

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MONALISA MEDRADO BOMFIM

OBJETOS INTERMÍDIA NA POESIA CONCRETA DE  
DÉCIO PIGNATARI

SÃO CARLOS  
2022

MONALISA MEDRADO BOMFIM

OBJETOS INTERMÍDIA NA POESIA CONCRETA DE DÉCIO PIGNATARI

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Marques

São Carlos

2022

## AGRADECIMENTO

Como sempre, agradeço primeiro aos meus pais, por terem me dado a vida e, com ela, a oportunidade de viver neste mundo e escrever este trabalho. Na sequência, agradeço ao meu orientador Prof. Wilton Marques, pelas leituras, discussões, indicação de textos e a paciência em todo o meu processo de formação como pesquisadora. Não poderia deixar de agradecer também à Prof<sup>a</sup> Diana Junkes, que orientou a primeira parte desta pesquisa e foi essencial na escolha do objeto e do *corpus* do trabalho. Agradeço também à Prof<sup>a</sup> Raquel Bernardes Campos, que arguiu a banca de defesa e trouxe contribuições importantes para a redação final do trabalho.

Agradeço à *Revista Criação & Crítica* (USP) e à *32º Semana de Letras* (Ibilce/UNESP), que permitiram que este trabalho fosse divulgado em forma de artigo e apresentação de comunicação. Agradeço à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) pela oferta do curso de Letras e de outras condições que permitiram o desenvolvimento desta pesquisa, desde a Biblioteca Comunitária até o corpo docente, sempre comprometido com a educação pública de qualidade. Estendo esse agradecimento ao Fernando, da secretaria do Departamento de Letras, pelos longos cálculos de créditos restantes e por estar sempre disponível para tirar dúvidas. Agradeço ainda aos amigos que, por meses, escutaram que eu estava “escrevendo o TCC”, a amizade de todos foi fundamental para equilibrar a minha saúde mental.

*Mas também a carne não tem importância.  
E doer, gozar, o próprio cântico afinal é indiferente.  
Quinhentos mil chineses mortos, trezentos corpos de namorados sobre a via férrea  
e o trem passa, como um discurso, irreparável:  
tudo acontece, menina,  
e não é importante, menina,  
e nada fica nos teus olhos.*

*[...]*

*Os beijos não são importantes.  
No teu tempo nem haverá beijos  
Os lábios serão metálicos,  
civil, e mais nada, será o amor  
dos indivíduos perdidos na massa  
e só uma estrela  
guardará o reflexo  
do mundo esvaído  
(aliás sem importância)*

Carlos Drummond de Andrade  
*Canção do berço*

## RESUMO

Décio Pignatari (1927-2012) era o mais polêmico do trio de poetas concretos que compunha com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. A ousadia de Pignatari está na sátira, mas também no multiálgo das mídias, que experimentou por meio de diferentes suportes nos poemas intermídia. Considerando que Pignatari ajudou a fundar na França, em 1969, a *Association Internationale de Sémiotique* e que trilhou academicamente um caminho interdisciplinar, admitiu-se que, em relação às mídias, Pignatari era o mais experimental dos concretos. Por isso, este trabalho é focado em aspectos da reprodução de seus textos poéticos em diferentes suportes, compreendendo-os, assim, como objetos intermídia. O objetivo foi investigar os objetos intermídia de Pignatari nas fases ortodoxa e participante, interpretando-os como elementos tecnomodernos, críticos e eróticos. Demonstrando na prática o que Lucia Santaella já preconiza na teoria, isto é, que a poesia concreta é precursora da poesia digital contemporânea. Para isso, a primeira etapa do trabalho discutiu o conceito de intermedialidade, baseando-se nos textos de Claus Clüver e Ernst Gombrich; a segunda parte priorizou a análise dos poemas da fase ortodoxa, *um movimento* (1956), *hombre hambre hembra* (1957) e *caviar* (1959), nos suportes escrito e oral; e a terceira etapa dedicou-se a análise dos poemas considerados, aqui, da fase participante do poeta, *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960), nos suportes da escrita, áudio e audiovisual. Os poemas foram analisados tendo em vista as novas experiências sensoriais proporcionadas pelas práticas da voz e de performance corporal associadas aos diferentes suportes experimentados. Este trabalho buscou trazer a poesia de Décio Pignatari para o campo da análise do suporte de inscrição, sugerindo um diálogo ativo com o contemporâneo digital.

**Palavras-chave:** poesia concreta brasileira, suporte de inscrição, objeto intermídia, multiálgo de mídias, poesia digital.

## ABSTRACT

Décio Pignatari (1927-2012) was the most irreverent one of the trio of concrete poets that he composed with the brothers Haroldo and Augusto de Campos. Pignatari boldness lies in satire, but also in the multiadialogue of media, which he experiences through the exploration of different supports in intermedia poems. Considering that Pignatari helped to found the *Association Internationale de Sémitique* in France, in 1969, and he followed an interdisciplinary academic pathway, it was admitted that, in relation to the media, Pignatari was the most experimental of the concretes. Therefore, this work focused on experimental poetic aspects of Pignatari through different media, thus understanding them as intermedia objects. This work's aim was to investigate the Pignatari's intermedia objects in its orthodox and participant phases, interpreting them in terms of technomodern, criticism and erotic elements. It demonstrated in poetic practice what Lucia Santaella already advocates in her theory, which is, concrete poetry is a precursor of contemporary digital poetry. The first stage of this work discussed the concept of intermediality, based on the texts of Claus Clüver and Ernst Gombrich; the second part prioritized the analysis from orthodox phase poems, *um movimento* (1956), *hombre hambre hembra* (1957) and *caviar* (1959), in written and oral supports; and the third part was dedicated to analysis from poems considered here as participant phase poems, such as *beba coca cola* (1957) and *organismo* (1960), in written, audio and audiovisual supports. The poems were analyzed regarding the new sensorial experiences provided by the practices of voice and body performance associated with the different supports experienced. This work had the intention to bring Décio Pignatari's poetry to the field of inscription support analysis, suggesting an active dialogue with the digital contemporary.

**Keywords:** brazilian concrete poetry; inscription supports; intermedia objects; media's multiadialogue; digital poetry.

## SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1. Antenas e multiálogo de Décio Pignatari	12
Capítulo 2. Arco tenso: poemas da fase ortodoxa de Décio Pignatari	22
Capítulo 3. Da cloaca ao cinema: o pensamento intermídia de Décio Pignatari	34
Considerações finais	48
Referências bibliográficas	51

## Introdução

O poema concreto pensa a poesia para além do verso, localiza a palavra não mais na página, mas no espaço-tempo que constitui a malha que suporta a inscrição do objeto artístico, seja esse suporte físico, oral ou, mais recentemente, digital. Dado que a palavra passa a ocupar um espaço-tempo, considera-se também um rearranjo semântico e sintático, no qual o sentido da leitura não se dá apenas da esquerda para a direita, mas explora todos os campos espaciais de contato da palavra, palavra-palavra ou palavra-vazio, é uma sintaxe visual, na qual toda relação importa e pode ser interpretada.

A abertura para outras possibilidades organizacionais aproxima o poema concreto do ideograma oriental, os métodos utilizados para isso derivam de uma seleção definida de autores,<sup>1</sup> entre eles se destacam Stéphane Mallarmé, James Joyce, cummings e Erza Pound. Há ainda uma valorização melopaica da poesia, que trabalha a musicalidade fonética das palavras. Diferentes textos do livro *Teoria da poesia concreta* (2006) auxiliam a compreender essa proposta de poesia, que explora o espaço-tempo em suas três dimensões: “conteudística”, “gráfico espacial” e “acústico-oral” (CAMPOS, 2006, p. 74). O que radicaliza as possibilidades da palavra em três dimensões é o conceito verbivocovisual, para usar um termo joyceano marcante na poesia concreta.

No contemporâneo, o livro *Poesia concreta brasileira* (2005), de Gonzalo Aguilar, parte da reflexão sobre modernidade e modernismo no cenário brasileiro para localizar a poesia concreta no espaço-tempo, pensando-a de forma histórica. Diacronicamente, Aguilar distingue três fases principais: a fase ortodoxa (1956-1960), a fase participativa (1960-1966) e a fase tropicalista (1967-1969). Além disso, debruça-se mais atentamente nas produções críticas e poéticas dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, citando esporadicamente poemas de Décio Pignatari, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

Entre as discussões sobre a poesia concreta que se desdobram no contemporâneo, pode-se destacar também os trabalhos de Lucia Santaella, cuja pesquisa, com ênfase nos artigos *A poesia concreta como precursora da cibercultura* (2006) e *Décio Pignatari entre a vida, os signos e a memória* (2016), defende a tese de que, na verdade, a poesia concreta é precursora da ciberpoesia, ou poesia digital. Nas palavras da autora:

---

<sup>1</sup> A essa seleção os poetas concretos brasileiros chamavam de *paideuma*, termo importado de Erza Pound.

A radicalização a que a poesia concreta levou esses princípios costuma ser chamada de fase ortodoxa da produção dos poetas concretos. Diante dela, a crítica, via de regra, assume um tom condescendente como se a radicalização não passasse de uma fase inicial, depois superada, uma superação que teria levado os poetas concretos a recuarem nos princípios assumidos nessa fase. De outro lado, há também a tendência a se identificar a poesia concreta com as variadas manifestações das poesias visuais. Discordo de ambas as tendências e a história recente da poesia parece estar me dando razão. Por ironia inesperada para os críticos, é justamente o que foi chamado de fase ortodoxa da poesia concreta que a contemporaneidade vem incorporando como herança viva, tanto é que essa herança é tomada como parâmetro daquilo que vem sendo produzido pela e-poesia ou poesia digital contemporânea. (SANTAELLA, 2016, p. 205-206)

Na mesma perspectiva de Santaella, é possível sugerir que o dado tecnomoderno do trabalho dos concretos, que vem sendo incorporado à modernidade, liga-se também à experimentação dos suportes de inscrição. Isso porque, de acordo com Dominique Maingueneau (2001, p. 84), “a transmissão de um texto não vem após a sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido”. Assim, pensar a experimentação dos suportes importa, porque o suporte proporciona inscrição, forma e sentido, principalmente, quando se admite como objeto de análise o poema concreto, cuja poética leva ao extremo as possibilidades da palavra em perspectivas gramaticais, visuais e sonoras.

Este trabalho dedicou-se a identificar os elementos da poesia concreta que perduraram na poesia digital, sobretudo quando se pensa nas diferentes possibilidades de leitura que os poemas concretos apresentam quando são desenvolvidos em distintas mídias. A análise teve como foco o poeta Décio Pignatari, que, apesar de ser considerado pioneiro, junto com os irmãos Campos, na experimentação dos suportes, foi pouco explorado no livro de Aguilar (2005) e, de modo geral, também nas pesquisas acadêmicas. Além disso, para demonstrar que o dado tecnomoderno perpassa as fases da poesia de Pignatari, foram analisadas produções literárias da fase ortodoxa: *um movimento* (1956), *hombre hambre hembra* (1957) e *caviar* (1959); e da fase participante: *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960); considerando os diferentes suportes materiais em ambas. Atualmente, as versões performáticas e os poemas podem ser consultados online, tanto no site <<https://poesiaconcreta.com.br/>> quanto na plataforma <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)>. Em outras palavras, estão ao alcance da mão de qualquer leitor interessado, que poderá acessá-los por celulares e computadores, uma vez que estão vinculados ao suporte digital.

Com o objetivo de construir o ambiente teórico que embasaram as análises dos poemas, o primeiro capítulo se dedicou tanto à definição de características experimentais do poeta, que justificam sua escolha como alicerce da presente pesquisa e, ao mesmo tempo, frisam a relevância do traço intermídia na sua produção. A utilização de diferentes mídias foi entendida como elemento precursor da poesia concreta sobre a digital, a partir da compreensão dos conceitos de objeto intermídia descritos por Claus Clüver e Ernst Gombrich. Ou seja, características típicas de tais objetos, como por exemplo, a interdisciplinaridade, as possibilidades interpretativas e o papel do leitor, foram posteriormente identificadas e discutidas nos poemas de Pignatari.

A partir da pressuposição que a poesia concreta e Décio Pignatari podem ser pensados em função do conceito de objeto intermídia, passou-se propriamente à leitura e análise dos poemas selecionados. Nessa perspectiva, o segundo capítulo dedicou-se à fase ortodoxa do poeta através das análises dos seguintes poemas: *um movimento* (1956), *hombre hambre hembra* (1957) e *caviar* (1959). Tais poemas, vinculados aos suportes escrito e de áudio, estão associados às performances orais com e sem composição musical. Na análise, explorou-se aspectos do dado tecnomoderno na fragmentação textual de *um movimento* (1956), na melopeia ideogrâmica e na totalidade abstrata de *hombre hambre hembra* (1957) e na crítica irreverente e erótica de *caviar* (1959), o que, no caso deste último, colocou-o em diálogo com o poema *Ode ao burguês* (1922), de Mário de Andrade. Em cada experiência de mídias, os poemas ganham camadas interpretativas, o que, é claro, depende da habilidade do leitor de explorar as possibilidades oferecidas pelo próprio objeto intermídia.

Os três poemas da fase ortodoxa apresentam uma crítica ácida ao cenário cultural brasileiro, ganhando potência ao mesmo tempo que se atualizam no transitar entre as mídias. Por isso, é difícil dizer que a poesia de Pignatari somente ganharia tons militantes na fase participante da poesia concreta, uma vez que, na presente leitura dos poemas da fase ortodoxa, tais tons também se manifestaram. Entretanto, é indiscutível que a crítica se torna muito mais violenta e obscena na fase participante. O que será mostrado nas análises de *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960), bem como nas experiências destes poemas nos suportes do áudio (com e sem composição) e no audiovisual. O poema *beba coca cola* (1957) se aventura no audiovisual no documentário *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes* (2005), dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes, enquanto *organismo* (1960) é recriado no filme *Cinema falado* (1986), dirigido por Caetano Veloso.

Os dois poemas foram analisados no terceiro capítulo. Nesse sentido, a hipótese de precursão de Santaella (2016) foi testada em seus limites, não restringindo-se a fase ortodoxa, sobre a qual firmara seu argumento, mas também explorando a fase participativa dos poemas intermídia de Pignatari, que experimenta uma mídia ainda mais produtiva: o audiovisual. A análise focou-se em aspectos sarcásticos e eróticos. A abordagem do erotismo aconteceu à luz da teoria de Georges Bataille, explorando as perspectivas do prazer pelo prazer e da violência da carne, pois, para o teórico, os domínios do erotismo e da violência se confundem. Com isso, percebeu-se que, na fase dita participativa do poeta, quanto maior o número de mídias envolvidas no objeto, mais a crítica do poema se torna obscena e direcionada.

