

Arquivo

Pignatari

Décio Pignatari: um

Lance de

DADOS

1. Para Mallarmé, a Idéia é um sistema de palavras que se combinam como as

jos picos mais altos afloram aqui e ali, formando um sistema de palavras que se combinam como as

1.

beba coca cola
 cola
 babe cola
 beba caco cola
 caco
 babe caco
 caco
 cola
 cloaca

beba coca cola
 cola
 babe cola
 beba caco cola
 caco
 babe caco
 caco
 cola

cloaca

beba coca cola
 babe cola
 beba caco
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

beba coca cola
 cola
 babe cola
 beba caco cola
 caco
 babe caco
 caco
 cola
 cloaca

beba coca cola
 babe cola
 beba caco
 babe caco cola
 cola
 caco
 cloaca

2

Exposição
Arquivo
Décio Pignatari: um
Lance de
DADOS



foto: Klaus Werner, 1952

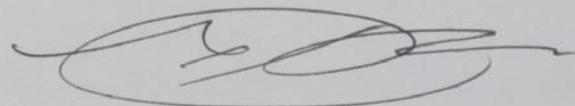
de 20 de agosto a 25 de outubro de 2015
Sala Tarsila do Amaral - CCSP

curadoria
Maria Adelaide Pontes e Marcio Harum

profilograma: dp

a geléia geral
que te deve até o nome
não engoliu o teu
décio pignatari
medula e osso
não empareçaram
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 calabrés
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 hombre
o bicamor 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

augusto de campos
agosto 1987



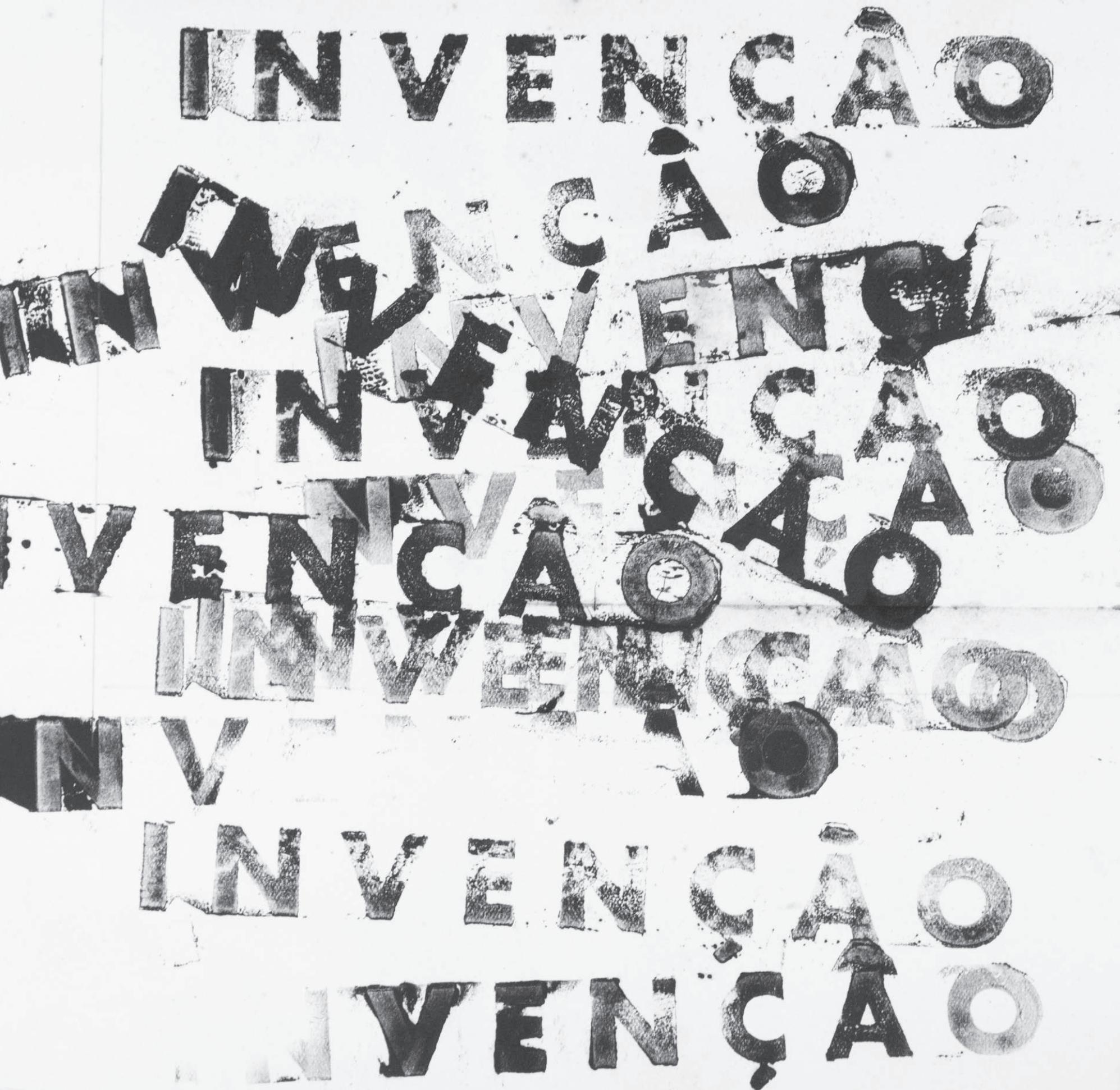
Arquivo

Décio Pignatari: um Lance de DADOS

Catálogo de exposição realizada no Centro Cultural
São Paulo, Sala Tarsila do Amaral, de 20 de agosto a
25 de outubro de 2015.

