



Interin

E-ISSN: 1980-5276

interin@utp.br

Universidade Tuiuti do Paraná  
Brasil

D Alessio Ferrara, Lucrécia  
O Privilégio do Ícone  
Interin, vol. 21, núm. 2, julio-diciembre, 2016, pp. 181-202  
Universidade Tuiuti do Paraná  
Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504454374013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re<sup>2</sup>alyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## O Privilégio do Ícone

Lucrécia D'Alessio Ferrara<sup>1</sup>

### Resumo:

Organizado em quatro subtítulos, o objetivo desse artigo é estudar a vasta obra de Décio Pignatari no âmbito da tendência artística conhecida como concretismo. Desenvolvida em ensaios, narrativas e poemas, entende-se que os paradigmas da obra são encontrados, de um lado, em dois famosos ensaios de Paul Valéry, denominados Leonardo e Os Filósofos e O Método de Leonardo da Vinci nos quais é caracterizado o célebre conceito de analogia; de outro lado, encontra-se a semiótica de Charles Sanders Peirce, sobretudo, seu conceito de ícone subdividido em hipo-ícones, denominados imagem, diagrama e metáfora. Entre os dois filósofos e seus respectivos conceitos, parece ser possível encontrar as matrizes da obra de Décio Pignatari, bem como a compreensão que o poeta divulgou e cultivou daqueles conceitos.

### Palavras-chave:

Décio Pignatari; Ícone; Analogia; Imagem diagrama; Metáfora.

### Abstract:

Organized through four subheadings, the aim of the present article is to analyze the vast work of Décio Pignatari, within the tradition know as Concrete Poetry. The paradigms of his work, developed through essays, narratives and poems, are found, on one hand, in two famous Paul Valéry essays, "Leonardo and the Philosophers" and "The Method of Leonardo Da Vinci", in which the well-known concept of analogy is presented; on the other hand, the semiotics of Charles Sanders Peirce, especially the concept of icon, divided into hypoicons, denominated image, diagram and metaphor. Between these two philosophers and their respective concepts, it is possible to find the roots of the work of Décio Pignatari, as well as understand the way the poet communicated and cultivated such concepts.

### Keywords:

Décio Pignatari; Icon; Analogy; Image; Diagram; Metaphor.

---

<sup>1</sup> Professora Titular Emérita da PUCSP e Professor Titular Aposentada da USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Lider do Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC) – PUCSP/CNPq. Tem inúmeros livros e artigos publicados. Tem experiência na área de Comunicação (Teoria da Comunicação), atuando nos seguintes temas: epistemologia da comunicação, cultura, semiótica, arquitetura e design. E-mail: ld Ferrara@hotmail.com

## Como iniciar a narrativa de uma troca?

Durante mais de trinta anos convivi com Décio Pignatari dando aulas, compartilhando seminários, atenção de alunos, escrevendo, lendo, dividindo a interlocução com colegas.

Os cenários desse convívio foram, principalmente, três instituições conhecidas: o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP que Décio me ajudou a implantar e sedimentar, os cursos de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, o Programa de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Entretanto, essas paralelas biográficas não me interessam no momento, ao contrário, meus argumentos se apoiam na reflexão sobre as múltiplas atividades desenvolvidas por Décio, tendo em vista estabelecer interfaces entre elas e perceber as brechas que permitem reconhecer a arqueologia da criatividade do autor. Aquelas atividades se multiplicam, ao mesmo tempo em que se tornam especulares embora, à primeira vista, labirínticas.

Porém, aquelas frestas se encontram na própria obra do poeta que, na contínua procura por uma razoabilidade comunicativa que substitua o isolamento ou a insularidade que parecem marcar a atividade artística tradicional; procura tornar cada atividade ou voo imaginativo, mais concreto. Desse modo e para apreender aquele modo de ser concreto, é necessário percorrer a vida e a obra como um contínuo criativo, a fim de que seja possível perceber um modo próprio, não de se fazer arte, mas de ser artista. Para Décio Pignatari, fazer arte ao ser artista é um modo de ser e de existir e pode ser surpreendido em gestos banais ou observações distraídas entre duas taças de vinho. Com esse estímulo, esse trabalho pretende escavar a obra do autor a fim de surpreender, à maneira de achados de modos de dizer, metáforas e ícones da linguagem. A sondagem desses modos de dizer constitui verdadeira chave para percorrer as múltiplas faces do trabalho de Décio e, percorrê-los em montagem ou em colagem, constitui um modo de encontro que transforma o labirinto em percurso ameno e amigo.

## 1 A arqueologia da criatividade

O percurso criativo de Décio se desenvolveu entre múltiplas experiências, vividas através de inúmeras incursões entre linguagens verbais e visuais, porém buscando, entre elas, o rastro arqueológico que as poderia unificar, ao mesmo tempo em que marcava suas diferenças. Nesse sentido, cabe estudar as bases daquela unidade a fim de sermos surpreendidos pelas suas diferenças. A procura desse rastro arqueológico é a matriz desse trabalho.

Professor, tradutor, designer, comunicólogo, romancista, poeta são atividades que estruturam e identificam uma criatividade por certo plural, mas observa-se que, como hipótese, é possível encontrar nela alguns eixos comuns. Com essa intenção, é evidente que o território criativo é recortado pelos meandros daquele percurso e, sobretudo, pela relação que se pode estabelecer entre afirmações que surgem dispersas e desconexas no tempo e no espaço mas que, se relacionadas, deixam explícito o mapa e o plano de um percurso, que se torna concreto como um modo de pensar quando no encaço de um modo de dizer verbal e visual. Vejamos o traçado desse mapa.

