • **303**
11. Agradecimentos • **325**
12. Anexo • **327**
13. Sobre a autora • **329**



1. NOTAS POSSIVELMENTE ESCLARECEDORAS DE ENTRADA E TAMBÉM DE SAÍDA

Imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia expandida brasileira existe entre 3 ambições: por um lado, entender como o poema brasileiro se desenvolveu intermedialmente ao longo do século XX e parte do século XXI; por outro, perguntar, ao fazê-lo, como se lê o poema para propor depois a *infraleitura*; e, finalmente, defender que, a par de tudo isto, o desenvolvimento híbrido do poema brasileiro corresponde à também crescente entrada do corpo antropofágico no espaço do *fazer* expandido que, podendo ser o corpo de quem o faz ou o lê, vai *comendo* em termos literais as palavras.



Com a coerência e sistematicidade pioneiras de nenhum outro, e apenas comparável ao argentino e ao chileno no atrevimento formal, o poema brasileiro de vanguarda explorou incontáveis matérias, da visualidade às três dimensões, e inaugurou a possibilidade de praticar recorrente, normalizada e quase implicitamente a expansão.

A poucos surpreenderão, no Brasil, o canto, os gestos ou a dimensão simbólica das vestes da poeta entre a leitura performática dos seus poemas porque o *poema* se transformou, desde do início do século passado, num motor procedimental e coletivo.

Há muito, de fato, que a lógica da sinonímia entre o desinteresse pela *obra de arte* e o fascínio pelo *procedimento* ou a invenção engenhosa e sucessiva de procedimentos, se impôs sobre a lógica criadora e cada vez mais *democrática* do fazer do poema brasileiro e latino-americano.

*¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya!*¹



A *infraleitura*, tão intermedial quanto coletiva, tão performática quanto decolonizada, tão corporal quanto infinita, rasura, por sua vez, a linha *falsamente* nítida que separa, para regalo dos que, no universo acadêmico, receosamente não criam, análise e criação; porque ela analisa e cria ao mesmo tempo. E o que distingue, portanto, a *infraleitura* do *fazer* propriamente dito reside tão-só no fato de este novo modo de ler partir, ao contrário do poema, da análise *rigorosa* de um poema que existe.

Contestável? Assim como o alvoroço entre o coro dos discentes, a indefinição agrada muito à *infraleitura*, que se esclarece e legitima sempre na prática, porque, antes e depois de ser teoria, a *infraleitura* foi e é prática. *Y la [práctica] es la madre de la retórica.*² O indefinível, ou *o que* etimologicamente *não tem um fim* (produtivo) no mundo (capitalista), diz, paralelamente, respeito à poesia,

*([s]ão poucos os que gostam dela
praticamente nenhuns
menos ainda os que a entendem
ou os que escrevem para melhor entendê-la)*

e à *infraleitura*:

*entre os três
estimo sobretudo os últimos
porque mais prescindível do que escrever poesia
é escrever sobre ela.*³

Uma e outra são absolutamente inúteis porque resistem. E a infraleitura, concomitante à entrada dos *nossos corpos* na universidade, questiona, por conhecê-lo profundamente, a eficácia e *exclusividade* do modo tradicionalmente acadêmico de, com *lápiz em punho e professores na retaguarda comandando*, encarar o literário e *caçar o urso-polar*.⁴

A infraleitura menospreza, de resto, certa inclinação descritiva, cada vez mais comum em espaços acadêmicos de publicação ou exposição, que nada mais faz do que podar criativamente a análise e descartar quase por completo a estrutura formal do texto ou a dimensão semântica da forma.



**POEMA VISUAL BUSCA
CRÍTICO LITERARIO
PARA RELACIÓN SERIA**

Patrícia Lino. "Poema visual busca crítico literario para relación seria" foi publicado, pela primeira vez, em inglês, na plataforma norte-americana *Craigslist* e logo depois performado, em espanhol, na cidade de Bogotá durante o mês de junho de 2018.

Antidescritiva e com o humor que a delinea, a infraleitura apresenta-se, diante da ausência quase total de inventividade e a quase correspondência entre objeto acadêmico e *resumo*, o que resulta, por sua vez, na uniformidade mecanicista das vozes ensaísticas, como a reação possível ao quase porvir fim intelecto-social do mundo acadêmico.

Ensaiai é viver num futuro que *ainda* não é o futuro.



Elas e eles, os antropófagos, [*qui*] *ne portent point de haut-de-chauses*⁵ e abocanham, descomedidos, o verbo no espaço, são a antítese dos [*índios*] *conformados e bonzinhos de cartão postal e de lata de bolacha*⁶ e não devem nada a Alencar ou Gonçalves Dias. Muito menos a Rousseau.

*Sequestre os membros de uma seita qualquer, corte-os em vários pedaços e sirva-os com maionese.*⁷

Quem está comendo quem?

*cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua*⁸

As crianças são um dos panos de fundo da coincidência entre, respectivamente, o desenvolvimento indisciplinado e material do poema brasileiro e do corpo antropofágico — a ponto de o caminho sensorial por elas traçado ser, coerentemente, o do fazer antropofágico antilogocêntrico; porque elas olham, escutam, tocam, levam à boca, cheiram e desenham *as coisas* antes de escrever.

O desenvolvimento intermedial, a infraletura e a devoração não constituem, porém, um ataque ao verbo ou ao verso. Quantas palavras, afinal, grafamos eu e as autoras *infralidas* neste volume?