A liberdade interpretativa do leitor e o multiálogo das mídias continuaram pungentes nos poemas da fase participante e, com isso, as análises serviram não apenas para ilustrar, com elementos formais delineados, a teoria de Santaella sobre a precursão da poesia concreta na poesia digital, mas também para flexibilizá-la, demonstrando que tais características perpassam toda a poesia concreta, principalmente na poética de Pignatari. Como o poeta tinha consciência da importância da tarefa de conhecer e experimentar novas mídias, a sua produção intermídia se destacou e explorou várias fases da sua poesia. Tudo isso, associado à crítica afiada e irreverente de Pignatari, reverberam até hoje na poesia digital.

## Capítulo 1. Antenas e multiálogo de Décio Pignatari

*Eu não sou quem escreve,  
mas sim o que escrevo:  
Algueres Alguém  
são ecos do enlevo*

Décio Pignatari  
*Eupoema*

Para Lucia Santaella (2016, p. 212), Décio Pignatari “adivinhou como ninguém o impacto que as tecnologias pós-revolução industrial e eletrônica viriam acarretar para a cultura e a comunicação”. Em entrevista ao programa *Roda Viva* (1989) da *TV Cultura*,<sup>2</sup> Pignatari transparece lucidez com relação às tecnologias de seu tempo, observando que “a televisão tem a rapidez e ela caminha junto com o computador”, fato evidente na sociedade digital. Quando questionado sobre sua poesia, disserta sobre a experimentação de materiais - holografia e vidro, realçando a correlação entre poesia e palavra:

[...] faço uma poesia visual, ou faço holografia, ou tento realizar alguma coisa hoje em cristal ou em volumes de vidro com cores, ou coisas que a gente vai tentando [...]. O poeta, de qualquer modo, sempre estará ancorado na palavra. Ele pode usar todos os meios que quiser, desde a holografia, o que você quiser, cristal, vidro, papel, o que você quiser... vídeo, cinema, TV, tudo que ele quiser... ele sempre estará ancorado na palavra, nesse sentido, ele é poeta. Agora há poetas não verbais, então ele salta o limite, ele vai para a área das artes visuais, onde você pode considerar aquilo também poesia. Eu de qualquer maneira não, eu considero que assim que você abriu mão do universo verbal, você já tem que trabalhar em uma outra área, que é uma área da pura visualidade. (PIGNATARI, 1989, n.p.)

Pignatari produziu poemas com e sem versos, mas sempre esteve ancorado na palavra, que está apta a experimentar diferentes meios de inscrição. A materialidade do suporte, por sua vez, está associada ao desenvolvimento tecnológico do período histórico. É indiscutível, por exemplo, que a era digital oferece mais possibilidades de mídias a serem exploradas, em comparação ao que Pignatari dispunha, mesmo nas décadas de 1980-90. Assim, é importante destacar o quanto o poeta está vendo muito à frente do seu tempo quando analisa e

---

<sup>2</sup> As citações a seguir são fragmentos transcritos da entrevista de Décio Pignatari ao programa *Roda Viva* da *TV Cultura*. A entrevista está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AUnjYoDDwbM>>, acesso em 17 de março de 2020.

experimenta as diferentes mídias disponíveis. Ainda na mesma entrevista do *Roda Viva* (1989), Pignatari é convidado a pensar nos suportes que estariam por vir. Na resposta, o poeta ativa suas antenas poundianas:<sup>3</sup>

Bom, como sempre eu creio que os artistas nunca temerão as novas mídias. Os maus artistas sim, aconteceu no passado com a fotografia, os maus artistas disseram: “perdemos o emprego”. E depois quando veio o cinema, o pessoal mal de teatro disse: “acabou-se o teatro”. Na verdade, as novas tecnologias propiciam uma quantidade e uma qualidade diferentes, porque muita gente é artista, não só aqueles que se lançam, ou que estão em uma Bienal, ou que expõem, ou que entram no circuito de alguma mídia impressa. Há um número enorme de gente fazendo arte utilizando essas mídias que vão ficando ao alcance de multidões, desde o vídeo, a fotografia, daqui a pouco será a holografia. [...] Hoje os micros estão nas mãos das crianças, os vídeo-jogos são fascinantes e você pode criar quantas coisas ali, como ver que a criança adquire toda uma mentalidade diferente, rápida, de inteligência sensível, dialogando com a mídia eletrônica. (PIGNATARI, 1989, n.p.)

A lucidez de Pignatari está, de certa forma, relacionada aos muitos lugares pelos quais transitou. Além de colaborar, na década de 1950, para a criação da poesia concreta brasileira junto com os irmãos Campos, em 1973, adquiriu o título de doutor na USP, sob orientação de Antonio Candido. Lecionou na Faculdade de Arquitetura (FAU) da Universidade de Brasília (UnB), na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como professor de Comunicação e Semiótica. Em 1969, ajudou a fundar a *Association Internationale de Sémiotique* (AIS), na França. Toda essa trajetória mostra que Pignatari é múltiplo, transita entre as áreas, apresentando grande afinidade com os setores do designer, arquitetura e comunicação, assim, tanto os seus interesses quanto suas antenas artísticas distinguem sua compreensão e atitude diante da tecnologia que emergia no fim da década de 1980.

Muito do pensamento de Pignatari reflete as ideias traduzidas por ele, como as do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1969),<sup>4</sup> de Marshall McLuhan, cujas teorias sobre comunicação de massa aprofundam-se nas discussões sobre a experiência cibernética em que vivia o homem da era eletrônica. Assim como McLuhan, Pignatari entende que a “palavra – escrita e falada – já é um *medium*, já é um meio, um veículo de comunicação”, conseqüentemente, “quem compreende apenas um *medium* torna-se um

<sup>3</sup> No livro *ABC da literatura* (2013), Ezra Pound caracteriza os artistas como “antenas da raça”, posto que as artes possuem um certo poder antecipador de gerações, associada a futuros desenvolvimentos sociais e técnicos.

<sup>4</sup> A primeira publicação de *Understanding media: the extensions of man* é de 1964. A primeira publicação da tradução de Décio Pignatari, por sua vez, data de dezembro de 1969.

burocrata servil desse *medium*” (PIGNATARI, 2004, pp. 45 e 47). Para Pignatari, portanto, é fundamental explorar o mesmo texto em diferentes mídias, não só pela experiência poética, mas também para dominar as suas idiossincrasias. Entende-se esse lugar de emergência experimental do objeto artístico como multiálogo das mídias, pois, segundo Pignatari (1989, n.p.),

O bonito não é só a televisão, o que nós estamos vendo de interessante é o diálogo entre as mídias, incluindo a mídia da praça, da coisa a viva voz, pessoal. Então essa coisa viva que é o fato, que gera notícia, esse fato também em si mesmo virou signo, virou linguagem. A praça é pública, mas nem todo mundo pode estar na praça, ela tem que vir através da foto, do cinema e da TV. *O que eu acho interessante é o diálogo das mídias, o triângulo, o multiângulo das mídias, uma criticando a outra, e disto é que nasce uma visão um pouco mais completa e interessante.* (Grifos nossos)

O diálogo entre as mídias, ou multiálogo como prefere Pignatari, é fato consumado na sociedade digital, pois, a praça pública é amplamente divulgada em tempo real para suportes que estão ao alcance da mão. Nessa perspectiva, Santaella observa que, para Pignatari,

os signos são produzidos nas diferentes mídias, como se comportam, como significam, como são percebidos, interpretados, traduzidos, transformados, transpostos de uma mídia a outra, como são transmidializados faz parte da matéria vivente da comunicação. (SANTAELLA, 2016, p. 212)

Ou seja, os signos sofrem transformações inerentes no multiálogo, já que precisam se adaptar à materialidade de diferentes suportes. Nesse sentido, pensar o multiálogo é pensar também a intermidialidade do objeto artístico, bem como o material de inscrição do signo, que enriquece as possibilidades interpretativas do objeto.

Para compreender o conceito de intermidialidade, recorre-se a dois textos de Claus Clüver, *Inter textus/ Inter artes/ Inter media* (2006) e *Concrete poetry and the new performance arts: intersemiotic, intermedia, intercultural* (2000). No primeiro, Clüver discute os limites dos conceitos associados à palavra intermidialidade, dado que a literatura pressupõe um estudo para além do texto inscrito, mas também, frequentemente, relaciona-se com outras artes e mídias, sobretudo aos suportes no qual se inscreve. Destaque-se, no texto de Clüver, a relevância de considerar a multimidialidade do novo suporte, isso porque, no processo de trânsito entre suportes, ou mídias, as artes se tocam, se esbarram, trocam estéticas e se entrelaçam quanto à expressividade que apresentam.

Clüver (2006, p. 20) entende o conceito de textos intermídia como aqueles que “recorre[m] a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. Nas palavras do crítico:

Textos intermediáticos puros que podem existir sem elementos verbais têm, em geral, um caráter performativo, como, por exemplo, certas peças musicais modernas que exigem daqueles que as executam gestos, movimentos e mudanças de lugar dos mais variados modos [...] [que] também são relevantes para as tentativas de interpretação, pois o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido. (CLÜVER, 2006, p. 31)

Ainda segundo Clüver, o signo é um elemento importante, contudo, não sendo o único, é necessário considerar outros aspectos no estudo da fronteira entre os suportes, já que a expressão artística é ressignificada após esse contato. O raciocínio desenvolvido pelo crítico colocou o objeto artístico em um lugar interdisciplinar, visto que considera as peculiaridades da materialidade das mídias de inscrição, que, por sua vez, têm afinidades com diferentes disciplinas, como comunicação, literatura, design, música e cinema; conseqüentemente, também o coloca num lugar de multiálogo, pois essas idiosincrasias se tocam, transformando a si mesmas e aos signos associados a elas. Para Clüver, o leitor do texto intermídia é outro, ele está em diálogo com a tecnologia, assiste na linha de frente às transformações geradas pelo multiálogo entre mídias e signos, são leitores atentos às possibilidades interpretativas, ativos diante do objeto artístico.

Quanto ao objeto intermídia, é importante destacar ainda que as performances corporal e oral podem ser entendidas como suportes que carregam e constroem o sentido do objeto artístico. O texto de Clüver, *Concrete poetry and the new performance arts: intersemiotic, intermedia, intercultural* (2000), auxilia na articulação do argumento, pois analisa as experiências sonoras empreendidas pela poesia concreta. De acordo com Clüver (2000, p. 38), a “concrete sound poetry explore the possibilities of speech sound beyond the limits of speech”.<sup>5</sup> A partir disso, depreende-se que os poemas inscritos no suporte do áudio, por meio da performance oral, exploram as possibilidades do falar, isto é, dos fonemas da linguagem e da melopeia poética.

---

<sup>5</sup> Tradução própria: “a poesia concreta sonora explora as possibilidades do som falado para além dos limites da fala”.

Clüver considera ainda que as interferências instrumentais e harmônicas promovem outra experimentação do suporte do áudio, pois oferecem ao leitor uma experiência que explora a oralização em diálogo com a música. O suporte audiovisual, por sua vez, utiliza os recursos anteriores e soma a eles a performance corporal, colocando em multiálogo: linguística, música, pintura, arquitetura e artes cênicas. O objeto intermídia, portanto, é aquele que transita entre os suportes, experimentando suas possibilidades. Nesse sentido, Clüver (2000) distingue a poesia concreta, observando que, nela, há uma afinidade com a proposta intermídia.

*Concrete poetry lends itself well to demonstrating the possibilities inherent in intersemiotic and intermedia texts even of minimal proportions, to exploring the potential of such texts to appeal to audiences across linguistic and cultural boundaries even when different writing systems are involved, to indicating new demands made on readers as texts leave the page to become three-dimensional objects that require physical manipulation, and to exemplifying new concepts of performance with regard to the text executing itself as a programmed structure, the oralization of “open” verbivocovisual texts, and the role of the reader as game player, operator, and quasi-coauthor (CLÜVER, 2000, p. 47).<sup>6</sup>*

O cenário poético foi revolucionado pela poesia concreta, que apresentou poemas em três dimensões. A proposta intermídia oferece meios e suportes outros que ampliam a experimentação das dimensões poéticas em diferentes mídias, o que leva a verbivocovisualidade ao limite, disponibilizando recursos para além da folha de papel e da inscrição na página. Isso permite que a circulação da poesia seja repensada, pois, a experimentação de materiais e meios faz com que outras instituições tenham interesse em receber esses poemas, como por exemplo, os museus.

A poesia concreta brasileira nasce em 1956, em um lugar de multiálogo, na *Exposição nacional de arte concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que, no ano seguinte, foi levada para o Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro. A exposição dos poemas concretos em museus mudou o panorama da circulação da poesia, uma vez que são locais mais abertos e plurais, onde, supostamente, diversos setores da sociedade circulam.

---

<sup>6</sup> Tradução própria: “a poesia concreta demonstra por si mesma as possibilidades inerentes aos textos intersemióticos e intermídia, mesmo que de proporções mínimas, de explorar o potencial desses textos de atrair o público através de aproximações linguísticas e culturais, mesmo quando diferentes sistemas de escrita estão envolvidos, indicando novas demandas construídas por leitores de textos que deixam a página para se tornarem objetos tridimensionais, que requerem uma manipulação física, e que exemplificam novos conceitos de performance que dizem respeito à execução do texto em si como uma estrutura programada, a oralização dos textos verbivocovisuais “abertos” e o papel do leitor como jogador, operador e quase co-autor”.