Seu primeiro vestígio está contaminado por clara duplicidade, pois a criatividade é marcada por radical solilóquio que, atemporal e aespacial, parece não encontrar eixos referenciais históricos ou contextuais, pois nada a impele ou sobre-determina. Como consequência, aquela criatividade surge, de um lado, dispersa, fugaz e indecisa mas, de outro lado e atenuando aquele solipcismo que se configura na primeira leitura da obra, observa-se que ela se apresenta como individualidade expansiva, pois o artista não pode substituir, suprir ou dispensar o público que, em última instância, é aquele que almeja atingir e, fazendo-o vibrar com seus achados em modos de dizer, o torna participante da sua criatividade. Nesse sentido e apesar de indeterminada, a criatividade é social, pública e participante. O traçado desse mapa de dupla e ambígua visão é marca característica das atividades de Décio mas, e apesar da inicial dificuldade que decorre daquela indeterminação, o artista contagia seu leitor e seu público que se tornam cúmplices de um modo de pensar, através da sutileza de um modo de dizer.

## 2 Toda criação é aventura planejada, salve-se quem puder

Por ser heurística, toda criação tem uma identidade própria que surpreende e não se mistura, mas não é eterna. Em consequência, o artista vive o exílio planejado da procura do insólito, a fim de ser capaz de produzir o novo.

Para ensinar a procurar esse novo, Décio foi professor: procurava sugerir ou instigar a sensibilidade capaz de ver para discernir, criando uma “*didática lógica do olho.*” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965). Uma arquitetura do ver na comunicação do objeto. Mas essa didática não se consolidava na transmissão de sentidos expressivos consolidados por um código, ao contrário, estimulava o ver para descobrir/construir o novo que tem sua raiz no velho: uma origem, mas não mordança.

Uma nova e outra temperatura informacional da tradição que, adequada ao contexto social, possibilitava descobrir outra história, outro modo de ver o subjacente que, por não estar escondido, permitia ser intuído: uma heurística concreta da história que sem previsões, relatos ou eventos emblemáticos, era apenas feita de acontecimentos. Esse rastro “*do novo no velho*” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 126) demarca a ação poética de uma didática que não foi escrita ou definida, mas se oferecia, à maneira de um ideograma, àquela apreensão atenta à descoberta do analógico.

Para o Décio professor, a atividade artística tinha sentido didático; procurava encaminhar o ensino, desenhando-o na sensibilidade daqueles alunos que possuíam a capacidade de ver. Criava uma seletiva lógica do olho que circulava na atividade incansável e pode ser encontrada nos argumentos reflexivos de ensaios, no desenho de montagens gráficas, em narrativas e, sobretudo, na poesia: um professor para ensinar a ver a arte concreta, sem inércia, sem passividade.

Esse rastro é comum à obra/ação de Décio Pignatari: professor que transformou a aula em poesia concreta feita para ser descoberta, porque não se ensina a ser poeta, embora seja possível ver, concretamente, a poesia do mundo.

### 3 O mundo da poesia e a poesia do mundo

Como decisão convincente e pragmática, a poesia concreta afasta-se das configurações habituais da lírica emblemática a fim de definir, na poesia e através dela, o concreto do mundo nas suas conexões internas, atingidas através de um método que propugnava pela “*moeda concreta da fala*” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 109), arquitetada no diagrama de uma “*matemática da composição*” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 91). Um pensamento concreto, medido pelo rigor geométrico de uma invenção planejada, não na língua, mas nas surpresas que ela oferece quanto pode estar voltada para fazer falar o mundo e não apenas produzir-lhe um sentido. Ao lado de Haroldo e Augusto de Campos, Décio criou, na poesia, o método de ensinar a pensar poeticamente, mas com os parceiros divide o valor adequado daquela moeda concreta. De clara raiz peirciana, aquele valor se expande em associações em terra escura, trabalho de “tatu na toupeira” como, de modo metafórico, o próprio Décio definiu sua poesia.

Concreta, a poesia está entre o mundo fenomênico e sua essência, entre a realidade e o conceito, entre a lógica que explica e aquela que contempla a contradição, entre a ciência como totalidade que pretende explicar o mundo e a arte no percurso que transita entre “*a idéia do belo à beleza da idéia*” (PIGNATARI, 1981, p. 25). Pensando-se como metalinguagem do próprio ofício, a poesia se transforma em desenho de formas ou gráfica de pontos e linhas; um objeto que, do plano ascende ao volume do espaço.

Nesse gesto criativo que se pensa para ser pensado e se apresenta, portanto, como “*signagem*” nas idas e vindas do símbolo ao ícone, o objeto-poesia se apresenta como um “*não dis-curso*”, (PIGNATARI, 1981, p. 43) ao mesmo tempo ativo e reativo. Na poesia concreta do contínuo como um não discurso, está presente o pensamento triádico de Peirce, a cuja descoberta, leitura e divulgação em todo território nacional, Décio dedicou muitas horas de trabalho e incansável pesquisa.

## 4 O privilégio do ícone

### 4.1 *Leitura, antes de tudo.*

*Você sabe ler os signos?* Esse era o desafio para iniciar aquela aventura de descobertas planejadas ou de ver além daquilo que se mostra. Desse modo, aquela pergunta se transforma, na sua resposta, em outra questão: *Você sabe ler o mundo?* Com essas perguntas, Décio criava a atmosfera indagativa das aulas que tinham como proposta levar o aluno à descoberta de “*Uma Ciência que ajuda a ler o mundo*”. (PIGNATARI, 1979, p. 09). Essas são as perguntas formuladas e repetidas em toda a obra do poeta, do professor e do artista: interrogações para olhos atentos.

