



# { SUPPLEMENTO.

OITENTA ANOS DE DÉCIO PIGNATARI  
HOMENAGENS AUGUSTO DE CAMPOS  
+ LUCIA SANTAELLA UM TRIBUTU SIM-  
BÓLICO EM FRAGMENTOS DE MEMÓ-  
RIA + ROLAND DE AZEREDO CAMPOS  
OS DIAGRAMAS POÉTICOS DE DÉCIO  
PIGNATARI + VALVINS TRADUÇÃO DE  
CLÁUDIO NUNES DE MORAIS + POE-  
MAS DÉCIO PIGNATARI + GUILHERME  
MANSUR + HOLOGRAFIA DE EDUARDO  
KAC HUGUES MARCHAL .

BELO HORIZONTE, AGOSTO DE 2007, Nº. 1304, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

A inquietação cultural sempre marcou a vida e produção de Décio Pignatari, que iniciou sua carreira de poeta ainda muito jovem, quando cursava a Faculdade de Direito da USP, no Largo São Francisco, em São Paulo. Nesta época, iniciou uma amizade profícua com Augusto e Haroldo de Campos, resultando, anos depois, na fundação da Poesia Concreta, cuja exposição no Museu de Arte de São Paulo, em 1956, marca definitivamente sua entrada no cenário cultural brasileiro. Com esta revolução, a poesia e o verso se transformam radicalmente no Brasil.

Seu primeiro livro, *Carrossel* (São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia, 1950), já traz o indício de um poeta crítico em relação à situação da cultura brasileira e comprometido com as possibilidades de exploração sonora e imagética que a linguagem verbal carrega consigo, mas que cabe aos poetas desvelá-las. Preconizando a luta que viria pela frente, faz os seguintes versos, em 1949: “Tudo será tão bárbaro e diverso. Mas joguemos às rosas, meus irmãos: Esta é a Rosa d'Amigos (dize: Rosa)”.

Sua viagem para a Europa, em 1954, onde viveu em Paris e em Munique, foi definitiva para os rumos de sua obra criativa e teórica. Na Alemanha, conheceu a “Escola Superior da Forma”, inaugurada pelo arquiteto e artista plástico Max Bill, interessado que era pelo desenho industrial, e o poeta boliviano Eugen Gomringer, com quem fundou a poesia concreta simultaneamente no Brasil e na Europa.

A frase que respondeu de “bate-pronto” a Cassiano Ricardo, num simpósio de Literatura, em 1966, em Marília, e que já se tornou quase de domínio público, uma vez que se esqueceram de sua autoria, “na geléia geral brasileira alguém tem que exercer a função de medula e osso”, define a postura tomada por Décio Pignatari, desde seu retorno ao Brasil, frente ao reacionarismo e provincianismo da cultura brasileira em diversos momentos.

Esse aforismo explica, em parte, a razão pela qual Roman Jakobson, quando veio visitar o Brasil, em 1968, fez o convite a Décio Pignatari para ser membro da Associação Internacional de Semiótica que iria fundar em 1969, afirmando ter preferência por “gênios temperamentais”. Apesar das várias conotações que esse adjetivo possa ter, o lingüista romeno

referia-se à necessidade de ter alguém que, de fato, lutasse pelas idéias da Semiótica peirceana, sem fazer o discurso politicamente correto dos defensores da Semiologia francesa, cujos conceitos divergem radicalmente daqueles criados pelo filósofo americano. E foi o que Décio fez durante seus oitenta anos de vida que, como costuma dizer, não são oitenta, mas quinhentos!

Por isto mesmo, ao trazer a semiótica peirceana para o Brasil e estudá-la com afinco, tão logo decidiu-se pela vida acadêmica, nos anos setenta, Décio não se interessava apenas pela teoria semiótica ou “doutrina quase-necessária ou formal dos signos” constituída a partir de suas “categorias da experiência” que compõem sua Ideoscopia”, distinta da fenomenologia enquanto arcabouço teórico, mas pelas possibilidades de transformação que ela abriria para a Literatura e, conseqüentemente, para a linguagem verbal. Ao desvendar os signos, Peirce preconizou que o signo verbal é apenas um dentre os muitos sistemas signícos não havendo, portanto, primazia deste sobre os outros. Ao contrário do que muitos estudiosos da Literatura pensaram na época, Décio mergulhou profundamente na Semiótica para, justamente, compreender melhor a linguagem verbal e retirar dela possibilidades de atuação até então não desvendadas.

Em *Semiótica & Literatura*, livro que resultou de sua tese de doutorado defendida na USP, em 1973, Décio Pignatari, ao aplicar a teoria dos signos peirceana em escritores como Mallarmé, Machado de Assis, entre outros, desvenda as possibilidades da linguagem não-verbal na Literatura e afirma: “A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder (...). A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras”. Lembremos de um de seus versos: “na literatura interessa o que não é literatura”, ou seja, o signo novo, “da criação e aberto a todas as possibilidades”, é negativo.

Essa busca de idéias sobre os diversos processos signícos explicam, em parte, a militância de Décio Pignatari em diversas áreas criativas: fez poesia e mergulhou em diversos gêneros da prosa - novela - *Panteros* - contos - *O rosto da memória* - teatro - o

*Céu de Lona*, desmitificação das relações amorosas entre Carolina e Machado, o primeiro de uma trilogia cujo segundo volume, *Viagem magnética*, sobre Nísia Floresta, a primeira feminista brasileira, amante de Auguste Comte, acaba de ser concluído, e traduziu poetas do Rigveda e Safo a Apollinaire, Dante, Shakespeare, Mallarmé.

Foi também precursor no estudo da influência que os meios de produção e reprodução tecno-tecnológicos provocaram - e continuam provocando - nos signos verbais analisando, apenas para citar um exemplo, durante vários anos, a questão dos signos na televisão, o que o obrigou a assistir aos mais diversos programas durante quatro horas por dia, experiência que resultou no livro *Signagem da televisão*.

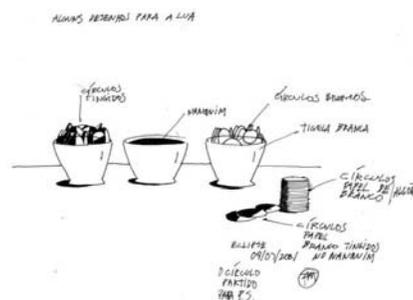
Apesar de seu lema ser a busca do signo novo encontrado no alto repertório e, por isto mesmo, minoritário, fato que explica não ser lido e aceito por um grande público, Décio Pignatari, que lutou bravamente pelas vanguardas artísticas do século XX, sabe que o signo novo encontra-se também em escritores, músicos e artistas de tempos bem longínquos. Apaixonado por arte, música, literatura, pelos signos, enfim - é capaz de andar quilômetros em Verona para visitar a igreja de San Zeno, um prodígio da arquitetura românica, por exemplo, ou alugar um carro para estar mais próximo de Mallarmé, em Valvins (nome de seu sítio em Morungaba, São Paulo, traduzido por Valdevinos), onde passava os dias lendo e escrevendo em sua casa à beira do rio Sena, ou ainda visitar seu humilde túmulo em Samoreau. Admirador de Stravinsky, Schoenberg e de Pierre Boulez, de quem se tornara amigo, em Paris, jamais deixou de ouvir inúmeras vezes as suítes para *cello* solo, de Bach, os Divertimentos, de Mozart ou a Sonata n. 2, de Chopin, suas eternas paixões.

Nesta edição, o Suplemento Literário de Minas Gerais presta uma singela homenagem aos oitenta anos de Décio Pignatari, com a esperança de que os leitores que ainda não conhecem a obra deste pensador inapreensível - pois é movido pela inquietação das idéias que, associadas umas às outras, o levam a novas buscas - possam trilhar novos caminhos nas leituras do mundo em que vivemos.

Camila Diniz Ferreira | Editora



**CAPA: FRANCISCO MAGALHÃES.** *Alguns desenhos para Cy.* Tigelas de louça branca, tinta nanquim, círculos de papel, folhas de papel, mesa de cedro - dimensões variáveis. 2001 / Belo Horizonte 2004, Ouro Preto 2005, Recife 2006. Fotos: Daniel Mansur. **Francisco Magalhães** nasceu em São Manoel do Mutum, leste de Minas, Vale do Rio Doce. É artista plástico e atual Diretor do Museu Mineiro.



