

## **Uma possível leitura do poema TERRA<sup>i</sup>, de Décio Pignatari**

Denise Azevedo Duarte Guimarães

Doutora pela UFPR

Docente do PPGCOM/UTP

### **Introdução**

Meu objetivo aqui, como pesquisadora e docente, é integrar-me à homenagem a ser prestada, por ocasião do 16º. Encontro COMPÓS, ao mestre/amigo Décio Pignatari, no ano em que comemora seus 80 anos. Decidi, portanto, fazer o que tenho feito, com interesse sempre intensificado, nas últimas décadas: analisar um poema visual como um processo de comunicação, no qual os signos se inter/intra/relacionam, de forma radical. Escolhi, como objeto deste estudo, um dos mais instigadores “seres de linguagem” já produzidos em nosso idioma: o poema TERRA.<sup>ii</sup>

Um poema composto por uma única palavra, que se repete em 11 linhas, de forma heterogênea. O que poderia dizer um texto tão “concreto”? Seria mesmo um poema? Seria apenas um jogo de palavras? Tais questões e outras bastante agressivas foram levantadas por vozes dissonantes, na ocasião e durante as décadas seguintes. O curioso, é que, até hoje, as palavras de Pignatari, conseguem ainda despertar polêmica, paixão ou ódio.

Acredito que, no momento em que as mídias se fundem, no espaço-tempo da cibercultura, já não se pode distinguir os domínios do texto, imagem e som, muito menos os gêneros textuais. Na década de 1950, Pignatari e os concretistas já sabiam disso. Tentarei demonstrar que o poema escolhido, sendo um texto que privilegia a forma, pode revelar-se a expressão sintética de conteúdos extremamente atuais, instigantes e nada alienados, muito pelo contrário.

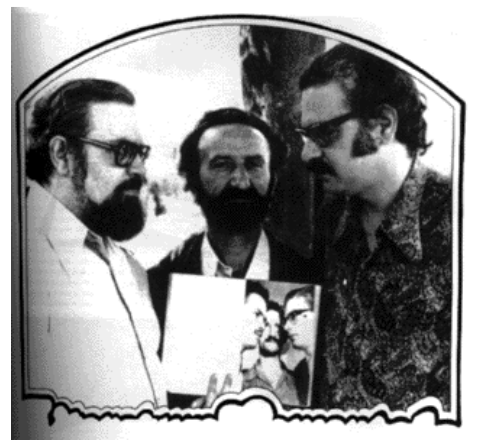
### **Visão pansemiótica**

De início era o verbo: a reunião dos “poetas de campos e espaços”, como diz Caetano Veloso na letra de *SAMPA*, já se liga a uma questão da palavra, em 1952, com a escolha do enigmático termo provençal *noigandres*, para denominar o grupo.

# NOIGANDRES



(Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos-  
década de 1950)



(Haroldo, Décio e Augusto década de 1980)

Logo após, veio a poesia concreta, com seus conhecidos desdobramentos e reflexos. Ninguém melhor que o próprio poeta para lembrar, como o faz no livro **Errâncias**:

Lançados os livros inaugurais, já não estávamos interessados em prosseguir, mas em perseguir algo longe no tempo da produção poética, indiciado e anunciado - tais algas e sargaços para novas terras - por um canto-aroma longe, não tão distante que não pudesse ser sentido e ouvido no país que não era um grande país. Pela linguagem, romper a barreira da língua, embalsamadora de alguns belos cadáveres. ( PIGNATARI, 2000. p. 46)

As instigantes aventuras sígnicas, plurissígnicas e hipersígnicas continuam movendo o mestre-poeta, durante décadas. As chamadas pósticas tecnológicas da 2<sup>a</sup>. metade do séc. XX, aqui no Brasil, muito devem à visão pansemiótica de Pignatari e seus companheiros.

Em 1987, a *Mostra Ideologia*, no MAC da USP, reuniu trabalhos de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Júlio Plaza e Wagner Garcia, todos em versão holográfica de Moysés Baumstein.

Na ocasião, tive oportunidade de vivenciar uma experiência fascinante e inusitada, ao poder circular em volta dos poemas. Nesse meio holográfico, a poesia em movimento parecia materializar-se na tridimensionalidade da impressão luminosa; no entanto, paradoxalmente, a matéria transformava-se em anti-matéria, em algo impalpável e mágico.