Sob a forte influência do conceito de analogia, desenvolvido por Paul Valéry nos célebres artigos denominados “O Método de Leonardo da Vinci” (VALÉRY, 1924, p. 167) e “Leonardo e os Filósofos” (VALÉRY, 1936, p. 139), que Décio lia, relia, revia e aconselhava como leitura obrigatória para todos aqueles que pretendiam se arriscar naquela aventura planejada de ver/ler o mundo. Desse modo, o conceito de analogia se torna chave interpretativa de aulas, traduções, poemas, objetos, desenhos, conversas, gestos banais e sem compromissos. Batizava-se o célebre “*método heurístico-semiótico*” (PIGNATARI, 1979, p. 13), um metamétodo que zombava da metodologia, para criar um modo de ser método às avessas, à revelia e à deriva.

Resgatando a natureza naturandi de Leonardo da Vinci, Valéry criou o conceito de analogia adequado para pensar a arte como filosofia e Décio Pignatari utiliza a mesma matriz para propor o método semiótico que confere ao ícone, o privilégio de ser síntese da arte que, através do acaso ou da heurística, promove, no contínuo da linguagem como hábito de dizer, a irregularidade que dá origem à criação e à invenção.

Criativa, mas sorrateira como conceito, a analogia é, sem temer o descompromisso com o científico, indeterminada, e constitui, portanto, a chave para aquele crescimento de razoabilidade concreta, voltada para um modo de dizer

como arquitetura de um modo de pensar e ser. Sem previsibilidades metodológicas ou científicas, Décio espantava e não se perfilava aos rigores da ciência normativa desenvolvida pela academia, embora tenha passado dois terços da vida profissional trabalhando em instituições universitárias.

Ao lado da analogia como tempo contínuo de redundâncias apenas possíveis, o acaso é outro fator determinante da criatividade concreta. Desse modo, aquele percurso que procura, na múltipla obra de Décio, um fio condutor ou arqueológico da sua criatividade acaba por exaurir-se em descaminhos sem mapas que, curiosamente, acabam por exigir do leitor enquanto coadjuvante inventivo, análoga performance criativa: errática, diagonal, entre linhas e sub-intenções.

De modo heurístico e arriscado, Décio não hesita em produzir metáforas, ironias ou provocações, que não são detectadas de imediato pelos voos fáceis ou extintos da imaginação atrofiada. Apreender a sutileza de uma ironia, de um achado burlesco ou o significado de uma provocação obriga o leitor da obra de Décio, a ser exigente, a fim de superar o evidente e aquela possível atrofia da imaginação; porém essa ameaça inicial de frequente letargia à sua obra, é uma espécie de presságio pelo qual ele adivinhava seu futuro.

Tradutor, divulgador e estudioso empolgado da Semiótica de matriz peirciana, Décio estabeleceu, no convívio com as categorias triádicas e matriciais do filósofo, um verdadeiro jogo de dados que o faz investir de modo arriscado entre a primeira e a terceiridade, entre a descoberta e a pura qualidade de sentimentos em confronto com a norma ou conceito que prescreveria um hábito redundante de pensar e de dizer. Mas Décio nunca temeu o risco, ao contrário, aventurou-se na heurística, a fim de procurar outra face para a obra artística e para a vida.

#### **4.2 As faces do ícone**

*Como pode o peixe vivo viver fora d'água fria?* Essa era a pergunta que Décio fazia aos amigos que sempre procuravam usufruir do seu sarcasmo bem

humorado e esse era também o desafio que Décio lançava aos irmãos, Haroldo e Augusto de Campos, fiéis e constantes parceiros de revisão da literatura brasileira e mundial para lá encontrar, não só eixo de uma arte concreta, mas sobretudo, a arqueologia que possibilitou rastrear, na escritura do passado, não uma semente que permitiria fazer perdurar o curso do tempo, mas ao contrário, os concretos procuravam, no passado, descobrir traços que poderiam reinventar a poesia em seu modo de dizer, se ousassem escapar dos lugares-comuns dos modos de pensar. Os concretos contaminavam-se com a aventura: “*Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planificada*”. (PIGNATARI, 1965, p. 7). No conceito de analogia elaborado por Valéry e no modo de ver o mundo como teatro de sentimentos elaborado por Peirce, Décio Pignatari encontrou o possível método de fazer arte planificada e concreta.

No célebre artigo Introdução ao Método de Leonardo da Vinci, Valéry assim define analogia:

Pois a analogia é precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas... O segredo, tanto o de Leonardo quanto o de Bonaparte, quanto o que a inteligência mais elevada possui uma vez, está e só pode estar nas relações que eles encontraram – que foram forçados a encontrar – entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa. (VALÉRY, 1991, p. 141).

À luz da obra de Leonardo como “*filósofo não verbal*” (PIGNATARI, 1979, p. 13), essa estranha relação, sem causas ou consequências, aponta apenas para aquilo que combina palavras, visões, similaridades, traços ou volumes que se tornam concretos, para a imaginação atenta que deseja pensar e produzir inferências.

Charles Sanders Peirce divide seu pragmatismo filosófico em três manifestações científicas de âmbito mais geral: semiótica, estética e ética. À fenomenologia cabe a primeira posição que considera as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. À primeiridade correspondem aqueles sentimentos que, imprevistos na interioridade das emoções como na espontaneidade cósmica, não apresentam regularidade ou qualquer redundância

que os aproximem da tendência ao estabelecimento de hábitos, normas ou leis. (IBRI, 2015).