No *background* da coincidência entre, respectivamente, o desenvolvimento indisciplinado e material do poema brasileiro e do corpo antropofágico está também, a par da democratização alfabética e autoral, o fim expressivo de 2 autoridades: autor e obra.

O outro *background* é o espaço. Depois do tempo, descobrimos o espaço. E logo depois o corpo.

Quem está comendo quem?

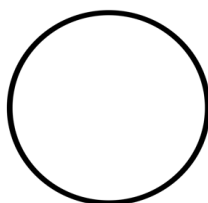
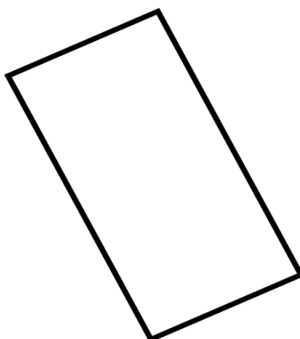
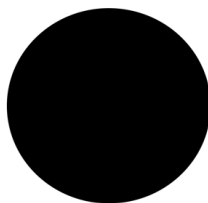


Por ser um ensaio expandido, *Imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia brasileira* é, ao mesmo tempo, composto por uma parte impressa e uma parte digital. Ambas dependem necessariamente uma da outra.

A parte digital poderá ser acessada através dos códigos QR e endereços disponibilizados no final de cada capítulo ou subcapítulo deste livro.

Todos os desenhos, diagramas, vídeos, animações e músicas, dispostos numa (impressa) e outra (digital), são da minha autoria.

2. QUEM TEM MEDO DA EXPANSÃO?



“Ὡσπερ τόδε. οἶσθ ὅτι ποιήσις ἐστὶ τι πολὺ· ἢ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὄτφουν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί. [Ἀληθῆ λέγεις.]

Ἄλλ ὁμως, ἢ δ ἦ, οἶσθ ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἓν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὄλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιήσις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόριον τῆς ποιήσεως ποιηταί.

Poesia significa originalmente criação, e a criação, como sabem, pode tomar várias formas. Qualquer ação que seja a causa de uma coisa a emergir da não-existência para a existência pode ser chamada *poesia* e todos os processos em todas as matérias são tipos de *poesia* e todos aqueles que os fazem são *poetas*.

“Sim.” Ainda assim, não são chamados *poetas*, têm outros nomes, e, de todo o campo da poesia e criação, uma parte, que lida com música e métrica, está isolada e é chamada pelo nome que denomina o todo. Esta parte sozinha chama-se *poesia*, e aqueles que pertencem a esta parte são chamados *poetas*.

Platão, *Symposium*. 250b-c.

2.1. Entre o antigo e o novo

A intervenção de Diotima abre espaço para a discussão de várias questões relacionadas com o *fazer* e a análise do poema.

A expansão é anterior à escrita.

Talvez porque, em certo sentido, a expansão do poema seja, ainda e quase exclusivamente, associada à produção das vanguardas europeias e latino-americanas do século XX, ignoramos, por comodidade ou modismo, tanto a etimologia do termo (*poema*) quanto as particularidades do ofício antigo de *fazer* – intermedialmente – poemas; anteriores, por séculos adentro, à “relativamente recente” escrita alfabética, à arte da impressão e à tecnologia moderna do livro. Não só não podemos dissociar “a origem da poesia (...) do seu aspecto pictórico”⁹, sonoro e gestual, como temos, pelo fato de o poema prestar-se naturalmente à expansão das faculdades do corpo que o *faz*, de analisá-lo à luz do domínio heterogêneo das matérias e das expressões.

Um oxímoro necessário.

O propósito de expressões oximóricas, como “poema expandido”, “poema híbrido” ou “poema intermedial”¹⁰, não diz, como se poderia pressupor, respeito à separação categórica entre *poema expandido* e *poema*, porque o poema é *sempre* expandido, mas à necessidade de relembrar, a quem o esquece, que a dimensão visual, sonora ou gestual se sobrepõe às vezes, no contexto profundamente hierárquico e colonial das expressões, ao verbo, e desarrumar, assim, o conforto imóvel e logocêntrico da página. Estas expressões, que nos obrigam a olhar para trás no tempo, denominam, por isso, poemas *evidentemente* visuais, sonoros, tridimensionais ou performáticos com o objetivo de incluí-los na conversa, acadêmica ou não, sobre a poesia antiga e moderna e descrevem obviamente os trabalhos daquelas que, contra a instituição do poema exclusivamente verbal, abraçam a multiplicidade da origem e *fazem* tão-só *poemas*.

A resistência contra o poema expandido.

O poema exclusivamente verbal, impresso na página ou digitado na tela, concentra na sua forma a ilusão da estabilidade e, ao mesmo tempo, a

familiaridade do código. O que quer dizer que, por um lado, recebe a leitora com a garantia de que, formalmente, *tudo acabou* – não há nada a mais nem a menos – e, por outro, o faz através do alfabeto que, em princípio, a leitora reconhece e domina. Indiferente às dificuldades, tumultos e qualidade do poema, a ficção da totalidade monodisciplinar, assombrada pelo autor *genial e inspirado*, é automaticamente posta em causa pela possibilidade de expandir visual, sonora ou performativamente o signo, bem como pela multiplicidade de materiais, idiomas e *universalidade*¹¹ comuns ao fazer do poema expandido. Incompleta e circular, a expansão assenta na promessa de recriação infinita, avessa à imobilidade e favorável à coletividade da própria recriação entre autoras – e autoras e leitoras.

