

Décio Pignatari e a prosa de invenção

Kenneth David Jackson¹

No livro de contos *O Rosto da Memória* (1986) e no romance urbano da pauliceia *Panteros* (1992), o poeta Décio Pignatari redireciona a prosa contemporânea no sentido da invenção. Com um projeto consciente de renovação da prosa, Décio passa a tratá-la com técnicas verbivocovisuais e multimídia, praticadas na sua atuação nas esferas da poesia concreta, da semiologia, do desenho industrial, do cinema, das viagens de aprendizagem, do cotidiano brasileiro e da cultura intelectual do seu tempo. Caracteriza o seu projeto na prosa ao comentar ironicamente, “Acho que talvez tenha feito meia-revolução na poesia, almeja fazer mais meia: na prosa. No País da Geléia Geral quem já conseguiu fazer uma inteira?” (PIGNATARI, 1986, p. 51). Augusto de Campos qualifica a prosa diferente do colega de *Noigandres e Invenção* como “não-ortodoxa, de sinapses cinéticosinópticas, indiscursiva” (CAMPOS, 2007, p. 11). No ensaio “Cultura brasileira pós-nacionalista”, Décio define uma posição ao afirmar a necessidade de subversão estilística:

Embora não se trate de eliminar a temática nacional, mesmo hipostasiada em temática social, torna-se mais e mais claramente sensível que a sedimentação e a caracterização de uma cultura brasileira só podem resultar de atos criativos em diagramas cada vez mais estruturais e estruturados – a noção da estrutura não detendo, mas propiciando aberturas, transformações e superações –, sendo impossível que possa resultar de meras trocas no eixo de substituição ou seleção, de trocas de paradigma, em lugar da subversão do sintagma. (PIGNATARI, 1998, p. 21).

Amplia, na era da semiótica, e da arte concreta os parâmetros estabelecidos por Oswald de Andrade na prosa vanguardista nos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933),

¹ Professor and Director of Undergraduate Studies for Portuguese. Yale University. Author of: Machado de Assis: A Literary Life (2015), Adverse Genres in Fernando Pessoa (2010), among others. Organizer of the symposia POEM/ART: Brazilian Concrete Poetry” (2007). Editor of the Oxford Anthology of the Brazilian Short Story (2006), Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet (2005); among others. E-mail: k.jackson@yale.edu

satírica e fragmentada, enfatizando na sua “meia-revolução” a cultura material e popular urbana. Na sua narrativa de imigração, de vida de bairro e de formação de adolescentes, o autor estende a veia de uma sátira de costumes, encontrada na ficção paulistana de Alcântara Machado (1901-1935), nos contos de imigrantes em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) ou *Laranja da China* (1928), e na sátira da linguagem de Juó Bananere (1892-1933) em *La Divina Increnca* (1915; 1924). Décio pretende renovar também o gênero de memórias, as suas sendo segundo ele “não-autorizadas,” talvez porque expressivas de uma não-formação, de-formação ou contra-formação juvenil que possa ser considerada contracultural, abertamente erótica e pseudo-quase-pornográfica. Em vésperas de uma primeira viagem de formação à Europa, o autor confessa ter-se despedido pessoalmente de Oswald, de boina. (PIGNATARI, 1986, p. 151). Pode ser que estivesse pensando nas *Memórias sentimentais* quando começou a escrever o seu romance na Itália, em Montalcino, no inverno de 1990, antes de levar os fragmentos para o Brasil para re-escritura.