Curadoria | Maria Adelaide Pontes e Marcio Harum
Organização | Maria Adelaide Pontes
Edição | Ronaldo Bressane
Revisão | Paulo Vinicio Brito
Projeto Gráfico | Solange de Azevedo

ASSOCIAÇÃO
CENTRO CULTURAL



- 7 **APRESENTAÇÃO**
Por Maria Adelaide Pontes
- 9 **SEGMENTOS DA EXPOSIÇÃO ARQUIVO DÉCIO**
PIGNATARI: UM LANCE DE DADOS
Imagens e legendas de obras e documentos expostos nos segmentos Mallarmé, Pound, Oswald, Décio
- 22 **SIGNATARI: DO VERBAL AO NÃO VERBAL**
Mesa de debates com Augusto de Campos, Dante Pignatari, Tadeu Jungle e Walter Silveira
- 44 **DÉCIO PIGNATARI, FRANZ MON, AS PUBLICAÇÕES ROT E FUTURA E ALGUMAS LIGAÇÕES DA POESIA CONCRETA ENTRE O BRASIL E A ALEMANHA**
Por Tobi Maier
- 50 **BOLINHO DE BEBÊ**
Por Maurício Marcin
Tradução de Ronaldo Bressane

Arquivo Décio Pignatari: Um Lance de Dados

por Maria Adelaide Pontes



A exposição *Arquivo Décio Pignatari: Um Lance de Dados* - realizada de 20 de agosto a 25 de outubro de 2015, com curadoria de Maria Adelaide Pontes e Marcio Harum - apresenta uma seleção de obras e documentos que integram o espólio de Décio Pignatari como poemas, revistas, livros, jornais, publicações diversas, fotografias, desenhos, cartas, estudos, processos de criação. O arco da mostra compreende ainda, suas principais influências, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e Oswald de Andrade - um recorte de sua extensa biblioteca -, além de publicações de demais artistas e poetas de seu convívio intelectual no contexto de sua produção poética e teórica - tais como Augusto e Haroldo de Campos, entre outros de sua rede de relações nacionais e internacionais, presentes nesta seleção.

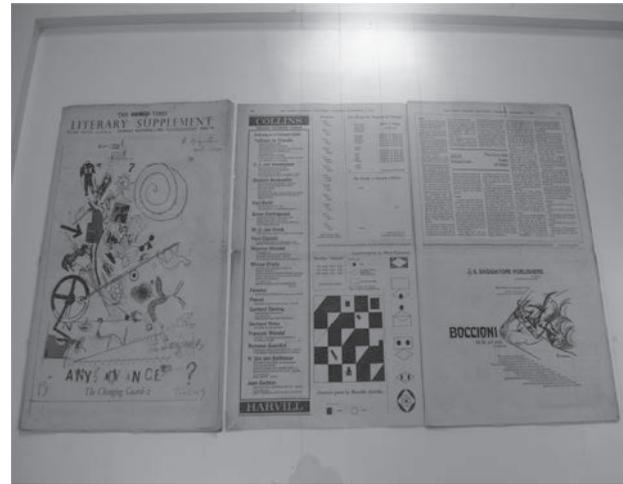
A mostra é uma homenagem do Centro Cultural São Paulo ao poeta-inventor e teórico da informação e comunicação, Décio Pignatari, que foi o primeiro diretor do Centro de Documentação do IDART - organismo da Secretaria Municipal de Cultura gênese do acervo do Arquivo Multimeios do CCSP. A mostra resulta de um extenso trabalho de pesquisa, catalogação e digitalização de seu arquivo pessoal com a colaboração do CCSP. A seleção aqui exposta, cedida exclusivamente para esta exposição, faz parte do acervo da família Pignatari.

O conceito de **constelação** orienta o arranjo topológico da exposição, que se compõe de agrupamentos, formando uma plêiade com suas principais referências literárias, Mallarmé, Pound e Oswald de Andrade, ao lado de Pignatari. As diferentes frentes do poeta, ensaísta, semiótico, tradutor e professor Décio Pignatari constitui o principal núcleo da mostra, sublinhando o programa da poesia concreta e demais signatários. O conjunto distribui-se em painéis e mobiliário expositivo que mimetiza um livro aberto, onde o texto é uma escritura visual biográfica transitando entre meios, forma e conteúdo na diagramação dessas páginas compostas de matéria. Além da exibição de publicações, datiloscritos, impressos, fotografias, entre outros, distribuídos em 20 módulos, o público pode acessar demais informações de seu arquivo pessoal por meio de um catálogo eletrônico - um banco de dados do espólio de Décio Pignatari. Portanto, a leitura de **lance de dados** na exposição é na chave da informação, ao exibir um conjunto de dados emitidos pelo pensamento de Décio Pignatari, matéria-prima da exposição.