Além disso, por contrariar a inclinação logocêntrica da análise tradicional do poema, o diálogo colaborativo contra o fim e a individualidade assusta tanto a leitora quanto a crítica ou professora de poesia. Afinal de contas, a fantasia monodisciplinar do poema de código convencional acompanha a monodisciplinaridade do sistema *ocidental* de educação. E vice-versa.

A análise da perda, a perda da análise.

Apesar de isto poder generalizadamente aplicar-se ao *poema*, o poema evidentemente *expandido*, em que a dimensão visual, sonora ou performática rouba, muitas vezes, o protagonismo à dimensão verbal da composição, põe a descoberto as fragilidades do discurso analítico linear-lógico-discursivo ao escapar visual, sonora e performativamente à intervenção crítico-literária ou acadêmica. Não se pode então, perante tal tropeço metodológico, esperar da ensaísta que *escreva* o seu ensaio em coerência com o corpo múltiplo e inalcançável do poema? E perca, à visto disso, o controle parcial do espaço da análise para, em primeiro lugar, expandir-se à medida que o objeto de estudo se expande e, mais tarde, insistir na prática interpretativa de *criação*?

O problema do rigor.

Sabemos que o desenvolvimento do *fazer* evidentemente expandido do poema não corresponde ao desenvolvimento crítico ou acadêmico da leitura que, apoiada sobretudo em instrumentos e técnicas elaboradas com base

no poema de código convencional, pouco se desdobra ao nível da visão, audição, musicalidade ou performatividade. Ou: o risco em que o corpo da poeta incorre ao expandir-se não pressupõe que o corpo da leitora se amplie sincronizadamente para analisar, com o olho, o ouvido ou a mão, as dimensões visual, sonora e performática do poema ou sequer conceba o trabalho da palavra como o trabalho pleno e transmedial destas 3.

Apesar de não limitar ou barrar, em ponto absolutamente nenhum, o ofício de quem *faz* o poema, isto explica, por exemplo, por que razão um número considerável de poemas expandidos, excluídos, regularmente, dos currículos tradicionais de literaturas afro-luso-brasileiras, continua por analisar, ou tão-só o fato de, entre os estudos sobre tais objetos, encontrarmos sobretudo aqueles que se debruçam linear-lógica-discursivamente sobre a visualidade ou a sonoridade do texto.

Parece-me que, no universo acadêmico, a resistência à abordagem expandida do poema assenta, sobretudo, em 2 princípios. O da falta de rigor e o do *não-saber*. Em relação ao primeiro, e porque o ensaio expandido exige de quem o escreve não só as palavras mas também as imagens, os sons e os gestos para melhor entender o objeto em análise, constato que, de certo modo, muitos pensam ainda à sombra daquilo que, por exemplo, T. S. Eliot escreveu em 1923. Depois de definir a criação como um processo autotélico, Eliot conclui que a crítica não pode ser criativa por existir com o propósito de explicar, avaliar ou descrever *rigorosamente* outro objeto;¹² o que, com base na suposta *originalidade* da criação, nega muito depressa à apropriação ou à tradução o seu estatuto *criativo* e exclui, mais generalizadamente, a ideia de criação como reciclagem ou convívio assumido com um ou mais trabalhos de uma ou mais autoras. Põe igualmente em causa o próprio ensaio, que se escreve idealmente para dizer algo *novo* sobre o poema.

No que diz respeito ao segundo, e porque nos ensinam a pensar essencial e colonialmente por e com palavras, há o receio de *não-saber* pensar por e com imagens, sons, cheiros ou gestos e, a seu lado, o desânimo em *competir* com quem pensa por e com imagens, sons, cheiros ou gestos e, por sua vez, o pavor de não dar conta das imagens, sons, cheiros ou gestos do poema. Ambos se agarram, de bom grado, ao aconchego institucional – perder o medo corresponderia à ressignificação e à revitalização necessária e cada vez mais urgente da academia.

Um espaço primário de solidão.

Quem *faz* poemas evidentemente expandidos cruza-se, portanto, com o impasse: ao antecipar tanto a plataforma (corpórea, tridimensional ou virtual) quanto a interpretação de uma leitora *deseducada* para ler de modo expandido, a autora existe, por consequência, num espaço primário de solidão. À sua semelhança, e no contexto de um sistema educativo escasso em exercícios interdisciplinares e devido à recente e, por isso, não muito desenvolvida análise expandida e *criativa* do poema, também a ensaísta parte, consciente da lacuna, do mesmo lugar inabitado: como pode, afinal, o modelo contíguo do ensaio conviver com a iconicidade do pensamento do *fazer* indisciplinado?

2.2. A poesia brasileira expandida

A indisciplina marca, como se poderia dizer de poucos, o *fazer* do poema brasileiro do último século. Afirmá-lo não diz unicamente respeito ao *fazer* do poema assumidamente expandido dos anos 1950 e, de resto, o mais internacional até hoje, mas, de modo amplo, a uma sequência consideravelmente longa de eventos que, entre meios, matérias e corpos, resistiu, antes e depois, à predisposição generalizadamente logocêntrica, vergada e descritiva da poesia institucional.

Refletir, portanto, sobre o desenvolvimento da expansão corresponde, em primeiro lugar, a repensar a série de decisões tímida e gradualmente revolucionárias que precede, ao abrir um século de experimentação e irreverência, a verbivocovisualidade e suas demais radicalizações.