Com respeito às experiências com o laser e a holografia, o poeta lembra que,

(...) por ocasião da mostra de poesia concreta brasileira na Galeria Mercato del Sale, de Milão, em 1989, Umberto Eco mostrou-se surpreso ao observar o fértil matrimônio entre poesia concreta e

holografia. Com certo desprezo, ele tinha a holografia como uma tecnologia que não havia logrado êxito artístico. (PIGNATARI, 1979, p.33)

Os poemas concretos receberam diversas versões, nos mais diferentes suportes, a partir do início da década de 80, ocasião em que Augusto, Haroldo e Décio uniram-se a artistas como Júlio Plaza, Walter Silveira e aos grupos TVDO e OLHAR ELETRÔNICO, entre outros. Alguns dos videopoemas resultantes destas experiências inaugurais encontram-se no programa- documentário-vídeo *Poetas de Campos e Espaços*, exibido na TV Cultura, no início da década de 90. Outra experiência com a tridimensionalidade e cores são as projeções de poemas pela técnica do raio *laser*, realizadas na Avenida Paulista em 1990, relatadas no citado programa de Cristina Fonseca. Nesse sentido, é curioso lembrar que, já em 1979, DP traça um esboço de um espetáculo holográfico:

Teatro de arena. Cilindro de trevas no centro. Em volta, platéia. Talvez alguma luz esbatida. Equipamento suspenso sobre a arena ou num dos "lados", cima da última fila de assentos. Ou, quem sabe, anfiteatro e projeção, como no cinema. Coisas e personagens se materializam na arena: matéria-luz sólida, em três dimensões, interpenetrável. As coisas pintam e despintam (aparecem e desaparecem). Pensar num ritmo de aparições, cortes, montagens, fusões, sons. Um "holotape". O nome da coisa: "Mallarméry". (ibid., p. 148)

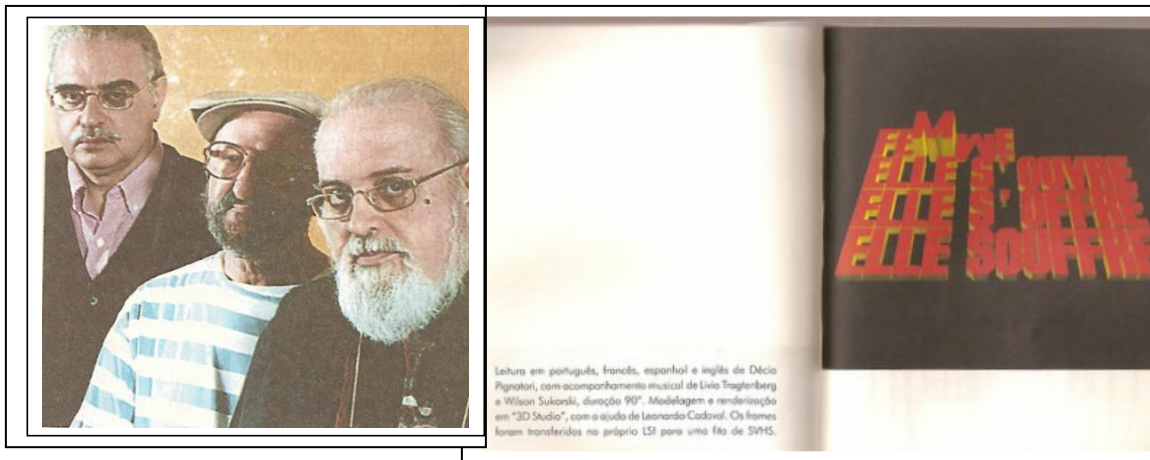
Em ensaio de 1995, sempre fascinado pelas "(...) instigantes aventuras sígnicas, (a)sígnicas, para os cavernícolas da arte pós-televisual", DP demonstra que continua à espera do dia em que:

Virá o movimento, cores não irisadas virão. Haverá um novo espectador. E um som que corresponda: uma holofonia para uma holografia. Uma holossignia. Um grande espetáculo holográfico, unindo foto, cine, televisão. Um holorealismo wagneriano? (PIGNATARI 1995, p. 148)

Entre 1992-94, outro projeto, amplamente documentado e analisado no livro *Poesia Visual Vídeo Poesia*, de Ricardo Araújo, visava trabalhar os poemas de forma a operar a migração de suas palavras-coisas no espaço-tempo da "bidimensionalidade do papel (...) em preto e branco (...) para a tridimensionalidade, com sonorização e animação em cores." (ARAÚJO, 1999, p. 21). Toda a dinâmica desse projeto é enriquecida por depoimentos técnicos e por entrevistas com os poetas que o integraram: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Júlio Plaza.