Ao signo icônico corresponde a inexaurível qualidade das sensações que atravessa o interior para atingir o exterior fenomênico do hábito como concreção do imprevisto ou regularidade do nunca visto. Sob o comando do sempre novo acaso, o ícone é a síntese da qualidade de fatos ou criador de hábitos de ação que, indeterminados na origem icônica situam-se sempre no presente e surgem, portanto, como simples possibilidade. Sem mediações, a face genuína do ícone é ver o mundo para pensar e, com ele, aprender em liberdade, para saber como ser livre:

O único meio de transmitir diretamente uma idéia é por via de um ícone; e todo método indireto de comunicar uma idéia deve depender, para seu estabelecimento, do uso de um ícone [...] (PEIRCE, 1931, p. 278).

No exercício exclusivo dessa estranha liberdade um tanto assertiva, estabelece-se a distinção dos ícones em hipo-ícones que se subdividem, conforme a adesão que estabelecem com a genuína clareza signífica dividida entre primeiro, segundo e terceiro, hipo-denominando-se imagem, diagrama e metáfora. Saber como ser livre para inventar constituiu, para Décio Pignatari, perceber uma estrela guia não da poesia, mas do exercício contínuo do inventar com palavras ou, sem prover-se delas, servir-se de pontos, traços, desenhos planejados, mas quase insuspeitos, para atingir os resultados de simples analogias sem compromisso. Entre analogias e qualidades de sentimentos que se classificam, mas não se hierarquizam, o inventar faz da poesia um exercício que, sem palavras ou apesar delas, consiste em descobrir confluências, onde nada parece existir.

#### **4.3 As sementes icônicas**

À deriva entre todas as formas de expressão verbal, Décio Pignatari desenvolveu vasta incursão entre poemas, narrativas, contos, ensaios e, nas variáveis entre pontos e linhas, descobriu o plano que lhe permitiu criar objetos

gráficos que, à revelia da facilidade funcionalista, não se programavam para uma utilidade, mas surgiam como analogia surpreendente entre o que poderiam ser, embora nada sugerissem como efeito utilitário. Entretanto e embora atraído pelo prazer de todas as formas de criação, a vasta obra de Décio Pignatari não se descuida daquela aventura planejada e, da intuição analógica que lhe permite ver sintomas culturais insuspeitos e o levam a caminhar, à procura da qualidade icônica que exige ser inventada entre imagens, diagramas e metáforas.

Relendo a obra de Décio encontram-se marcos que definem não a sua cronologia, mas sua inteireza ou seu apelo contínuo que vai da prosa à poesia, do ensaio ao desenho, de pontos e linhas, ao volume sugestivo da página branca cuidadosamente desenhada, a fim de que o ideograma complete a analogia sugerida pelas palavras. Entre analogias e ícones, a obra de Décio assombra.

Recorrendo à etimologia, o prefixo hipo, utilizado por Peirce para distinguir a vasta e variada possibilidade das qualidades de sentimentos, é sugestivo ao assinalar sua extraordinária vitalidade expressiva. Classificando o ícone, os hipo- ícones deixam-se surpreender na medida em que, por analogia com as classificações mais gerais divididas entre a primeira, segunda e terceira categorias, continuam a ser signos distintos, embora conservando sua inerente qualidade icônica. A divisão proposta pela semiótica peirceana instiga o leitor a encontrar, entre as manifestações criativas do artista, o elemento de união que permitiria, ao contrário de classificar como propõe o filósofo, entender a arqueologia daquela obra e, sobretudo, as diferenças que podem ser encontradas entre os impulsos criativos do poeta.

Entender a arte exige perceber aquilo que, como reminiscência ou resíduos da vida, encontram lugar nas qualidades dos sentimentos traduzidos em ícones. Entender a arte exige nela reconhecer as sementes icônicas que permeiam o cotidiano ou o tempo que não se deixa perceber, porque atravessado pela constante banalidade de um modo de ver que nos atinge, paradoxalmente, como repouso e como perda. Entender a arte levou Décio a enfrentar o privilégio do ícone dividido nos seus hipo-ícones, mas íntegro na sua total qualidade de sentimento primeiro.

#### 4.4 A metáfora no percurso do dis-curso

Propositamente elencamos, nesse subtítulo, a ordem inversa proposta por Peirce e a razão dessa rotação de um possível sentido, encontra-se na proposta de um modo de ler a obra de Décio, para nela encontrar as constantes perguntas que ele se fez a fim de encontrar uma resposta que explicasse o modo como a arte traduz o mundo ou nele encontra as assinaturas ou sementes que instigam a criação. Supostamente o caminho parece ser marcado pelo terceiro para chegar ao primeiro que, antes, já se deparara com o segundo, ou seja, propositalmente vamos da metáfora à imagem, tendo em vista a possibilidade de encontrar um fio condutor que possibilite ler o múltiplo caleidoscópio da obra de Décio Pignatari.

Seguindo a ordem proposta, começaremos pela metáfora, ou seja, pelas narrativas e ensaios; entretanto e nas manifestações dos três hipo-ícones, não nos preocuparemos em esgotar, à maneira de um arquivo, o conjunto da obra, ao contrário, nos interessa surpreender ideias e perguntas que marcaram a gênese da visualidade falante do poeta, quase sempre corrosiva de todas as certezas, mesmo quando artísticas.

Em metáforas, Décio procurava a explicação para alguns dogmas que se transformavam em dúvidas, na medida em que escrevia ou em que lhe brotavam inferências insuspeitas, mas responsáveis pela derrisão enigmática de todas as certezas.