Maria Adelaide Pontes

é curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo

Segmentos da Exposição



A exposição divide-se em dois eixos. O primeiro apresenta suas principais referências literárias como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e Oswald de Andrade. Sinalizados pelas esculturas em bronze encomendadas por Pignatari.

O segundo eixo contextualiza a obra de Décio Pignatari e compõe-se de módulos

que articulam as várias frentes do poeta e teórico da informação e da comunicação, sublinhando o movimento da Poesia Concreta fundado por Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, bem como o alcance nacional e internacional expresso nas mais diversas publicações expostas e que integram o arquivo de Décio Pignatari.

Stéphane Mallarmé

Sempre me foi vedada a visita aos seus lugares mais íntimos (apartamento parisiense, quartinho à beira do Sena, apartamento de Tourton, ao lado de uma torre, salas de aula do seu colégio), mas me fartei de visitar e fotografar o seu túmulo e vi a casa do aposento de dez metros quadrados, em obras, transformando-se em museu para as festas do centenário de morte, que imaginei soberbamente internacionais, mas foram menos. Na primeira visita ao refúgio de Valvins, em cuja memória um dia montei um sítio Valdevinos, o trem me deixou em Vulaines-sur-Seine que, na segunda visita, uns

quinze anos mais tarde, estava desativada pela grama sobre os trilhos e por um vento detestavelmente abandonado, vindo daquelas cavernas onde se teima em buscar, o que se sabe, já não há. O túmulo original, com grades e arabescos de ferro forjado, prata e ferrugem, dera meio lugar a um novo, tanque de terra granito, com pedra negra no leito de pedrisco e negra urna sobre a coluna – tudo renovadamente pobre – e colhi uma vírgula de ferro caída do primeiro e a exibo sempre, lasca de cruz eciana, a mim mesmo, sobre o fundo branco de qualquer parede de minhas moradias, suspensa por um prego.

Decio Pignatari, Errâncias, 2000

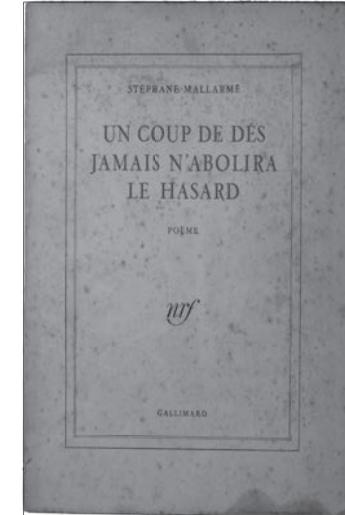


Foto: João Silva

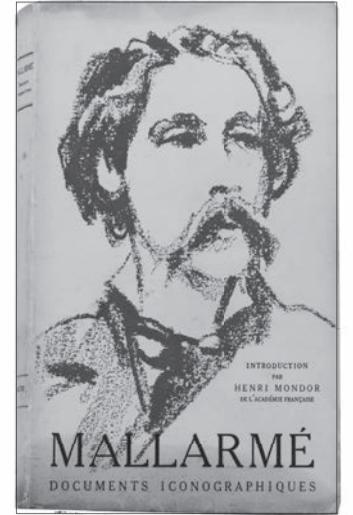
Stephane Mallarmé
Jorge Tadeu Gulla, sem data
Escultura em bronze e base de mármore
Encomenda de Decio Pignatari a Jorge Tadeu Gulla



Mallarmé
Augusto de Campos, Decio Pignatari e Haroldo de Campos. Ed. Perspectiva, 1974. Contém separata: "Un coup de dés Jamais N'abolira Le Hasard", Stéphane Mallarmé".



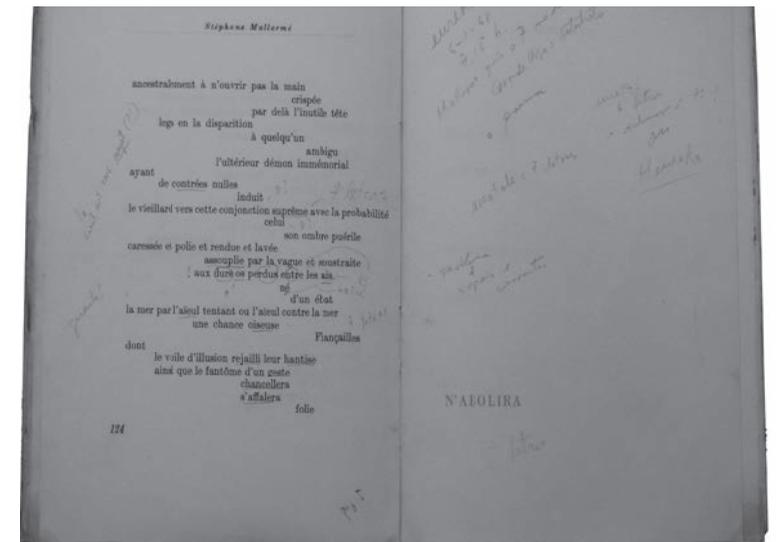
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,
Stéphane Mallarmé
Éditions Gallimard, 1952



Mallarmé Documents Iconographiques
Pierre Cailler Éditeur, 1947



Túmulo de Mallarmé
Cemitério de Samoreau, França
fotos: Décio Pignatari, 1969 e 1992
Mallarmé Documents Iconographiques
Pierre Cailler Éditeur, 1947



Página do livro "Stéphane Mallarmé: Poésies et un Poème" com anotações de Pignatari.