Com as artes das bienais – a pintura, a escultura, a arquitetura –, os poetas criaram um espaço de diálogo e de *performance*: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que esta se definisse com relação às demais artes. A poesia se apresentava como *planejamento*, *design* e *construção*, categorias que a aproximavam das artes visuais e da poética de João Cabral de Melo Neto, mas sobretudo dessa disciplina que no Brasil se havia convertido em emblema da tradição modernista: a arquitetura. Nessas transferências e intercâmbios, a categoria de *design* funcionava com as demais artes e, ao mesmo tempo, com o espaço social. [...] Sua pretensão era atravessar toda a sociedade, e o conceito que os modernistas brasileiros utilizaram para se referir a isso foi o de *desenho* [...]. Que isso possa ser estendido à poesia concreta, a sua preocupação com a tipografia, os poemas-objetos e os poemas-cartazes e a seu interesse por integrar a poesia à vida cotidiana, constitui uma estratégia vanguardista de *deslocamento*, cujo lance básico consistiu em transferir à poesia postulados das artes aplicadas que lhe eram tradicionalmente estranhos. (AGUILAR, 2005, p. 74)

Tanto os textos de Clüver (2000) quanto o de Aguilar (2005) auxiliam a sustentar a poesia concreta num lugar intermídia, que explora a performance oral e corporal como suportes, experimentando suas possibilidades. Observa-se então que a operação intermedialidade da poesia concreta brasileira está em consonância com o que vinha se apresentando como arte concreta em escala internacional, isto porque, se em 1970, Liesbet Crommelin, organizou a mostra *klankteksten/ ? konkret poëzie/ visuele teksten*, no Stedelijk Museum, em Amsterdam, que contemplava, além de 140 poetas visuais, nove poetas-performances concretos; em 1973, no Brasil, Caetano Veloso realizava a performance oral de *dias, dias, dias* (1953),<sup>7</sup> poema de Augusto de Campos. As performances orais que Caetano Veloso realizou repensam a circulação da poesia concreta, que se mantinha elitista e concentrada na região sudeste do país, mesmo com as exposições em museus. Assim, se os museus, em alguma medida, ampliam a circulação da poesia concreta brasileira, as performances de Caetano aumentam as possibilidades de popularização.

Algumas performances orais de Pignatari - *um movimento* (1971) e *Motet em Ré Menor - beba coca cola* (1966) - são anteriores a 1973, portanto, pode-se sugerir que a experimentação intermídia de Pignatari não só está em consonância com o cenário internacional da poesia concreta, mas também antecede a oralização de *dias, dias, dias* (1973) de Caetano Veloso. Por isso, ao analisar esses poemas, pensa-se também no pioneirismo de Pignatari, tanto em desbravar os efeitos da palavra em diferentes suportes, quanto em explorar

---

<sup>7</sup> Poema disponível para consulta em <<https://poesiaconcreta.com.br/poema/dias.html>>, acesso em 30 de maio de 2020.

as possibilidades de diálogos das mídias. Em ambos os casos, os elementos dos poemas possuem reverberações no contemporâneo da poesia digital.

Assim, chega-se ao suporte digital, cuja quantidade de informação armazenada é absolutamente superior a qualquer outro suporte anterior. Lucia Santaella Braga, em suas pesquisas sobre os suportes eletrônicos,<sup>8</sup> apresenta um panorama sobre o contemporâneo digital:

Computador significa processo digital que vem caminhando para um estado inexorável de onipresença tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. A digitalização consiste em dividir uma grandeza física em pequenas frações, mediante seu valor em intervalos regulares. Em seguida, esse valor é quantificado por atribuição de um código informático sob forma binária, isto é, utilizando apenas dois números, 0 e 1 (bits da informação). O sinal digital traduz-se assim por um fluxo de bits estocado em algum suporte e agrupado em pacotes, sendo suscetível de ser tratado por qualquer computador. [...] Antes da digitalização, os suportes das diferentes linguagens eram incompatíveis: papel para o texto, película química para a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. Atualmente, a transmissão da informação digital é independente do meio de transporte (fio do telefone, onda de rádio, satélite de televisão, cabo etc.). Sua qualidade permanece perfeita e sua estocagem é barata. (SANTAELLA-BRAGA, 2012, p. 5)

A partir de Santaella, constata-se que o suporte digital é a máxima do multiálogo de Pignatari, aliado à rápida transmissão da informação, o que configura diálogos mais dinâmicos e intensos. É importante lembrar que o primeiro computador foi criado em 1937, por John Vincent Atanasoff. No entanto, a máquina só se populariza em 1990, com a criação, em 1989, do *World Wide Web*, por Tim Berners-Lee, o conhecido *www* dos endereços eletrônicos. Ambos os fatos são interessantes, pois a ascendência da produção intermídia da poesia concreta, em níveis nacionais e internacionais, ocorre *nel mezzo del cammin*, entre 1937 e 1990. Como afirmou Pound (2013), os artistas são as antenas da sua geração, assim, a experimentação intermídia, que começou antes dos suportes digitais, levou o multiálogo a níveis máximos.

O *World Wide Web* permitiu o desenvolvimento de um sistema de documentos hipermídia, de modo que possam ser executados e interligados em uma rede de computadores: a internet, na qual navega-se por meio de hiperligações. O sistema web utiliza uma linguagem de marcação própria, chamada de *HyperText Markup Language* (HTML), responsável por estruturar os conteúdos nos documentos hipermídia. O nano desenvolvimento dos sistemas de

---

<sup>8</sup> Ano de publicação do artigo *Videotexto: habita eletrônico da escrita*.

processamento de dados, que atualmente os computadores compartilham com os celulares, aliado à conexão *World Wide Web* na internet, geraram uma explosão dos meios de comunicação. Juntos, configuram uma rede digital que estabelece conexões de forma muito mais rápida, globalizada e ao alcance da mão, sobretudo, quando comparada ao transporte analógico de informações realizada pelos utensílios eletrônicos anteriores.

Neste cenário de hiperligações, a circulação dos objetos artísticos no suporte digital é alta e difusa, e o acesso é disponibilizado em alta qualidade:

No meio digital, os níveis materiais incluem os elementos que são próprios da materialidade eletrônica: o meio magnético, sua re-escrituralidade, sua compactação e sua transmissibilidade. Algumas das vantagens da poesia digital estão em sua habilidade para empregar multimeios, ser interativa e aumentar a circulação. (SANTAELLA, 2006, p. 33)

Circulação e popularidade são coisas diferentes, a alta circulação não garante que o objeto artístico seja popular, dado que isso está associado ao interesse e navegação ativa do leitor-espectador. Utilizando a poesia concreta como exemplo, é de consenso entre os pesquisadores da área, entre eles, os já citados Aguilar (2005) e Santaella (2006, 2012), que existe uma cortina de silenciamento sobre a poesia concreta, colocada e mantida pela crítica literária e pela comunidade acadêmica. A circulação dos objetos concretos na rede web, apesar de facilitar o acesso aos objetos artísticos concretos, ainda não foi capaz de remover completamente essa cortina.

Ainda a partir de Santaella (2006), depreende-se que a chave da alta circulação dos suportes digitais está na partícula imaterial que compõe a sua materialidade, como por exemplo, o armazenamento em nuvens, o compartilhamento e difusão em links URL, cuja materialidade é tão abstrata ao pensamento, quanto o seu funcionamento. No entanto, lida-se com suas funções dentro dos suportes eletrônicos diariamente de maneira intuitiva, sem que a imaterialidade perturbe o raciocínio lógico. Vive-se em um mar de links, que conectam os objetos artísticos ao suporte digital. Para Santaella (2006), a poesia que se desenvolve nesse novo habitat de escrita, a e-poesia ou poesia digital, repensa as primeiras experimentações dos concretos.

Em suma: os poetas concretos souberam extrojetar na superfície da página o cerne diagramático da linguagem poética: tornar visível seus diagramas internos multiplamente direcionados, formas que desenham sentidos. O resultado desse processo, embora visível, traz à baila processos que estão mais próximos do visual ideogrâmico do que do visual ótico. É dentro desse contexto que a visualidade da poesia concreta deve ser pensada, o que implica necessariamente a conjunção do olho e do ouvido na correlação com

as formas da música, invisíveis aos olhos. Não é por acaso que o lema dos concretos estava no ideal verbivocovisual. Também não deve ser por acaso que a paternidade dos poetas concretos é reconhecida pela e-poesia atual [...]. (SANTAELLA, 2006, p. 35)

Dessa forma, como precursora da poesia digital, a poesia concreta carregava aspectos de uma cultura que ainda estaria por vir. Esses elementos se manifestam principalmente nas produções intermídia, o que, aliás, pode ser discutido a partir de *La imagen visual: su lugar en la comunicación* (1997), de Ernst Gombrich.

Nesse texto, o autor sinalizou que “no es de extrañar que se haya dicho que estamos entrando en una época histórica en que la imagen se impondrá a la palabra escrita” (Gombrich, 1997, p. 41),<sup>9</sup> ou seja, se no contemporâneo há uma predominância das imagens, essas imagens estão cada dia mais aliadas à palavra. Destaca-se que não se trata apenas de justaposição imagem e legenda, mas a palavra tornando-se parte da imagem, que por sua vez é posta em circulação na rede web. Santaella (2006) distingue tais imagens digitais por meio da visualidade óptica, mais próxima do que a poesia concreta entende por visual ideográfico. Na imagem digital, palavra e imagem propõem uma sintaxe outra, que repensam os significados e simbolismos de ambas. Nesse ponto, os objetos artísticos digitais tocam os aspectos verbivocovisuais mais radicais da poesia concreta.

O interessante é que essa imagem ideográfica é utilizada para despertar sensações no leitor. Buscando entender esse jogo de recepção do texto, Gombrich observa:

*Sea como fuere, la facultad de las impresiones visuales para activar nuestras emociones ha sido observada desde épocas remotas. “El oído despierta la mente con más lentitud que el ojo”, dijo Horacion en su Arte poética al compara el efecto de la escena con el de la narración verbal. Los predicadores y maestros precedieron a los modernos publicistas en el conocimiento de las formas en que puede afectarnos la imagen visual, tanto si lo queremos como si no. La fruta succulenta, el desnudo seductor, la caricatura repelente, el captar nuestra atención. Esta función de activación de las visiones no está confinada a imágenes definidas. Las configuraciones de líneas y colores pueden influir en nuestras emociones. Sólo tenemos que mantener los ojos abiertos para ver cómo esas posibilidades de los medios visuales son utilizadas a nuestro alrededor.*<sup>10</sup> (GOMBRICH, 1997, p. 43)

<sup>9</sup> Tradução própria: “Não é de se estranhar que já foi dito que estamos em uma época histórica em que a imagem prevalece a escrita”

<sup>10</sup> Tradução própria: “Seja como for, o poder das impressões visuais em ativar nossas emoções tem sido observado desde épocas remotas. “O ouvido desperta a mente mais lentamente que o olho”, disse Horácio em sua *A arte poética* ao comparar o efeito da cena com o da narração verbal. Os predicadores e professores precederam os publicitários modernos no conhecimento das formas que a imagem visual pode nos afetar, tanto a favor como contra nossa vontade. A fruta succulenta, o sedutor nu, a caricatura repelente, atraem nossa atenção. Essa função de ativação da visão não está limitada a imagens definidas. As configurações das linhas e cores

A partir de Gombrich, observa-se que o efeito da imagem sobre o leitor-espectador está para além de sua vontade, esta pertence à própria imagem. O contexto digital oferece não apenas múltiplas diversidades de suportes, mas também multiplica as possibilidades de criação e interpretação, pois os recursos podem ser combinados de várias formas em diferentes suportes, levando a uma variedade de linguagens. A união da imagem à palavra, da poesia ao sistema digital – a e-poesia – amplia o potencial da exploração de sensações. O objeto artístico proporciona ao leitor a liberdade de experimentar um compilado de informações – figuras, cores, linhas, áudios, performances e emoções –, que se tocam e se conectam por meio da sintaxe visual ideogrâmica, ou de uma sintaxe sinestésica.

Enfim, a intermedialidade, o multiálogo, as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação, a verbivocovisualidade levada ao extremo da experimentação, são aspectos da poesia digital que, como se verá adiante, podem ser observados e discutidos nos poemas de Décio Pignatari, tanto na fase ortodoxa, quanto na participante. No seu pulo da onça, Pignatari pulou até a poesia digital e, sem dúvidas, deixou marcas de uma crítica aguda, debochada e, às vezes, erótica, entendendo lucidamente o contexto tecnológico em que estava inserido e aquele que estava por vir. Ou seja, explorando tudo o que até então estava ao alcance das suas mãos e antenas.

---

podem influir nas nossas emoções. Temos apenas que manter os olhos abertos para ver como essas possibilidades dos meios visuais são utilizadas ao nosso redor?”.

## Capítulo 2. Arco tenso: poemas da fase ortodoxa de Décio Pignatari <sup>11</sup>

*Hoje executarei meus versos  
na flauta de minhas próprias vértebras.*

Vladimir Maiakovski  
*A flauta-vértebra*

Gonzalo Aguilar subdividiu a fase ortodoxa em outras duas: fase orgânica e fase matemática, de acordo com ele:

A experimentação com essas relações espaciais permite, na produção do período 1955-1960, estabelecer as diferenças entre o que se denominou “fase orgânica” e “fase matemática”. No primeiro caso, predomina um tipo de relacionamento entre as partes bastante similar ao de *Un Coup de Dés*, um ordenamento irregular que trabalha com a página a partir de agrupamentos relativos às exigências contingentes de cada poema. (AGUILAR, 2015, p. 194)

Partindo do pressuposto que Mallarmé é um importante precursor da poesia concreta e que os poetas concretos se empenharam em levar até às últimas consequências o projeto mallarmeano de *Un coup de dés* (1897),<sup>12</sup> rompendo com estruturas discursivas e submetendo a palavra a experimentações de linguagem, de forma e estéticas; entende-se que o espaço em branco ganhou importância simbólica no poema concreto, que pôde ser lido como uma partitura musical.

Aguilar (2005, p. 243) ainda afirmou que “a crítica mais contundente do verso está nos poemas da ‘fase orgânica’, [...] nos quais o verso empresta as forças que lhe restam como forma”. Nessa perspectiva, o poema *um movimento* (1956) é um bom exemplo de produção da fase orgânica.

---

<sup>11</sup> Este capítulo, junto com fragmentos do capítulo 1, foram publicados na *Revista Criação & Crítica*, sob o título *Multialógo e arco tenso: poemas intermídia de Décio Pignatari* (2020). Fragmentos deste capítulo também foram apresentados como comunicação na *32ª Semana de Letras* (Ibilce/UNESP), sob o título *Caviar: um poema intermídia de Décio Pignatari* (2020).