Ensaaios e prosa estão sob a égide da metáfora, porque se apresentam com o viés convincente das afirmações, mas não são concebidos como terceiros submissos à reiteração da norma, ao contrário, sugerem, com sutileza, como se pode reduzir o hábito redundante porque, criativamente *“pelas palavras vazam os ícones, com toda a sua força: - é o não dis-cursoepicósmico”*. (PIGNATARI, 1981, p. 43).

Na redução da metáfora, sob cuja regularidade, estão a norma e o hábito, o ícone surge, na obra de Décio, como sondagem da norma que, se ao mesmo tempo, faz nascer a certeza ideológica, procura fazê-la morrer em seguida, na medida em que revê e reconsidera a lei que ampara a norma e o conceito; para

Décio essa prudente revisão significa ir além da hierarquia lógica e superar o logocentrismo:

A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente porque a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca é o discurso para o poder. (PIGNATARI, 1979, p. 12).

Entretanto e paradoxalmente, superar o logocentrismo para atingir a possibilidade da arte, permite a Décio a invenção/produção de sínteses que caracterizam a dominância metafórica da sua prosa, mesmo quando o objetivo é atingir aquele oriente que acena ao ocidente através da volúpia icônica do ver. Ante esse aceno e sem temer redundâncias, o poeta converte em síntese magistral seu recado que, desde o início, se expande e continua no desenvolvimento de toda a obra:

A grande invenção de tornar as leis sensíveis ao olho e como que legíveis à vista incorporou-se ao nosso conhecimento e, de certo modo, *duplica* o mundo da experiência por meio de um mundo visível de curvas, superfícies, diagramas... O gráfico é capaz do contínuo de que a palavra é incapaz...Vemos constituir-se uma espécie de ideografia das relações figuradas entre qualidades e quantidades. (PIGNATARI, 1979, p. 15).

Na procura de elaboração dessas sínteses, não surpreende observar que o poeta tenha transformado o exercício acadêmico de elaboração de uma tese, em procura/descoberta daquele oriente que, escondido sob os conceitos de analogia ou de ícone, permite transformar a verbal escrito em literatura feita para ser redescoberta na leitura norteadada pelo oriente. Não espanta que seu doutorado seja constituído pelo modo de ler para descobrir, sob o logos, o percurso de um anti-discurso dissolvido em dis-curso, através de uma colagem visível de rastros que vão de Valéry a Leonardo, a Poe, a Peirce, a Mallarmé, a Machado de Assis, a João Cabral, a Décio: nesse caleidoscópio que não procura, mas acha ao encontrar-se, todo processo criativo se mistura, se torna único e, ao mesmo tempo, centrífugo, concreto na escritura de um hiper-poema metafórico e hipo-icônico. A colagem se transforma em metáfora icônica que, sem identidade, se expande em

todo fazer poético: “*Toda poesia é concreta, ser de linguagem que recupera e (re) propõe o mundo real: interpretante concreto, em sentido peirceano*”. (PIGNATARI, 1979, p. 20).

É essa síntese poética que permite que o artista chegue à metáfora subversiva que lhe permite a coragem de propor a célebre *Ilusão da Contigüidade*. (PIGNATARI, 1979, p. 105). Sob aquela ilusão procurava encontrar a similaridade e, dentro dela, o grande diferencial metafórico que se esconde na paranomásia e na aliteração como lição de analogia e como exercício lúdico de encontrar palavras sob palavras, sentido sob ideias, poesia sob prosa, visualidades sob formas que, ludicamente, Décio vai chamar de ícone-escritura entendido como subversão da contigüidade.

A poesia de Décio, iluminada pela leitura criativa de obras de poetas, romancistas, artistas, filósofos constitui a matriz da sua argumentação ensaística que nada mais é do que a síntese que permite afirmar que escrever é ensinar a ler: um ícone travestido de metáfora: um modo de pensar “sem gravata nem suspensórios” como afirmou Machado de Assis, repensado pela paranomásia ou pelo paramorfismo de Décio Pignatari. Naquele pensar, uma aguda síntese relacional cria a ponte entre a prosa e a poesia para libertá-las da ilusão da contigüidade: “*Consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica. Estar realmente consciente da linguagem significa estar liberto da ilusão da contigüidade*”. (PIGNATARI, 1979, p. 115).

Procurando encontrar o ícone sob a metáfora, a criação sob o hábito ou a poesia sob a prosa, não admira que o romance Panteros (1992) seja, sobretudo, um regresso dionisíaco patrocinado por aquela procura que rompe o tempo da sequência logocêntrica, para substituí-la pelo espaço que, sem regularidades previsíveis, faz da literatura uma metalinguagem anárquica da narrativa.

#### **4.5 O diagrama como leitura do signo invertido**

A determinação da funcionalidade lógica dos objetos constitui outra ilusão a ser superada pela consciência da linguagem. Passa-se da determinação funcional

para encontrar, no desenho diagramático da forma, a subversão da linearidade e do figurativo, ou seja, o ícone diagramático se manifesta no objeto, mas a ele não se submete, visto que, embora seja desenho do volume é, sobretudo, a tridimensionalidade de uma ideia: pensa-se a forma indo além dela.