Depois de exercícios visuais e pré-concretos assinados pontualmente por Gregório de Matos,¹³ Oswald de Andrade e Inácio Ferreira da Costa,¹⁴ a *métrica de câmara dos poemas-olho de Cocktails* (1922-1924) de Luís Aranha, que vinha, por sua vez, fazendo desenhos verbais no espaço (Infraleitura 1), antecipa os desenhos *literais* com que Tarsila do Amaral participa em *Pau Brasil* (1925). *Pau Brasil* e *Quelques Visages de Paris* (1925), de Vicente do Rego Monteiro, estão, ao mesmo tempo, na retaguarda da atual linha brasileira de *livros de poemas com desenhos* e na raiz das possibilidades estéticas e formais que a inclusão do desenho, do ritmo do desenho e do poema *desenhado* impuseram ao modelo tradicional e supostamente inviolável do livro (Infraleitura 2). O *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de*

Andrade (1927), *O mundo do menino impossível* (1927), *Álbum de Pagu* (1929), *Dia garimpo* (1939) e o mais tardio *Oswald psicografado* (1981) materializam, desde o crescente atrevimento gráfico à diversificação dos materiais, as primeiras das inúmeras possibilidades deste novo gênero híbrido.

À frente do processo de espacialização do poema brasileiro, o poema *desenhado* aponta, em simultâneo, para 2 tempos: o das crianças, que desenham antes de escrever, e o de outro modo, não necessariamente linear, de ler e, por consequência, de interpretar. Ao não se desdobrar apenas sobre a palavra, a interpretação passa mais evidentemente a não se referir, de modo exclusivo ou em absoluto, ao que *a autora está querendo dizer*.

O que a autora está querendo fazer?, ou a pergunta que substitui automaticamente a (quase inquestionada) suposição, vai não só ao encontro da análise da disposição formal (e desenhada) do texto, mas também da indissociabilidade entre significado e experiência, e a experiência é sempre corporal.

Não surpreende, então, que o desenho como projeção das *coisas* no espaço, o interesse pela experiência não verbal do *fazer* e da interpretação e a exploração da imagem adiantem tanto a renúncia em comunicar com recurso único às regras da comunicação *escrita* quanto a transformação do poema na própria *coisa* expandida, praticamente indecifrável e produtora contínua de tombos interpretativos.

A opacidade expandida, anticolonial e necessariamente interativa destes exercícios desenvolver-se-á, logo depois, com a proposta verbivocovisual dos poetas concretos e, a longo prazo, com Augusto de Campos – que a aprofundará a partir da repetição pungente e poliforme do *não* (Infraleitura 3). Manifestamente político, sintético ou codificado, o *não*-poema exige à leitora que intervenha *diretamente* na composição, e intervir nos *não*-poemas de Augusto corresponde a *não* entender para lá do verbo, com o *olhouvido*, a decifrar a composição que *não diz* e a apreciar, não sem certa ironia, o tomo.

Às vezes massificante, às vezes universal, a entrada expressa do olhouvido na leitura do *que não se diz* e tão-só do *que se faz* levará, a par do processo de espacialização do poema, à necessidade de ampliar a experiência crescente do corpo: o poema que escapa às garras do *logos ocidental* e se inverte, condensado e paralisante, para não comunicar, ganha, pouco mais tarde, uma terceira dimensão.

Além de ver e escutar, a leitora terá, à semelhança dos corpos que entram nos objetos relacionais de Lygia Clark e Lygia Pape, de tocar forçosamente

com as mãos os livros-poema e poemas espaciais de Ferreira Gullar, Osmar Dillon e Neide de Sá para ler. E ler refere-se mais ao conjunto de movimentos e sensações não verbais que circunda a palavra do que à palavra propriamente dita.

Trata-se, na verdade, de uma enorme brincadeira: assim como desenhavam antes de escrever, as crianças também tocam (e comem e cheiram) as coisas para *não* entender as coisas. Por essa razão, do mesmo modo que ampara os livros de poemas com desenhos, a infância ou a ideia do regresso à infância decolonizada e coletiva da nação também perpassa, desde os ventres metafóricos de Lygia Clark até o regresso gullariano do corpo *todo* à terra, estes não objetos tridimensionais anticapitalistas.

A tridimensionalização do poema, que resulta na entrada tridimensional do corpo da própria leitora ou coautora no espaço do poema, coincide no tempo com a igualmente tridimensional proposta de Wladimir Dias-Pino n' *A ave* (1953-1956). *A ave* está, além do mais, na origem da mais radical das vanguardas intermediais do século XX brasileiro.

Ao desobedecer às leis do sistema alfabético e profundamente avesso ao sucesso individual e corporativo do *autor*, o poema/processo distingue-se por trazer 3 enormes questões para este debate sobre o *fazer*. A dos poemas não verbais em quadrinhos, ao encontrar na estrutura sequencial, massificante e variável dos quadrinhos um lugar para o poema que, em silêncio, se desenrola pelo infinito (Álvaro de Sá, *12 x 9*, 1967). A dos poemas comestíveis, radicalização direta da tridimensionalidade dos poemas espaciais neoconcretos e a materialização do desejo infantil de levar coisas à boca – o poema ganha 3 dimensões, é digerível e entranha-se no corpo (“Poema-pão de dois metros”, Feira de Arte do Recife, 1970). E, finalmente, o poema-corpo que carrega o alfabeto (Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa, “Poesia viva”, 1977) e prediz o que atíça as normas da escrita (Lenora de Barros, “Poema”, 1979) e da categorização (Ricardo Aleixo, “Meu negro”, 2018).