<sup>12</sup> Haroldo de Campos o define como um “poema de pouco mais de 10 páginas [que] pode ser considerado, justamente, uma espécie de épica dos novos tempos, uma épica sintética e condensada do espírito crítico em luta com o Acaso e meditando sobre a possibilidade mesma da poesia, cuja morte ou cuja crise havia sido vaticinada por Hegel” (1979, p. 285).

u m  
 m o v i  
 m e n t o  
 c o m p o n d o  
 a l é m                    d a  
n u v e m  
u m  
c a m p o  
d e  
c o m b a t e  
  
m i r a  
g e m  
i r a                    d e  
u m  
h o r i z o n t e  
p u r o  
n u m  
m o  
m e n t o  
v i v o

**Figura 1.** Poema *um movimento* (1956), de Décio Pignatari.<sup>13</sup>

O poema de Pignatari não possui estrofes, também não possui versos, é um único bloco, no qual o branco também participa da tecedura da malha do poema de maneira mallarmeana, logo, palavras e brancos compõem o espaço-tempo. Nesse ponto, não apenas a palavra é experimentada em seus limites, mas o branco também, ele ocupa o espaço, variando de tamanho e local, de modo que as palavras parecem ganhar movimento em algo orgânico e incolor, como por exemplo, o vento ou a água. O vento aparece na aliteração da letra <v> nas palavras “movimento”, “nuvem” e “vivo”, que somada a assonância vibrante de [r] e fricativa de [z], estimula na mente o ruído provocado por correntes de ar.

As palavras “movimento”, “miragem” e “momento” são fragmentadas em *enjambement*, de modo a aproveitar as letras <m>, externas e internas, na construção da coluna vertebral do poema. Apesar do movimento orgânico das palavras, há no texto um eixo de apoio central constituído pela aliteração da letra <m>, que une as palavras que se esvaem no vento por meio de um fator comum. Em uma interpretação lúdica, talvez, para Pignatari, o vento que carrega as palavras em movimento orgânico é na verdade a geleia geral brasileira, enquanto a sólida medula da letra <m>, é o arco tenso, o murmúrio persistente da poesia concreta na literatura nacional. Tal hipótese deriva do trecho final do texto *& se não perceberam* (1966), publicado pela primeira vez na revista *Invenção* nº 5 e incluído no livro *Teoria da poesia concreta* (2006):

<sup>13</sup> Poema disponível em < [http://icco.art.br/wp-content/uploads/2015/11/Apoie\\_PORT\\_Projeto\\_Noigandres\\_1.pdf?x89288](http://icco.art.br/wp-content/uploads/2015/11/Apoie_PORT_Projeto_Noigandres_1.pdf?x89288)>, acesso em 20 de maio de 2020.

certa vez um biacadêmico poeta de ‘vanguarda’ nos disse: o arco não pode permanecer tenso o tempo todo, um dia tem de afrouxar & um dia vocês têm de afrouxar & nós: na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso. (PIGNATARI, 2006, p. 235)

Pignatari escreveu em resposta à crítica de Cassiano Ricardo, que falava para os poetas concretos afrouxarem o arco. O poeta é categórico, o arco permaneceria tenso, fazendo papel de coluna vertebral (medula e osso) no cenário literário brasileiro, que ele considerava geleia, ou seja, pastosa e instável. Em *um movimento*, conforme imagem acima, além de observar a instabilidade dada pela disposição das palavras, colocadas entre os espaços brancos, sugere-se ainda que os trechos que dizem sobre o “campo de combate” e “miragem ira” falam sobre a resistência e a crítica que a poesia concreta enfrenta no campo intelectual e literário brasileiro. Aguilar observa, por exemplo, que as opiniões sobre a poesia concreta são “frequentemente impregnadas de certa violência e distribuídas dicotomicamente: ou se está a favor ou contra” (2005, p. 15). Com isso em mente, retorna-se ao poema para observar o campo de batalha ligado a essa dicotomia, a “ira”, já antecipada como eco na palavra “mIRAgem”, é o ódio que se perpetua no local de contínuo combate. As palavras cheias de violência do poema vão e vêm em movimento suave, que sugere a contradição do contexto e da crítica literária.

Assumindo a coluna de letras <m> como eixo, observa-se ainda a mobilidade na fonética das letras, como por exemplo no fragmento entre “um” e “horizonte”, em que há uma forma fixa: do lado esquerdo concentra-se a letra plosiva palatal <c>, do lado direito as plosivas bilabiais <p> e <b>, assim, o som também fica em movimento dentro da boca, passando do palato aos lábios, linha a linha, isto é, as palavras são postas para fora, como desabafo. Após a palavra “horizonte”, a repetição muda, a letra <p> do lado esquerdo e a letra <t>, plosiva alveolar, do lado direito do eixo, ou seja, o movimento inverte-se dos lábios ao céu da boca: é o retorno da palavra para dentro daquilo que é “vivo”. Essa alternância de movimentos ajuda a caracterizar a qualidade orgânica do poema, que pulsa, como coisa viva, para frente e para trás.

No texto escrito, a fragmentação das palavras já carrega um dado tecnomoderno; no entanto, esse dado tem mais a ver com a fragmentação moderna proposta por Oswald de Andrade em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), do que com a cibercultura. Não por acaso, em *um movimento* (1956), lê-se as palavras “mira” e “miragem” no *enjambement* central, ambas rememoram o nome do protagonista de Oswald. Por outro lado, quando o

poema experimenta o suporte do áudio, o elemento de fragmentação toca o contexto digital, é o que se percebe na performance oral do grupo de coral *Madrugal Ars Viva*, regido por Klaus-Dieter Wolff (1971).<sup>14</sup> A performance é composta em ré menor e alonga o enunciado das letras <m>, <v> e <r>, consoantes do verbo mover.

O áudio de *um movimento* (1971) começa com um ruído branco, o prolongamento da palavra “um”, que pode indicar o início do processo de meditação ou a imersão no poema. Esse início dá outra densidade espectral ao objeto artístico, sente-se, já no princípio, a potência da experimentação do suporte do áudio. Na sequência, o som nasal [m] liga as palavras “movimento” e “compondo”: novamente, a letra <m> aparece como a coluna vertebral ereta do poema e as palavras atingem o ouvinte como ventania. No áudio, a sonoridade do vento também se dá na pronúncia prolongada da letra <i>, em “movlmento”. O trecho “além da” repete-se como eco, chamando a poesia concreta para a discussão, pois é uma poética que vai além da página, ou além da geleia geral. Em certo momento, a repetição é interrompida por um estampido, a plosão de [d], cuja vocalização ganha força com a abertura promovida pela vogal [a]. O silêncio, posterior à explosão, retoma o espaço em branco entre “além” e “nuvem” do poema escrito.

Subindo acima das nuvens e ainda mais alto, a pronúncia da palavra “nuvem” eleva o tom da composição, nela o som [m] é recolocado na posição de medula e osso. Retomando a interpretação proposta para o poema escrito, em *um movimento* (1971), a poesia concreta também é arco tenso, bate de frente com a crítica que a acortina com silêncio, talvez aí esteja a origem do grito agudo que permeia a oralização do “campo de combate” e da “miragem ira”, cujas plosões de [p], [b] e [d] sonorizam como uma troca de tiros numa batalha. Árdua e ácida, a batalha é violenta aos ouvidos, mas o horizonte adiante é calmo e tranquilo. Nesse ponto, é interessante reparar como no poema escrito “horizonte” e “puro” estão separados por um grande espaço em branco, e assim não há o impulso de lê-lo como *enjambement*; o áudio, por outro lado, os aproxima, enunciando “horizonte puro”. Nesse caso, “puro” não é usado no sentido de algo sublime ou inocente, mas como uma paz, o horizonte de esperança, que se contrapõe ao “campo de combate” ou, ao menos, dá um futuro possível a ele.

É curioso notar que, na versão regida por Klaus-Dieter Wolff (1971), a última linha de *um movimento* (1956), a palavra “vivo” não é pronunciada, talvez porque ela já esteja

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=285&numero=1>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

implícita nas vidas das vozes que entoam o poema. Porém, o mesmo não acontece na performance oral do próprio Pignatari (2002),<sup>15</sup> na qual o poema é declamado inteiro de forma objetiva, com as palavras bem-marcadas na pronúncia, promovendo uma experiência auditiva do poema diferente da proposta em 1971. A declamação de Pignatari reparte o poema em três estrofes e coloca pelo menos duas pausas rápidas e significativas.

Em *um movimento* (2002), a primeira parte vai de “um” a “nuvem”, falada lentamente e, mais uma vez, a aliteração da letra <v> nos evoca o vento, enquanto a nasalização de [m] coloca o eixo em que as demais sílabas se apoiam. No que seria o espaço entre “além” e “da” no poema escrito, Pignatari silencia, faz uma pausa rápida, mas notável. A segunda parte, “um campo de combate”, é pronunciada de supetão, sem respiro. Na terceira parte, que se inicia com “mira”, o tom do poeta se eleva gradativamente até a palavra “ira”, cujo som [ɐ] favorece a vocalização da voz elevada: se há estampido nessa versão do poema, ela está nessa letra <a>. O espaço em branco entre “horizonte” e “puro” no poema escrito é oralizado como pausa rápida, desse modo, apesar da voz de Pignatari soar calma, a palavra “puro” não remete mais à tranquilidade, mas a algo livre de impurezas e essência purificada. A pureza está “num momento vivo”, que é a praça pública sobre a qual falou Pignatari, mas também é o momento presente. Assim, diferente do horizonte de esperança da oralização de 1971, a performance oral de 2002 mira o horizonte do presente.

Uma pequena pausa é capaz de mudar a leitura do objeto artístico. Operando pelas beiradas a experiência intermídia expande os significados, modela o espaço-tempo e repensa as interpretações, ainda que tudo parta da palavra, as diferentes maneiras de pronunciá-las, os diferentes *enjambements* que podem ser conectados ou ignorados. Os diferentes caminhos de leitura ganham uma outra dimensão quando pensados da perspectiva do suporte digital. Conectar ou não um *enjambement* significa escolher ativamente uma estratégia de leitura, se substituirmos o *enjambement* por links URL, temos o que no contexto digital é chamado de hipertexto, no qual o leitor realiza uma leitura não linear, opinando ativamente no rumo do texto. Nesse sentido, a fragmentação dos objetos intermídia de *um movimento* (1956, 1971 e 2002) pode ser considerada como a fase embrionária da fragmentação dos hipertextos digitais, pois os múltiplos caminhos de leitura, que multiplicam as interpretações possíveis, estão ligados à materialidade do objeto artístico.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=175&numero=29>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

O segundo momento da fase ortodoxa da poesia concreta é a fase matemática, de acordo com Pignatari (2006, p. 129) é o “estágio mais avançado de evolução formal”, “mais racional de criação”, no qual “predomina a forma geométrica ou matemática”. Dentre as formas geométricas, Aguilar destaca a quadrícula:

Ao dispor os signos no espaço de modo regular, as formas geométricas quadrilateras (sintéticas e simultâneas) pretendem substituir as disposições lineares do verso (sucessivas e recursivas). Desse modo, o poema concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas. (AGUILAR, 2005, p. 203)

Aguilar firma a desconstrução do verso na fase matemática, definitivamente não há mais versos, mas poemas visuais, pensados de maneira ideogrâmica. Levando isso em conta, os próximos poemas foram lidos como ideogramas ou hieróglifos, nos quais a combinação dos signos sugere um significado oculto, para além do significado das palavras utilizadas. Além disso, a forma da quadrícula permite a leitura multilateral, isto é, na horizontal, vertical, diagonal, da esquerda para direita e vice-versa, de cima para baixo e vice-versa. O primeiro poema da fase matemática analisado é *hombre hambre hembra* (1957):

<b>hombre</b>	<b>hombre</b>	<b>hombre</b>
<b>hambre</b>	<b>hambre</b>	<b>hembra</b>
<b>hembra</b>	<b>hembra</b>	<b>hambre</b>

**Figura 2.** Poema *hombre hambre hembra* (1957), de Décio Pignatari.<sup>16</sup>

Publicado pela primeira vez na revista *Noigandres* nº 4, *hombre hambre hembra* (1957) utiliza palavras do espanhol e o espaço em branco como elementos do texto. Rapidamente, tendo como referência a primeira coluna do texto, de cima para baixo, tem-se a tradução das palavras: homem, fome e fêmea. Obviamente, a escolha do espanhol, propriamente do castelhano, permite o jogo de troca das vogais <a>, <e> e <o>, enquanto a matriz de consoantes da palavra permanece a mesma (<h\_mbr\_>), de acordo com Aguilar (2005, p. 207), este é “o único idioma em que esse jogo de palavra é possível”.<sup>17</sup> No poema, a

<sup>16</sup> Teoria da poesia concreta, 2006, p. 174.

<sup>17</sup> Gonzalo Aguilar (2005, p. 207) observa ainda as características tipográficas de *hombre hambre hembra* (1957), escreve que “esse poema extrai seu sentido da lei de proximidade e da confusão entre o ‘a’ e o ‘o’, o que só é possível pela tipografia utilizada (a *futura bold*, como em todos os poemas da fase ortodoxa)”.

imagem do jogo de palavras é literal e antimimética, homem e mulher são constituídos da mesma essência, a fome, que também pode ser entendida como o desejo. Entre homens e mulheres, a fome é a constante, fome do alimento que mantém a vida, fome de sexo que reproduz a vida.

Ampliando o diálogo interdisciplinar que a poética concreta preconiza, agregou-se conhecimentos biológicos à leitura, pois as vogais se alternam nas palavras do poema como as bases nitrogenadas se alternam no DNA da célula.<sup>18</sup> O poema pode ser lido como informação genética poética, que explica a dinâmica da vida no planeta, isso inclui o *homo sapiens*, mas também grande parte dos animais e plantas. É interessante notar ainda que na primeira linha existe uma predominância da palavra “hombre”, do latim *homo*, que identifica a espécie como *homo sapiens*, mas também projeta a dicotomia macho e fêmea. Nesse sentido, o poema une o domínio do humano sobre as demais espécies e do homem sobre a mulher.