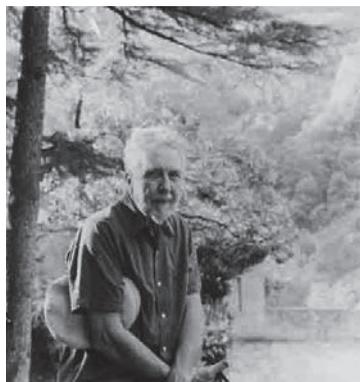
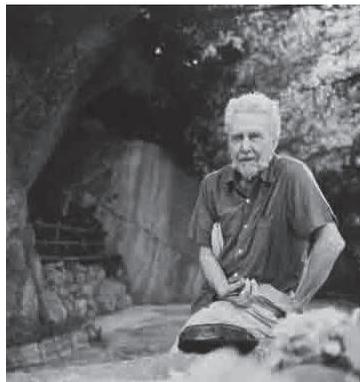


Ornamento do túmulo de Mallarmé
Fragmento de ferro recolhido por Pignatari, Cemitério de Samoreau, França

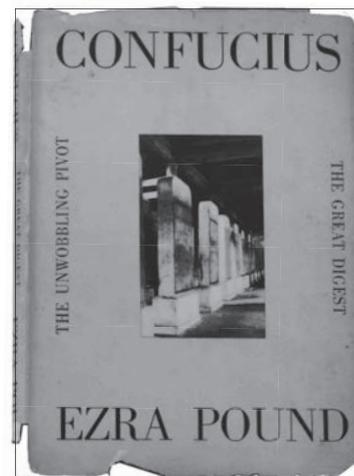
Ezra Pound

Wesley Duke Lee partia para a Europa: "Quer alguma coisa?", "Se for para aqueles lados, traga-me fotos de Pound. O homem já está livre, em Merano". E ele trouxe, deu-me de presente cinco ou seis negativos, era 1958, acho.

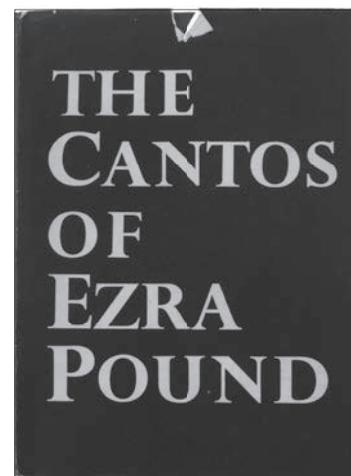
Decio Pignatari, *Errâncias*, 2000



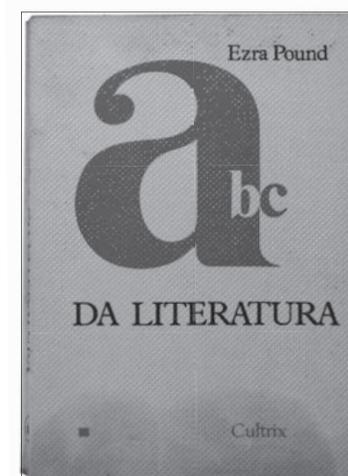
Ezra Pound, 1958 (aprox.)
Foto: Wesley Duke Lee



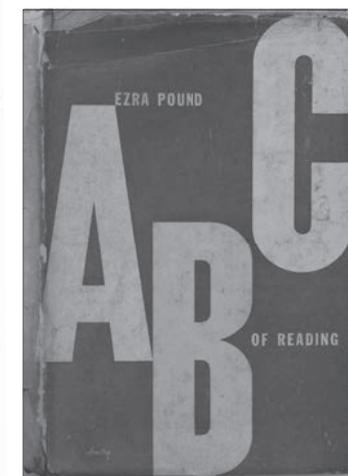
Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot
Ezra Pound
Published by Peter Owen, London
1st Edition



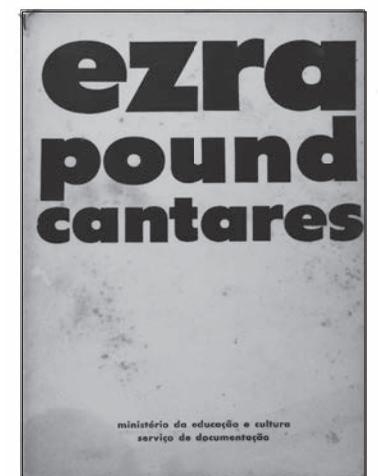
The Cantos of Ezra Pound
[a draft of XXX Cantos].
Ezra Pound
London: Faber and Faber, s. d.