Incategorizável é também o corpo *queer* e *pornô* de Eduardo Kac, que, como a versão mais desnuda e desbundante de Flávio de Carvalho e o seu traje executivo tropical,¹⁵ sai às ruas do Rio de Janeiro nos anos 1980.

Não espanta, aliás, que Kac tenha concebido o seu primeiro holopoema na mesma década (“HOLO/OLHO”, 1983) e chegado, com base na sua quarta dimensão, ao poema do espaço 2 décadas mais tarde. Uma, a holopoesia, e outra, a *space poetry*, dependem, respectivamente, da tridimensionalização do significante, um corpo tão vivo como o que o lê noutro

tempo, e à ocupação *humana* e poética do espaço extraterrestre a partir da reinvenção do próprio corpo – sem nacionalidade, gênero ou gravidade e antítese da definição.

2.3. 9 Passos antropofágicos ou mordidas no espaço

A reinvenção do corpo que, ao flutuar antigravitacionalmente com o poema,¹⁶ abandona as restrições do *logos* e, sobretudo, da *escrita* alfabética romana, diz, em primeiro lugar, respeito à antropofagia. Com efeito, o que acontece entre o verso praxinoscópico de Aranha, que quis saltar *visualmente* para fora da página, e o poema palpável, segue coerentemente a lógica da devoração. À medida que a palavra desce na hierarquia para encontrar a imagem, o som, o gesto, o palato e desaparece em quantidade do poema, o corpo antropofágico emerge gradualmente para apoderar-se deste novo quadro poético-anárquico de expressões.

E vice-versa.

À medida que, ao assumir várias formas não verbais, o corpo antropófago vai *comendo* a palavra, ou descobrindo o *todo* que a imposição da palavra encobre, o poema vai, pouco a pouco, transformando-se no organismo que dá mordidas *estrategicamente* violentas no espaço.

Esta forma de violência, tão provocadora quanto humorística, que, *também ao devorá-lo*, amplia técnica e socialmente um conceito caro à cultura brasileira, não podia não ser exclusivamente corporal – à violência exercida sobre os corpos das colonizadas, reduzidos a corpos não pensantes e classificados discriminada e verbalmente por gênero, animalidade ou raça pela entidade cerebral e abstrata do colonizador, responde-se com a violência da mordida do corpo indefinido que se exhibe e rebelde contra a imposição do sistema comunicativo de poder.

A correspondência entre o desenvolvimento do poema expandido brasileiro e 9 passos antropofágicos por mim formulados lembra-nos, além disso, que, apesar de muitas vezes associada a um capricho estético *difícil de ler e ensinar*, a intermedialidade, que afronta espaço-temporalmente as leis do Ocidente, é sempre política.

Primeiro passo antropofágico: poema-olho.

Segundo passo antropofágico: desenho-ilustração.

Terceiro passo antropofágico: poema-desenho.

Quarto passo antropofágico: poema verbivocovisual.

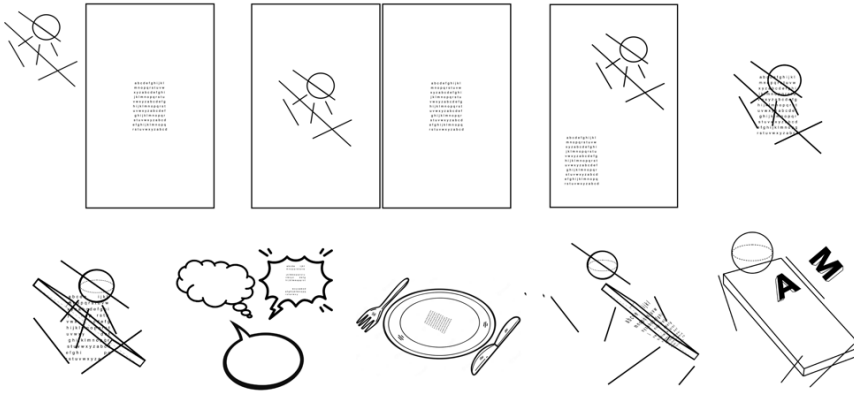
Quinto passo antropofágico: poema tridimensional.

Sexto passo antropofágico: poema não verbal em quadrinhos.

Sétimo passo antropofágico: poema comestível.

Oitavo passo antropofágico: poema-corpo.

Nono passo antropofágico: poema no espaço.



Patrícia Lino. 9 passos antropofágicos ou Mordidas no espaço.

2.4. A infraleitura

Como *colocar*, então, *em pânico*¹⁷ a perspectiva linear da análise, bem como os seus alicerces diacrônicos, e a própria matéria ensaística?

Falo de um novo tipo de ensaio acadêmico, a “infraleitura”, que, a par do desenvolvimento modernista espaço-temporal da poesia brasileira, se posiciona engenhosamente perante o objeto de estudo, ao recusar um procedimento “meramente temporístico-linear”¹⁸ e manipular criativamente a qualidade *plúrima* do poema. Este segundo plano ensaístico de criação transgride e entorta, à semelhança da tradução ou tradutora haroldiana que, ameaçando “o original com a ruína da origem”,¹⁹ reencena o começo, o corpo retilíneo da leitura analítica e interpretativa normatizada. E fá-lo, neste caso, com base na propriedade pluridimensional do *fazer* expandido com o objetivo de valorizar e esclarecer criticamente a expansão.

Memória, limitação, começo.