Esse é o percurso que assinala a segunda fase da produção artística de Décio Pignatari que, em síntese fundamental, encontra-se documentado na sua tese de livre docência, apresentada em 1981. À maneira de um labirinto, prossegue a escavação em terra escura de “tatu em toupeira” para que seja possível descobrir como o objeto sai do plano e descobre o espaço, uma descoberta do caminho que substitui a utilidade do objeto pela descoberta do projeto que ensina a ver o espaço como signagem, ou como ícone sob o diagrama. Como desenhar uma ideia? Ou como transformar uma ideia em cor, materialidade, geometria e volume? Essas são as perguntas que permanecem subjacentes aos textos que, publicados em *Semiótica da Arte e da Arquitetura* (1981), direcionaram a coleção de leituras apresentadas na segunda parte do livro.

Se a cadeira Rietveld é emblemática para o desenho de objetos, a leitura que Décio desenvolve sob sua inspiração parece consistir em uma gramática da terceira dimensão, e seu princípio sintático elementar consiste em levar o designer a superar a tradição da utilidade funcional, para aventurar-se nos mistérios pensantes: para Décio, a cadeira Rietveld é *“uma cadeira pensando a cadeira, aspirando a ser todas as cadeiras possíveis, A cadeira, a ideia da cadeira e das cadeiras.”* (PIGNATARI, 1981, p. 99).

Pensar a geometria e o volume transforma-se para Décio em escola de poesia que deseja e se prepara para dar o salto mortal contra o logos, a tradição, o velho, o verso cansado das rimas pobres. Pensar a geometria consiste em buscar outro modo de buscar a poesia como matemática ou diagrama da composição.

Desse modo, são pensados/lidos o volume e o espaço como signos de ampla significação, na medida em que são submetidos ao olhar crítico do artista que, situando-se entre artistas/designers, os analisa com o rigor e a veemência de quem se acostumou a ver além das aparências. Esse é o modo como, lendo, Décio descobre não aquele sentido que poderia estar escondido, porque ao artista nada se esconde, mas aquele que, silencioso, subjaz ao modo como o objeto se apresenta.

Essa é a tonalidade das leituras, não apenas da cadeira Rietveld, mas das suas expansões em projetos arquitetônicos que, embora tridimensionais, tendem para a contemplação da forma geométrica protegida pela linearidade da figura no plano, projetos que, no espaço, parecem nostálgicos do plano e da segurança do bidimensional, embora muitas vezes, apresentem-se em movimento.

Assim são lidos a Catedral de Brasília como “*redução sígnica*” (PIGNATARI, 1981, p. 120) da igreja católica e dos significados e ideologias que, de modo paramórfico, impregnam todas as igrejas na insistente retenção do simbólico como manutenção da crença e da vontade de crer. Do mesmo modo, surgem as leituras dos Palácios do Congresso, do Planalto e da Alvorada que, sob o diagrama icônico, mal disfarçam a necessidade ideológica de serem apreendidos e lidos na homogeneidade de sintagmas que simulam hierarquia e, sobretudo, do poder. Assim é lido o Arco do Triunfo como diagrama de uma metáfora ideológica que celebra a cidade, como guardiã sempre presente da conquista e da vitória.

Os objetos e arquiteturas lidos por Décio Pignatari são exercícios que identificam a constante luta do poeta para ver o poema além do sintagma. Leituras que procuram o diagrama no espaço, temporalizado ideologicamente pela necessidade de fidelizar homens, valores, sujeitos, objetos, tempo e espaço a um sistema simbólico que mal se esconde sob a pretendida exatidão do rigor diagramático:

Assim, cor, textura, alta e baixa definição ( geometria e topologia) formal e informal, transparências e opacidades, ou translucidez, combinações de passagem ( uma linha pontilhada, por exemplo) vão qualificando as articulações básicas, vão propiciando pele, carne, ossos, nervos, sensibilidade e inteligência ao sistema, de modo a constituírem a escritura do ambiente urbano que, do pensamento, da imaginação ou da prancheta saltam para a realidade espacial e histórica, reciclando-se incessantemente, de retorno à prancheta, à imaginação, ao pensamento. (PIGNATARI, 1981, p. 111).

Nessa semiótica dos objetos, Décio organiza sua aula que ensina a transformar o tempo em espaço, o objeto em sujeito, o sintagma em paradigma, o símbolo em ícone, o volume em uma forma de ler para ser possível ver, através ou apesar de todos os interpretantes sígnicos, o ícone que constitui o signo da

criação, do poeta e da poesia. Caminhamos do índice que, como diagrama, desenha o espaço, para a imagem que constrói o signo da pura qualidade do sentimento. Superando a metáfora, passamos ao diagrama e atingimos a imagem como ícone por excelência da poesia.

#### **4.6 Tripé: Caso, Caos, Acaso**

*“A poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara”* (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 40). Aqueles elementos arquetípicos são os parâmetros que corroem a poesia estabelecida, mas com intuição mais clara e menos sentimental é possível criar uma outra, concreta, antropofágica. Mais uma vez e propositalmente, inverte a ordem das palavras do subtítulo, para ser fiel a esse processo de leitura que desenvolvo sobre a obra/personalidade/poesia de Décio Pignatari. Entendo que, para esse artista, a vida se embaralha com a arte, de modo que, para apreender a poesia inusitada, é necessário iniciar desembrulhando a vida, através da leitura de algumas passagens biográficas que podem iluminar o fazer poético.

No desenvolvimento da vida como caso/fato concretos contextualizados e às vésperas de completar 80 anos, Décio recusa-se a participar de uma exposição para comemorar os 50 anos da Poesia Concreta no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, entretanto, colaborou com o evento gravando uma série de poemas que foram feitos para ver/ouvir. A síntese dessa recusa encontra-se em uma frase colhida em entrevista sem compromisso; Décio era avesso a comemorações e homenagens, porque acreditava que *“Vanguarda majoritária não existe.”* (PIGNATARI, 2007).