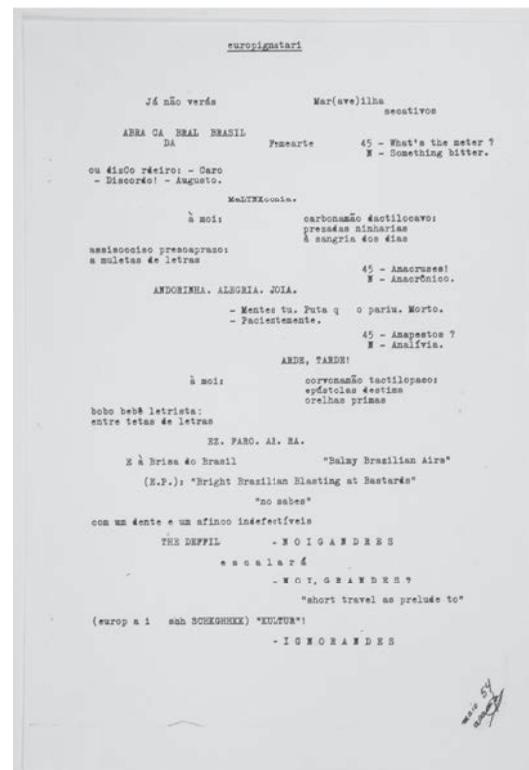
ABC da literatura.
EZRA POUND. Ed. Cultrix, 1970.
Organização e Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes



ABC of reading
Ezra Pound
Norfolk: New Directions, s.d



Cantares
Ezra Pound
Tradução: Augusto de CAMPOS; Décio PIGNATARI; Haroldo de CAMPOS
Ministério da Educação e Cultura; Serviço de Documentação, 1960.



Europignatari
Datiloscrito de Augusto de Campos para
Décio Pignatari, 1954



Ezra Pound
Jorge Tadeu Gulla, sem data
Escultura em bronze e base de mármore
Encomenda de Decio Pignatari a Jorge Tadeu Gulla
Foto: João Silva

Foto: João Silva

Oswald de Andrade

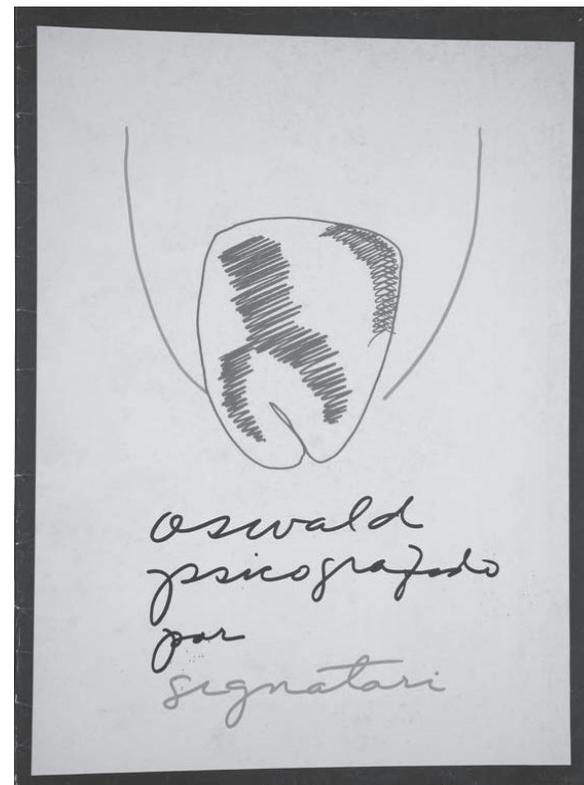
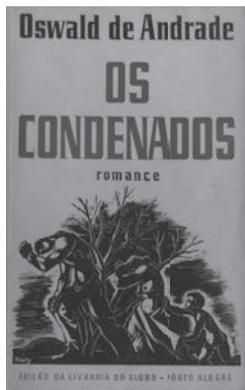
Conheci-o antes de conhece-lo, em 1946, Campos do Jordão, no filho (com Pagu), adolescente Rudá, eu mal abrindo os olhos suburbanos de pós-guerra para Tarsila Alguma, mas para todas as Europas. Rápido correu meu tempo sobre mim e eu sobre ele, tal como Oswald, com alguns anos de vantagem, sem vantagem. Enquanto Mário de Andrade, contra Mallarmé e o cubismo, não conseguia evitar de falar "eu", o tempo todo, Oswald de Andrade falou cubismo em João Miramar, 1923; Dadá em Pau-

brasil, 1925, e no Aluno de Poesia, 1927; antropofagia, 1928, engolindo o surrealismo; anarcomunisco no Ponte Grande, entre o crack da bolsa de Nova York, a ascensão de Getúlio e a quase-revolução paulista de 1932 (de cujo fracasso nasceria a internacional Universidade de São Paulo, caso único na América Latina), ainda sobrando peças teatrais inovadoras para os anos 1930 e dois poemas notáveis para os 1940, já ribanceira abaixo.