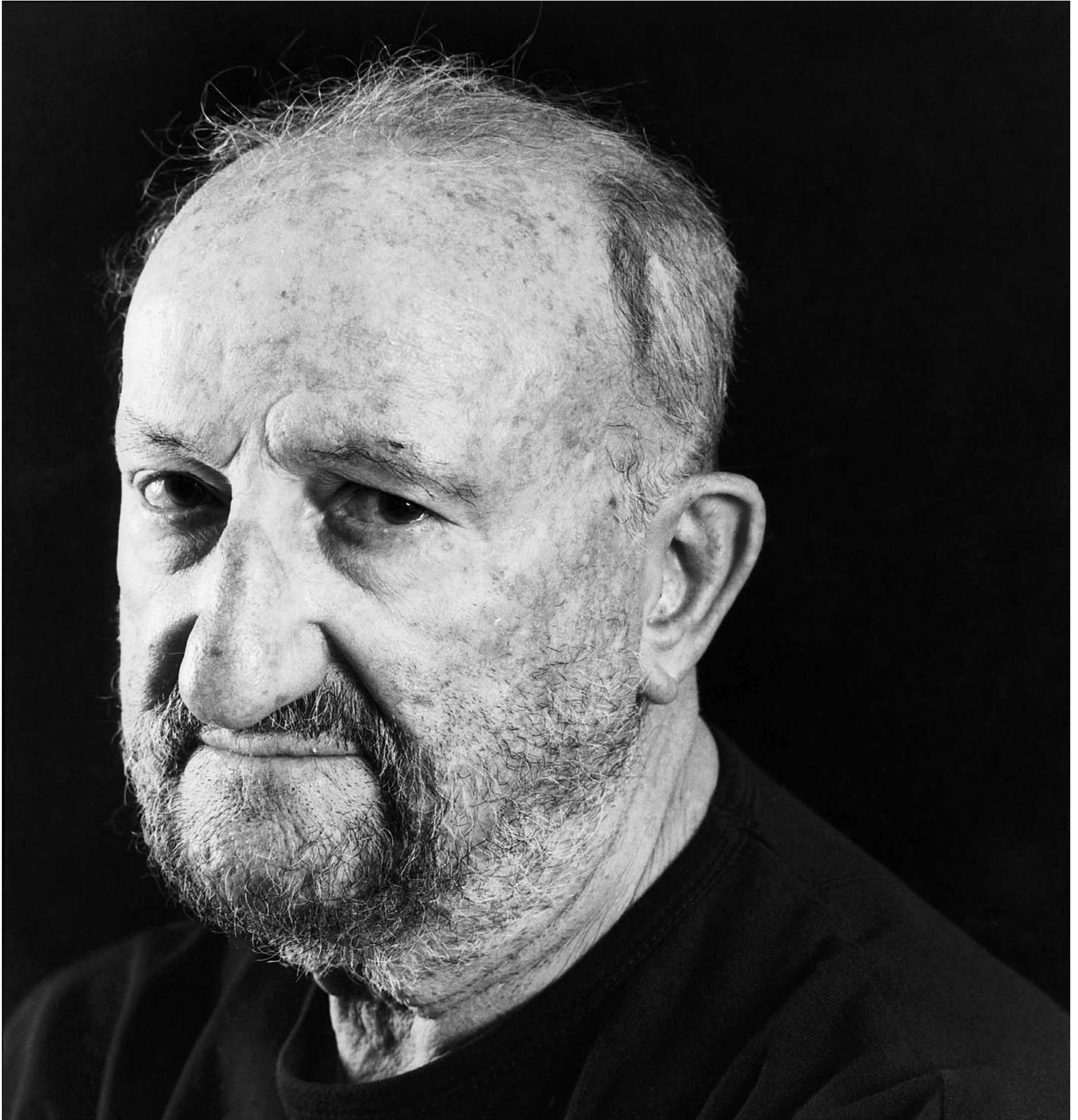
Anotação *Alguns desenhos para Cy.* Nanquim sobre papel, 2000.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA **ELEONORA SANTA ROSA** SECRETÁRIO ADJUNTO **MARCELO BRAGA DE FREITAS** SUPERINTENDENTE DO SUPLEMENTO LITERÁRIO MG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL **CLÁUDIO NUNES DE MORAIS** + PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** + EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **IONE RINCO DE FARIA** + **WESLEY QUEIROS** + ESTAGIÁRIOS **CLARA MASSOTE** + **MIMA CARFER** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/MG). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/ **FRANCISCO PEDALINO COSTA** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS LETRAS** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE**.

{SUPLEMENTO}

**Suplemento Literário de Minas Gerais**  
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo  
30130-180 Belo Horizonte MG  
Tel/fax: 31 3213-1072  
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.



DÉCIO PIGNATARI. Foto: Vilma Slomp, 2004.

# UM TRIBUTO SIMBÓLICO EM FRAGMENTOS DE MEMÓRIA

Alguns dias atrás, 5-8 de julho/2007, em um simpósio internacional sobre Competência Visual, em Bremen, Alemanha, Renee Hobbs, uma das maiores especialistas norte-americanas em educação através das mídias, ao dar início a sua palestra, com muito orgulho, pagou seu tributo simbólico aos grandes mestres que tivera e que marcaram seu intelecto e seu espírito para sempre: Rudolf Arnheim, Howard Gardner e Nelson Goodman. Minha identificação com a palestrante foi imediata. Na fase de formação mais sofisticada, a da pós-graduação, também tive mestres excepcionais aos quais devo a mescla peculiar entre a razão e a sensibilidade e, sobretudo, a sede insaciável por aprender com quem me impregnaram: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Lucrécia Ferrara e Willi Bolle, entre outros. Juntos, compunham um rico caleidoscópio de características humanas, intelectuais e profissionais que se complementavam para o desenho multifacetado de nossa formação de estudantes, no programa de Teoria Literária da Puc, São Paulo, nos anos 1970. Mas agora, quando completa seus 80 anos, é chegada a hora de trazer de volta, à superfície da memória, o incomparável mestre que Décio Pignatari foi e continua sendo.

Em suas aulas e palestras, com uma fluência verbal arrasadoramente invejável, sua bela voz dava vazão à inextricável mistura de um intelecto iluminado, incomparavelmente agudo, desconcertantemente inovador, com um humor poético por vezes discretamente, outras vezes escancaradamente corrosivo, a léguas de distância da hipocrisia das modas atuais do politicamente correto. As verdades quase

sempre doem. A Décio nunca faltou a sensibilidade finamente rara para captar verdades recônditas e a coragem para dizê-las em alto e bom tom. Nada ensaiado, nada preconcebido. As descobertas lhe vêm de chofre, ao sabor de um dom que a natureza lhe deu de descobrir a si mesmo e a suas próprias idéias enquanto fala ou escreve.

Essas são, no entanto, apenas impressões de alguém que o seguiu e admirou de perto por algum tempo, impressões, portanto, fragmentadas e incapazes de capturar as nuances sempre plurívocas de uma genialidade que minhas palavras são impotentes para exprimir. Diante dessa frustrante impossibilidade, limito-me aqui a trazer à tona alguns dos grandes temas que foram tratados por Pignatari, alguns dos *Leitmotive*, recorrências presentes em seus textos e que, a cada vez com uma nova e inesperada entonação, retornavam em suas aulas.

## ***Poesia pois é poesia***

Pound já dizia: se quiser saber alguma coisa de poesia, pergunte a um poeta. Como se pode dar conta do inestimável valor e privilégio de ter aprendido a ler poesia sob a égide de poetas da estatura de Haroldo de Campos e Décio Pignatari?

Em uma das primeiras aulas do curso de Poesia I, *en passant*, Pignatari soltou a enigmática orientação: se quiserem conhecer poesia, leiam *A interpretação dos sonhos*, de Freud. De volta para casa naquela noite, fiquei ruminando. Já fazia algum tempo que havia lido *A interpretação dos sonhos*, mas não me lembrava de qualquer

parte do texto em que Freud falasse sobre poesia. Já no dia seguinte, voltei a ler e tresler o texto freudiano, sem que, de fato, pudesse nele encontrar um tratado sobre a poesia. O professor não voltou mais ao assunto e, com medo de parecer tola, não ousei lhe pedir explicações sobre sua indecifrável analogia. Mas, conforme o curso avançava, a cena foi se iluminando: “poesia não se faz com idéias, mas com palavras”, afirmara Mallarmé. A similaridade com o texto de Freud não estava no conteúdo, mas nos modos de combinação e arranjo dos signos, nos recursos de deslocamento, condensação, identificação, no demônio das analogias que fazem a grande festa dos sonhos e da poesia.

Privilégio maior foi ter sido sua aluna de poesia no ano em que Pignatari escrevia sua tese de doutorado sobre *Semiótica da literatura*, tese defendida no início de 1973 e posteriormente publicada em livro. Toda a concentração criadora investida na escritura do trabalho explodia nas aulas em relâmpagos de incandescência mental que testemunhávamos numa mistura de prazer intelectual e espanto dos sentidos. Com Décio aprendi que a poesia não precisa dar explicações para existir. Entre as mais sutis e finas flores do potencial humano para a criação, poesia é desafio, rebeldia, guerrilha. Além de risco, poesia é desprendimento, solidão, liberdade. É o supremo gozo do inútil. O mais alto preço espiritual que a psique humana pede e paga para a sobrevivência e perpetuação do seu lado mais sensível, aberto, ambíguo, incerto e enigmático. É desafio porque incansavelmente se rebela contra o fastio dos sentidos já prontos.

Guerrilha interminável contra os discursos gastos pelo uso. É risco porque é viagem sem retorno possível. É tudo ou nada: na poesia, como na paixão, não há meio-termo. É desprendimento, pois exige a entrega sem reservas da alma, tanto do poeta quanto de seu leitor.

### A DIALÉTICA ENTRE SIGNO E VIDA

Devido à entrega incondicional ao fazer de sua arte, o criador é levado a ceder o espaço-tempo da vida vivida para fazer viver o signo, única chance para a eternização da vida. Esse era um tema recorrente nas falas de Décio, cujo exemplo exemplar, entre outros, encontra-se em *O Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe. Na ânsia de fazer perdurar, para todo o sempre, a beleza da amada, o pintor se entrega com tal obsessão à tarefa de retratar essa beleza que se esquece da vida. A mulher amada, reduzida a modelo, gradativamente fenece ante a negligência e o esquecimento a que o amor se vê relegado, na medida mesma em que a pintura vai ganhando em verdade roubada da vida. Na última pincelada, capaz de recuperar, no artifício da arte, a indiscernível cor do rosado das faces da bela mulher, o pintor celebra a vida do quadro no instante mesmo em que morre a amada.