Na descrição do processo de digitalização do poema FEMME, por exemplo, Araújo explica o efeito espectral produzido pela animação que provoca flutuações dos significantes verbais dispostos horizontalmente, de modo a reproduzirem, em movimentos sinuosos, a disposição correlativa dos versos do poema. “Buscava-se uma representação tridimensional adequada à concepção de *poema-chip* de Pignatari.”( ARAÚJO, 1999, p. )

Sobre a experiência , diz o poeta: "Eu pretendia imitar os *chips*, circuitos onde são embutidos os programas; na verdade é o *hardware* da coisa.” (PIGNATARI apud ARAÚJO, 1999, p. 95)



(Augusto, Décio e Haroldo- década de 1990)

(O poema FEMME – imagem do livro de R. Araújo)

### **Poesia, pois sim, poesia pignatariana**

Sabe-se que, para que um texto seja considerado *poético*, todos os elementos dos demais códigos explorados devem integrar-se adequadamente aos signos verbais, de forma a privilegiar a dominância da seleção, regida pelas equivalências, como um de seus princípios estruturantes básicos. Nesse sentido, lembro como a teoria lingüística jakobsoniana<sup>iii</sup> sobre a função poética da linguagem foi traduzida em termos semióticos por DP:

A LINGUAGEM VERBAL / PARTICULARMENTE A LINGUAGEM SIMBÓLICA PEIRCEANA/ ADQUIRE A TÃO-FALADA FUNÇÃO POÉTICA, QUANDO UM SISTEMA ICÔNICO LHE É INFRA, INTRA E SUPER IMPOSTO. O corolário disto: ... quando uma sintaxe analógica é superposta a uma sintaxe lógica. (PIGNATARI , 1979, p. 114)

O autor salienta que, como a justaposição de elementos própria da sintaxe analógica, ou seja, a construção paratática, tende a destruir a linearidade, cria-se um movimento decorrente da organização sonora que se reflete na organização espacial, o que faz com que, num poema, as rimas e ritmos sejam ícones. Fazer poesia é transformar o símbolo em ícone, uma sintaxe lógica numa sintaxe analógica, um pensamento abstrato num pensamento por imagens, os *signos-para* em *signos-de*, como explica o autor: "Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em *signos-de*." (PIGNATARI, 1993, p. 5)

O crítico-poeta toca num ponto essencial para o entendimento do fenômeno poético contemporâneo: a desautomatização do trabalho com os signos verbais, seja na instância de criação, seja na leitura dos textos poéticos. Em resumo, como um *ser de linguagem*, o poema é um processo de transcodificação semiótica porque:

(...) Rompe a chamada linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambigüidade do signo poético resulta de este ser *um signo em profundidade* – um signo que se afasta do automatismo verbal, um signo vertical espesso, cuja espessura resulta de camadas de signos embutidos em palimpsesto, gerando simultaneidade de informação e tendendo a ou sendo um ideograma - um ícone. (PIGNATARI, 1979, p. 72)

Sabe-se que nem mesmo um poema convencional comunica o mesmo que a linguagem discursiva linear e denotativa. No caso das propostas visualizantes na poesia, faz-se mister atentar para um "dizer" não explícito, porque todos os detalhes são significantes (ou *significantes* porque vão ficando signos, vão adquirindo sentidos), na trama intersemiótica tecida pelo efetivo intercâmbio entre os signos verbais e icônicos. Eu diria que o poema analisado "sin/concretiza", no espaço-tempo da página impressa, a especificidade da linguagem poética no processo de comunicação.

### **Proposta de leitura intersemiótica do poema "TERRA"**

A leitura que se segue compreende três etapas que procuram reproduzir a seqüência natural da percepção de um objeto estético, segundo as categorias do pensamento da Semiótica de C.S. Peirce. Nessa experiência, o importante é a presentificação (o aqui e o

agora), ou seja, a duração da percepção, como ponto de partida para o processo interpretante.