Decio Pignatari, Errâncias, 2000



Oswald de Andrade, 1950
Foto: autoria não identificada

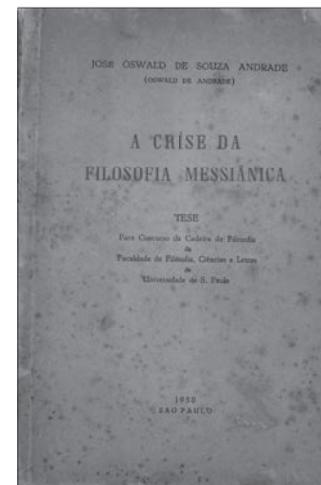


Oswald psicografado por Signatari, 1981
Decio Pignatari
Revista Código, n. 6, Editor Erthos Albino de Souza

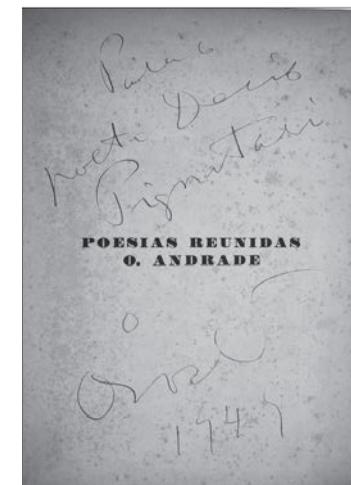


Foto: João Silva

Oswald de Andrade
Jorge Tadeu Gulla, sem data
Escultura em bronze e base de mármore
Encomenda de Decio Pignatari a Jorge Tadeu Gulla
Foto: João Silva



Crise da Filosofia Messiânica
Oswald de Andrade.
Tese para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950.



Poesias Reunidas de O. Andrade
Prefácio de Paulo Prado, Ilustrações de Tarsila, Lasar Segall e do Autor
Edições Gaveta, 1945.
Exemplar autografado



Folder do Teatro de Cartilha (Osasco) – do qual participava Pignatari – anunciando o espetáculo 'O Rei da Vela', 1954. Porém, a peça não chegou a ser montada pela companhia em razão da viagem de Décio Para Europa.

Décio Pignatari

Quando Décio completou 60 anos, em 1987, 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 “**transmiúdnico**” para definir o seu processo composicional. Mais do que um caligrama, é um portrait do Décio, entre mídias, com algo de mediúdnico, 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 “**geleia 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 geleia 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”.

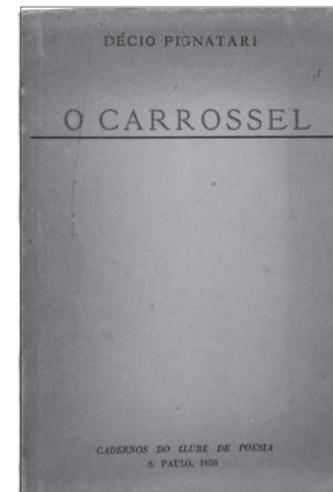
Nunca mais o vimos. Torquato leu o exemplar da *Invenção*, que lhe dei, onde a expressão aparecia, e ficou siderado. O meu poema se fecha com uma montagem de livros e linhas do próprio Décio, altero-autorretrato. E um “mano” mallarmeano. Nada que eu pudesse dizer sobre ele diz mais do que ali está.

Augusto de Campos, Suplemento Literário de Minas Gerais, 2007

Décio Pignatari
Jorge Tadeu Gulla, sem data
Escultura em bronze e base de granito
Encomenda de Décio Pignatari
a Jorge Tadeu Gulla



Profilograma: dp
Poema de Augusto de Campos,
datiloscrito assinado, 1987
Dimensão: 32x23cm



O Carrossel, primeiro livro de Décio Pignatari, clube de Poesia de São Paulo, 1950



Décio Pignatari
Foto: Augusto de Campos,
1952



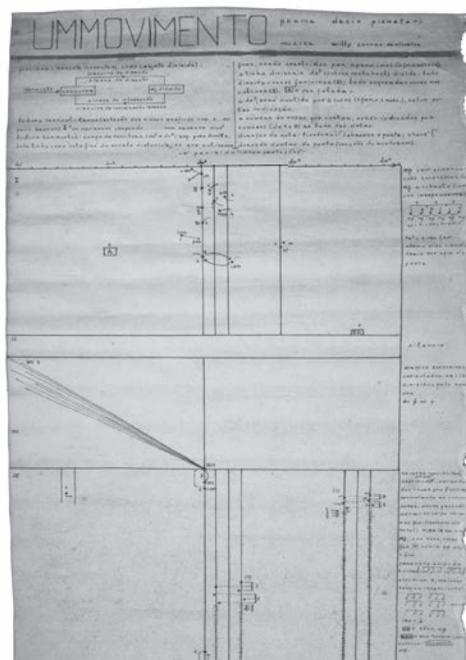
Décio Pignatari
no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis/SP, 24 a 30 de julho de 1961, onde apresenta a tese “A situação da poesia atual no Brasil”



Ritmo e compasso, crítica de Sérgio Buarque de Holanda, comentando o estilo literário na obra “O carrossel”, de Décio Pignatari, situando a importância do ritmo na poesia. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1951. p.3-4



Decio Pignatari
[Proibido de entrar na ECA/USP], 1968
Foto: Marco Antonio Amaral Rezende



Partitura de Um movimento
Poema - Decio Pignatari
Musica - Willy Correa de Oliveira
Dimensão: 35x99cm

Noigandres

Grupo Noigandres
Decio Pignatari,
Haroldo de
Campos e
Augusto de
Campos
Foto: Klaus
Werner, 1952



Aí estão os protagonistas conscientes, facilmente identificáveis pelos interessados, de um crime poético longamente planejado, Osasco, 1952. Já vinham de quatro anos confabulações catacumbicas, essênios raivosos. Quatro anos depois, revolução e terror: poesia concreta.