A sofisticada teoria a que Décio recorria para dar voz a essa complexa dialética do signo-vida era a semiótica de Charles Sanders Peirce, de cuja decifração e divulgação Pignatari foi, junto com Haroldo de Campos, pioneiro no Brasil. Todos estudávamos, com o vigor que a juventude nos dava, sob o olhar crítico e julgamento afiado de Décio, os complexos e intrincados

conceitos peirceanos, para testá-los em processos artísticos e midiáticos diferenciados: literatura, música, pintura, fotografia, arquitetura, cinema. Aprendemos com isso, a enxergar a literatura no mesmo panteão das outras artes, com elas dialogando, num jogo de espelhos, complementaridades e traduções muito pouco afeito a simplificações e receituários pedagógicos.

Na leitura original que soube extrair da semiótica peirceana, Pignatari criou, de cunho próprio, sua teoria da poesia como ícone, paralela à teoria do quase-signo, cujas formulações podem ser encontradas em *Semiótica da literatura*. Seu “breve aceno à teoria do quase-signo” é um hino verbal que celebra as filigranas de sentido, as suspensões dos significados consumados, a heurística das significações abertas em que os signos, quase roçando a experiência fenomenológica, no cerne inacessível do real, ficam a meio caminho entre ser e não ser signos, entre o signo e a vida.

### NOOSFERA: UMA CIFRA EPISTEMOLÓGICA

Entre as obras-primas de sua produção, já excepcional nos poemas de sua fase pré-concreta, remarcável, no elenco de seus textos de renovação da prosa literária, é *Noosfera*, pelo modo como cifra uma epistemologia signica em poesia. De fato, nessa obra, uma verdadeira teoria do conhecimento sobre o acesso à realidade, que só se realiza pela mediação dos signos, é construída de modo cifrado e condensado em uma criatura híbrida entre prosa e poesia, que antecipa, nos nervos tensos da criação, muitos discursos recentes sobre a Semiosfera.

Há uns bons anos, entrevistado por pós-graduandos envolvidos no estudo dessa obra, Pignatari declarou que *Noosfera* resultou de uma visão cuja realização levou anos para ser implementada, o que só se deu quando o *insight*, a visão interna, encontrou sua tradução em visualização externa. Esta é suficientemente engenhosa para afastar leitores impacientes que, desencantados, não sabem dar à arte a demora perceptiva e reflexiva que ela exige.

De que tenho notícia, há duas leituras à altura da engenhosidade da obra: a primeira realizada por Julio Plaza, na sua tese de doutorado sobre *Tradução Intersemiótica*, publicada em 1987 pela Perspectiva; a segunda, de Rinaldo Gama, no seu doutorado dedicado especificamente à prosa de Décio Pignatari. Tive o privilégio de acompanhar ambas as teses como orientadora. Privilégio duplo, de um lado pela magia com que a inteligência dos trabalhos me contagiou, de outro pela possibilidade de penetrar na obra de Pignatari através de olhares exploratórios distintos do meu.

Tanto *Noosfera* quanto as leituras que dela foram feitas são figuras que se perfilam contra o fundo da fenomenologia e teoria dos signos de Peirce, a demonstrar o partido criador que poetas e artistas sabem tirar de obras filosóficas, abstratas e teóricas.

A tese de Rinaldo Gama é preciosa no merecido relevo em que coloca a prosa de Décio Pignatari no contexto da literatura brasileira contemporânea. Uma prosa personalíssima, que faz tinir os nervos sensíveis do verbo.

## A MULTIPLICAÇÃO DOS SIGNOS DA COMUNICAÇÃO

Não apenas poeta e “poesador”, Pignatari é também crítico, decifrador semiótico de qualidades literárias que se engendram nos jogos dos significantes. Além disso, é teórico que se movimenta a passos largos entre a história e os conceitos, pousando sua atenção em pontos luminosos, selecionados por sua atenção aguda e segura.

A par dos cursos de poesia e prosa, é até hoje responsável por cursos de teoria da comunicação, uma área de conhecimento com a qual tem familiaridade não só teórica como também prática, na empresa de publicidade que dirigiu, nos projetos de criação que realizou, nas colunas de jornal que assinou.

Seus cursos de comunicação colocam ênfase na revolução industrial como marco decisivo para o nascimento da área. Foi a industrialização que proporcionou o advento de máquinas multiplicadoras de signos: telégrafo, fotografia, jornal, responsáveis pela aceleração da vida moderna. De maior interesse em tudo isso é a maneira como Pignatari sempre entrelaçou a literatura com as mídias, em interposições e complementaridades que poucos são capazes de enxergar.

Já no final dos anos 1960, seus pontos de vista sobre a comunicação eram antecipatórios das emergências atuais de que somos partícipes. Autores cuja paternidade é hoje reconhecida pelos teóricos da cibercultura, tais como Wiener, McLuhan, Benjamin, eram matéria de discussão obrigatória em seus programas de curso.

A incomparável habilidade de Pignatari para a penetração nas entranhas das linguagens faz hoje muita falta, nesta era de midiamania, em que os signos ocupam o ponto cego das retinas, negligenciados nas sombras dos bastidores, enquanto as falas sobre as mídias tomam conta de todas as cenas, como se nas veias das mídias não corresse os signos.

Quem aprendeu com Pignatari as diferenças aparentemente banais, mas agudamente sutis que fazem de “Pedro leão” uma metáfora e de “João leão” um ícone, não pode se iludir com as fosforescências de discursos midiáticos que ignoram o cerne da questão: sem signo não há comunicação. Portanto, como os signos são produzidos nas diferentes mídias, como se comportam, como significam, como são percebidos, interpretados, traduzidos, transformados, transpostos de uma mídia a outra faz parte da matéria vertente da comunicação.

Enfim, esses me parecem ser alguns dos temas preferenciais de Décio Pignatari, evidentemente filtrados por minhas predileções, pelo modo como os escutei e, sobretudo, selecionados pela memória que, como disse Riobaldo, faz balancê no vivido. Não passam, portanto, de fragmentos que estão longe, muito longe de poder capturar a magnitude do talento e a grandeza de uma obra a que só o tempo pode fazer mais pleno jus.

**LUCIA SANTAELLA** é doutora em teoria literária pela PUC – SP e livre-docente pela USP. Escritora e pesquisadora em diversas áreas de estudo, sobretudo na semiótica peirceana. Autora de *Corpo e comunicação: sintoma e cultura* (Paulus, 2004), *O método anticartesiano de C. S. Peirce* (Unesp, 2004).

**um  
lance  
de águas  
uma  
mansarda  
de um  
mansur  
qualquer  
jamais  
abolirá  
os telhados  
de ouro preto**

**GUILHERME MANSUR** é poeta, autor  
do livro-instalação *QUALquerPOESIA*  
e, com Décio Pignatari, do  
poema postal “Manhã”.

**GUILHERME MANSUR** **ÁGUA-FURTADA**

# RE-FLASHES DP 80

Quando Décio completou 60 anos, em 1997, e os jornais e noticiários culturais silenciaram, escrevi, quase como um protesto pessoal, o poema-homenagem que o FOLHETIM (de saudosa memória) veio a publicar: PROFILOGRAMA DP. Chamei-o depois de “transmidiúnico” para definir o seu processo composicional. Mais do que um caligrama, é um “portrait” do Décio, entre mídias, com algo de mediúnico, porque o perfil do Décio foi nascendo intuitiva e imprevisivelmente enquanto eu ia colocando as linhas na velha máquina de escrever, um dos meus últimos datiloscritos. No meio do caminho, descobri o que estava fazendo e assumi o jogo. O poema começa com uma referência à “geléia geral”, expressão criada por Décio, adotada por Torquato Neto e Gilberto Gil, e generalizada para a glória do anonimato. Surgiu da frase “No meio da geléia geral brasileira alguém tem de fazer o papel de osso e de medula” com a qual DP redarguiu, bate-pronto, à maldição de Cassiano Ricardo: “Vocês são muito radicais. O arco não pode ficar tenso todo o tempo. Vocês vão ter de afrouxar.” Depois do troco, o velho Cassiano pôs o chapéu e se despediu com um “Adeus”. Nunca mais o vimos. Torquato leu o exemplar da INVENÇÃO, que lhe dei, onde a expressão aparecia, e ficou siderado. O meu poema se fecha com uma montagem de livros e linhas do próprio Décio, altero-auto-retrato. E um “mano” mallarmeano. Nada que eu pudesse dizer sobre ele diz mais do que ali está.

a geléia geral  
que te deve até o nome  
não engoliu o teu  
décio pignatari  
medula e osso  
não emparedaram  
teu coração carbonário  
capaz de pedra  
e pedrada  
de avanço e de avesso  
de pensar o impensável  
ler o ilisível  
signar o insignável  
de quebrar a cara  
e pedir perdão  
oswald pound dante  
vão compondo  
um pouco  
o teu perfil cortante  
de mallarmé calabrês  
que acaso osasco  
lançou nos dados  
para um lance de três  
e no entanto  
e no entanto  
ninguém tanto  
quis vida  
como o teu  
quimorte  
LIFE organismo homem  
o bioamor de ser  
humano  
sem chorar ou vender  
tô pra vocês  
para per por  
os teus 60  
e com ternura  
a minha mão  
de irmão  
mano