No centro do poema há um espaço em branco seguido da palavra “hambre”, o que reforça a sugestão de que a fome reside no âmago daquele que vive. Se o poema é lido em colunas, a palavra “hambre” aparecerá sempre próxima de um espaço em branco, o que é simbólico na medida em que se fala sobre um sentimento que é costurado à falta: o vazio do estômago, a solidão que antecede a chegada do amante e o vazio que fica quando a coisa amada parte. O mais interessante é explorar o texto em todas as suas possibilidades de leitura, jogando com os caminhos e os fonemas. A diversidade de caminhos do texto escrito se dilui nas performances orais que Kátia Guedes e José Augusto Mannis ([1998] 2007)<sup>19</sup> e Décio Pignatari (2002)<sup>20</sup> produzem do poema, pois realizam a leitura predominantemente na vertical. A declamação, em ambos os casos, respeita a disposição dos espaços em branco conforme posto no escrito, traduzindo-o por silêncio ou pausa longa.

---

<sup>18</sup> De acordo com a definição do bioquímico Bruce Alberts, “uma molécula de ácido desoxirribonucleico (DNA) consiste em duas longas cadeias polipeptídicas compostas por quatro tipos de subunidades nucleotídicas. Cada uma dessas cadeias é conhecida como uma cadeia de DNA, ou fita de DNA. As cadeias são antiparalelas entre si, e ligações de hidrogênio entre a porção base dos nucleotídeos unem as duas cadeias. [...] os nucleotídeos são compostos de açúcares com cinco carbonos, aos quais um ou mais grupos fosfato estão ligados, e uma base contendo nitrogênio. No caso dos nucleotídeos do DNA, o açúcar é uma desoxirribose ligada a um único grupo fosfato (por isso o nome ácido desoxirribonucleico), e a base pode ser adenina (A), citosina (C), guanina (G) ou timina (T).” (2017, p. 175).

<sup>19</sup> A primeira performance oral do poema *hombre hambre hembra* (1957), foi realizada em 1998, contudo, o áudio disponível para consulta data de 2007. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=292&numero=8>>. Acesso em 20 mai. 2020.

<sup>20</sup> Disponível em <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=178&numero=32>>. Acesso em 20 mai. 2020.

A performance vocal de Kátia Guedes é musicada por José Augusto Mannis (2007), unindo voz e música erudita. Na oralização, o poema é recitado uma única vez, obedecendo às colunas da esquerda para direita, de cima para baixo. Mannis compõe musicalmente a performance com sons de soprano, clarinete e piano. Nas palavras do compositor:

*Dès le moment où je suis tombé sur les mots HOMBRE (homme), HEMBRA (femelle) et HAMBRE (faim) disposés en trigrammes, mon imagination a été réveillée et partie en vols variés. Le poème, le matériel et son support étaient si étroitement liés les uns aux autres au point de ne plus être possible de les séparer. Le travail devait donc se poursuivre directement sur la substance du poème. Pour une ‘trancréation’ effective il était important d’éviter le simple accompagnement sonore du poème lu et partir à la recherche d’un son poétique issu du corps du poème concret. Les jeux identifiés au poème Hombre ont été transportés à la construction musicale : variations entre les formants de voyelles <a / e / o> transformés en sons filtrage ; la consonne bilabiale <m> est devenue un mode de jeu vocal : chanter avec la bouche fermée ; le roulement des <r> devient frullato (flatterzunge) et aussi des sons différentiels entre soprano (hembra) et clarinette (hombre) produits par la superposition des notes proches, surtout en intervalles inférieurs à une tierce, dont le résultat de l’interférence acoustique produit un troisième son (hambre), presque un bourdonnement provoqué par des battements entre les ondes sonores. Noigandres IV s’est établie finalement comme une pièce d’intense émotion.<sup>21</sup> (MANNIS apud EL HAOULI e MANNIS, 2014, p. 137)*

A performance sonora de Guedes e Mannis é dividida em dois momentos: primeiro aquele no qual dominam a voz e o piano, com a declamação do poema, o segundo com a inclusão dos demais instrumentos, como esclarece Mannis (2014), que explica o diálogo entre os sons do clarinete (hombre) e soprano (hembra) gerando um terceiro som (hambre). Na segunda parte, as consoantes <m> e <r> mantidas entoadas como ópera, colocam e estendem a presença da matriz <h\_mbr\_>, que aparece como uma constante, enquanto os instrumentos se alternam, bem como as vogais se revezam no poema escrito. Ainda na segunda parte, a articulação dos sons [m] e [a] elevam tom de agudo da performance, despertando o sentido

---

<sup>21</sup> Tradução própria: “desde o momento que me deparei com as palavras HOMBRE (homem), HEMBRA (fêmea) e HAMBRE (fome) dispostos em trigramas, minha imaginação despertou e ascendeu vários voos. O poema, o material e seu suporte estavam tão intimamente ligados entre si, a ponto de não ser mais possível separá-los. O trabalho, portanto, teve que perseguir diretamente a substância do poema. Para uma ‘transcrição’ efetiva era importante evitar o simples acompanhamento sonoro do poema lido e procurar um som poético que fosse corpo do poema concreto. Os jogos identificados no poema *Hombre* foram transportados para a construção musical: variações entre as vogais formantes <a / e / o> transformados em sons filtrantes; a consoante bilabial <m> passou a ser um modo de jogar com o vocal: cantar com a boca fechada. O frêmito do <r> torna-se móvel (*flatterzunge*) e também a combinação de tons do soprano (hembra) e clarinete (hombre) produzidos pela sobreposição das notas fechadas, especialmente em intervalos inferiores a um terço, cujo resultado da interferência acústica produz um terceiro som (hambre), quase um zumbido causado por batidas entre as ondas sonoras. *Noigandres IV* finalmente se estabeleceu como um pedaço de intensa emoção”.

auditivo para um ruído semelhante ao vento, que produz um efeito de movimento e, até mesmo, um certo suspense.

A análise que Veruschka Bluhm Mainhard realiza da partitura de *hombre hambre hembra* (1998) sinaliza que “o compositor representa a fome por sons que não estão efetivamente escritos na partitura”, ela “é traduzida pelos harmônicos resultantes, que possuem uma qualidade de rarefação no timbre” (MAINHARD, 2013, p. 6-7). Retomando a análise do poema escrito, na qual a palavra “hambre” é observada sempre próxima a um espaço em branco, sugere-se que a performance sonora de Mannis (2007) traduz esse aspecto quando materializa a fome naquilo que falta, aquilo que não está na partitura, atando fome e ausência em uma coisa só.

A performance oral de Décio Pignatari (2002), por sua vez, toma outro caminho, explora o espaço do poema escrito por meio do silêncio, não combinando nenhum outro fator harmônico. Aqui, são as possibilidades de leitura que são exploradas: o poema é lido três vezes, sempre obedecendo às colunas, duas vezes da esquerda para direita, de cima para baixo, interpolada de uma leitura da direita para esquerda e de baixo para cima, esta última, pouco intuitiva para leitores ocidentais. A oralização de Pignatari fornece um vislumbre do oriente, de uma cultura linguística ideogrâmica. A fome aparece, mais uma vez, como parte do *homo sapiens*, independente da cultura.

Após observar um aumento do universo sinestésico e simbólico do poema *hombre hambre hembra* (1957) em diferentes suportes (2002 e 2007), tem-se que a experimentação intermídia possibilita que o leitor construa alguma totalidade com os fragmentos. A construção do universo do poema depende da atividade do leitor, responsável por pensar o multiálogo das mídias, ou seja, retornar ao escrito e aos outros suportes, repensando as interpretações e sensações. Os fragmentos se espalham em diferentes inscrições, em uma totalidade abstrata, pois o objeto artístico está aberto a ser repensado em outro suporte.

A totalidade também é abstrata no sentido que Roger Chartier propõe para o suporte digital, pois para ele:

A discontinuidade existe até mesmo nas aparentes continuidades. Ante o monitor, a leitura é uma leitura descontínua, segmentada, mais ligada ao fragmento do que à totalidade. [...] A discontinuidade e a fragmentação da leitura não têm o mesmo sentido quando acompanhadas pela percepção da totalidade textual encerrada no objeto escrito e quando a superfície luminosa que apresenta à leitura os fragmentos de escritos já não torna imediatamente visíveis os limites e a coerência do corpus ao qual pertencem como extratos. (CHARTIER, 2010, p. 9)

Em termos de suporte, o livro e o monitor, por exemplo, oferecem totalidades diferentes. O monitor concentra mídias, pode reproduzir tanto o livro como o filme, o suporte da tela é o mesmo, não há variação física para o leitor; por outro lado, nos livros, cujos volumes e edições variam, há outra compreensão da totalidade. Além disso, os suportes digitais, como o monitor, oferecem uma concepção descontínua e fragmentada do objeto artístico, pois a tela o segmenta, alguma continuidade aparente se dá apenas nos jogos mentais do leitor.

A totalidade abstrata observada no objeto intermídia *hombre hambre hembra* se aproxima da fragmentação observada por Chartier ao passo que cada experimentação recorta uma totalidade da obra, oferecendo fragmentos que dependem de uma ação ativa de busca e interpretação do leitor. No entanto, a reunião das experiências resulta apenas em uma continuidade aparente, pois antes de se fechar, ela abre o poema para outras possibilidades interpretativas. O poema de Pignatari parece já exigir um leitor ativo parecido com o do contexto digital, portanto, existe aí um aspecto que ambas as produções compartilham.

*Caviar* (1959) é mais um poema em quadrícula de Pignatari que mantém o arco da poesia concreta tenso. Composto em quatro linhas de quinze caracteres cada, incluindo os espaços, também possibilita diversas leituras, linha a linha, de cima para baixo e vice-versa; ou como duas colunas, multiplicando ainda mais os caminhos de leitura. A única constante é a coluna vertebral formada a partir da aliteração da letra <o>, que remete ao poema *um movimento* e ao arco tenso da poesia concreta. *Caviar*, contudo, possui um tom satírico, como se discute mais adiante.

**caviar o prazer  
prazer o porvir  
porvir o torpor  
contemporizar**

**Figura 4.** Poema *caviar* (1959), de Décio Pignatari.<sup>22</sup>

As pesquisas de Adriana Carolina Hipólito de Assis (2014) e Claudicélio Rodrigues da Silva (2018) já antecipam a discussão sobre os aspectos eróticos do poema *caviar*. Para Assis (2014, p. 180-181), o poema é o “o corpo desejan-te para o nosso tempo” conforme

<sup>22</sup> Teoria da poesia concreta, 2006, p. 178.

acende o “prazer degustativo” com a palavra “caviar”, projetando o sentimento do desejo erótico, no qual o caviar é o “alimento poético, a substância afrodisíaca”. Assim como Assis, Silva também observa uma presentificação do poema na palavra “contemporizar”, que ecoa a palavra “torpor”. Porém, Silva dá um passo adiante na sua análise e identifica nesse eco uma partícula irônica:

A palavra “caviar” que abre o primeiro verso, na condição de verbo, sugere uma continuidade, um movimento que só é cessado concretamente quando a palavra “torpor” do terceiro verso não aparece como verbo no verso seguinte, mas a palavra “contemporizar”. Assim, o sentido da palavra “torpor” – diminuir ou romper com um movimento, provocar um mal-estar, uma insensibilidade – ocorre diante de nossa leitura, como uma quebra ou interrupção de gozo. A ironia com que o poema se constrói indicam que o prazer e a melancolia andam lado a lado [...]. (SILVA, 2018, p. 21)

Ainda é interessante acrescentar algumas considerações fonéticas relevantes para o desenvolvimento dos jogos eróticos no poema, pois elas também auxiliam a distinguir os tons satíricos e críticos no texto. No início do poema, a palavra “caviar” é o sabor do texto e o prazer luxuoso. Sabor, porque a primeira linha do poema opera a recuperação do gosto do caviar nas papilas gustativas, mesmo naqueles que nunca comeram a iguaria. Luxuoso, pela restrição elitista do alimento.

Em *caviar*, a aliteração de <r>, presente em todas as linhas do poema, torna o ruído vibrante uma constante, promovendo um efeito de tremor que ganha força com a fricção dos sons [v] e [z]. O frêmito é costurado junto à assonância da plosiva bilabial vozeada [p], oriunda da aliteração da letra <p>. Vibração e pulsar são sonoridades que propõem o erotismo, ou os sussurros e gemidos que permeiam a relação sexual. Porém, o gozo é interrompido, o pulsar do som [p] perde o vozeado no som plosivo velar desvozeado [k], em “contemporizar”, que recoloca o poema no horizonte do presente. Encerra-se o prazer, pois a crítica chama a atenção para o contemporâneo.

Ao relacionar o prazer sexual com um artigo de luxo, Pignatari fez um recorte social, refere-se à elite, à alta sociedade que, por ter poder aquisitivo, come por prazer – não por fome – o que há de mais luxuoso, pois busca status social nesta atividade. Rememora-se aqui o poema *Ode ao burguês* de Mario de Andrade, publicado no livro *Paulicéia desvairada* ([1922] 2016):

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
O burguês-burguês!  
A digestão bem feita de São Paulo!  
O homem-curva! O homem-nádegas!

O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,  
 É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!  
 [...]  
 Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!  
 Oh! purée de batatas morais!  
 (ANDRADE, 2016, p. 29)

Repensar *caviar* à luz do poema de Mário de Andrade, é ver o “burguês-nádegas” no burguês-caviar, porque o burguês da década de 1950 em São Paulo é ainda o mesmo “purée de batatas morais” de 1920, apenas mais rico, pois passa das batatas ao caviar. Na “gelatina pasma” da alta sociedade, alguém exerce “as funções de medula e osso”, como já diria Pignatari (2006, p. 235), em *caviar*, a coluna vertebral é estruturada pela repetição da letra <o>, que divide o texto ao meio, assim, visualmente identificou-se o “burguês-nádegas” de Mário de Andrade ou as nádegas do burguês-caviar. O tom é satírico, a coluna de letras <o>, remete ao órgão que expelle o excremento que resulta da digestão do caviar, ela mantém tenso o arco crítico da poesia concreta, é o olho que, apesar de subjugado cego, está aberto e observa toda a podridão dos prazeres da elite.