Espero demonstrar como qualquer disposição espacial dos vocábulos ou de seus fragmentos valoriza, necessariamente, os campos semânticos explorados e instaura um jogo dialético entre as possibilidades significativas do poema, incorporando elementos indiciais e icônicos (motivados) ao caráter simbólico (arbitrário) do signo verbal.

Eis o poema, escrito por Décio Pignatari em 1956:

r a t e r r a t e r  
r a t e r r a t e r  
r a t e r r a t e r  
r a t e r r a t e r  
r a t e r r a t e r  
a r a t e r r a t e r  
r a r a t e r r a t e r  
e r r a r a t e r r a  
t e r r a r a t e r r a

### **Do olho para o ouvido**

O que se vê, primeiramente, é uma forma retangular verticalizada, dividida em 4 partes desiguais e preenchida por grupos gráficos de maneira não uniforme. Dentre as sugestões icônicas dessa estrutura-conteúdo, algumas “figuras” poderiam ser percebidas:

- Os espaços entre as linhas, formando sulcos, sugerem a visão aérea de uma região atingida pela erosão ou pelo desmatamento, de uma gleba ou um terreno cultivado (arado) ou, ainda, de um campo subdividido de forma desigual.
- No espaço em branco “vemos” a letra Y: uma forquilha, um caminho ou uma estrada que se bifurca.
- No “campo de visão” da forma retangular, a palavra **terra**, no centro da primeira linha é seguida à direita por um grupo de 3 letras, que se repete 4 vezes, formando um novo retângulo que se destaca visualmente.
- À direita dos fragmentos destaca-se visualmente a letra **a**, compondo uma espécie de

barreira, um sulco visual e fônico.

- À direita, na transversal, o verbo **ter** compõe novo retângulo:

t e r  
t e r  
t e r  
t e r  
t e r

- A parte esquerda, muito maior do que as outras, forma um triângulo com o vértice voltado para cima .

r a  
r a t  
r a t e  
r a t e r  
r a t e r r  
r a t e r r a  
a r a t e r r a  
r a r a t e r r a  
r r a r a t e r r a  
e r r a r a t e r r a  
t e r r a r a t e r r a

- A aliteração do **r** ( sugestão de movimento) estabelece um jogo sonoro com as assonâncias alternadas ( **a- e** ) que sugerem abertura.
- O fragmento central, por sua vez, forma outro triângulo, com o vértice invertido, limitado à esquerda pela sonoridade da vogal **a** , que é repetida isolada ao final.

t e r r a  
e r r a  
r r a  
r a  
a

### **Ler/reler/transler**

A repetição instaura o paradigma da posse ( **terra / ter** ). Logo na segunda linha, novamente ao centro, o vocábulo **erra** introduz a idéia de erro no processo. O “campo” ou pedaço de terra visto em primeiridade estaria mal dividido, pois suas partes, que sugerem

triângulos, não são iguais. A organização dos campos semânticos confirmaria a leitura feita:

Campos semânticos	Grafemas do texto
Campo/gleba	<i>terra</i>
Posse	<i>ter</i>
Erro	<i>erra, rra, terr, rrraterra t</i>
Divisão	<i>rate (rateio em inglês)</i>
Dificuldade/Valor	<i>rara, ter rara terra</i>
Trabalho	<i>ara, aterra</i>

Algumas frases podem ser "lidas":

A terra é rara. – *rara terra*;

A terra é trabalhada. - *ara terra , aterra* (lendo na transversal);

A terra é mal dividida. - *erra , errar a terra* ;

A terra tem dono. – *ter terra*.

Na primorosa análise de Haroldo de Campos, a locução “*terra a terra*” acompanha implicitamente o núcleo do poema como um coro fonético virtual. (CAMPOS,1975, p. 75)

Destaque-se, ainda, a ambigüidade do termo **aterrar**, que pode significar tanto "encher de terra" quanto "atemorizar, encher de terror". Essa segunda acepção, a meu ver, estaria confirmada no texto de *Errâncias*, onde DP aponta para a questão da exclusão do signo novo, ao explicar que especulações, “quando imersas em ambientes confusos, onde a norma possível é a que se estratifica na medianidade da informação” implicam

“o **interdito do signo novo perturbador** (por apontar para uma nova ordem possível) que é igualado aos ruidosos signos da confusão, **operação habitual do poder que exclui**, para impedir o advento do poder que inclui – a liberdade criadora. (Grifos meus - PIGNATARI, 2000, .p. 11)

### **Possíveis reflexões sobre as estranhezas que estes “versos/anti-versos” ensejam**

Acredito que, diante de qualquer poema visual, como o aqui analisado, caberá ao leitor desenvolver uma leitura/ visão/fruição que seja multissensível, de modo a poder amarrar as pontas dos fios interpretativos lançados em primeiridade e em secundidade, buscando descobrir novos sentidos que possam inventivamente fundir-se aos convites da ambigüidade da mensagem poética.