## **Entrevistas entre-vistas (em negrito, as re-reflexões de agora)**

• Conheci Décio em 1948. Eu tinha 17 anos e vira, publicado por Sérgio Milliet no Estado de São Paulo, um poema dele, O LOBISOMEM, que me impressionou muito. Assistindo a uma mesa-redonda sobre poesia no Instituto dos Arquitetos entrei em contacto com ele. Décio, Haroldo e eu passamos a nos encontrar semanalmente para discutir poesia. A época era muito instigante. Era o momento pós-guerra, que nos trouxe a novidade da literatura inglesa, contrariando a tradição brasileira, pautada pela francesa. Nas livrarias Pioneira (especializada em literatura em inglês), Francesa, Italiana nos inteirávamos das últimas novidades. Na casa de discos Stradivarius, em 1952, conhecemos as obras de Schoenberg, Berg, Webern, Varèse, Cage pela primeira vez registradas em LP. Floresciam o MASP e o MAM, e sua cinemateca, Bienais, nova arquitetura. Enquanto os intelectuais do 1º mundo eram basicamente monolíngües e auto-suficientes, nós, do 3º, assimilando vários idiomas, fomos devorando tudo e queimando etapas rapidamente com a pretensão de buscar uma síntese fulcrada no critério poundiano da invenção. Minha edição dos *Cantos* de Ezra Pound foi adquirida em 1949. Em 52 já publicávamos a revista-livro NOIGANDRES, sob o signo de Pound e do trovador Arnaut Daniel, protótipos de poeta-inventor, e conhecíamos o grupo Ruptura dos pintores concretistas. Era o dado que faltava para completarmos a nossa equação literária, que desembocaria em MALLARMÉ-JOYCE-POUND CUMMINGS, interagindo com a música de WEBERN, SCHOENBERG, VARÈSE, CAGE, a arte de MONDRIAN

e MALIÉVITCH, os móveis de CALDER, no momento de deslanche pré-concreto. Antes de 1956, ano da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM, já aditávamos à nossa síntese Oswald, João Cabral, Volpi, e mais adiante, quando Haroldo e eu estudamos russo com Boris Schnaiderman, Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

**Antiga paixão de Décio pela obra de Poe. Uma das mais remotas lembranças que tenho dele, 1949: num dos primeiros encontros em nossa casa, na Rua Cândido Espinheira, 635, enter Decius declamando ANNABEL LEE (o original, inteiro). Como que renunciando as linguaviagens “poe-analógicas” que faria, na maturidade. As suas ousadas análises semióticas de BERENICE e A QUEDA DA CASA DE USHER (incluídas em seu livro SEMIÓTICA E LITERATURA) não têm paralelo na vasta literatura produzida sobre o grande poeta norte-americano.**

• Usando uma caracterização de Pound, quando afirma que a poesia se manifesta por melopéia, fanopéia ou logopéia, i.é, poesia onde predominam o aspecto sonoro, visual ou semântico (definições que, como a de inventores, mestres e diluidores, não é absoluta, admitindo mesclas de comportamento), eu diria que Haroldo é mais logopaico e melopaico, Décio mais fanopaico e logopaico, eu mais fanopaico e melopaico, pouco logo. Talvez por isso nos completemos tão bem.

**Num hipotético vislumbre de classificação tipo/topológico, ao me lembrar de um outro trio, que durou como o nosso ao longo da vida em amizade e admiração mútuas (não se trata, evidentemente, de comparação de grandezas),**

**Décio estaria mais para Schoenberg/Webern, Haroldo para Schoenberg/Berg, eu para Webern/Berg.**

- Um dos fundadores da poesia concreta, introdutor da semiótica e da teoria da comunicação em nosso país, é marginalizado pela crítica e pela mídia. Pode ser, por mais agressivo, menos simpático que os “Campos brothers”, mas não lhes é inferior, e nunca foi premiado por nada.

**Camisa esporte-subversiva entre as gravatas formais dos irmãos Campos, na conhecida foto do trio em 1952, em Osasco City. Com uma outra, vermelha, aberta ao peito, escandalizaria, dois anos depois, o salão literário de D. Carmen Dolores Barbosa, no qual Oswald (também engravatado) jogava as suas esperanças de ver, ressurreto, o de D. Olivia Guedes Penteado. Patrocinado pelo salão, o prêmio “Mário de Andrade”, 1954, ao qual os “Brothers” concorreram (eu inclusive com “Poetamenos”), acabou sendo dado a um representante da Geração de 45, de cujo nome ninguém se lembra mais...**

- Os poetas atuais – especialmente os que se inclinam para a “logopéia”, o que Pound chamava de “dança de palavras no intelecto”, exigindo desenvolvimentos fraseológicos – ganhariam muito se conhecessem melhor a poesia pré- e pós-concreta de Décio Pignatari, que deu contribuições originalíssimas não só para a poesia visual, mas – o que é menos percebido – para esse tipo de abordagem do discurso poético. As suas inovações me parecem pouco assimiladas nesse território – desde o poema O JOGRAL E A PROSTITUTA NEGRA até o inenquadrável NOOSFERA,

que também se aventura pelos desvãos intersticiais da prosa – e fazem falta como “nutrição do impulso” à poesia de agora.

**Criador. Poemas-protótipo, originários, únicos, geradores de outros. Transcriador. Poucos tradutores merecem a expressão cunhada por Haroldo. Décio é um desses raros. Villon está vivo, “in persona”, em sua recriação-prototípica da BALADA DA GORDA MARGÔ em jargão joco-italo-grosso-popular: “Então dormimos como um pau, briacos... Neste bordel que é o nosso domicílio.” Três abordagens para cada linha de L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE. Tridução. Tradução crítica. Shakespeare: “Ro...meu... mor...eu”. Emily: “Sorryu-me em caixa alta.” Rilke: “buscando-se nas So(m)bras do seu Sangue”. Tzvietáieva: “a angústia me / toma, sub-e-sobre-indo-e/uivando em silêncio”. “anel-eu em seu dedo.” Traduções com grife. Que podem estar entre os seus poemas. Para os que sabem.**

Pouca atenção tem merecido sua prosa inventiva, intersemiótica — *PANTEROS, O ROSTO DA MEMÓRIA, ERRÂNCIAS*. Sua crítica desuniversitária, não-ortodoxa, de sinapses cinéticosinópticas, indiscursiva. Publicada pela Ateliê Editorial, em 2004, a nova edição de *POESIA POIS É POESIA*, contendo toda a sua obra poética — salvo os textos prosapoesia que ele preferiu incluir em *O ROSTO DA MEMÓRIA* (1986), como *NOOSFERA, PHÁNERON* e *O QUE CHOPIN* — não teve resenha nem notícia nos cadernos culturais dos jornais e revistas de larga circulação. Edição magnífica, a mais bela e completa de todas as que saíram sob o mesmo título. Atestado do nível da “intelligentzia” de plantão. Ou Décio está muito acima ou eles muito abaixo.

PAUL VALÉRY

Si tu veux dénouer la forêt qui t'aère  
Heureuse, tu te fonds aux feuilles, si tu es  
Dans la fluide yole à jamais littéraire,  
Traînant quelques soleils ardemment situés

Aux blancheurs de son flanc que la Seine caresse  
Émue, ou pressentant l'après-midi chanté,  
Selon que le grand bois trempe une longue tresse,  
Et mélange ta voile au meilleur de l'été.

Mais toujours près de toi que le silence livre  
Aux cris multipliés de tout le brut azur,  
L'ombre de quelque page éparse d'aucun livre

Tremble, reflet de voile vagabonde sur  
La poudreuse peau de la rivière verte  
Parmi le long regard de la Seine entr'ouverte.

*(Album de vers anciens)*

**VALVINS**

SE queres desatar o que, feliz, flui da  
Floresta, às folhas tu te fundes, quando estás  
Na iole, literária para sempre e fluida,  
Onde alguns sóis ardentemente arrastarás,

Nas brancuras do flanco que o Sena embalança  
Comovido, ou pressentindo a tarde cantada,  
Enquanto o grande bosque banha uma longa trança  
E ao melhor do verão tua vela é misturada.

Mas sempre perto de ti, que o silêncio solta  
Aos gritos repetidos de todo o bruto azul,  
Na sombra de algum livro uma página solta

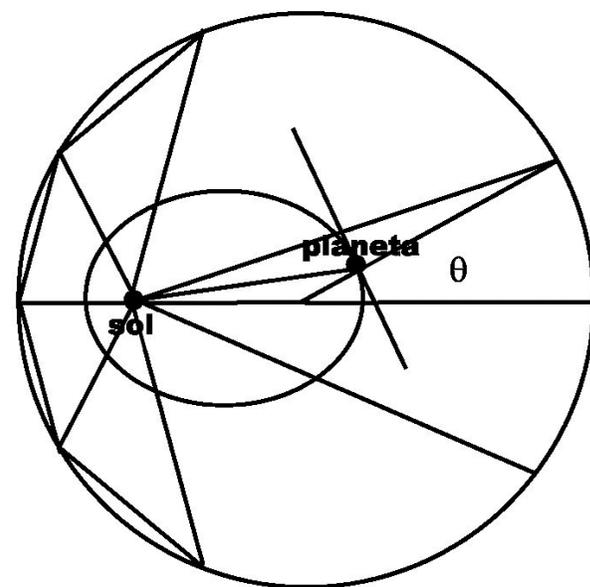
Treme, reflexo de vela sem norte ou sul  
Sobre a pele do rio verde, de pó coberto,  
Por entre o longo olhar do Sena entreaberto.

TRADUÇÃO DE CLÁUDIO NUNES DE MORAIS

VALVINS

# OS DIAGRAMAS POÉTICOS DE DÉCIO PIGNATARI\*

Nos idos de 1960 o físico Richard Feynman, inventor da eletrodinâmica quântica e dos famosos gráficos de partículas que levam seu nome, encontrou uma inusitada maneira de demonstrar uma assertiva dos *Principia* de Newton referente às trajetórias planetárias (GOODSTEIN, David & Judith – *A Lição Esquecida de Feynman*, Lisboa, Gradiva, 1997). O impacto maior da prova de Feynman consiste no uso exclusivo da geometria – dispensando recurso à análise e ao cálculo diferencial – para a obtenção da inexorável forma orbital elíptica, o Sol fincado num dos focos, o planeta girando em torno. O constructo envolve uma seqüência de figuras. Aciona, a cada passo, nossa “acuidade visual”, ao contrário da cultivada e mediata operação analítica. Ganhamos, com tal método diagramático, o prazer da participação direta e, ao final, o sabor da convicção íntima.