Quadro 0: lembro-me de ilustrar, em 2007, “Sobre um poema” (2004) de Herberto Helder durante uma aula que me aborrecia. Como o poema, o desenho crescia indestrutível para fora dos limites da página.

Quadro 1: em 2009, organizei, como estudante graduada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a exposição *Vinte passos para o verbi-vocovisual*, em que, além dos trabalhos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, incluí os trabalhos de, por exemplo, Ana Hatherly, Alexandre O’Neill, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares ou Edgard Braga. Por ser difícil, custoso ou até mesmo impossível acessar reproduções de qualidade de vários dos poemas destas autoras, acabei reproduzindo eu mesma as composições com vista a imprimi-las em grandes dimensões. O gesto de entrar ativamente no poema para desenhá-lo fez com que entendesse melhor cada uma das composições.

Quadro 2: em 2012, illustrei, como estudante de mestrado da mesma faculdade, e enquanto escrevia uma tese sobre os seus trabalhos completos, vários poemas de Manoel de Barros. O processo de ilustrar estes textos não só acompanhou o processo de escrita como, mais tarde, se transformaria em livro, e também o influenciou – a ponto de destravar, algumas vezes, a escrita e colocar em prática, com formas e cores, o que o ensaio defendia. Entre outras questões, a infância ou inversões humorísticas de tamanho entre corpos *humanos* e *não-humanos*.

Quadro 3: entre 2015 e 2018, dirigi várias oficinas de poesia e ilustração em 5 países diferentes (Estados Unidos, Brasil, Portugal, México e Colômbia). Em cada uma delas, foi pedido às participantes, cujas idades variaram entre os 6 e os 70 anos de idade, que ilustrassem um poema. Apesar de todas conhecerem os textos previamente, o exercício de enfrentar corporalmente o poema permitiu-lhes *ver* o que nunca tinham visto durante uma e outras leituras convencionais.

Quadro 4: em 2017, escrevi, pela primeira vez, sobre “Código” de Augusto de Campos. Até aqui, as análises que existiam, e que variavam entre artigos e capítulos de tese, encaravam verbalmente a *enigmagem*²⁰ de 1973 ao descrever, limitadamente, a disposição das letras (C-Ó-D-I-G-O) incluídas na composição. Foi só depois de *infraler* “Código” que reparei na correspondência perfeita entre a sua organização visual e a sua organização sonora e *vi*, com base na etimologia do título, um tronco de árvore decepado. À decifração de “Código”, que consistiu na escrita de um pequeno ensaio

sobre as minhas conclusões, seguiu-se a criação de um vídeo. “Caudex” transpõe para uma linguagem audiovisual as conclusões do ensaio e é, ele mesmo, parte fundamental do ensaio sobre “Código”.²¹ Pus, de imediato, métodos semelhantes em prática durante a análise de outros poemas de Augusto, como “Viva vaia” (1972) ou “Pentahexagrama para John Cage” (1977),²² e de textos exclusivamente verbais. Entre eles, “Caracol” (1905) de Ruben Darío, “El viaje” (1925) de Salvador Novo, o primeiro verso de “Jandira” (1941) de Murilo Mendes, “For the White Person Who Wants to Know How to Be My Friend” (1978) de Pat Parker ou “Cierra los ojos” (1988) de Idea Vilariño.

Quadro 5: estes exercícios de leitura intermedial antecederam a redação da minha tese de doutorado, *Concentric Strike. Inter-semiotic and Interdisciplinary Relations in Brazilian Poetry of the 20th Century* (2018), que, ao dedicar-se à análise e resgate dos trabalhos híbridos de várias autoras brasileiras, veio expor, de modo sucessivo e perante tais objetos de estudo, as limitações da análise logocêntrica.

Quadro 6: experimentar, uma vez mais, as limitações do ensaio tradicional, cujas regras não me permitiam entender realmente a riqueza indisciplinada do poema evidentemente expandido, conduziu-me não só à criação da infraleitura como termo e prática, mas também ao estudo ainda mais aprofundado do desenvolvimento da expansão da poesia brasileira dos séculos XX e XXI. Um e outros complementaram-se porque a infraleitura acompanha metodologicamente a entrada das faculdades do corpo autoral e coautoral no poema no *fazer* intermedial das vanguardas no Brasil ou, como gosto de chamar-lhes, os 9 passos antropofágicos ou mordidas no espaço.

Quadro 7: além de ser ditada pela forma *original* do ποίημα, a infraleitura obedece a um princípio democrático. O que quer dizer que, assim como se amplia para testar a matéria com o propósito de ler, este modo expandido de enfrentar o texto adapta-se igualmente à diversidade da recepção. Antes de nomeá-la ou estabelecer (humoristicamente) os seus princípios, pedi, como professora de poesia e cinema, vários exercícios de infraleitura às minhas estudantes. Sobre estes exercícios, devo notar que

- a) foram sempre recebidos, nas 2 universidades onde ensino e ensinei (UCLA e Yale University), com entusiasmo tanto por estudantes graduadas quanto por estudantes da pós-graduação.