A primeira experiência com clichês, cores, tipos e profissionais de mãos graxentas (tiragem de 300 exemplares) foi reveladora para o nosso design poético. Sentíamos nascendo, decisões conjuntas vinham sendo tomadas há anos, poemas eram submetidos ao crivo, visões comuns se aglutinavam, rompimento com o Clube de Poesia de São Paulo (sombras anta-antigas de nacionalismos sinuosos, que ainda

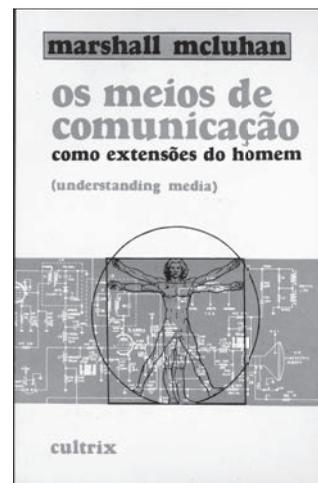
haveríamos de encarar), bancamos nosso primeiro samizdat, pisamos no atoleiro da distribuição de livros (no ano seguinte, conheci na Argentina o sistema civilizado de cooperativa distribuidora de obras publicadas fora do sistema regular de editoras). Até para a capa procedemos de modo inusitado, oferecendo um pequeno e honesto dinheiro para projetos: pagamos os apresentados por artistas iniciantes, mesmo sem aprová-los (no fim, acabou sendo aprovada uma ideia minha, verbo-grafoexpressionista). Daí, fomos ao estúdio de Klaus Werner, alemão recém-imigrado, meu futuro cunhado. Antes do fim do ano, cumpriu-se o rito: estávamos passando do poema à poesia.

Pignatari, *Errâncias*, 2000

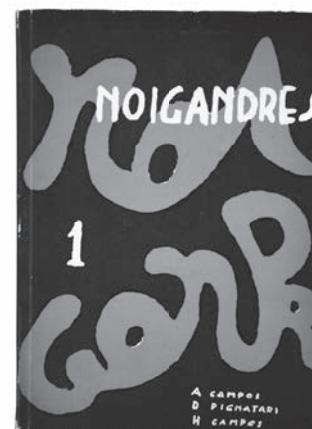


Corluz, Decio Pignatari e Hermelindo Fiaminghi, 1996
Serigrafia 26\40, com poema de Issa.

Teoria da Guerrilha Artística,
ensaio de Decio Pignatari
Correio da Manhã, 04 jun. 1967
Dimensão: 54x38cm



McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação: como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, s.d. 407 p.
Tradução: Décio PIGNATARI



Noigandres n. 1 - 1952
Capa de Decio Pignatari
Dimensão: 33x24cm cada
N.2 - 1955



Noigandres n. 4 - 1958
Capa de Hermelindo Fiaminghi e 12 lâminas com poemas de Decio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e Plano-piloto da Poesia Concreta.
Dimensão: 40x29cm cada



Livro Teoria da Poesia Concreta (primeira edição)
Dimensão: 23x16cm
Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, Edições Invenção, 1965



Canto XX, Erza Pound
Tradução de Augusto de Campos, Decio Pignatari e Haroldo de Campos.
Jornal do Brasil- Suplemento Literário, 28/04/1957

IDART

O Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea foi um instrumento contemporâneo na época que, em sua gênese, aponta para o futuro ainda hoje. Desde 1963, Décio estuda a questão da linguagem através da semiótica e das teorias da informação e comunicação. Esse trabalho está em plena sincronia com sua obra.

É de 1973, seu poema Noosfera, que para além de sua concretude poética, aponta também, para a hoje chamada telesfera (documentos disponíveis na Web). Hoje, a prática eletrônica do pensamento já se realizou no cotidiano - a ferramenta digital, já está incorporada ao nosso sistema de percepção, fazendo parte integrante da nossa forma de assimilar, investigar, interpretar e recriar o mundo.

Para Décio Pignatari, a Hemeroteca e Arquivo Multimeios significou célula básica para o Núcleo de Recuperação da Informação - o Banco de Dados, visando a implantação de sistemas de recuperação digital, com um modelo de documentação contínua.