*Na última etapa da prova de Feynman uma elipse orbital desabotoa convicta as pálpebras maliciosas num diagrama circular de velocidades – o hodógrafo – compondo assim um “olhógrafo” solar.*

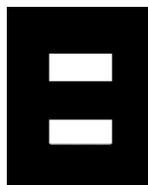
Se aqui, entre focos, olhares e raios solares, figuramos a ótica, também não ficamos muito longe da semiótica de Peirce, do raciocínio por similaridade, dos ícones e hipoícones afeiçoados aos processos criativos, na ciência e na arte. Tampouco estamos distantes das poesias concreta e visual, com suas propostas de novos modelos de organização sígnica na página, a exigir do receptor um olhar mais penetrante.

Décio Pignatari, um dos protagonistas do movimento concreto, sempre manifestou pendor “fanopaico”. Não à toa, foi divulgador pioneiro – mas também intérprete original – da teoria dos signos, e dela extraiu, não resta dúvida, elementos para sua atividade criadora, que passa também pela prosa (*O Rosto da Memória, Panteros, Errâncias*) – talvez a mais radical, no Brasil, junto com a de Valêncio Xavier, de Guimarães Rosa para cá – e pela tradução, desde as dos anos 50 até as da recém-saída coletânea da russa Marina Tsvietáieva.

É, no entanto, a poesia, ou melhor, a parcela da poesia de Pignatari mais nitidamente afinada com a “fanopéia” – sem com isso menoscabar suas composições em verso –, que pretendo focalizar neste artigo.

Um dos mais notáveis procedimentos construtivos postos em circulação pelos concretos foi o de uma organização relacional do poema em que os signos verbais dialogam com os não-verbais, sendo estes últimos, na fase ortodoxa, mais instilados do que ostentados. Dois *hits* pignatarianos, *Terra* (1956) e *Life* (1957), ilustram isso. (Estes e os demais poemas do autor abordados aqui encontram-se em: *Poesia, Pois é, Poesia*, São Paulo, Ateliê/Ed. Unicamp, 2004.) No primeiro, a sementeira de letras (t, e, r, r, a) compõe aos poucos opções de leitura (ter, terra, rara, ara), e eis que dois sulcos, um vertical e outro diagonal, em convergência, despontam, conotando a aradura da terra. No segundo, que avança por páginas seqüentes, se sugere a formação de um ser vivo (ou da própria vida) por meio

das letras de “LIFE”, com a inversão de ordem de L e I, para que o crescimento seja progressivo quanto ao número de traços dos caracteres, aventando a correspondente evolução de um organismo. O remate, um retângulo bipartido, superposição das quatro letras, remete à completude do desenvolvimento, ao auge orgânico que antecede o declínio entrópico. Alcança também, por suas simetrias, segundo critérios informacionais, uma alta medida estética.



Repare-se que o I, início da série, pode ser visto como um eixo de simetria bilateral, característica majoritária na anatomia dos animais.

O princípio compositivo mencionado acima se assemelha ainda à abordagem do *bootstrap* na física: partículas não se definem por si próprias, mas no contexto dinâmico das interações das quais participam, ou seja, através da consistência mútua. Nos poemas que exploram a distribuição de elementos na página importa, igualmente, a estrutura de rede interconexa e autoconsistente, moldada por ações recíprocas de signos.

Em *Organismo* (1960), outro biopoema de Décio, a pulsão temporal de pronto se impõe. A frase “o organismo quer perdurar” anuncia um anseio aparentemente fadado a fenecer, a longo prazo.

No decurso cinético – o verbo “perdurar” a seguir substituído por “repet(ir)” – emergem os dois primeiros “o o” em *close*, fundidos afinal num único “O” desbordante, iconizando o orgasmo, a insinuar o ato sexual reprodutor. O organismo pode, afinal, sobreviver “repetindo-se” através de sua descendência. Nesse biocontexto cabe citar *Noosfera*, incluído entre os contos de *O Rosto da Memória* (1986), mas perfeitamente apreciável como um poema.

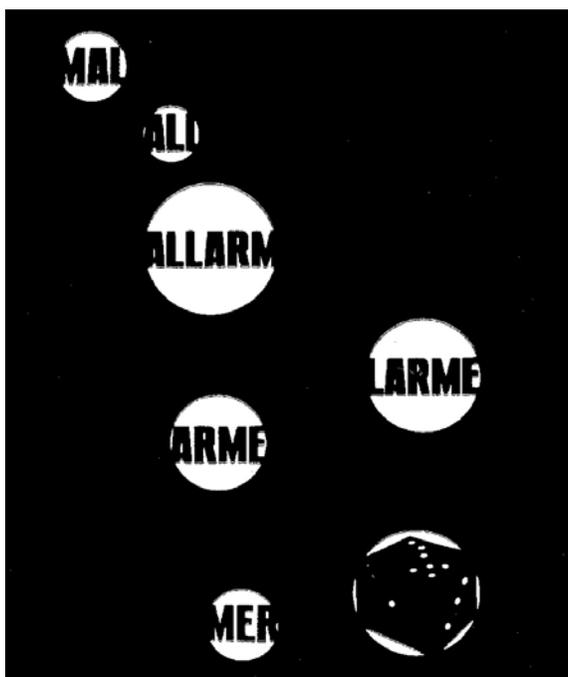
*Exercício Findo* (1968), de Décio Pignatari, é um conjunto de poemas que transmite, pelo título, a impressão de encerramento de um ciclo. E, de fato, as próximas incursões poéticas do autor só viriam à tona sete anos mais tarde. O livro em questão, todavia, longe de franquear um esgotamento, exhibe inflexões seguramente inovadoras. *Stèle pour vivre n.º 4*, por exemplo, que traz acoplado *Mallarmé vietcong*, oferece uma sucessão de figuras associadas a fragmentos, em francês, extraídos do *Un coup de dés*. As formas-objetos sofrem mutações graduais. Um dedo indicador vira uma chave, esta um pênis, etc., até sobrevir um canhão belicoso (num total de sete imagens), desencadeando instigantes jogos semânticos. Ao final se lê:

SI C'ÉTAIT LE NOMBRE  
CE SERAIT LE HASARD

SI SEPT EST LE NOMBRE  
CESSERAIT LE HASARD

O “sete”, que ultrapassa os limites do dado (numerado de um a seis), reaparece na continuação (*Mallarmé vietcong*),

prorrogando, com outras conotações, os trocadilhos.



*Mallarmé vietcong, poema de Décio Pignatari (1968)*

Aí os retalhos do nome do poeta francês, encaixilhados, ganham a companhia de um dado caprichoso, que estampa no topo, excedendo seu limite verossímil, sete bolinhas dispostas em cruzeiro, o qual se repete na macroescala da página, como numa edificação fractal. Ao rés, sob armas e lágrimas, um *mer* insurgente flerta com *dé*. Um leque de acepções se abre ao receptor. É notável a assiduidade do não-verbal, num lance guerrilheiro que, pintando o sete, semeia novas possibilidades de poetar. O estreitamento das ligações entre as categorias de signos intervenientes no poema converte-o numa espécie de diagrama, ainda que invulgar, contaminado das surpresas e ambigüidades pertinentes à arte.

Na representação dos fenômenos naturais é comum – e, às vezes, fundamental – o recurso aos gráficos. Eles combinam o simbólico (palavras, números, etc.), o indicial (setas, aclives, etc.) e o icônico (linhas de corrente, desenhos de órbitas, etc.). São, de acordo com Peirce, na referência ao objeto, um tipo de hipoícone, representando analogicamente relações entre as partes. Considerados em si mesmos, no quadro classificatório da semiótica são

sinsignos icônicos. Apontam, como os signos heurísticos, como os signos estéticos, para a iconicidade.

homem *note*

No alto, à esquerda, se vê um dos *Ideogramas verbais*, ladeado por uma das três versões de *Dom Quimorte*, ambos extraídos do *Exercício Findo*. No original, cada um ocupa uma página. Em *Ideograma verbal* reaparecem os temas da cópula e da reprodução, com os dois “o o” – letras-ícones, tal qual no anterior *Organismo* – agora diagonalizados simetricamente em torno da acoplagem central (que é também bilíngüe, amalgamando “homem-woman”). Na caligrafia livre de *Dom Quimorte* o cavaleiro, engastado em sua montaria mortal, parece lancear, quixotesco, a margem do papel, ferindo a fronteira do vácuo, desafiando-nos a desfiar o mistério da meada. É o exercício final, o último poema do livro.

Em sua retomada dos projetos poéticos, a partir de 1974-75, Pignatari bifurca seu campo de atuação, de um lado revisitando o verso, como em *Três poemas ideológicos de amor* (anos 80) e em *Paraversos* (anos 90), de outro lado voltando a inventar “diagramas”: *Somos como, Zenpriapolo, Chips líricos, Danças, Paracores...*

*Somos como* (1975) mostra uma mensagem com cesuras longitudinais geradoras de ambigüidades de leitura. E, na última linha, em tipografia diferente, fragmentos de palavras compõem uma frase incompleta. Há certo ar de escrita codificada, ou mesmo de inscrições ancestrais indecifradas. O fracionamento sugere também a propagação de frentes de onda. A mensagem principal, iniciada com as palavras do título do poema, parece provir de um signo que, incorporando a dicção humana, proclama sua similitude com o *homo sapiens*.