- b) todos foram, sem ressalvas, antecédidos pela apresentação, discussão e contextualização do tema. Por exemplo: a infraleitura de um ou mais poemas tridimensionais foi sempre e não só antecédida por uma ou mais aulas sobre a própria questão da tridimensionalidade, mas também sobre o percurso poético que explica gradualmente e abre portas à tridimensionalização do poema na América do Sul ou em Portugal.
- c) nunca foram sinônimo do fim dos exercícios pedagógicos mais tradicionais (comentários, apresentações ou ensaio final). As estudantes trabalharam, na verdade, consideravelmente mais do que trabalhariam numa aula que inclui apenas exercícios tradicionais.
- d) podem servir-nos analiticamente em relação a vários objetos literários. Mas revelam-se forçosos no caso daqueles que são evidentemente expandidos.
- e) através deles, as estudantes, que, como todas nós, se expressam de modos diferentes, puderam, *enfim*, expressar-se.
- f) fizeram com que as estudantes lessem *efetivamente* os textos em análise. Sabemos que qualquer uma pode vir para a aula sem ler ou ver o filme em discussão, o que muitas vezes resulta na descrição do próprio texto pela professora e na consequente perda do próprio tempo de aula, mas ninguém produzirá uma infraleitura sem ler com atenção, provavelmente mais de uma vez, o objeto em análise e os seus paratextos.
- g) permitiram-nos, sem dificuldades e mais depressa, fazer da sala de aula um ambiente de partilha e colaboração.
- h) foram sempre, e sem prerrogativas, acompanhados da exposição das próprias estudantes, que explicaram – sem cair na tentação de explicar *tudo* – a(s) ideia(s) por trás da infraleitura e o processo da sua execução.
- i) foram avaliados segundo os mesmos princípios com que avalio os exercícios mais tradicionais; centrados, acima de tudo, na originalidade, no esforço, na ousadia, na conveniência em relação à proposta inicial e no prazo acordado entre todas.
- j) as infraleitoras desenvolveram uma relação notavelmente mais compreensiva, íntima e prazerosa com o objeto de estudo.
- k) as estudantes tomaram a iniciativa de fazê-los naturalmente sem que eu o exigisse.

- 1) em alguns destes encontros, algumas estudantes também produziram voluntariamente infraleituras das infraleituras feitas pelas colegas ou por mim.

O estabelecimento (maleável) dos seus princípios.

A infraleitura deverá

- 1) desenvolver-se sempre desde um ou mais impulsos intermediais.
- 2) partir do pressuposto de que todo ensaio é um tropeço para a incompletude, e tropeçar.
- 3) apoiar-se nas ideias de *universalidade* e multilinguismo que guiam o *fazer* do poema expandido.
- 4) responder à dúvida das mais céticas através da relação exclusiva, não original e híbrida que a análise estabelece com o poema²³ e lembrar que o ensaio amplia a natureza expandida do poema.
- 5) expandir-se até outras matérias quando o recurso a estas matérias for tão ou mais adequado e frutífero do que a palavra.
- 6) fazer uso de materiais e técnicas visuais, videográficas, sonoras, performáticas ou da junção de duas ou mais técnicas entre as referidas.
- 7) para lá da impressão, acontecer performaticamente num ou mais espaços públicos.
- 8) *espantar* a leitora ou a ouvinte durante o processo de assimilação do poema.
- 9) construir-se sobre o *estatuto do insubstituível*: o ensaio acadêmico tradicional jamais poderá *dizer* tão claramente o que a infraleitura *não diz*.
- 10) fundar-se a partir do seguinte pressuposto: a qualidade do *espanto* ou do *pasmo* define a qualidade e a conveniência da análise
- 11) evitar ser adulta sem continuar a ser criança.

Nome.

Do prefixo grego, *infra-*, que nomeia em grego antigo a ação de ir “por debaixo” de alguma coisa, + *leitura*, a infraleitura diz respeito, antes de mais nada, à ação de infiltrar-se *por debaixo* do objeto de análise. Diz também

respeito, e não sem ironia, a um método analítico assumidamente *inferior* ao método analítico tradicional.

Inque tuo sedisti, academiae, saxo.

Senta-te tu também, ó academia! sobre o pedregulho. O prefixo *infra-* também faz referência ao inframundo, ao que foi, existe e vem *debaixo*, e, em particular, a um novo *canto órfico* que, contra a repetição, circularidade e mecanização da academia, se impõe para deter-nos por instantes; e, como interrompeu as penas eternas dos castigados, permitindo a Sísifo sentar-se na sua enorme pedra e descansar ao fim de tantos e longos séculos,²⁴ nos liberta *diabolicamente* das rédeas verbais da interpretação.

A utilidade espantosa.

Oblíquo e paramórfico, este novo ímpeto ensaístico, que sequestra as possibilidades comunicativas do poema e desenhilha a análise acadêmica de um sufoco historicamente discursivo, depara-se, em primeiro lugar, com outro obstáculo circular: se o ensaio logocêntrico valida academicamente o poema híbrido, o que validará academicamente a infraleitura?

De fato, as mais céticas desconfiarão, ao perguntar o que traz de realmente útil esta forma de análise híbrida, da validade e do propósito do ensaio expandido, e nada o poderá justificar tão completamente como a *utilidade espantosa*.

Espanto, performance, coletividade.

Sirvo-me, em primeiro lugar, do significado duplo de *espanto* que, em espanhol, *assusta* e, em português, *surpreende*. Ao infiltrar-se *por debaixo* do poema, a infraleitura, que existe precisamente entre o susto e a surpresa, deverá *espantar* a leitora ou audiência com o propósito de transportá-las até a um espaço pré-poético de silêncio. Lá, e à semelhança da poeta e da ensaísta, a leitora ou ouvinte cruzar-se-á com a pluralidade desierarquizada das faculdades do corpo.