Sob essa recusa, encontra-se seu manifesto mais concreto: ser vanguarda na construção de uma obra difícil, feita para ser descoberta, apesar do eixo que divide os dois hemisférios do cérebro: o esquerdo e o direito. Se ao esquerdo correspondem a lógica e a matemática sob o controle e domínio do intelecto, ao direito corresponde a síntese intuitiva e simultânea que leva à descoberta do

artístico. (MCLUHAN; MCLUHAN, 2007, p. 67). Entre os dois, Décio situa a vida, a reflexão, a leitura em prosa e poesia e, sobretudo, seus poemas verbivocovisuais.

Aos casos da vida, Décio associa a leitura da poesia, produzindo o intercâmbio cooperativo entre Valéry, Peirce, Joyce, Mallarmé, Pound, para citar apenas, os exemplares mais assíduos em citações e trabalhos científicos.

No confronto entre quantidade e qualidade levado a efeito pela Revolução Industrial Mecânica e a consequente nostalgia do passado rural e artesanal, Edgar Allan Poe surge para Décio, como o primeiro poeta a sofrer e a responder ao impacto, ao choque provocados por aquela Revolução e sua consequente descoberta da fragmentação do indivíduo, da sociedade, da personalidade à qual Poe responde com a *“Fissão na Linguagem”* (PIGNATARI, 1979, p. 57) que se concretiza com a superação dos automatismos verbais.

Superar automatismos que vão dos verbais àqueles que subjazem aos hábitos, valores e raciocínios, constitui a forma mais criativa de produzir a poesia de vanguarda, para a qual o percurso dos quase ensaios-poéticos de Décio constitui leitura obrigatória, sem a qual é impossível recompor o retrato de uma obra em fragmentos sintetizados em algumas frases, imagens ou sons; nesse sentido a leitura de Poe é grande exemplo:

*“The Oval Portrait, de Poe, é primeira vinheta da alienação que o signo - a consciência do signo- produz em relação à vida, na medida mesma em que se propõe recuperar a vida – anabsolutelife-likeness... A consciência da linguagem, essa espécie de vampirismo signico-artístico, é o campo de indução, onde, do retrato oval ou de um nome refletido num espelho, ou seja, especularmente – Bedlo/Olbed sobre o qual se monta a estória de um avatar, chega-se à l’absente de tous les bouquets ( Mallarmé, Crise de vers) que calha a ser a “flor é a palavra flor” de João Cabral de Melo Neto, ou a rose is a rose, is a rose, de Gertrude Stein, chega-se à definição de poesia por TonioKröger/Thomas Mann – “ a poesia é uma doce vingança contra a vida”. (PIGNATARI, 1979, p. 62).*

Se a recuperação dos fragmentos de autores-poetas aparenta ser uma montagem em contigüidade, a síntese contida na última frase da citação constitui lembrança inequívoca da similaridade que, ao modo de decifração micro-estrutural, subjaz ao exercício metalingüístico dominado pela necessidade de ler

para ver. Um ícone analógico: “*a única revolução realmente permanente, dador e provedor da liberdade*” (PIGNATARI, 1979, p. 120)

Como “orientado dos signos” travestido na contigüidade simbólica de texto afirmativo, o plano-piloto para uma poesia concreta (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 154) constitui o documento radical daquela poesia que, parecendo fragmento, exige apenas outro modo de ler/vendo:

“[...] o conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. O isomorfismo, num primeiro movimento, o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 155).

A matemática da composição constitui o desafio da vida em efígie que exige ser decifrada no caminho que vai do caso ao acaso passando pelo caos como informação segura, adequada que supõe o controle da probabilidade prevista nas cadeias estocásticas de Markov, para chegar à total imprevisibilidade da fissura icônica, analogicamente construída e surpreendida. “*Decidir é criar – e “viver efetivamente é viver com a informação adequada*” como afirma Décio (1968, p. 61) servindo-se de Wiener para enfrentar a efígie contida no tripé que constitui a base isomórfica da criação icônica.

Se atentarmos para o famoso tripé enquanto imagem produzida em palavras, veremos que ele é auto-explicativo, ou seja, não remete a outro referente senão à sua própria composição, na qual caso contém as duas outras palavras e vice-versa, para cada uma delas. Uma aliteração componível que, conforme o caráter genuíno da imagem enquanto primeiridade peirciana, seus componentes são indeterminados ao mesmo tempo em que, construídos como decisiva qualidade, se implicam mutuamente e essa contaminação cria o significado, se o leitor estiver atento àquela matemática compositiva e à sua descoberta. Signagem como linguagem que pensa/constrói, monta/desmonta a linguagem a partir do

ícone, ou melhor, do hipo-ícone imagem que, sem introdução, apresenta seu sentido no lado inverso da lógica: uma analógica paramórfica:

É na poesia que se dá a múltipla e simultânea ação guerrilheira do Tet, quando, por baixo, o ícone invade o espaço verbal, baratinando-o com som e música, fala e cor, tato e espaço e impedindo-o de *discursar* e de afirmar o que quer que seja de si mesmo. A arte, ou melhor, o ícone, é aquele riso rabelaisiano da praça pública que deshierarchyza todas as formas, atraindo-as para os baixos corporais da linguagem. Não pode pôr-se a serviço de uma revolução, porque é a revolução; menos ainda a serviço do poder, pois é anti-poder por sua própria natureza: luta em seu próprio seio, perpetuamente, contra as hipotaxes finalistas. É por isso que a arte não pode fazer discurso ideológico. Não apenas porque não disponha da predicação lógica, mas por ser um mundo naturalmente opositivo e sublevado contra o velho tirano logo-ideológico que conhece desde e pela raiz, já que dá, a ele, nascimento contínuo... Esta a verdadeira resistência poética. (PIGNATARI, 1979, p. 121).