Sai à tona na prosa pignatariana a versatilidade linguística, gráfica, estrutural e visual da sua composição. O poeta José Lino Grünewald questiona se alguns dos textos experimentais de Décio no livro de contos, *O Rosto da Memória*, poderão ser classificados como “exclusivamente prosa.”² O título do fragmento NOOSFERA se refere ao ciberespaço, como próximo espaço de evolução, termo análogo à atmosfera e biosfera introduzido por Teilhard de Chardin (1881-1955) em 1922. Esse texto do Décio é estruturado como poema de nove linhas, separadas por amplos espaços entre as linhas, com quatro a seis palavras por linha. Nas primeiras cinco linhas as palavras estão escritas em caixa baixa, passando nas demais à caixa alta. A partir da sétima linha, introduz traços que começam a “voar” acima de cada letra “O,” formando um plano a mais na página que sobe e desce por cima da escrita, acrescentando uma esfera puramente visual, material e semiótica à leitura do texto-poema. Lucia Santaella cita NOOSFERA

² “Será, por exemplo, exclusivamente prosa o teor de dois textos (‘Noosfera’ e ‘Phaneron’) de Décio Pignatari? Ali, o processo de concepção de texto mostra-se mesmo no rio de Heráclito, quando qualquer lei racionalista entra em pane. Atéias da **álea**. Aliás, se, como diz Whitehead, o processo é a permanência do infinito nas coisas finitas, estamos diante de um Pignatari pré-socrático.” (GRÜNEWALD, 1974).

[...] pelo modo como cifra uma epistemologia sîgnica em proesia. 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. (SANTAELLA, 2007, p. 5).

No fragmento “Pháneron, I,” outro título do grego, significando a totalidade das nossas sensações, encontram-se seis blocos de talvez palavras, ou de letras juntadas em maiúscula, de dez ou mais linhas, mas sem aparente sentido, parecendo código, algumas unidades com título temático. Douglas Salomão acha as sequências fonêmicas de “Pháneron, I” indecifráveis, porém sugere uma chave de leitura à base da ortografia do signo:

Sua estrutura afigura-se mediante um arranjo de códigos verbais justapostos em sequências fonêmicas cujos significantes, à primeira vista, manifestam-se estranhos e pouco decifráveis. Todavia, uma leitura atenta percebe que as peculiaridades morfológicas e gramaticais encontram-se presentes, porém de forma colapsada, deslocada e rearranjada, encadeando-se para formar um repertório de signos derivados da infração da ortografia formal – fato que, conseqüentemente, reforça a sensação de estarmos diante de um campo semântico não internalizado, sem referentes claros. (SALOMÃO, 2014, p. 126-127).

A leitura depende de sequências encadeadas, de palavras remontadas, incluindo pausas, ritmos e montagens sem coerência, formando um texto anti-discursivo de rupturas sucessivas. Apresenta como exemplo, no processo de recomposição do texto, a sequência

spésn os ilênciodocorredorestrondavanosc
ostadosoquilodeferropendurado para fechar o
portãozinho recortado no portão e doo utrol ad
[...]

que pode ser relida como

silêncio do corredor estrondava nos costados
o quilo de ferro pendurado para fechar o
portãozinho recortado no portão e do outro lado
[...] (SALOMÃO, 2014, p. 126-127)