Além de transgressiva, a origem do *espanto* distingue-se por ser não verbal e vem evidenciar o desconforto causado, em primeiro lugar, pela

diversidade e enfoque anárquico-expressivo das matérias que compõem o poema. Este lugar de silêncio é antecipado pela mudez que circunda, nos primeiros instantes, o poema, e, ao mesmo tempo, pela prática camuflada da própria infraleitura.

Por não se limitar ao espaço da página e acontecer *corporalmente* no espaço público de um colóquio ou de uma aula, a infraleitura poderá ser descrita como uma performance que se desenvolve coletivamente. São, aliás, a performance da infraleitura e a recepção da infraleitura num espaço coletivo que definem e, muitas vezes, enriquecem pedagogicamente a sua qualidade e conveniência; que parte da infraleitura surpreendeu mais as ouvintes? Qual das infraleituras foi mais rapidamente compreendida pelas estudantes?

Uma forma decolonizada de ler.

Se, por um lado, me surpreende que o estudo inclusivo dos corpos e das formas de expressão colonizadas nem sempre corresponda, no universo acadêmico, ao questionamento *criativo* e sensorial da inclinação ocidental para categorizar, descrever e explicar exaustivamente *todas as coisas*, por outro, surpreende-me que tal inclusividade não conduza naturalmente a academia ao questionamento da sua própria metodologia e, acima de tudo, da escrita como forma única do conhecimento; e, conseqüentemente, à integração de outras formas do saber no espaço da universidade. Mais do que alçar como categoria a bandeira dos estudos queer, feministas, animais ou raciais e incluí-la no currículo, ler *decolonialmente* tudo *com o corpo*.

E uma forma interventiva de ler.

O que quer dizer, ao mesmo tempo, que, em casos extremos, a infraleitura poderá, ao recriar para *não* entender, intervir politicamente sobre o objeto em análise. Como, por exemplo, no caso de *Oswald psicografado* de Décio Pignatari, em que, ao cruzar-me regularmente com passagens evidentemente misóginas, decidi fazer, com recurso aos mesmos materiais que Décio usou em 1981, *Décio psicografado*.²⁵

O que tem propriamente de rigorosa esta versão parodicamente feminista e decolonizada de *Oswald psicografado*?

A transformação de uma expressão como “— Devo tudo à carne dela” em “Lhes devemos tudo a elas”, do desenho de “país/ coração/ e o saco” em “um país/ um coração/ e uma xoxota [...]” (dos três, a última e mais desconhecida) ou, à semelhança do humor de Edgardo Antonio Vigo em “Latin American Cult — European Version” (1975), de “meu nome diz:/ nasci na selva brasileira/ (mas preferia ser franco-alemão)” em

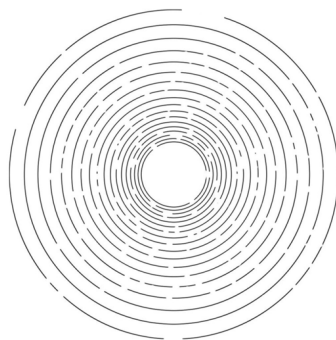
meu nome diz:
nasci na Europa
(mas queria ter nascido
na América do Sul)

propõe, sem grandes aparatos, outro modo de *interpretar* e, acima de tudo, partilhar a *interpretação*.

Há, certamente, algo de tão corporalmente exigente na mão que *não* entende quanto no exercício paródico que, para recriarem o objeto em análise, se entregam à técnica e à manipulação do conteúdo para, sem cair no erro de o cancelar, conversar com Décio. Para lá de qualquer processo de resistência ser concebido justamente com base no *erro*, a conversa interessa efetivamente muito à infraleitura, que encontra na prática do diálogo um modo coletivo de pensar sobre o *fazer* do poema.

Tocar o quadro (infinito) no museu, ou A conversa grande.

O diálogo forma-se, além disso, com base no prazer, na democratização da leitura e, finalmente, na dessacralização do estatuto das suas intervenientes: Augusto toca o *intocável* Catulo, eu toco os *intocáveis* Augusto e Catulo.²⁶ Se pensar sobre o *fazer* expandido como a recriação infinita e acrônica, direta ou indireta, de outros poemas, ou sobre a leitura como uma forma válida e naturalizada de coautoria (possibilidade levantada com mais clareza a partir dos anos 1950 com o poema verbivocovisual) supõe desarmar a individualidade, o estatuto e a *originalidade*²⁷ do autor tradicional e, conseqüentemente, da *obra*, infraler suporá, por sua vez, o desmantelamento do autor tradicional, da obra e do ensaísta tradicionais. Sem fim, uma “dobra de dois”²⁸ – 3 ou 4 –, a infraleitura poderá ser *variada* de modo inesgotável e beneficiar da potência inequívoca da *diferença* da própria repetição.



Patrícia Lino. Infraleitura. Diagrama.

A multiplicação intertextual das intervenientes que se juntam para conversar deverá, portanto, estar por trás da infraleitura e da variação da infraleitura: ler decolonialmente Augusto significa ler decolonialmente Catulo e ler decolonialmente a infraleitura de Patrícia significa ler decolonialmente Augusto e Catulo.

Ainda: a variação da infraleitura poderá ser feita por aquela que a escreveu em primeiro lugar ou, obviamente, por outra ensaísta, e ganhará muito, pela sua dimensão ilimitada, com o formato digital que, sem recorrer a uma nova impressão, garante à(s) ensaísta(s) a rapidez e o conforto propícios ao exercício de repetição.