É importante frisar que essa interpretação não ofende o texto de Pignatari, que, como observa Aguilar (2005, p. 170), era o poeta mais audacioso e menos cerimonioso do trio *Noigandres*, dotado de “um humor estranho e irreverente”. Além disso, outro fato, que ocorre mais tarde e auxilia também a validar a leitura satírica, é a capa do disco *Todos os olhos* (1973) de Tom Zé, elaborada por Pignatari e sobre a qual o poeta conta:

Nós vivíamos no tempo da ditadura militar, da censura e essas coisas. O Tom Zé fez um disco chamado *Todos os olhos* (1973), e ele pediu para eu fazer um projeto de capa para o disco dele. Ai eu falei, “bom, não vou perguntar, mas será que isso inclui o olho do cu?”, então foi aí que eu resolvi, usar esse olho e eu queria fotografar, entende... o olho. [...] E a capa foi feita, e todo mundo estranhava aquilo, é o tempo da ditadura e nós vamos tirar um sarro, fazer uma coisa pornográfica e engraçada, onde as pessoas que descobrirem tudo bem, os que não descobrirem, fica por isso mesmo, fica registrado o nosso protesto contra a ditadura. (PIGNATARI, 2009, n.p.)<sup>23</sup>

A crítica fica também registrada na forma do poema *caviar*, no qual a letra <o> ou o olho tira sarro do luxo burguês, ironiza aquilo que é indigesto na sociedade. Esse elemento

---

<sup>23</sup> Transcrição da entrevista concedida ao programa *Caminhos da escola* (2009), disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z0a504397D4>>, acesso em 14 de junho de 2020.

visual satírico se perde na performance oral de Pignatari (2002)<sup>24</sup>, que, por sua vez, favorece outros elementos sonoros.

A oralização de Pignatari alonga a pronúncia das duas últimas letras das palavras da primeira coluna do poema, isto é, alonga as tônicas [ar], [er] e [ir], de modo que na performance oral a coluna vertebral do poema se move, agora é construída pela assonância de [r:]. A fricção provoca nos ouvidos a sensação de movimento, que se efetiva na boca conforme a declamação das tônicas se desdobra. Resumidamente, a declamação de *caviar* (2002) começa alongando a tônica da vogal anterior aberta [a], a segunda tônica alongada é a vogal anterior meia-fechada [e] e a terceira tônica é a vogal anterior fechada [i], assim, acontece um fechamento gradual dentro da cavidade oral, entre o dorso da língua e o céu da boca. O estreitamento da distância entre os órgãos orais e o alongamento da vibrante [r], entoa ao erotismo do corpo e das sensações sexuais. Na oralização do poema *caviar* é a língua que se destaca como órgão sensorial: o gosto e a textura do caviar, o toque entre os corpos e a vibração do prazer.

A última linha termina com a tônica composta pela vogal anterior aberta [a] em “contemporizar”, de modo que o poema começa aberto, se fecha e volta a se abrir, pulsando dentro da boca daquele que fala, pulsando dentro do corpo daquele que escuta. Arco tenso e fragmentação são orquestrados de maneiras distintas no suporte escrito e no áudio, mas estão presentes em ambos. Os jogos mentais apreendidos dos diferentes suportes são as provocações do poeta, que cutuca os tabus com vara curta. É nessa audácia e irreverência que uma parcela da cultura digital busca sabor, na sátira sutil, que não perde de vista o horizonte crítico e presente. O arco continua tenso no contemporâneo, o olho está aberto.

A análise demonstrou, portanto, que os objetos intermídia da fase ortodoxa da Décio Pignatari - *um movimento, hombre hambre hembra e caviar* - aquiescem os apontamentos de Santaella (2006) sobre a precursão da poesia concreta mais radical na poesia digital contemporânea. Além disso, identificou-se que os aspectos herdados vão muito além daqueles ligados à forma e fragmentação, mas que também tocam aspectos da ousadia de Pignatari, maneira pela qual ele escolheu articular a sua crítica poética.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=180&numero=34>>. Acesso em 20 mai. 2020.

### Capítulo 3. Da cloaca ao cinema: o pensamento intermídia de Décio Pignatari

*Como fica demonstrado,  
O mundo moderno é composto de flores artificiais,  
Cultivadas em jarros de vidro parecidos com a morte,  
É formado por estrelas de cinema,  
E por sangrentos boxeadores que lutam à luz da lua,  
[...]*

*O mundo moderno é uma grande cloaca:  
Os restaurantes de luxo estão apinhados de cadáveres digestivos  
E de pássaros que voam perigosamente a pouca altura.*

Nicanor Parra  
*Os vícios do mundo moderno*

Para Décio Pignatari (2004, p. 47), no multiálogo das mídias, “quem compreende apenas um *medium* torna-se um burocrata servil desse *medium*”. Na tentativa de superar esse problema, o poeta explorou diferentes suportes em sua poética, alcançando diversas possibilidades de composição e interpretação com sua produção. Para potencializar os recursos, Pignatari (2004, p. 58) experimenta o mesmo poema em distintos suportes, pois considera que “*um código só se satura em outro*”. Por isso, além dos poemas que transitam entre os suportes da escrita e do áudio, agora o meio audiovisual também será abordado. Tal mídia é mais produtiva em relação às possibilidades da sintaxe sinestésica, como será visto a seguir nas análises dos poemas *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1966).

Embora, segundo a divisão estabelecida por Gonzalo Aguilar (2005, p. 23), *beba coca cola* (1957) seja considerado ainda da fase ortodoxa da poesia concreta, é possível considerar que, ainda assim, o poema dialoga com fase participante (ou militante). Aliás, o próprio Pignatari (2004, p. 22) reconhece isso quando diz ter se lançado ao desafio de “chegar a uma poesia de vanguarda e participante [...] em plena fase *ortodoxa*”, referindo-se explicitamente aos poemas *terra* (1956) e *beba coca cola* (1957).

Sendo assim, o que se observa em *beba coca cola* (1957), publicado pela primeira vez na revista *Noigandres* nº4, não é apenas um texto que abole o verso e joga paronomásicamente com as palavras beba/babe e coca/cola/caco, mas também um poema que é intencionalmente criado para atingir a geração Coca-Cola, empurrada e enlatada num presente alienante, cujo futuro provável é a cloaca, órgão análogo àquele já observado em *caviar* (1959), o que aproxima a interpretação crítica entre eles.



**Figura 3.** Poema *beba coca cola* (1957), de Décio Pignatari.<sup>25</sup>

Em *beba coca cola* (1957), a tipografia *futura bold* colabora com a verbivocovisualidade do texto, pois a aproximação da forma das letras <o> e <a> estimula uma confusão mental imediata, potencializando o jogo paronomásico. Além disso, a tipografia branca sobre o fundo vermelho remete às cores de identidade do logo do refrigerante, sem que seja uma referência direta e forçada, pois se afasta da caligrafia ondulada da marca.

Como outros poemas da fase ortodoxa, *beba coca cola* (1957) tem uma estrutura em quadrícula, que permite uma leitura dinâmica, tanto linha a linha, como em colunas, sendo a palavra “cloaca” a única deslocada com relação às colunas, mas que ainda assim não foge da forma do quadrado. Essa forma reforça a ideia do enlatamento da geração à qual o texto se dirige. Aliás, tal ideia de envasamento também pode ser interpretada como um comodismo ou prostração. Em suma, a geração Coca-Cola não questiona, deixa-se enquadrar, bebe a bebida da moda, mesmo que para isso “babe caco”. Desse modo, como bem observa Omar Khouri (2007, p. 19), Pignatari, “sem acrescentar uma única letra”, desconstrói o “beba coca cola”<sup>26</sup> do anúncio, “reconstruindo-o em forma de anti-anúncio”.

Entre “beber” e “babar” a “coca” e o “caco”, é possível distinguir um outro líquido, que contamina a imagem de vermelho: o sangue, é a violência entrelaçada à submissão de uma geração que não repara mais nos cacos do poema. Cacos capazes de ferir e que a fazem sangrar, mas que ainda assim não despertam para o perigo da alienação. Essa prostração

<sup>25</sup> Poema disponível em <<https://poesiaconcreta.com.br/poema/beba.html>>, acesso em 20 de maio de 2020.

<sup>26</sup> Do original “*drink Coca-Cola*”, slogan da marca de 1886 a 1904.

destaca-se nas três últimas linhas do poema, que abolem o verbo, sugerindo a ausência de ação na geração alienada. Ainda nessas linhas finais, *beba coca cola* (1957) perde a plosividade bilabial da letra <b>, enquanto a plosividade palatal de <c> ganha cada vez mais espaço. Esse movimento do som para dentro da boca é também o ensimesmamento do poema ou a inércia, que é novamente correlata da alienação.

Por fim, tudo que se bebe e não se baba sai pela cloaca, lugar onde o canal intestinal, urinário e genital se misturam, em uma fruição de fezes, urina e gozo. Identifica-se no poema uma partícula erótica, na qual o gozo se relaciona a todos os excrementos, ou seja, em uma busca do prazer pelo prazer. Para Georges Bataille (2017, p. 42), é neste momento que o prazer se afasta da tarefa reprodutora, pois “o erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico”. No poema, quando o gozo é posto no mesmo nível do esgoto, ele adquire tons sinistros, ao estilo proposto por Bataille. Porém, ainda é prazer, um prazer egoísta, no nível do fetiche ou da fantasia, que se dá na imundice. Desse modo, o erotismo do texto está no jogo paranomásico, mas também no prazer submerso da bebida da moda, no sangue da tradição ou, ainda, no gozo despudorado que acontece em meio a escória. Considera-se, portanto, que ir da coca à cloaca foi o primeiro salto da onça - crítico e obsceno - que Pignatari deu em 1957, para que, em 1959, ele vá do caviar ao olho do cu, como se mostrou no poema *caviar* (1959).

A primeira experiência intermídia do poema é a declamação na voz de Pignatari (Grupo Noigandres, 2002).<sup>27</sup> Neste áudio, o poeta faz uma leitura única do poema, linha a linha e sem agregar elementos de composição, obedecendo às pausas sugeridas pelos vazios no texto escrito. Desse modo, “beba coca” domina as primeiras investidas da declamação, uma vez que existe, na segunda linha, uma pausa entre “babe” e “cola”, que aos ouvidos se parece com um desmembramento semântico entre as palavras. Entretanto, logo elas são novamente aproximadas na quarta linha, em “babe cola caco”, ou seja, na declamação, o jogo sonoro sugere que, quanto mais se bebe coca, mais se baba cola, mantendo, assim, a intenção crítica presente no poema escrito.

Outra característica notável na declamação de Pignatari, que corrobora com a interpretação do “anti-anúncio”, é o tom da leitura, que perde entusiasmo conforme se

---

<sup>27</sup> Disponível em <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=176&numero=30>>, acesso em 20 de maio de 2020.

aproxima do fim, sendo a palavra “cloaca” pronunciada em tom mais grave e sombrio. Assim, a euforia inicial equipara-se ao próprio júbilo do *slogan*, enquanto a seriedade da “cloaca” confessa ao ouvinte que o poema é justamente o contrário do que aparenta, é uma “*propaganda anti-algo (ad against)*”, interpretação sugerida por Queiroz (2016, p. 6) para o suporte escrito, e esse algo pode ser tanto o produto Coca-Cola, como também o imperialismo americano.

Se em cada mídia o poema obtém um traço singular, é com muita curiosidade que se chega a peça *Motet em Ré Menor* (1966), de Gilberto Mendes, também conhecida pelo mesmo título do poema de Pignatari, *beba coca cola*. A peça - ou música-teatro, termo caro a Gilberto Mendes - traz inovações sonoras rítmico-auditivas, “tais como sons expirados, *clusters* em diferentes registros, falas entoadas de forma não convencional, um arrote, dentre outros” (MAGRE e BERG, 2015, p. 4). Em análise, Fernando Magre e Silvia Berg delineiam o acorde de notas dissonantes que permeia a peça, identificando que nele não há qualquer direcionamento harmônico, o que logo causa o estranhamento dos primeiros compassos. De maneira mais detalhada, o próprio compositor descreve os arranjos da seguinte forma:

Os efeitos experimentados com microtonalisms, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra. Sucedem-se blocos de repetição do poema – sem a palavra *cloaca* – composto somente das notas ré-fá-lá-mi bemol, uma delas, algumas ou todas, em diferentes combinações, mescladas com faixas de sons experimentados em *nascemorre*. Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-2-1. Até o arrote, clímax da peça, depois do qual entra uma imitação falada a base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê ‘cloaca’, e eles gritam a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva ou comício, isto durante os aplausos do público. (MENDES, 1994, p. 102)

A exploração de *beba coca cola* no campo sonoro (assim como *cidade*, de Augusto de Campos, e *nascemorre*, de Haroldo de Campos, também realizadas por Gilberto Mendes), integram o movimento *Música Nova*,<sup>28</sup> que, como observa Gonzalo Aguilar (2005, p. 182), enfrentou “dificuldades de produção”, mas, “que, tempos depois, algumas gravações poriam em destaque, sobretudo os espetáculos multimídia”. É justamente no campo da multimídia, principalmente nos registros audiovisuais, que o poema ganha efeitos sinestésicos muito além dos previstos para o suporte escrito e sonoro. O documentário *A Odisseia Musical de Gilberto*

<sup>28</sup> Mais detalhes no *Manifesto Música Nova* (1963), publicado na revista *Invenção*.

*Mendes* (2005),<sup>29</sup> dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes, traz um bom exemplo das metamorfoses que o poema pode passar.

Durante todo o documentário é possível identificar flashes das instruções de Gilberto Mendes ao coro, desde arranhar a garganta como o Pato Donald, até quem dali conseguiria arrotar a qualquer momento. Ao final, expõe-se a peça *beba coca cola* completa e, na sequência, frames de outras apresentações da mesma peça, com distintas finalizações, uma vez que ela depende da interatividade do público. No documentário, o coro da OSESP é regido por Naomi Munakata e acompanhado pela câmera nervosa de Carlos Mendes. A câmera parece querer capturar todas as nuances dessa cacofonia organizada pelo compositor e pelo poema de Pignatari, buscando registrar cada nota e cada fonema, os giros e focos ajudam a construir o mal-estar.

O arrote, no meio da peça, participou como uma partícula de humor, que liga-se tanto à pós-ingestão do refrigerante, quanto a uma provocação em si. O elemento onomatopáico que desafia o pequeno burguês intelectual no seu habitat erudito - o teatro - antecipa a cloaca da coda. Ao final, diferente do poema escrito que cala as plosivas bilabiais e o verbo “beber”, a regente incita o coral a vociferar um grande “ba”, seguido por “babe”, e depois ao se virar para os aplausos da plateia, que também faz parte da performance, o coral ergue um banner com a palavra cloaca em letras garrafais, repetindo-a por três vezes seguidas. Diferente da declamação de Pignatari, que ameniza o tom em “cloaca”, na peça de Mendes a coda é esbravejada pelo coro e ganha outra leitura dentro do poema-música-teatro.