Na sequência de capítulos “O que Chopin – 1” e “O que Chopin – 2,” Décio repete o mesmo texto, palavra por palavra, mas sujeito a uma variação gráfica, estrutural e visual na segunda versão. O texto reapresentado não é mais contínuo; desta vez está arranjado em unidades de cinco linhas. Todas as letras “p,” “b,” e “d” tem o espaço oval gráfico preenchido, de negrito, aparentando dessa maneira um texto manchado de bolinhas pretas, o que interrompe ou impossibilita a leitura, uma vez que visualmente as bolinhas saem diante dos olhos em primeiro plano, criando uma semântica primária que sequestra ou substitui o significado. O conto TELEROS, título que se refere a uma lente fotográfica produzida em Londres a partir de 1922, impõe um ritmo de leitura ao texto, ao separar cada palavra da próxima com vírgula, porém deixando algumas palavras divididas arbitrariamente ao fim de linha. O efeito produz uma sensação de estranheza e de incoerência visual. Mais uma vez a leitura do texto é desafiada, dificultada ou impossibilitada pelo ritmo, e ainda pela ênfase colocada em cada elemento léxico, como se tivesse uma função e sentido independente, lido apenas em “*close-up*” e não em conjunto com os demais. Essa “virgulação” do texto dá um peso a cada elemento textual, criando uma falsa identidade na comunicação de um significado. O conto AQUELARRE, título de um famoso quadro de Francisco Goya que trata de um encontro de bruxas para rituais pagãos e diabólicos, é apresentado na forma de uma peça de 13 cenas, no estilo de um *ballo in maschera* chamado de “rock-balada.” Trata-se de uma farsa sócio-política, levando o mundo teatral de um Nelson Rodrigues ou Oswald de Andrade às últimas consequências, numa bacanália de um expressionismo libidinoso e conscientemente pornográfico. Com as memórias do adolescente Mário Frascati, do conto FRASCA, Décio prepara o caminho para o romance em capítulo-fragmentos, *Panteros*, sendo uma evocação de Osasco e a crescente São Paulo dos anos 1940, como o autor confirma: “E em um dos contos, ‘Frasca’, há toda a técnica de fragmentos, onde eu me encontrei.” (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992). Segue-se nas aventuras e cenas fragmentadas e burlescas a educação sentimental do jovem artista em formação, “fascinado por tudo que fosse de mulher.” (*O Rosto da Memória*, 16), enquanto procura o seu caminho, numa cidade em construção: “Gente há bastante,

peças nem tanto.” (*O Rosto da Memória*, 11). Com o estouro da Segunda Guerra, o Frasca se sente vulnerável e pergunta, “De que vale a vida sem para sempre?” (*O Rosto da Memória*, 15). Pertence, sem ter plena consciência disso, a uma geração perdida, sem rumo: “não queria deixar a vida como um relógio sem pulso sobre um criado mudo.” (*O Rosto da Memória*, 30). Uma vez perdida a sua Julieta, Frasco se encontra sozinho na plataforma de uma estação de trem suburbano, onde se questiona e chega a uma conclusão negativa: “Meninos, meninas, nossas coisas não valem a pena.” (*O Rosto da Memória*, 37). Décio descreve naqueles anos o ambiente internacional dos refugiados, a escassez de pão de trigo, a abertura de grandes salas de cinema iluminadas no centro de São Paulo, retratadas no cenário do romance a seguir. Já na prosa de “Frasco” há experimentos que podem ser ligados a técnicas da poesia concreta e à prosa de vanguarda. No parágrafo que detalha o fascínio do Frasca pelas mulheres, por exemplo (“como dorme, acorda, se lava, veste, despe, ergue um braço, põe talco nos pêlos, passa limão nas unhas, batom...etc.), o leitor enfrenta um bloco de doze linhas, contendo sem pontuação os nomes de 86 mulheres que o herói conheceu. Há também listas numeradas de suas lembranças e pensamentos, entre metáforas lancinantes oswaldianas: “Frasco emborcando cantil, luzes azedas da meia-lua e do poste guilhotinaram o chão de ladrilhos branco-vinho, quadro-cubo” (*O Rosto da Memória*, 25).

*

O romance *Panteros* foi iniciado como experimento, segundo o autor: “Quando comecei a escrever ‘Panteros’, achei que era preciso retomar a experimentação na prosa, mas não imitando 22. Queria uma abertura nova e minha.” (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992). Para começar, Décio põe em questão a natureza e estrutura do objeto “livro,” no próprio ato de construção, ao colocar o primeiro capítulo no início – como de costume – mas o segundo capítulo ao fim do livro, para ser lido de trás para a frente, até chegar, sucessivamente, ao meio do livro. Dessa maneira, os capítulos ímpares ficam na frente do livro, para serem lidos normalmente, enquanto os capítulos pares estão colocados no final do livro, com páginas numeradas de trás para frente, fazendo com que o leitor tenha

que saltar sempre entre dois lugares, dois modos de leitura e dois sentidos. A leitura movediça e invertida do romance faz lembrar a nota que segue *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, avisando que o romance foi escrito “de 1929 para trás;” também tem em comum a constante mistura de gêneros, na invenção de textos que encenam e parodiam o próprio conteúdo.