Tal idéia recorda a concepção peirciana segundo a qual o homem, ele próprio, é um signo. O fruidor, com seu olho-intérprete, pode montar associações a partir de díades – presentes ou abduzidas – como “*semeion/sêmen*”, “como somos/cromossomos”, “símil/símio”, “*anthropon/tropo*”, “homem/mesmo”. A quase-frase derradeira constata, entrecortada, a súplica signica por ser – numa perspectiva vivencial. Sim, os representames, tal qual o DNA (constituente dos cromossomos) – estruturado em código, como percebeu com clarividência o físico Erwin Schrödinger, nos anos 40, antes da descoberta de Watson e Crick –, vinculam-se à transmissão de informações e à criação, artística ou científica. A voz e a vez dos signos.

Da série *Paracores* destacamos *Espaz-tempo/speacetime*, integrante da exposição de hologramas Triluz (1986), e *Vocogramas* (1985), ligado pelo motivo a *Colombo* (1988). No primeiro, o trocadilho – isomorfo em português e inglês – se perfaz em uma conformação de dupla hélice (característica do DNA), avivada pelo arranjo holográfico. Já os vocogramas são – literalmente, no caso – diagramas de voz produzidos na locução de sílabas. Assim, associadas a “a-me-ri-ca la-ti-na li-ber-tad” surgem dez estampas, traduzindo um clamor libertário. A última delas evoca, ironicamente, a estátua da liberdade...

*Liberdade* (anos 80), outro poema do autor:

“AVE SEM ASAS/ SE VOU DÁ-LAS/VOA”.

Liberdade. Vida. Vôo. Aventura. Vetores de um inventor. Décio Pignatari.

\* Versão adaptada de artigo publicado na revista eletrônica *Zunái*, 2006.

ROLAND DE AZEREDO CAMPOS é físico e professor da Universidade de Brasília. Publicou o livro *Arteciência: afluência de signos co-moventes* (Perspectiva, 2003).

# Noosfera

Décio Pignatari

chanutes aders wrights demoiselles voisin  
s blériots fluindo sedas tensas libélulas  
ouro onvionleta no por de ar de ocre da t  
arde lá em baixo sobre a calota megalopol  
itana em olho-de-peixe sign(ÕS DECOLANDO  
PLANANDÔ CIRCUNVÔLUINDÔ SOBRE LOBÕS CALÕS  
QUIASMAS BULBOS VENTRÍCULÕS TRÍGÕNOS PEDÚ  
NCULOS FENDAS DE ROLANDÕ E SYLVIUS SOB UM  
CÉU PARIETAL)

**MINAS GERAIS**

**suplemento  
literário**

BELO HORIZONTE — SÁBADO, 13 DE OUTUBRO DE 1973  
Av. Augusto de Lima, 279 — Ano VIII — N° 372 — Preço: Cr\$ 0,20

**O  
GUIA  
DA  
CASA  
DA  
HUMANA**

HUGUES MARCHAL TRADUÇÃO DE IZABEL MURAT BURBRIDGE

PENSANDO SOBRE A POSSIBILIDADE DE, UM DIA, VER SURGIR UMA FORMA DE ENGENHARIA DE ORGANISMOS VIVOS, DIDEROT APONTOU EM 1769 QUE “A ARTE DE CRIAR SERES QUE NÃO EXISTEM, IMITANDO OS JÁ EXISTENTES, É A VERDADEIRA POESIA [1].” CERCA DE 230 ANOS DEPOIS, O POETA E PIONEIRO DE NOVAS TECNOLOGIAS EDUARDO KAC VALEU-SE DE TÉCNICAS QUE POSSIBILITAM TAIS OPERAÇÕES PARA REALIZAR OBRAS NAS QUAIS O DNA DE SERES VIVOS É MODIFICADO PARA FINS ARTÍSTICOS. CHEGA-SE ASSIM À HISTÓRIA CULTURAL DE PERMUTAS REVERSAS, NAS QUAIS O PASSADO PARECE COMENTAR O PRESENTE, E A FÓRMULA DO FILÓSOFO ILUMINISTA TEM O MÉRITO DE CHAMAR A ATENÇÃO PARA AS IMPLICAÇÕES “LITERÁRIAS” DA ARTE GENÉTICA DE KAC.

Tais implicações ficam desde logo evidentes aos que observam a trajetória de Kac, marcada pela preocupação de promover diálogo entre inovação estética e descoberta científica, e em transcender os limites entre poesia e artes visuais. Um “rebelde sem calça” nos anos 80, Kac se dedicou às performances poéticas que visavam “derrubar barreiras entre a vida e a arte” e assinou “poemas corporais” tais como *UU* – uma foto de um homem e uma mulher nus, curvados lado a lado, genitália exposta, pernas e braços para cima, posicionados de maneira a formar a letra dupla do título [2]. Mais tarde, sua pesquisa da relação entre corpo e texto tomou um rumo novo e mais original em uma série de obras que reúne novas tecnologias e escrita: a partir de 1983, Kac utiliza a holografia. O artista concebeu uma forma de poesia liberada do espaço da página, onde as letras se apresentam como volumes luminosos, móveis e mutáveis. Ele explica que “o holopoema é um poema concebido, realizado e apresentado holograficamente. Em primeiro lugar, isto implica em sua organização em um espaço tridimensional e que, sob a observação do leitor, ele se transforme e gere novos significados. Assim, ao ler o poema no espaço – ou seja, ao movimentar-se ao redor do holograma –, o observador modifica constantemente a estrutura do texto. A holopoesia faz da palavra um signo capaz de se transformar ou dissolver no ar, rompendo com sua rigidez formal” [3]. Tal obra oferece um contínuo visual, mas se presta a uma leitura intermitente, uma vez que as palavras têm estabilidade apenas momentânea e simultânea em “um sistema de eventos quantificáveis que só podem ser observados aos saltos [4].” Sendo assim, as primeiras experiências de Kac com texto já colocam as questões levantadas por seus trabalhos recentes. A rejeição da página, a utilização de códigos diferentes, o recurso às técnicas inovadoras para fundar a contemporaneidade das práticas estéticas, buscar uma materialidade sensível e uma autonomia para o texto, e a retroação

# NIDDADE

da recepção sobre a mensagem anunciam, sem ruptura, a obra genética. Poderíamos citar outros exemplos, notadamente as peças ou ensaios nos quais Kac demonstra seu interesse em transmissões via satélite ou na condensação microscópica das impressões. Tais enredamentos sublinham a coerência de seu questionamento e contribuem para colocar em perspectiva a manipulação de seres vivos e da composição poética.

Entretanto, este constante entrelaçamento entre corpo e texto também inscreve Kac em um debate poético coletivo, no sentido de que uma parte dos escritores do século XX teve por objetivo “palavrear o corpo e encarnar as palavras”, como escreveu o poeta francês Bernard Noël [5]. Aludindo a um verdadeiro “programa da modernidade [6],” o filósofo francês Jean-Luc Nancy considera que tal aspiração só poderia ser realizada metaforicamente. O corpo permanece excluído da escrita:

“Não se trata absolutamente de manipular limites e evocar quaisquer traços que viessem a se inscrever nos corpos, ou quaisquer corpos improváveis que viessem a se entrelaçar com as letras. A escrita toca o corpo *dentro do limite absoluto* que separa o sentido daquela da pele deste. Nada *passa* despercebido, é aí que está o cerne da questão. [...] Os “corpos escritos” – lancetados, gravados, tatuados, cicatrizados – são corpos preciosos, preservados, reservados como códigos dos quais são engramas gloriosos: mas enfim o corpo moderno não está ali, não é esse o corpo que lançamos ali, à nossa frente, e que vem a nós nu, tão-somente nu, e já *ex-crito* de toda escrita” [7].

Entretanto, Kac extraiu tal constatação da genética dos modos de articulação de livro e vida, que, de certo modo, os deslocam. Sua obra recente traz um retrato do poeta como geneticista em trabalhos onde palavras e corpos parecem verdadeiramente amalgamar-se. Ao mesmo tempo que nos convida a refletir sobre o valor do paradigma lingüístico que sustenta a biologia contemporânea, ele demonstra que a manipulação do ser vivo remete inextricavelmente às carnes e aos códigos e questiona a partir daí a natureza estética de tal atividade. Assim, o artista se apropria das transformações que a ciência introduz em nosso imaginário textual, tudo consoante uma visão extremamente antiga do poeta como demiurgo, e esses traços fundamentam a singularidade e a importância de sua contribuição ao campo literário.

Os ensaios e manifestos de Kac, datados dos anos 80, primeiramente mostram que ele está ciente de uma dívida. Sob a sua autoria, as fórmulas extraídas de Lyotard e Barthes (“gramática libidinal” ou o termo *pornograma*, que designa uma “fusão do corpo e do discurso” [8], por exemplo) incorporam sua prática a um movimento global que, nos anos 70, sonhara em rejeitar todas as formas

de censura para transformar a expressão lingüística das pulsões em marca de um discurso atribuível ao corpo, antes de reconhecer as aporias de tal projeto. Por sua vez, os holopoemas posteriores de Kac imitam certos comportamentos dos seres vivos, notadamente o movimento. Entretanto, a sua incorporação ainda permanece inviável, de modo que a declaração de Jean-Luc Nancy continua plenamente válida. O mesmo não ocorre com as obras às quais, desde 1998, Kac se refere como “arte transgênica”. Entre elas, *Genesis* (1999) constitui a um só tempo uma culminação e um caso limite para o “programa” mencionado por Nancy, à medida que a natureza corporal do texto deixa de ser metafórica. Para esta obra, que é simultaneamente trabalho de escrita, criação visual e intervenção biológica, o artista escolheu o versículo bíblico no qual Deus estabelece a supremacia do homem sobre o reino dos seres vivos, dizendo ao casal original: “Tenham poder sobre os peixes do mar, sobre as aves que voam no ar e sobre os animais que se arrastam pelo chão” (Gênesis, 1:28). Kac transpôs estas palavras em Morse, cujos sinais então substituiu pelos diferentes nucleotídeos que constituem o DNA até obter um gene artificial, não-funcional, mas passível de ser integrado tecnicamente à herança de um ser vivo. Não contente em produzir, desta forma, uma série de versões equivalentes de um mesmo texto, ele sintetizou e – por meio da intervenção de um procedimento viral – inseriu a fórmula molecular no genoma de uma bactéria. Esta foi então cultivada em condições favoráveis ao surgimento de mutações, tão bem que no curso de algumas gerações a estrutura correspondente à fórmula genética começou a apresentar variações em certos indivíduos. Estes, na transcrição inversa, apresentaram modificações na seqüência textual original, resultando em algo como: “Teenham poder sobre os peixes do mar, sobre as aves que voam no ar e sobre os animais que se aerastam pa cl chão.” A palavra divina sobre a criação tornou-se assim objeto de uma encarnação que repete o *fiat*: Kac inscreveu a frase no interior de um organismo primário, unicelular, para poder generalizá-la à semelhança do ser vivo. Desta vez, um verbo serviu para bem (re)fazer a carne. O corpo revelou-se como lugar de uma *escrção*, onde não se trata mais simplesmente de tatuar, escarificar nem mesmo gravar as entranhas dos signos simbólicos. A carne deixa de ser suporte para ser a própria matéria da escrita.