Desse modo, é possível sugerir que, se no suporte escrito e na declamação a provocação está dissimulada no jogo paronomásico e semântico das palavras, direcionando-se para uma suposta geração Coca-Cola ou ainda para o público-alvo da anti-propaganda, na peça de Mendes, a provocação é escrachada e direcionada à audiência do teatro, isto é, a elite intelectual que ocupa o lugar da apresentação. Ao vociferar a palavra “cloaca” é como se o coro indicasse “você é a cloaca da sociedade” e em resposta a isso o público erudito aplaude, concordando e elevando o potencial da afirmação. Portanto, se, por um lado, *beba coca cola* perde o vermelho sanguinolento do suporte escrito, por outro, ganha em sarcasmo e ironia em *Motet em Ré Menor*, por meio de uma audiência que participa ativamente da crítica a si mesma. Assim, a intencionalidade crítica do poema de Pignatari não apenas é mantida na peça de Mendes, mas se torna ainda mais tenaz.

---

<sup>29</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4>>, acesso em 12 de dezembro de 2021.

Outro poema de Pignatari que explora, de forma ainda mais efetiva, o suporte do audiovisual é *organismo* (1960) – atualmente exposto no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – e cuja expressão no suporte escrito já é inovadora, pois, na verdade, pode ser considerado um poema-cartaz, constituído de recortes de off-set sobre papel.



**Figura 5.** Poema *organismo* (1960), de Décio Pignatari.<sup>30</sup>

Admitindo a verbivocovisualidade do poema, não parece coerente considerar que existem versos, mas que, ao contrário, cada recorte de off-set pode ser lido como partícula individual e, simultaneamente, integrante do todo, que pode interagir com cada uma das outras partes de modo livre. Assim, o poema-painel, à primeira vista, parece apresentar uma repetição da mesma frase sob uma lente de aumento, como um microscópio, que, ao focar na menor estrutura do poema-organismo, chega também em um elemento primordial. Contudo, um segundo olhar já garante que há pelo menos duas mudanças nas frases, entre “o organismo quer perdurar” e o “organismo quer repet” e entre “o organism” e “orgasm”, nesse caso, é interessante perceber como o jogo visual de zoom e a proximidade morfológica das palavras “organismo” e “orgasmo” contribuem para a associação dos dois conceitos.

A análise em zoom, aqui apreendida pela analogia microscópica, foi observada por Aguilar como um *close-up*. Nas palavras do crítico:

<sup>30</sup> Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33541/organismo>>, acesso em 20 de maio de 2020.

[...] em “Organismo” (1960), o poema adquire sentido pela forma do “o” sobre a qual se realiza um *close-up* para gerar um novo signo. A tipografia retira o poeta – mediante seu princípio reprodutivo – do mundo artesanal e o coloca diante de novas possibilidades tecnológicas da escritura: os poemas da fase ortodoxa, sobretudo os de Décio Pignatari, não recebem passivamente o desenho tipográfico uma vez terminados, mas a escolha dos tipos faz parte de seu processo de composição. (AGUILAR, 2005, p. 219)

Assim, se para Aguilar o texto possui algum aspecto reprodutivo, ele está ligado às possibilidades do mundo tecnológico. Pensando o objeto intermídia, é possível considerar que existir em possibilidades tecnológicas também é uma forma do poema persistir.

Na analogia da lente microscópica, se o poema é lido de cima para baixo, sugere-se que ele compreende o modelo atômico, isto é, a partícula atômica de “o organismo quer perdurar” é a letra <o>. Parece ainda mais interessante ler o poema de baixo para cima e da direita para esquerda, neste caso, é possível sugerir uma aproximação do modelo da reprodução biológica, no qual uma célula, no poema a letra <o>, é capaz de se multiplicar em duas e repetir a operação até que o organismo esteja formado e que nele resida a vontade de perdurar. Nessa leitura a contrapelo, é curioso observar que “o organism”, ainda que não totalmente formado, só existe, porque existiu um orgasmo anterior e, nesse sentido, o “princípio reprodutivo”, citado por Aguilar, pode ser entendido não apenas como reprodutibilidade técnica e tipográfica do texto, mas algo da reprodução do próprio poema que se cruza com aspectos eróticos da reprodução dos seres vivos.

Assim como Aguilar, Claudicélio Rodrigues da Silva (2018) entendeu que os recortes do poema “funcionam como *frames* de um rolo de filme” (2018, p. 24). Além disso, o pesquisador também abordou o *organismo* (1960) pelo viés do erotismo. Silva recorda que, no erotismo, como está em Bataille, “o sexo não quer outra coisa senão o prazer pelo prazer” (SILVA, 2018, p. 24) e é esse conceito que observou no poema de Pignatari, isto é, o prazer como ritual na busca da continuidade, que o poema-organismo deseja de forma ininterrupta. Silva realiza uma leitura do poema de cima para baixo e interpreta a letra <o> final “o jorro do prazer, o fim da unidade dos corpos”, e nele observa ainda o conceito de verbivocovisual, como “a própria boca, abrindo-se para a pequena morte [gozo]” (SILVA, 2018, p. 25).

Na linha batailleana de análise do erotismo, considera-se que o poema também exprime a “violência dada na carne”, que, para Bataille (1987, p. 117), relaciona-se com “alguma violência elementar”, ou uma “crise criadora” (BATAILLE, 1987, p. 121). Realizando a leitura a contrapelo, de baixo para cima e da direita para esquerda, observou-se

no último off-set a letra <o> está imolada, aparenta mais um <u>, porém a letra <o> é inferida pela sua aliteração no poema. Enfim, a letra <o> imolada é a “violência elementar” da qual deriva o erotismo, ou de duas letras <o>, cuja fricção provoca o orgasmo, que dá origem ao organismo. O poema-organismo primeiro quer repetir - talvez o orgasmo, talvez a replicação - e depois quer perdurar. Se quer gozar ou se quer multiplicar, não importa, pois em ambos os casos, de modo amplo, o organismo quer repetir o ato. Essa repetição ecoa em todo o poema, com a aliteração da letra <r>, sobretudo da sílaba <re>. Os cortes da palavra “repetição” - em “repet” e “re” - sugerem a violência da carne batailleana, pois manifestam-se como uma respiração entrecortada, que também tem potência erótica, associando-se a respiração ofegante dos amantes. Por fim, tem-se que a finalidade da reprodução é perdurar, ou este será o seu começo?

Importante frisar que o aspecto mais divertido do poema é a mobilidade semântica do off-set e o efeito de zoom que potencializam os múltiplos caminhos de interpretação do leitor, cuja imaginação pode absorver o poema por meio de diferentes analogias. Se aqui o poema foi analisado por meio das lentes microscópicas, o leitor poderia pensá-lo pelas lentes do *close-up* da câmera, como fez Aguilar (2015) e Silva (2018), ou ainda sob as lentes de uma luneta ou telescópio, assim, pode-se sugerir uma rede de interpretações que tende ao infinito. Os múltiplos caminhos de leitura em *organismo* (1960), podem ser entendidos da mesma maneira observada no poema *um movimento* (1956), ou seja, como fragmentação textual aliada à leitura ativa, que é pujante no contemporâneo de hipertextos e na poesia digital. A partir dessa perspectiva, indica-se a persistência de um aspecto da poesia concreta na poesia digital, mas também a sobrevivência desse mesmo elemento nas diferentes fases da própria poesia concreta, desde a ortodoxa até a participante.

A despeito do poema inscrito já abrir possibilidades interpretativas, Pignatari ainda desenvolve o *organismo* (1960) em diferentes mídias, como por exemplo, o áudio com a declamação do poema na sua própria voz (Grupo Noigandres, 2002).<sup>31</sup> Pignatari escolheu ler o poema de cima para baixo, linha a linha e com pausas correspondentes aos diferentes off-sets. A partir de “orgasm”, a declamação também é acompanhada pela entonação do som [o] de maneira contínua e reiterada, o que contribui para a construção do efeito da repetição, assim como a aliteração da letra <r>, similar ao poema escrito.

---

<sup>31</sup> Disponível em < <https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=181&numero=35>>, acesso em 20 de maio de 2020.

O elemento erótico persiste e se relaciona, novamente, à violência da carne batailleana, no qual o “domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2013, p. 40). No poema, a violência ocorre sobre a semântica e a morfologia das palavras - a “carne” do texto - que, conseqüentemente, perdem significado e racionalidade. Por exemplo, em “o poema quer perdurar”, a frase é semanticamente bem formada e carrega uma compreensão, até mesmo filosófica, do mundo, que é também lógica. Já as frases seguintes são semanticamente violadas e as palavras perdem morfemas. Esse domínio da violência cresce até o momento da continuidade completa e fugaz: o gozo, sugerido pela entonação do som [o]. Assim, no fim do poema, a declamação estilhaça-se na pequena morte do orgasmo.

O *organismo* (1960) quer perdurar, para isso se repete na mídia do audiovisual, em *Cinema falado* (1986),<sup>32</sup> dirigido por Caetano Veloso. A experiência do cinema expande ainda mais o potencial de interpretação do poema, principalmente quando se leva em consideração que, para Pignatari (2004), o cinema está mais para a síntese e semântica concreta com a sincronia e a montagem, do que para a lógica linear e diacrônica. Além disso, em *Cinema falado* (1986), a interpretação está sem dúvidas ligada a uma expressão erótica, pois é o desejo dos corpos se sobressai logo à primeira vista, como é possível observar na composição de frames a seguir (a partir de 35 min e 36 s):



**Figura 6.** Filme *Cinema falado* (1986), dirigido por Caetano Veloso.

Do yin e yang elementar, passando pelo *crossing-over*<sup>33</sup> das células reprodutivas até o desenvolvimento completo do organismo, os dois seres do poema representam, em alguma

<sup>32</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CegOGwkNF-c&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=80&t=0s>>, acesso em 20 de maio de 2020.

<sup>33</sup> Ao interpretar esse frame como *crossing-over* considerou-se que o poema audiovisual mantém alguma ligação com a leitura da reprodução biológica desenvolvida para o poema escrito. O *crossing-over* é a recombinação celular por entrecruzamento dos cromossomos no momento da formação das células dos gametas e tem a função de “contribuir para a diversidade genética” dessas células (ALBERTS, 2017, p. 1009).

medida, os próprios gametas masculino e feminino encontram-se no jogo sexual. No filme, a fricção dos corpos é quase pornográfica, é a reprodução, mas é ainda a busca do prazer pelo prazer. A nudez dos corpos é importante fator na potencialização do efeito erótico, dado que, para Bataille (1987, p. 14),

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez.

Por meio de Bataille foi possível depreender que a nudez carrega aspectos da obscenidade que são inerentes a ela. Assim, no poema audiovisual, o elemento erótico que tende à obscenidade está também associado à nudez dos corpos, que não aparece em nenhuma mídia anterior.

No filme, há ainda um jogo de nudez velada, capaz de mostrar tudo e ainda manter locais secretos, nos quais se escondem a ação erótica. Isso se sobressai no último frame da composição anterior, pois mesmo que o vaivém não seja sugerido, mas sim exposto, ainda assim a obscenidade da relação sexual é tácita. A trilha sonora que acompanha a cena é a ópera italiana *Manon Lescaut, Act II: Taci, Che il cor mi frangi!* (1893), de Giacomo Puccini (1858-1924). A música atribui algo da natureza do sagrado na relação sexual, o que mais uma vez coloca o erotismo de Pignatari em diálogo com a teoria de Bataille, para quem a “ação violenta [...] priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada” (BATAILLE, 1987, p. 59-60). Além disso, o ato II da ópera é aquele no qual os personagens Manon e Des Grieux são flagrados em lascivo prazer, o que também reforça o vínculo com a leitura erótica do poema audiovisual.

O *organismo* busca transcender, para isso, na sequência, é declamado pelo mesmo ator dos frames anteriores. O poema é o jogo sexual por meio do qual chega-se à existência na descontinuidade: o gozo, que, em *Cinema falado* (1986), apresenta-se no *close up* da boca daquele que declama:



**Figura 7.** Filme *Cinema falado* (1986), dirigido por Caetano Veloso.

O ator declama à maneira de Pignatari, o *close-up* na boca é novamente a “boca, abrindo-se para a pequena morte”, como interpreta Silva (2018, p. 25) no poema escrito. O som [o] vociferando é assim o espasmo do gozo. Por fim, o poema escrito<sup>34</sup> é vomitado na audiência, em rápidos frames cinematográficos, como já interpretaram Aguilar e Silva. Em *Cinema falado* (1986), o poema-organismo se repete na imagem-música, na declamação e no poema escrito. Assim, retoma interpretações das outras mídias e agrega outras, multiplicando as possibilidades de leitura do poema e transbordando verbivocovisualidade. Nas palavras de Arnaldo Antunes (2006, p. 11):

Alguns poemas daquela fase (como por exemplo o “organismo” do Décio, que inseria um zoom vertiginoso na palavra impressa, produzindo um movimento sequencial entre as páginas) pareciam já apontar antecipadamente para alguns recursos e procedimentos apropriados à linguagem tecnológica de hoje. Com os computadores, por exemplo, áreas de produção anteriormente distintas passaram a se realizar conjuntamente. No mesmo instrumento você pode trabalhar com música, texto, vídeo, produção gráfica etc. “Verbivocovisual”, como eles queriam, agora podendo se realizar materialmente com um repertório de recursos muito maior.

Antunes, assim como Santaella, concorda que os recursos e procedimentos dos poemas de Pignatari antecipam a cultura digital. Aqui, o que interessa é a multiplicidade interpretativa que deriva das mídias, porque é justamente nelas que aparecem concentradas as heranças que a poesia concreta legou à poesia digital.

<sup>34</sup> Letras pretas em fundo branco, com a mesma tipografia do poema-cartaz da figura 5.