Nessa sincronia em repouso, a célebre polaridade sintaxe e paradigma, proposta por Jakobson para distinguir metonímia e metáfora, recupera o tempo que, sem cronologias, se faz simultâneo e proporciona aquela capacidade de produzir a metamorfose do lógico e da certeza, em analogias e dúvidas que só podem ser superadas quando surpreendemos o modo como a própria forma conforma a imagem e a transforma em outras formas paramórficas de apreensão imediata, mas presentes e sem tempo. Nessa ausência de passado ou de planos futuros, a poesia é, sobretudo icônica e cria um tempo presente que só é possível encontrar na qualidade das imagens sígnicas, e através de um modo de ser que contém a capacidade de mudar o mundo na medida mesma em que ela, imagem poética, se transforma. Uma guerra realizada a cada captura de um novo modo de compor como cadeia estocástica que vai do determinado e previsível ao indeterminado e apenas provável ou possível. Uma imagem como *demônio de Maxwell* “*insinuando a possibilidade de suspender, por um breve lapso de tempo (ou vida) a fatalidade cósmica*” (CAMPOS, 1974, p. 144) da entropia e inventar através dela e com ela.

“*Olho por olho a olho nu*” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 1965, p. 44) esse foi o grito de guerra dos poetas para pensar a poesia concretamente na falência da linguagem tradicional, para assediar o ícone “*mentado*”. Na ressonância desse grito encontram-se Pound, Poe, Joyce, Cummings, Mallarmé,

João Cabral, Drummond, Bandeira, Guimarães Rosa e os concretos para construir sua “visualidade falante” que se aprende a fazer, quando se pensa longe dos condicionamentos logocêntricos e próximos às radicalidades que se mesclam entre palavras e se fazem significar através de formas gráficas, sons reiterativos organizados no espaço da página branca, mobilidades que induzem uma particular percepção ou descoberta.

No célebre Poesia Pois É Poesia que, como título, já configura outra paranomásia, Décio declara à maneira de testamento:

Todos os meus poemas estão aqui, tirada uma vintena de poemas em versos esparsos por jornais e revistas da época e à qual recusei publicação.  
A extração de mais uma meia dúzia, pelo menos, não iria mal, não fora uma ilusão de coerência.  
Com esse livro, interrompo/emos uma tradição de um quarto de século. (PIGNATARI, 1977).

Nesse poema-testamento composto de poemas errantes produzidos durante mais de vinte anos, Décio retoma a figura do colecionador de imagens como resposta poética aos seus textos teóricos, que acabam sempre por retornar ao poeta que não se deixa intimidar pelo crítico.

Na subversão da palavra através da descoberta de sua face de signagem, cria-se um campo de combate poético que se deixa descobrir como movimento vivo do tempo na Velocidade de um momento (PIGNATARI, 1977, p. 84) ou como redundância de sons de uma só palavra como no poema Terra no qual, tateando a camada sonora da palavra, o poeta cria o sentido de uma locução como ‘terra a terra’ à maneira de um coro épico. (PIGNATARI, 1977, p. 111). No exercício de procura dos ecos na montagem gráfica de sons em aliteração, Décio cria alguns arquétipos concretos que são lidos e vistos à maneira de clichês porque não se deixam repetir, mas se tornam emblemáticos para a poesia concreta. Esse é o caso de poemas como “*coca cola*” em aliteração com cloaca ou beba, com babe, além do famoso “*hombrehembrahambre*” (PIGNATARI, 1977, p. 112-113) que assinalam o ano de 1956, enquanto apresentam o ápice de um exercício à procura daquele sentido que se esconde e só pode ser descoberto na poesia que fragmenta a palavra através do som feito imagem.

Do ensaio ao poema ou do caso ao acaso, a obra de Décio é ordenação do caos que desdenha a dificuldade entrópica. Como consequência, arquiteta um caminho que não se pode imitar ou profetizar como método a ser perseguido, ao contrário, surge como ovo sempre novo no velho murmúrio da poesia feita apenas para ser lida, porque se ocupa da palavra-sentido; a poesia concreta, ao contrário se mostra ao esconder a ossatura que a constrói, para vestir-se de vagas imagens gráficas e sonoras. Esse é o caminho do poeta e da poesia verbivocovisual. Escavação em terra escura: trabalho de tatu em toupeira, rumo a uma razão concreta.

## REFERÊNCIAS

IBRI, Ivo A. **Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.

MCLUHAN, Marshall; MCLUHAN, Eric. **Laws of media: the new science**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1931. Book 2. Chapter 3, p. 274-282.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Invenção, 1965.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PIGNATARI, Decio. **Informação, linguagem, comunicação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé**. São Paulo: Edusp-Perspectiva, 1974.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. 1950-1975. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura icônico e verbal oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes. 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Panteros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

PIGNATARI, Décio. Oitentação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de agosto de 2007. Entrevista a Eduardo Simões e Noemi Jaffe.

VALÉRY, Paul; BARBOSA, João Alexandre. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, Paul. **Variété I**. Paris: Gallimard, 1924.

VALÉRY, Paul. **Variété II**. Paris: Gallimard, 1930.

VALÉRY, Paul. **Variété III**. Paris: Gallimard, 1936.

VALÉRY, Paul. **Variété IV**. Paris: Gallimard, 1938.

VALÉRY, Paul. **Variété V**. Paris: Gallimard, 1945.