Com efeito, tal obra se fundamenta em uma metáfora global [9]: os modelos textuais e lingüísticos que os cientistas utilizam para estudar o funcionamento de nossos genes, incorporados às seqüências de caracteres para formar palavras e ordenações. Tais imagens foram largamente divulgadas e a natureza da homologia, assim evidenciada, suscitou um debate. Seu estatuto metafórico problematiza: Poderia esta natureza refletir uma continuidade em meio a “linguagens” do homem? Desde 1970, um lingüista tão renomado quanto Jakobson considera legítimo perguntar se o isomorfismo desses dois códigos diferentes – o genético e o verbal – se explica

por uma simples convergência devida a necessidades análogas, ou se os fundamentos das estruturas lingüísticas manifestas, chapadas na comunicação molecular, não seriam diretamente modelados pelos princípios estruturais destes [10]. E muitos escritores sonham com esta linguagem da vida. Assim, o poeta francês Lorand Gaspar escreveu: “A totalidade dos seres vivos fala a mesma ‘linguagem’. Toda organização viva, seja ela bactéria, protozoário ou ser humano, é capaz de ‘ler’ quase sem erro o ‘texto’ genético escrito em um ácido desoxirribonucleico ou em um ácido mensageiro nucleico” [11].

Nesse contexto, Kac se distingue por adotar uma postura prática. Ao concretizar a metáfora, ele mostra que a incorporação das letras aos nucleotídeos traça *realmente* um itinerário experimental, posto que “os artistas agora podem não apenas combinar genes de espécies diferentes, como também *escrever facilmente uma seqüência de DNA em seus processadores de texto*, enviá-la por correio eletrônico a uma empresa de síntese e receber em menos de uma semana um tubo de ensaio com milhões de moléculas cujo DNA contém a seqüência esperada.” [12]

Kac toma um texto e o transforma em corpo. A obra *Genesis* parece celebrar uma nova forma de tradutibilidade de palavras e carne, e o faz exatamente durante a inserção de textos genômicos nas colunas de jornais que, ao mesmo tempo, relatam a transcrição dos novos “mapas” hereditários. Ademais, o poeta parece ir ao encontro de uma fábula pedagógica proposta pelo biólogo Richard Dawkins em 1995, em *O Rio que Saía do Éden*. Para demonstrar que o ser vivo não passa de “octetos e octetos de informação genética”, o cientista inglês explicou que um especialista, se aprisionado por uma força inimiga, poderia sempre transmitir dados ao exterior, inoculando-os em um vírus de DNA. Ele acrescentou que se poderia até mesmo “compilar o Novo Testamento em sua totalidade, palavra por palavra, introduzindo-as nas partes do genoma humano que na realidade são ocupadas por DNA inútil [13].” Entretanto, além de levar em conta as mutações e desempenhar um papel original, não se poderia insistir demais no caráter efetivo do procedimento de Kac: trata-se da atualização da ficção que nos força a passar do pensamento por analogia à demonstração paulatina da continuidade conjecturada por modelações anteriores. Graças à criptografia, a linguagem se transforma, elemento por elemento, em matéria viva; ela se incorpora ao organismo, da mesma forma que uma citação encontra lugar em um texto estrangeiro. Além disso, esse enxerto é absolutamente heterogêneo no que diz respeito às nossas categorias usuais. O excerto do *corpus* textual humano que se agrega ao corpo bacteriano vivo não tem origem em um corpo, como é o caso na comunicação de genes do *homo sapiens* a certos animais. Mais vertiginosamente do que um híbrido biológico propriamente dito, a criatura de Kac é uma quimera de texto e de carne, cultura e natureza, abstrato e concreto. Aqui o

real, o simbólico e o livro parecem fundir-se e, mais ainda que a uma barreira genérica posta em questão, é à desestabilização de uma barreira semiótica fundamental e imemorial que assistimos.

Claro, não cabe aqui falarmos sobre a tradução de um idioma a outro: poder-se-ia facilmente mostrar que as combinações de nucleotídeos remetem às letras da mesma forma que, por exemplo, em certas linguagens de sinais, diferentes combinações de dedos representam fonemas. Entretanto, assim como os holopoemas, o processo engendra uma poesia que não seria apresentada sobre o papel, pois o ser vivo se apropria do texto que recebe. O dispositivo de Kac posiciona a criatura (a estirpe bacteriana que serve de meio à mensagem), senão como escritora voluntária, ao menos como receptora ativa. Como nos discursos científicos, o modelo do receptor/criador dos textos se aplica à própria célula. O dispositivo de Kac interpreta ao pé da letra as fórmulas segundo as quais ribossomos são cabeças de leitura. Não será a bactéria que decifra a mensagem que o ser humano lhe envia sob a forma de DNA modificado? Mesmo porque, se formos capazes de *ler* o código da vida, podemos – conforme mostrado em *Genesis* – não apenas trocar correspondência ao empregar um meio vivo, como também usar desse meio para escrever. A relação é reversível. Há uma permuta. O texto-corpo vive e engendra textos-corpos. Ou seja, nesta condição Kac assume um estatuto real de demiurgo: a força do processo reforça a sua efetividade e seus desdobramentos. Realização bem-sucedida de uma velha *hybris* [14], suas operações sobre a palavra acarretam verdadeiramente a emergência de um ser que ainda não foi criado. Seu *poiein* modifica a ordem do mundo: é Anfião mais Pigmalião, pois os tijolos assentados por seu trabalho com palavras são aqueles do edifício biológico na origem de uma nova espécie.

Onde Nietzsche escreveu “quão belo tema, para um grande poeta, é o enfado de Deus no sétimo dia da criação [15],” a arte transgênica de Kac indica, portanto, um relançamento do processo de fabricação do mundo, desta feita empreendido pela humanidade. Saídos do momento de contemplação para retomar a tarefa divina vivemos – como indica o título de uma instalação sua de 2001, *The Eighth Day* (O Oitavo Dia). Em *Genesis*, Kac amplia a obra divina, tanto por esse enriquecimento tardio do bestário da Arca de Noé, como pelo caráter performático que ele imprime ao texto bíblico, cujo conteúdo injuntivo realizou. As duas mensagens equivalentes que constituíram a Bíblia e a natureza, na tradição cristã, aqui se completam mutuamente. E Kac segue reunindo as reflexões de Gaspar, para quem “não se pode confinar a poesia a um determinado código, fechado. Ela é a linguagem inaugural, linguagem das linguagens, força de ligação e disjunção, de construção e dissolução. Está *investida do movimento modelador* [16].” Como no debate jurídico que aproxima cientista e autor [17], a imagem do artista-

demiurgo se torna realidade. No sentido exato, Kac *encarnou* um texto: autonomizado, des-subjetivado, o discurso entabula uma evolução regida pelas leis da aleatoriedade biológica e por sua mutabilidade; ele escapa à clausura da simples transposição. A aliança do verbo e da vida obtida na *performance* ganha assim uma duração, sem perder sua fragilidade nem se paralisar. Seu devir está ancorado em uma série de rupturas e não poderá gerar outro resultado que uma pluralidade de estados concorrentes: essa aliança entrou, para retomar o célebre título de François Jacob, na “lógica do ser vivo”. Transcendendo os limites assinalados por Jean-Luc Nancy alguns anos antes, Kac realiza uma utopia: a quimera, há muito tempo símbolo da imaginação poética, reúne a ordem da atualidade. Modo mais elevado de criação, se é que assim pode ser designada em um de seus sentidos, a poesia talvez a partir de agora escapa das letras da literatura para os *scripts* do corpo-informação contemporâneo. Será possível requalificar toda a genética, em si uma combinação de textos, como um trabalho de escrita? Ao deixar a página, a obra continua sendo textual ou adquire caráter inusitado? Gaspar já enfatizava que uma escrita viva “forçada ao seu limite seria o nu devir do mundo [18]” – de sorte que o êxito poético de *Genesis* também leva a poesia à sua própria dissolução (e que operação mais “logoclasta” pode-se imaginar, senão esse desvio do próprio Verbo bíblico?). Em um ensaio recente, Kac defende “a utilização das biotecnologias e dos organismos vivos enquanto novo território de criação verbal” e propõe falarmos em biopoesia. Ele descreve uma vintena de dispositivos capazes de reunir criação literária, obra plástica e biologia; e esta lista, ao nos remeter a Diderot, termina por evocar “a criação de um organismo inteiramente novo, sem representante anterior” [19]. A genealogia assim dada a conhecer por Kac faz dele, logicamente, ao mesmo tempo o continuísta e o obstinado realizador das pesquisas sobre o *happening* poético: “Primeiro eu trabalhava com a linguagem tradicional, depois o corpo tornou-se o problema. Então o corpo tornara-se *performance* verbal. E depois se tornou o próprio texto escrito. [20].”