Importante lembrar que a revolução digital quebra o vínculo entre o texto e o objeto, tornando a leitura descontínua e fragmentada, enquanto excita a criatividade interpretativa do leitor. Nesse sentido, a mídia audiovisual talvez seja, em 1986, o suporte que mais se aproxima da fragmentação do contemporâneo, isso porque, segundo Pignatari (2004, p. 251), no cinema “a colagem é uma sintaxe de síntese que relaciona coisas fragmentárias e conflitantes – simultaneamente”. Ainda nas palavras do poeta:

Enquanto meio de comunicação, o cinema produziu profundas modificações e reajustamentos nos demais meios existentes à época de seu aparecimento e afirmação (na imprensa, por exemplo). De outro lado iria sofrer o impacto de meios novos, como o rádio e a televisão. Estamos acostumados a pensar na *sétima arte* em termos das demais artes, ou seja, em termos de um desenvolvimento uniforme e contínuo – e talvez isto seja uma ilusão prejudicial à compreensão da arte, dos meios e da comunicação. (PIGNATARI, 2004, p. 247)

No cinema, o poema não ganha apenas em visualidade óptica, mas também em profundidade ideográfica, na qual imagem e palavra possuem um significado quando interpretadas separadas e outro quando pensadas juntas. Se para Pignatari é prejudicial encarar o audiovisual como algo uniforme e contínuo, apontou-se que, no filme, a descontinuidade correlaciona-se com uma leitura que é batailleana e, por consequência, erótica. Assim, quando os simbolismos da imagem e palavra são pensados juntos há uma nova explosão verbivocovisual, que explora um compilado de sensações - do desconforto até o prazer - no leitor-espectador. Sugere-se que em *Cinema falado* (1986) o objeto intermídia joga tanto com o poema, quanto com a recepção do público, semelhante ao que acontece em *Odisseia Musical de Gilberto Mendes* (2005), mas de forma diferente, porque o cinema não possui o mesmo nível de interatividade do teatro.

O jogo ideográfico de imagem e palavra intermídia intensifica a sintaxe sinestésica. Em *Cinema falado* (1986), a sintaxe sinestésica pode assumir caminhos múltiplos, depende de cada leitor, indo desde o estranhamento, causado pelo minimalismo oxímoro das cores, das imagens e da música dramática, até o alumbramento, como se o espectador entrasse em contato com uma beleza que se propõe superior, por isso mesmo simples e divergente. Se as únicas constâncias do homem são sua inconstância e a sua busca pelo prazer, nenhum outro poema caberia melhor aqui do que o poema-organismo, pois ele quer perdurar tanto quanto o homem. Perdurar é continuar no descontínuo, ou na repetição do gozo, assim, o poema audiovisual atinge uma completude ideográfica, mesmo que abstrata.

As interpretações se multiplicam e algumas vezes até se perdem em divagações, mas é esse leitor operante, quase um co-autor, que tanto o poema *organismo* (1960) quanto o filme *Cinema falado* (1986) desejam. Nesse sentido, em *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960), as múltiplas leituras potencializadas pelo multiólogo das mídias, esse é o dado tecnomoderno que Décio Pignatari carregou com sua crítica às elites e ao capitalismo, com a sua sátira e com a sua capacidade de transformar o erotismo também em militância. Se a ousadia é supostamente tímida na fase ortodoxa, não pode mais ser ignorada depois do salto participante. Esse sentimento de urgência também contamina o contemporâneo digital, que continua bebendo Coca-Cola, mas que no lugar da cloaca, agora possui uma *World Wide Web*.

## **Considerações finais**

O presente trabalho organizou uma investigação analítica dos poemas e objetos intermídia de Décio Pignatari, a partir do pressuposto da pesquisa de Lucia Santaella (2016, p. 204) de que “as condições atuais da produção poética, especialmente daquela que se apropria criativamente das mídias digitais, apontam para a poesia concreta como sua precursora, tanto para a sua criação, quanto para a sua distribuição e difusão”. A fim de ilustrar e explorar os limites da pesquisa de Santaella, para quem, é a fase ortodoxa que importa na herança concreta, os poemas selecionados, aqui, pertencem a distintas fases do poeta: ortodoxa e participante. Isso porque, é possível admitir que a poesia de Pignatari não deixa de ser uma coisa e passa a ser outra, é sempre ousada, crítica e experimenta as mídias, o que reflete a personalidade e o percurso do poeta, independente da sua fase poética.

A análise recorreu a textos e entrevistas de Pignatari, capazes de externar o pensamento do poeta sobre poesia, como a ideia de multiálogo das mídias, que demonstra uma certa urgência experimental para além da forma poética, mas também usufruindo da tecnologia e dos meios de comunicação. Tais experiências resultaram em objetos intermídia, isto é, poemas que transitam entre diferentes mídias: escrita, áudio e audiovisual. A partir daí, ilustrou-se como o multiálogo intermídia contribuiu para expandir as possibilidades interpretativas dos símbolos e significados dos objetos intermídia de Pignatari, convocando a participação ativa do leitor e potencializando as experiências sensoriais.

O que importa são os jogos mentais que o leitor constrói ativamente, as interpretações que ele produz quando coloca os diferentes suportes em contato. Esta é uma das principais características do leitor imersivo, ele “navega através das arquiteturas informacionais fluidas do ciberespaço, transitando entre os nós e nexos das estruturas hipermediáticas” (SANTAELLA, 2004, p. 35). Diante da tela, “à maneira de um sonar, as escolhas instantâneas que esse usuário é capaz de fazer diante das enxurradas de signos das telas do computador, escolhas que o levam a encontrar caminhos que são só dele” (SANTAELLA, 2004, p. 36). Além disso, os leitores imersivos costumam “conceber a percepção como resultante da ação dos diferentes órgãos dos sentidos, estes produtores de sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas” (SANTAELLA, 2004, p. 37). Os objetos intermídia de Pignatari já admitem esse leitor imersivo ou “quase co-autor”, como

prefere Claus Clüver (2000, p. 47), um leitor que experimenta o poema e joga ativamente com suas palavras, morfemas, fonemas e significados, pois, além da forma do poema de Pignatari permitir isso, cada mídia fornece uma nova experiência sinestésica para o leitor-espectador.

A experimentação que os poemas *um movimento* (1956), *hombre hambre hembra* (1957) e *caviar* (1959) realizam no suporte do áudio os transformam em exemplos bem-sucedidos de poemas intermídias. Nesse sentido, este trabalho aquiesce os apontamentos de Santaella (2006) sobre a poesia concreta ser precursora da poesia digital justamente na fase ortodoxa. A poesia concreta ortodoxa provoca o leitor com as múltiplas possibilidades de leitura, os diferentes efeitos do suporte de inscrição, a ousadia da sátira ácida e polida de Pignatari, com seu olhar crítico, preciso e presente; são também esses aspectos usados pelo poeta que ecoaram no ambiente digital. Importante mencionar que, na perspectiva da poesia concreta, o dado tecnomoderno tinham muito mais a ver com o diálogo com a tradição, com destaque para Oswald de Andrade e Mário de Andrade, contudo, algo nas antenas de Pignatari sabia o que dos modernistas tomar para si e isso fez toda a diferença.

Os elementos tecnomodernos observados nos poemas da fase ortodoxa, como a fragmentação, o leque de leituras possíveis, os efeitos verbivocovisuais e a exigência de um leitor ativo e criativo, persistem nos poemas *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960), que podem ser considerados da fase participante de Pignatari. Além disso, neles o multiálogo das mídias foi mais intenso, pois exploraram também o audiovisual, que possui laços estreitos com a dinâmica da imagem digital, na qual, de acordo com Ernst Gombrich, palavra e imagem são pensadas ideogramicamente. Isto foi observado no documentário *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes* (2005) e no filme *Cinema falado* (1986), que apresentam diferentes leituras para os poemas *beba coca cola* (1957) e *organismo* (1960), respectivamente.

O documentário possui os registros da peça *Motet em Ré Menor* (1966), o diálogo crítico com o poema acontece com a plateia do teatro e não propriamente com o leitor-espectador, o que não diminui a implacabilidade da crítica, tampouco o potencial múltiplo interpretativo da peça. Já em *Cinema falado* (1986), o poema é o filme, o que contribui ainda mais para explorar caminhos e combinar efeitos e sensações, em uma nova sintaxe sinestésica. Isso porque, o filme apresenta as versões declamada e escrita do poema, acrescentando a ela uma camada de multiálogo com a imagem, o que efunde verbivocovisualidade na perspectiva da poesia concreta e, por isso mesmo, toca em aspectos

da imagem digital contemporânea, na qual a verbivocovisualidade pode se “realizar materialmente com um repertório de recursos muito maior” (ANTUNES, 2006, p. 11).

O multiálogo observado entre os objetos intermídia da fase participante de Pignatari e o contexto digital permitiram que este trabalho expandisse, em alguma medida, a teoria de Santaella, mostrando não apenas sua viabilidade, mas despertando incertezas: até onde mais ela poderia ir? A quais outros objetos intermídia do poeta ela se aplica e a quais outros poetas do circuito da poesia concreta? Estas são questões que continuam provocando o leitor curioso, para quem este trabalho só oferece o começo do caminho. Até porque, como já escreveu Santaella (2016, p. 215), a poesia concreta não parece estimar “leitores impacientes que, desencantados, não sabem dar à arte a demora perceptiva que ela exige”. Nessa medida, não aproveitar as possibilidades interpretativas de leitura da poesia concreta, seja nas linhas do texto ou nas diferentes mídias, é desperdiçar um dos seus traços tecnomodernos mais produtivos. Poetas como Pignatari desejam leitores curiosos.

## Referências bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 404 p.
- ALBERTS, Bruce. **Biologia Molecular da célula**. 6ª ed., Porto Alegre: Artmed, 2017. 1428 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Canção do berço. In: \_\_\_\_\_. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Ode ao burguês. In: \_\_\_\_\_. **Paulicéia desvairada**. Barueri: Ciranda Cultural, 2016. p. 29-30.
- A ODISSEIA MUSICAL DE GILBERTO MENDES. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Brasil: dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes, 2005. (114 min), color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4>>, acesso em 12 de dezembro de 2021.
- ASSIS, Adriana Carolina Hipólito. Imagens de um corpo poe(r)ótico digitalizado. **Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, v. 19, n. 2, p. 169-187, 2014.
- ANTUNES, Arnaldo. Entrevista a Paulo Roberto Pires. **Revista Suplemento Literário de Minas Gerais: 50 anos de poesia concreta**, ed. especial, p. 10-11, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BOMFIM, Monalisa Medrado. Multiálogo e arco tenso: poemas intermídia de Décio Pignatari. **Revista Criação & Crítica**, 28, p. 169-187, 2020.
- CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu. In: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 5ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 73-76.
- \_\_\_\_\_. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. In: \_\_\_\_\_. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 7-30, 2010.
- CINEMA FALADO. Produção de Guilherme Araújo e Caetano Veloso. Rio de Janeiro: dirigido por Caetano Veloso, 1986. (110 min), color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CegOGwkNF-c&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=80&t=0s>>, acesso em 20 de maio de 2020.
- CLÜVER, Claus. Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia, Intercultural. In: CLÜVER, Claus. **East of West**. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
- \_\_\_\_\_. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.
- EL HAOU LI, Janete; MANNIS, José Augusto. Sound piece: in memoriam Décio Pignatari. **Massenmedien und Kommunikation. - Montage Collage Komposition**, v. 195/196, p. 135-140, 2014.

GOMBRICH, Ernst. La imagen visual: su lugar en la comunicación. In: \_\_\_\_\_. **Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura**. Madrid: Editorial Debate, 1997. p. 41-64.

ITAU CULTURAL. organismo. 1960. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33541/organismo>>, acesso em: 20 mai. 2020.

KHOURI, Omar. Décio Pignatari: um fazedor octagenário para muitos e muitos séculos. **FACOM**, n. 17, p. 15-19, 2007.

MAGRE, Fernando de Oliveira. BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. Estratégias para a performance de música contemporânea com coros amadores: Beba Coca Cola de Gilberto Mendes e o Coro Juvenil da UEL. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória. **Anais da ANPPOM**. Vitória, 2015, p. 1-8.

MAIAKOVSKI, Vladimir. A flauta-vértebra. In: \_\_\_\_\_. **Maiakovski**. 3ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. Oral, escrito, impresso. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 83-100.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. Considerações sobre timbre vocal e sua função na obra Noigandres 4 de José Augusto Mannis. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. **Anais da ANPPOM**. Natal, 2013. p. 1-10.

MENDES, Gilberto. Motet em ré menor. \_\_\_\_\_. **Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Edusp, 1994. 336 p.

PARRA, Nicanor. Os vícios do mundo moderno. In: \_\_\_\_\_. **Só para maiores de cem anos**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

PIGNATARI, Décio. & se não perceberam. In: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 5ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 233-235.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 125-130.

\_\_\_\_\_. Entrevista Roda Viva. **TV Cultura**, 1989. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AUnjYoDDwbM>>, acesso em 17 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. **Contracomunicação**. 3ª ed., Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_, Eupoema. In: \_\_\_\_\_. **Poesia Pois É Poesia 1950/2000**. Cotia: Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. Caminhos da escola: episódio 34. **TV Escola/ Grupo Conspiração / TV Cultura**, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z0a504397D4>>, acesso em 14 de junho de 2020.

POESIACONCRETA. beba coca cola. 1957. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/poema/beba.html>>, acesso em: 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. um movimento. 1971. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=285&numero=1>>, acesso em: 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. beba coca cola. 1957. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=176&numero=30>>, acesso em: 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. caviar. 2002. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=180&numero=34>>, acesso em 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. hombre hambre hambra. 2002. Disponível em <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=178&numero=32>>, acesso em 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. organismo. 2002. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=181&numero=35>>, acesso em: 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. um movimento. 2002. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=175&numero=29>>, acesso em: 20 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. hombre hambre hambra. 2007. Disponível em: <<https://poesiaconcreta.com.br/player.php?acao=play&id=292&numero=8>>, acesso em: 20 mai. 2020.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 12<sup>a</sup> ed., São Paulo: Cultrix, 2013.

QUEIROZ, Victor Martins Pinto de. A utopia do isomorfismo intersemiótico como motor da criação: breve análise do *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2017, Campinas. **Anais da ANPPOM**. Campinas, 2017, p. 1-10.

SANTAELLA-BRAGA, Lucia. Transmutações da escrita em suporte digital. **Signo**, v. 37, n. 62, p. 02-15, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. A poesia concreta como precursora da cibercultura. **Revista Suplemento Literário de Minas Gerais**, ed. especial, p. 31-35, 2006.

\_\_\_\_\_. Décio Pignatari entre a vida, os signos e a memória. **Interin**, v. 21, n. 2, p. 203-217, 2016.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. O risco de eros na pele do texto: a poesia erótico-concreta de Décio Pignatari. **Revista Alêre**, v. 17, n. 1, p. 15-36, 2018.