No primeiro capítulo de *Panteras*, vê-se uma caixa ao meio da página 15 contendo um texto de 14 linhas em negrito; a caixa vai reaparecer aleatoriamente em outros capítulos, com trechos do mesmo texto selecionados e reproduzidos, em corpo maior ou menor, com efeito de *close-up*, como de uma lente fotográfica. Na caixa do capítulo 19, aparece a imagem de uma pantera, com a palavra “noa” repetida 11 vezes em negrito, referência ao diário de Paul Gauguin (1848-1903) durante a primeira visita ao Tahiti (1891-93). Espalhadas pelo texto há algumas fotos amadoras de pessoas e lugares, por exemplo, de uma jovem indígena, do teste da bomba atômica no Pacífico e, nos capítulos 20 e 21, de uma gravura japonesa, na qual uma jovem se olha no espelho. No meio do livro o autor colocou uma ilustração original de Vera Helena Ferreira, que mostra uma mulher-pantera nua sentada sob a sombra de um homem.

Acompanhando a leitura invertida e as imagens multimídia, o cinema também teve um papel decisivo na construção do romance, espelhando nos capítulos a influência que exerceu sobre a cultura paulistana dos anos 1930 e 40. Décio comenta os primeiros filmes influentes da juventude – o *Frankenstein* (1931) com Boris Karloff e *A Mão do Diabo* (*La Main du Diable*, 1943) com Pierre Fresnay, que conta a história de um talismã sobrenatural – e o encanto que sempre sentiu pelo cinema, e por *Casablanca* (1942) em particular:

Eu me lembro que saí do cinema, num sábado à tarde, com a impressão de estar caminhando no ar, comovido, besta. Estas coisas todas vão montando a cabeça do adolescente. Tudo era em função de cinema. Quando assisti ‘Casablanca’, a minha paixão por Ingrid Bergman se tornou absolutamente uma piração que e eu queria que a namorada fosse a Ingrid Bergman de qualquer jeito. (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992).

Incorpora os filmes na prosa constantemente nos capítulos: “Miro franquistém afastando-se do mundo, Quo vadis?” [...] “Quando leu que Ingrid

Bergman ia fazer Maria de *Por quem os sinos dobram*, mesmerizou-se: ler apenas três capítulos por dia;” [...] “...ver Gene Tierney em *O diabo disse não*, causas incontestáveis de ter de sair correndo...;” “[Alba] mexia a barriguinha ao jeito do cinema, de Garbo à Lamour” (Panteros, 27; 77-8, 90, 93). Sugere o ensaísta Nelson Ascher que o título do romance talvez seja uma combinação das palavras “pan” e “eros,” inspirado pelo filme de Simone Simon *Cat People* (1942) com Nastassia Kinski (ASCHER, 1992 [orelha do livro Panteros]). O filme chega ao Brasil com o título *Sangue de Pantera*, que conta a história de uma jovem sérvia, descendente de uma raça que vira gato quando sexualmente excitada. Será o tema do desenho de Ferreira, na qual culmina a leitura do livro, com transformação em pantera, consequência do ritmo dos capítulos alternados.

