

A OBRA-PENSAMENTO FANOMELOPAICA DE DÉCIO PIGNATARI

Daniel Lacerda
Doutorando pela UFPR
Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP

Em *Haroldo, Irmão Siamesmo*, depoimento concedido por ocasião do então recente falecimento (2003) de seu irmão Haroldo de Campos, Augusto de Campos afirma: “com Décio Pignatari, poeta-inventor, fanomelogopaico, atrevido e imprevisível, formaríamos o trio-base da poesia concreta e de outras aventuras literárias”.

‘Poeta-inventor’; ‘fanomelogopaico’: tais denominações, extraídas do ideário poundiano – *inventor* seria o autor responsável pela criação de uma nova forma de composição, enquanto que a palavra-valise *fanomelogopaico* conjuga três modalidades de poesia, quais sejam, a *fanopéia* (projeção de imagens visuais sobre a mente), a *melopéia* (palavras impregnadas de som) e a *logopéia* (“dança do intelecto entre as palavras”) – dão conta da verve intersemiótica / interdisciplinar que permeia a obra e o pensamento de Décio Pignatari. Obra e pensamento, aliás, que, em Décio, precisamente por força de suas naturezas intersemiótico-disciplinares – a logopéia a incrustar-se nos seus eminentemente fanomelopaicos poemas concretos, ou a fanopéia a irromper no *logos* de seu, até aqui, único romance *Panteros* (que termina em um desenho), ou nos “fototemas” de seu *Errâncias* – acham-se irremediavelmente interseccionadas.

Tal intersecção acha suporte em reflexão de punho próprio, extraída de *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, sua tese de livre-docência, na qual o autor começa por atribuir à Revolução Industrial a gênese da modernidade e, por conseqüência, de duas linhagens teórico-

artísticas nascidas de sua eclosão: “a Revolução Industrial, como não podia deixar de ser, abateu-se também sobre a arte e a arquitetura; do impacto, nasceram a arte e a arquitetura chamadas ‘modernas’, com seu chuveiro de *ismos* e movimentos diversos, uns propondo uma metaarte (neoplasticismo, desenho industrial), outras uma antiarte (Dada, Duchamp)”.

A primeira destas vertentes adviria do fato que, “sempre sob a pressão crescente da Revolução Industrial, os artistas já não se satisfazem com as linguagens-objeto que criam e partem para a metalinguagem e a metassignagem – para a elaboração de princípios estéticos, a doutrinação artística, a polêmica, os manifestos, a teoria”.

Ora, nos anos de 1950, a poesia concreta seria o momento culminante desta linhagem metalingüística, ou, como quer Décio, ‘metasígnica’. No *plano piloto* do movimento, lê-se: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas”. Dando “por encerrado o ciclo histórico do verso”, a “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” que caracterizava sua sintaxe “verbovocovisual” operava, no *corpus* gráfico mesmo do poema, uma crítica às vanguardas do início do século (mormente Dada e Futurismo), as quais haviam operado precisamente na linhagem oposta, qual seja a da ‘antiarte’ – Hans Richter, um dos actantes do movimento dadaísta, afirma, em seu fundamental *DADA: Art and Anti-art*, que o movimento não só não tinha programa, “como era contra todos os programas”. Em carta a Haroldo de Campos, o poeta mexicano Octavio Paz ilustra bem este caráter crítico da poesia concreta: “os senhores descobriram – ou inventaram – uma verdadeira topologia poética. À parte dessa função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Essa crítica é exemplar”.

E a obra de Décio, em sua totalidade – abrangendo, além de sua poesia (compendiada no volume *Poesia Pois É Poesia*), seus estudos sobre: a) semiótica (*Semiótica e Literatura*; *Semiótica da Arte e da Arquitetura*); b) comunicação (*Informação, Linguagem e Comunicação*; *Contracomunicação*), c) cultura (*LETRAS ARTES MÍDIA*; *Cultura Pós-Nacionalista*), d) política (*Pob(d)re Brasil*) e e) estética (*O Que é Comunicação Poética*); sua prosa (os contos de *O Rosto da Memória* e o romance *Panteros*), sua dramaturgia (*Aquelarre*; *Céu de Lona*) e suas traduções (*Retrato do Amor Quando Jovem*; *31 Poetas 214 Poemas*), além do inclassificável “biobalço” de *Errâncias* – é uma obra-pensamento elaborada, toda ela, sob a égide do *signo novo*, ou seja, aquele que, segundo o próprio Décio, em oposição à informação redundante, previsível, “tende a produzir isolamento, é ‘ininteligível’ à primeira abordagem – por sua raridade e inesperado e pelo fato de ser mais ‘dispendioso’ (para o sistema nervoso, por exemplo)”. Das agruras de se trilhar a íngreme e pedregosa estrada do *signo novo* fala, ainda mais uma vez, e de forma lapidar, na apresentação a seu *Errâncias*, o autor: “rudes parecem os labores especulativos quando levados a um campo novo, pois é mais fácil ser fluente em terrenos tratados – e mais toscos ainda se configuram quando imersos em ambientes confusos, onde a norma possível é a que se estratifica na medianidade da informação, implicando 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”.

No centro desta aventura que é a obra de Décio, via *signo novo*, pela ‘liberdade criadora’, uma ciência e seu mestre: a semiótica, de Charles Sanders Peirce. A semiótica é a ciência dos signos – signo aqui entendido como tudo aquilo que está para alguma coisa (o seu objeto) em determinados momentos e sob determinadas condições. Peirce estabelece uma tríade *sígnica* (*ícone*, *índice*, *símbolo*), baseada na mais conhecida das ligações signo-objeto, qual seja, a do grau de relação entre ambos. Mantendo uma relação de analogia com seu objeto (ao contrário do *índice*, que com ele estabelece relação direta e do *símbolo*, cuja relação com seu objeto acha-se previamente instituída) o *ícone* é o signo da arte. E da poesia. Décio estabelece uma percucientíssima analogia entre a *iconização* do *símbolo* – implicando esta em dizer que quando a palavra escrita ou falada (reino, por tradição, do símbolo) deixa de estabelecer links meramente institucionalizados com outras palavras, cria-se, entre elas, uma relação analógica (paronomásias, aliteraões, etc) – e a *função poética da linguagem* (esta cunhada por Roman Jakobson): “em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone(figura).”

Pois, seja em sua poesia, seja em sua prosa de ficção, seja em sua dramaturgia, seja, mesmo, em sua ensaística, a linguagem pignatariana é perpassada pela incessante busca da iconicidade, qual seja, pela quebra da primazia do verbal que, nela, acha-se permanentemente interpenetrada por códigos outros.

E é esta obra-intersemiótica por excelência que está a merecer ser lida. Faz falta, muita falta, um corpo crítico consistente sobre a poética de Décio, a qual, diferentemente das de seus companheiros concretos – Augusto de Campos teve, em 2004, a coletânea de estudos *Sobre Augusto de Campos*, dedicada às vertentes tradutória, (anti)crítica e poética propriamente dita de sua obra, ao passo que sobre a linguagem de Haroldo de Campos editou-se, ainda que postumamente, a bela coletânea de ensaios *Céu Acima* – acha-se ainda encoberta pelo limbo que insiste em lhe impor a crítica mais conservadora (notadamente a acadêmica).