Em decorrência do que foi anteriormente observado, eu diria que, no poema *TERRA*:



- A letra **a** destaca-se visualmente, à direita dos fragmentos, compondo uma espécie de barreira, um sulco visual e sonoro entre a palavra **terra** e a idéia da posse. À margem esquerda desse fragmento, na transversal, lê-se a palavra **terra**, o que reforça o campo semântico da coisa possuída. Observe-se que o verbo **ter** está contido em **terra**, o que permitiria uma série inferências quanto ao entrelaçamento dos dois campos semânticos.
- Abaixo, à direita, o novo triângulo invertido, na base do retângulo formado pela repetição do **ter**, sugere sonoramente um fechamento que se opõe à abertura fônica do vocábulo **terra**. Desse modo, o conflito tematizado tem sua expressão acústica (Têr x térra), o que viria confirmar a idéia da barreira, percebida acima. .
- Além disso, a palavra **terra** está incompleta e em seu lugar surge o erro: a repetição da letra **r** no final de palavra. Poderíamos ver aí a sugestão icônica da erosão, do desmatamento e da destruição. Percebe-se ainda uma alusão à impossibilidade, à incompletude de um processo de distribuição equânime, pela presentificação do erro na materialidade do signo verbal.
- O verbo **ter**, por sua vez, perdendo letras, vai terminar num simples **t** (som também fechado) que poderia ser ícone de uma cruz, simbolizando sacrifício e morte.

t e r r  
t e r  
t e  
t

- A linha transversal que corta o poema é interceptada pela linha vertical (espaço em branco) antes da letra **t** (nas 4 primeiras linhas). Tal movimento subdivide o poema em três partes ou movimentos, desiguais. O grupo maior é o da esquerda, que toma conta de todas as linhas. O da direita é o segundo em tamanho. O do centro é o menor, terminando por uma espécie de barreira visual e sonora – a vogal **a**.
- Fonicamente, temos uma sugestão icônica de abertura (vogal **a**) e uma possível ilustração sonora da gargalhada ou exclamação irônica diante do fato constatado: o erro na divisão.

r a  
r a  
r a  
r a  
a

- A margem esquerda tem como barreira a letra **r** até a 6ª. linha , acontecendo o mesmo com a margem direita, onde a letra **r** vai até a 6ª. linha. A partir da daí, o padrão deixa de existir, sugerindo um novo erro .
- No interior do campo visual do poema, pode ser percebido um destaque à letra **a**, formando uma nova barreira transversal descendente, que daria continuidade à barreira formada pela mesma vogal, percebida na parte central. Repete-se a mesma sugestão fônica da exclamação carregada de ironia, ou da gargalhada diante do erro, percebida no segmento central do poema .

A atualidade temática do texto foi confirmada, de forma lúcida e irônica, por Décio Pignatari em sua Aula-Magna no Solar do Rosário, em Curitiba (7/09/2000), ao comentar: "O poema *TERRA* é um prato cheio para o MST."

### (In)conclusão

Tentei demonstrar de que maneira, no poema concreto analisado, paradigmas equivalentes efetuam um redimensionamento dos signos lingüísticos, sendo sua legibilidade assegurada por um sistema híbrido, composto de signos intercambiantes entre o verbal e o icônico. Na intersecção dos códigos, a similaridade dos significantes projeta-se no plano dos significados, autorizando novos desdobramentos semânticos, num processo interpretante ininterrupto. Isso remete à afirmação de DP, no livro **O que é Comunicação Poética** (1ª. Edição –1987):

O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. (...) É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade .É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. ( PIGNATARI, 1993, . 10)

Nos poemas experimentais de caráter visualizante, a estaticidade dos conceitos - intagmaticamente organizados nos versos - é substituída por um processo (inter)semiótico que permite ao signo metamorfosear-se permanentemente. No poema analisado, o jogo dialético entre as possibilidades significativas levou-me a ensaiar a inserção de diferentes sentidos possíveis, numa tentativa de recuperação das instâncias codificadoras do ato criativo.