Mas a relação do artista com a ciência guarda um valor de embate. A modificação da frase inicial mostra ironicamente que seus “sujeitos” opõem resistência à marcação do homem, que pretende dominá-los em proveito próprio. Ou então esse valor de comentário se incorpora mais uma vez à poesia. “Se houvesse um tempo no qual aquilo que hoje denominamos ‘ciência’, já familiar aos homens, se visse pronta a realmente fabricar uma forma de carne e de sangue, o Poeta lhe emprestaria seu espírito divino para ajudar na transformação e acolher o Ser assim produzido como um membro amado e hereditário da casa da humanidade,” [21] escreveu em 1953 o autor de *O Melhor dos Mundos* – uma citação que ele extrai do prefácio de Wordsworth em *Lyrical Ballads* (1800). A obra *GFP Bunny* (2000), visando a criação do coelho transgênico Alba pela família do artista, é uma ressonância direta da tarefa de acolhida

que Aldous Huxley atribuiu ao poeta. Se Kac se apropria de ferramentas da genética, o faz em uma forma de colonização crítica que constitui, a seus olhos, um dos principais papéis sociais do escritor e do artista. É assim que conseguimos medir a complexa dimensão literária de seu trabalho. Acompanhador e observador do mundo que se fabrica nos laboratórios dos geneticistas, Kac destaca suas implicações éticas e estéticas. Ele retorna dos laboratórios com novidades que devem interessar aos poetas e também aos artistas plásticos. Há uma “crise”, ou seja, uma evolução de corpos e textos, e hoje poucas obras mostram isso com tanta acuidade, interdisciplinaridade e implicações quanto a dele.

#### NOTAS

- 1– D. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert* [1769], *Oeuvres*, t. I, L. Versini (ed.). Paris: Robert Laffont, 1994, pp. 669-670. Nossa tradução.
- 2– “Rebelde sem calça” [1983], in E. Kac, *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, pp. 263-266.
- 3– “Holopoesia: de Holo/Olho a Quando?” [1987]. Idem, pp. 364 e 366.
- 4– “Sintaxe, leitura e espaço na holopoesia” [1986]. Idem, p. 363.
- 5– B. Noël, carta de 23 de julho de 1960 in B. Noël, G. Perros, *Correspondances*, H. Carn (ed.). Draguignan: Unes, 1998, p. 10. Nossa tradução.
- 6– J.-L. Nancy, *Corpus*. Paris: Métailié, 1992, p. 12.
- 7– Idem, p. 13.
- 8– “As façanhas de um jovem Apollinaire” [1986], em E. Kac, *Luz & Letra*, p. 292 (cf. R. Barthes, Sade, Fourier, Loyola [1971], in *Oeuvres complètes*, E. Marty (ed.). Paris: Seuil, 1994, p. 1153).
- 9– Em resposta às questões formuladas no sítio <genolog.com/slash/> entre julho e setembro de 2000, E. Kac afirma que “O ‘código genético’ é uma metáfora originalmente criada em analogia com o modo de codificação das mensagens em Morse.”
- 10– R. Jakobson, “Relations entre la science du langage et les autres sciences” [1970], *Essais de linguistique générale*, t. II. Paris: Minuit, coleção “Arguments”, 1973, p. 55.
- 11– L. Gaspar, *Approche de la parole*. Paris: Gallimard, 1978, p. 36. O próprio poeta interpreta uma afirmação do geneticista François Jacob: “Todos os organismos, do ser humano à bactéria, parecem capazes de interpretar corretamente qualquer mensagem genética. Ao que parece, o código genético é universal e o universo inteiro de seres vivos conhece a sua chave.” (*La Logique du vivant* [1970]. Paris: Gallimard, coleção “Tel”, 1976, p. 297.)
- 12– E. Kac, “Transgenic art”, *Leonardo*, vol.6, n°.11, 1998. Grifo do autor. Nossa tradução.
- 13– R. Dawkins, *Qu'est-ce que l'évolution? Le fleuve de la vie [River out of Eden. A Darwinian view of life*, 1995], Thiên Nga Lê (trad.). Paris: Hachette littératures, coleção Pluriel, 1997, p. 32.
- 14– A palavra *hybris* freqüentemente encontrada na mitologia grega denota aquilo que para os gregos antigos era *desmesura* e designa, em particular, a vontade e o orgulho dos homens que desafiam os deuses na tentativa de igualarem-se a eles, como por exemplo Édipo e Prometeu.
- 15– Friedrich Nietzsche, “The Wanderer and His Shadow” [1879], aph. 56, in *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, R. J. Hollingdale (trad.). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996, p. 323. Nossa tradução.
- 16– L. Gaspar, op. cit., p.16. Grifo do autor. Nossa tradução.
- 17– Um colaborador anônimo de <genolog.com/slash/> mencionou isso a Kac durante uma discussão que se estendeu de julho a setembro de 2000. A respeito da criação de animais transgênicos, ele escreveu: “a própria terminologia empregada – como expressão da engenharia genética (ainda que seja inadequada) – indica uma passagem da relação recíproca de domesticação, que evoca uma relação entre inventor e invenção, entre autor e um texto (genético) inscrito, onde o criador detém o poder e os direitos, enquanto que o produto existe como propriedade intelectual” (nosso grifo). Kac respondeu: “É precisamente devido ao fato de a genética industrial nos levar, a nós e aos animais não-humanos, a ‘uma relação de autor com o texto (genético) inscrito’, segundo suas próprias palavras, que se torna urgente conceituar e experienciar relações dignas com o nosso Outro transgênico. A obra *GFP Bunny* atende a essa necessidade ao introduzir o mamífero transgênico na sociedade, no espaço doméstico, em uma esfera de relações pessoais.”
- 18– L. Gaspar, op. cit., pp.79-80.
- 19– “Biopoetry”, em *Cybertext Yearbook 2002-03*, M. Eskelinen & R. Koskimaa (ed.), Université de Jyväskylä (Finlândia), 2003, pp. 184-185. Nossa tradução.
- 20– Resposta a Simone Osthoff em “Language's Uncertainty Principle: An Interview with Eduardo Kac”, *Xenia*, n°. 2, abril de 1999 <<http://www.xeniareview.com>>. Nossa tradução.
- 21– A. Huxley, *Literature and science* [1963]. Woodbridge: Ox Bow Press, 1991, p. 43. Nossa tradução.

**HUGUES MARCHAL** é professor de literatura francesa na Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Autor de numerosos artigos e ensaios sobre suas áreas de pesquisa: poesia do século XX, a escrita e o corpo, literatura eletrônica, arte contemporânea e as conexões entre a literatura e outras disciplinas. Em 2007, publicou o livro *La poésie* (Paris: Flammarion).



## SEMIÓTICA DA ARTE E DA ARQUITETURA

São Paulo: Ateliê Editorial, 2005



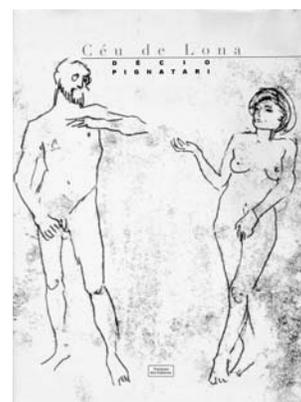
## POESIA, POIS É, POESIA

São Paulo: Ateliê Editorial, 2004



## RETRATO DO AMOR QUANDO JOVEM

São Paulo: Companhia de Bolso, 2006



## CÉU DE LONA

Curitiba: Travessa dos Editores, 2003



## ERRÂNCIAS

São Paulo: Editora Senac, 2000

## LIVROS PUBLICADOS DÉCIO PIGNATARI

### ENSAIOS

#### **Contracomunicação**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

#### **Cultura pós-nacionalista**

Rio de Janeiro, Imago, 1998

#### **Errâncias**

São Paulo: Editora Senac, 2000

#### **Letras, artes, mídia.**

São Paulo: Editora Globo, 1995

#### **Informação, linguagem e comunicação**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

#### **O que é comunicação poética**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2006

#### **Podbrebrasil**

São Paulo: Campinas: Editora Pontes, 1988

#### **Semiótica & Literatura**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

#### **Semiótica da Arte e da Arquitetura**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2005

#### **Signagem da televisão**

São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

#### **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos**

(1950-1960), Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos

São Paulo: Ateliê Editorial, 2006

### FIÇÃO

#### **O Rosto da memória**

São Paulo: Editora Brasiliense, 1986

#### **Panteras**

São Paulo: Editora 34, 1992

### POESIA

#### **Poesia, pois é, poesia**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

#### **Vocogramas**

Salvador: Edição Código/Erthos Albino de Souza, 1985

### TRADUÇÕES

#### **Marina Tzvetáieva**

Curitiba: Travessa dos Editores, 2005

#### **Retrato do amor quando jovem**

São Paulo: Companhia de Bolso, 2006

#### **31 poetas, 214 poemas**

Do Rigveda e Safo a Apollinaire

Campinas: Edicamp, 2007

### TEATRO

#### **Céu de Lona**

Curitiba: Travessa dos Editores, 2003

Dos livros que tiveram mais de uma edição a data refere-se à mais recente.

Aroma antigo da memória

Olhou-me em cheiro : pelo talo,  
tomo o jasmim, arranco-lhe a  
- pétala !

De branco  
e pele,  
lembro  
de minha você.

Aperto os dedos : aromas e  
hematomas.