Os 21 capítulos de *Panteros* levam títulos tirados da canção tocada em *Casablanca* por Sam, “*As Time Goes By*,” sendo ao total 19 versos-títulos, com o título da canção “*As Time Goes By*” repetido três vezes (capítulos 5, 10 e 21). Dessa maneira, o romance ganha um ambiente de época, de cultura popular e política, comunicado pelo mundo do cinema³. Referências literárias percorrem o texto, como a referência à enciclopédia de conhecimentos de Brunetto Latini, na qual descreve o perfume da pantera capaz de inebriar os demais animais da floresta que, uma vez atraídos, servem de alimento; e depois no conto de Balzac, “A Paixão no Deserto” (“*Une passion dans le désert*,” *La Reue de Paris*, 1830), no qual um soldado perdido acaba convivendo numa gruta com uma pantera que se apaixonou por ele. Dessas fontes, Décio explica como adaptou e incorporou a pantera aos personagens do romance:

Aí, enfim, na disputa entre uma pantera que nasce de um certo texto e a namorada, este conflito vai se resolver de um determinado modo, que é o mistério hitchcockiano do livro. Essa é a idéia da pantera. E eros, na verdade, porque é a erotização do texto de um lado, e obviamente o eros existente no namoro. (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992).

*

³ Em outro romance da Pauliceia, *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, os personagens vão ao cinema para assistir filmes de Greta Garbo, no Teatro Colombo, e um filme sobre Gorky, no Teatro Mafalda (consulte p. 78, p. 99).

Estamos na era Vargas, antes e durante a guerra. O romance tem lugar em Osasco, bairro “da marchinha e do samba” (*Panteros*, 23/146), conectado pelo trem suburbano da Sorocabana ao centro de São Paulo. Relata a paixão do jovem adolescente Miro – reflexo talvez do personagem João Miramar, de Oswald – por Yara, vista primeiramente descendo de um carro: “descia de um ford bico-bunda-de-corvo grená: trancinhas no cocuruto, saia marrom suspensa dos ombros em cruz, mala e chapéu redondo nas mãos, pelo morena cinza, sobrancelhas arqueadas, sinhá moça de subúrbio” (*Panteros*, 15). No primeiro baile, Miro olha para ela com *l’occhio cùpido e vagante* de Dante, “lascivo e caçador”:

Yara, de frente, vinha de todos os lados, simples e malvada nos cabelos enrolados para cima, nuca à mostra, sobrancelha direita soerguida, vestidinho branco de piquê, decote quadrado, pernas nuas sapatinhos rasos pintura nenhuma, como que saída da cama da aurora, aberta, sem escudo amparo proteção, semi-abrindo os braços até a altura das coxas, mãos espalmadas: – Você me quer? (*Panteros*, 91).

Miro, enquanto jovem, não é capaz de assimilar a sobrecarga de sensações e paixões – intelectuais, culturais e carnavais – do mundo urbano e suburbano: “Minha alma parece ter vestido, ao espelho da consciência, uma capa de insensibilidade para o antes e para o agora. Eu me reservo para o futuro” (*Panteros*, 91). Ao desfecho das suas aventuras urbanas, chegada a sua maioridade e o fim da sua paixão por Yara, Miro fica com a sua liberdade e o seu destino, prepara-se para uma vida maior: “não me caso com Osasco ou São Paulo...e não me caso com o Brasil!” (*Panteros*, 145).

A presença de multimídia percorre o romance, para realçar o experimentalismo, aplicado também ao léxico, por exemplo, por meio da substantivação: “o padre, incensantemente, italianava réstias de luz” (*Panteros*, 17). Repleto de referências – a autores, obras clássicas, personalidades (de Stravinsky e Miro a Carmen Miranda), filmes e citações conhecidas –, o romance não deixa de ser constantemente variável, além da deslocação e mistura de gêneros nos capítulo-fragmentos: no capítulo 18, “*A Fight For Love and Glory*,” por exemplo, encontra-se a música de uma canção, bilhetes escritos por Yara e uma caixa com o desenho da parte posterior de uma pantera, onde o texto “noanoa” se repete 11 vezes. Um poema desce a página, com a palavra

“doridamente” separada por sílabas e ocupando cinco linhas. Já no capítulo 20, “*The World Will Always Welcome Lovers*,” encontra-se um poema com palavras ou frases espalhadas na página, de esquerda à direita, fazendo lembrar a chuva reproduzida graficamente por letras nos experimentos de Guillaume Apollinaire. Blocos de poesia na prosa assemelham poemas concretos de variação semântica, como a seguinte colagem que cria uma impressão de Yara ao compor uma lista de tecidos:

Reps rayon cetim crepe-da-china gorgorão seda jersey
 tafetá organdi chita musselina filó veludo arminho astracã
 lamê lâ gaze linho tule algodão organza homespunalbene
 jaspelenemarocaintoile panamá velúcia morim cotelê lontra
 sarjatricoline feltro faille renda georgettepiquêcloquêcamur-
 çashantung angorá otomã pelica drap chamalote gabardine
 celofane cretone flanela cambraia surá e todos os demais chei-
 ros aromas perfumes delas. (Panteros, 109).

Em *Panteros*, Décio cria um depoimento experimental da Pauliceia, misturando a memória autobiográfica, cultural e intelectual dos anos 1940 com técnicas aprendidas nas vanguardas europeias e, de volta ao Brasil, na pintura geométrica abstrata e nas experiências gráficas da poesia concreta e no desenho. Comenta o autor sobre a língua e o meio de sua obra experimental:

Panteros é um romance onde não se fala brasileiro. É um outro Brasil, não é um universo da expectativa do que seja o Brasil. É um romance que se move num mundo industrializado, urbano e meio internacional. E que era o daquela juventude, onde pela primeira vez as meninas faziam ginástica com pernas de fora, onde se dançou o primeiro swing, se tomou a primeira Coca-Cola. (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992).

A presença do tema pan-erótico, identificado por Ascher, é reconhecida pelo autor numa entrevista como característico da sua geração e autobiografia: “Eu pertencço a essa categoria de homens carentes que estão sempre apaixonados pelo primeiro aceno feminino. Vivi um encadeamento de paixões.” (LEITE NETO; GONÇALVES, 1992). No romance, a energia do “Pan-Eros” recria em prosa de ficção a temática e a dinâmica encontradas no poema “*Hombre, hambre, hembra*,” de 1957, no qual o homem tenta se posicionar em relação à mulher e os seus desejos:

hombre
hambre
hembra

hombre
hambre
hembra

hombre
hembra
hambre

□

O seu romance de invenção, embora tardio, segue a tradição da *Pauliceia Desvairada* (1922), das *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e de *Parque Industrial* (1933) ao documentar e retratar criticamente personagens e cenas da vida paulistana. Sai dos bairros centrais para o subúrbio de Osasco, onde o autor morou por uns 15 anos. Numa visão retrospectiva, documenta as experiências de uma geração, nos anos de turbulência da era Vargas e da Segunda Guerra, com técnicas cinematográficas e de experimentalismo estrutural e linguístico. Faz da história da paixão dos adolescentes Miro e Yara um rito, quase alegoria de formação, de aprendizagem e de maturidade, na cidade enquanto jovem.

REFERÊNCIAS

ASCHER, Nelson. [Orelha do livro *Panteros*]. In: PIGNATARI, Décio. **Panteros**. São Paulo: Editora 34 Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto de. Re-flashes DP 80. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1304, ago. 2007, p. 8-11. Oitenta anos de Décio Pignatari. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2007-agosto-1304.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

GRÜNEWALD, José Lino. Poesia aqui e ali. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1974. Disponível em: <<http://joselinogrunewald.com/literatura.php?id=557>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

LEITE NETO, Alcino; GONÇALVES, Marcos Augusto. Pignatari narra a luta entre a poesia e o amor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 nov. 1992. Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/081192.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

PIGNATARI, Décio. **Biografia: o rosto da memória**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

PIGNATARI, Décio. **Panteros**. São Paulo: Editora 34 Letras, 1992.

SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: EDUFES, 2014.

SANTAELLA, Lucia. Um tributo simbólico em fragmentos de memória. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1304, ago. 2007, p. 4-6. Oitenta anos de Décio Pignatari. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2007-agosto-1304.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2016.