Assim é que, neste poema “micro-poema” visto como um macrossigno, busquei, atenta à simultaneidade que a comunicação poética suscita, algumas respostas aos enigmas do texto, pois, uma vez “fisgado”, meu olhar continua instigado pelo conflito imanente que o poema presentifica: um desafio à imaginação criadora .

\*\*\*

### Referências

- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual, Vídeo Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAMPOS, Augusto et al. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- GROUPE  $\mu$  . **Rhétorique da la poésie. Lecture lineaire, lecture tabulaire**. Bruxelles: Editions Complexe, 1977.
- GUIMARÃES, Denise. **Poesia visual & movimento: da página impressa aos multimeios**. TESE de Doutorado. Curitiba: UFPR, 2004.
- \_\_\_\_\_. "A poética do modernismo e suas projeções". In : COSTA, Marta Moraes. Org. **Estudos sobre o Modernismo**. Curitiba: Criar Edições, 1982. p. 97-128.
- \_\_\_\_\_. "A arte na urgência da urbe." *Revista Eletrônica e-letras*. n. 3, 16 p. Curitiba, out. 2001 ([www.utp.br/eletras](http://www.utp.br/eletras) )
- \_\_\_\_\_. "A poesia em movimento nas telas." **Revista de Letras**. V .45, n. 1. São Paulo:UNESP, 2005, p. 189-212
- \_\_\_\_\_. "Novos paradigmas literários." **Revista Alea. Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro:UFRJ, v. 7, 2005, p. 183-208
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix,1970.
- MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Letras, Artes, Mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Errâncias**. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Poesia pois é poesia. 1950 –2000**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial;Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

### Notas de final de texto

<sup>i</sup> .Minha leitura dialoga com o clipoema “Terra” de L.A. Salgado, Doutorando da PUC/SP e Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP. O texto multimídia será apresentado na abertura do 16º. Encontro COMPÓS, em Curitiba, como parte das homenagens a Décio Pignatari.

<sup>ii</sup> O poema TERRA , de Décio Pignatari, encontra-se magnificamente analisado por Haroldo de Campos em **Teoria da Poesia Concreta**. 50 anos depois, busco uma nova perspectiva para interpretação do texto, uma vez que seu perfil semiótico continua, e acredito continuará, instigando novas abordagens.

<sup>iii</sup> Roman Jakobson, lingüista russo, amigo do poeta brasileiro - cuja teoria sobre as funções da linguagem na comunicação já está consolidada como clássica - ensina que a poesia é oriunda da projeção do eixo

---

paradigmático sobre o eixo sintagmático, ou seja, é o resultado da superposição dos princípios da similaridade e da equivalência, sobre a contigüidade da seqüência verbal. (JAKOBSON, 1970, p. 123-130)

---

## RESUMO

O ensaio pretende investigar como a visualidade, bastante explorada na poética do séc. XX, foi redefinida pelo Concretismo. Esta leitura enfatiza o trabalho de Décio Pignatari e tenta mostrar em seu poema TERRA (EARTH), como a informação verbal e a composição gráfica completam-se, no desenho intersemiótico do “diagrama” do poema visual. O artigo aborda questões ligadas à leitura de diferentes tipos de signos, com o fito de compreender como as textualidades comunicativas contemporâneas incorporaram os recursos das novas mídias à intenção poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** POESIA VISUAL, CONCRETISMO, DÉCIO PIGNATARI, CULTURA CONTEMPORÂNEA

## ABSTRACT

The essay intends to investigate how visualization, much explored in XX Century poetry, was redefined by Concretism. This reading emphasizes Décio Pignatari's work and attempts to show in his poem TERRA (EARTH), how verbal information and graphic composition complete one another, in the intersemiotic drawing of the visual poem "diagram".

This article approaches questions linked to the reading of different types of signs, in order to understand how contemporary communicative textualities have incorporated new media resources to poetic intention.

**KEY WORDS:** VISUAL POETRY, CONCRETISM, DÉCIO PIGNATARI, CONTEMPORARY CULTURE