Sonia Fontanezi, 2007

Em 1975, a Secretaria Municipal de Cultura é criada - desmembrando-se da Secretaria Municipal de Educação e Cultura - pelo prefeito Olavo Egydio Setúbal. Seu primeiro Secretário é o crítico teatral Sábado Magaldi. No mesmo ano é criado o Departamento de Documentação e Informação Artísticas - IDART, pela Lei 8252, projeto idealizado por Maria Eugênia Franco (primeira diretora), que reunia a Seção de Arte da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, a Discoteca Municipal, o Departamento de Patrimônio Histórico, além da criação de um centro de documentação, o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do IDART. Para dirigir o Centro de Documentação, não por acaso, Maria Eugênia convida um dos principais teóricos da informação e

comunicação, Décio Pignatari. A proposta inovadora e multidisciplinar do Centro, com recorte no contemporâneo, abrangia o estudo das várias disciplinas artísticas, arquitetura e urbanismo, artes cênicas, artes gráficas, artes plásticas, cinema, comunicação de massa, literatura e música, e Pignatari programou para todas as áreas uma temática geral: ARTE EM SÃO PAULO, DENTRO E FORA DO SISTEMA, "no sentido de registro e análise não só de manifestações institucionalizadas, como também de manifestações culturais



Decio Pignatari
No Centro de Documentação do IDART,
Solar da Marquesa, 1976
Foto: Fernando Lemos



marginalizadas", segundo o autor do projeto. Em 1982, o IDART é incorporado ao recém-inaugurado Centro Cultural São Paulo e o Centro de Pesquisas de Arte Brasileira,

juntamente com o Arquivo Multimeios tem sua continuidade no CCSP. Até hoje o projeto de Décio Pignatari norteia o conjunto documental que constitui o acervo do Arquivo Multimeios.

Decio Pignatari: um memorial da cultura

— "O Centro de Pesquisas de Arte Brasileira se insere no campo pioneiro da preservação e análise da memória cultural — diz-nos Décio Pignatari, poeta, escritor, professor de Literatura, diretor do Centro de Pesquisas do IDART, da Prefeitura da Capital — que atua, diz, embora em nível mais modesto, ao lado de organismos congêneres, tais como o Centro Georges Pompidou, de Paris, e o Centro Nacional de Referência Cultural, de Brasília. Contudo, enquanto entidade municipal, voltado principalmente para a realidade cultural do Município de São Paulo e da Grande São Paulo, podemos dizer que não tem similar ou, pelo menos, que não se tem conhecimento de Centros de Pesquisas semelhantes em outros países."

— "A massa de material coletado — chamado "pacote bruto" — passa por um processo de triagem e beneficiamento, do qual resulta o "pacote líquido", um output final, que constitui a pesquisa propriamente dita."

— "No momento atual, outubro de 1976, procede-se à apresentação da pesquisa de cada área para todas as demais áreas e setores, num trabalho de avaliação propriamente dita, e de classificação e ordenação do material no Arquivo Documental. Ao mesmo tempo, novas pesquisas estão sendo realizadas em todas as áreas, segundo critérios de importância, originalidade, tempo e custo."

— "Em todas as áreas de pesquisas foram realizadas entrevistas gravadas, slides, fotos, filmes super 8, compra de cópias de filmes 16 e 36mm e coleta de documentos inéditos. Recolheu-se, também, documentação relativa a atividades diversas de outros eventos artísticos. Editaremos vários tipos de publicações: "multi-mídias", livros, boletins, audio-visuais"

— "Nesses primeiros sete meses de funcionamento, em caráter ainda experimental, sem laboratórios próprios e em instalações precárias, os trabalhos de áudio recolhidos foram de 241 peças; visual, 12.865 peças; em objetos — matrizes e reproduções — xerox, ampliação, cópias heliográficas, etc. — 6.663 peças; papéis datilografados — memórias, correspondências e relatórios — 870 conjuntos; em papéis-desenho — plantas, mapas "croquis" etc. — 155 unidades; e em papéis impressos — livros, programas, catálogos, cartazes — 840 peças." (Lutz Ernesto Kawall)

N. da R.: esta é a segunda reportagem sobre o trabalho do IDART, da Prefeitura de São Paulo; a primeira, sob o título "A preservação documentada da memória cultural", foi publicada dia 1.º/11/1976.



Decio Pignatari e Olavo Egydio Setúbal, Prefeito de São Paulo, na inauguração do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1976.



Sábado Magaldi, Secretário Municipal de Cultura e Maria Eugênia Franco, na sede do IDART, 1976



Sabato Magaldi, Maria Eugênia Franco e Maria Theresa Vargas

Ensaio fotográfico Fernando Lemos

Signatari: do verbal ao não verbal

Dante Pignatari – A razão de ser desta exposição, que exhibe parte do acervo do Décio, são os 40 anos do IDART [Departamento de Informação e Documentação Artísticas], um centro de documentação sobre arte brasileira criado pela prefeitura nos anos 1970 e do qual o Décio foi o primeiro diretor. Foi ele quem traçou as linhas de pesquisa desse centro de documentação e o acervo do IDART está aqui no Centro Cultural São Paulo. Quando eu vim trabalhar na Curadoria de Música do CCSP, há cerca de quatro anos, o pessoal da Curadoria de Artes Visuais, e muito especialmente a Adelaide Pontes, procurou-me interessada justamente no acervo do Décio. A exposição, mais do que sobre a obra do Décio, é uma exposição sobre esse trabalho de documentação. Um trabalho espetacular! Foram cerca de cinco mil documentos digitalizados. Todos os exemplares da biblioteca, pelo menos duas ou três fotos de cada livro, manuscritos, publicações. Enfim, é um universo muito grande.

O Décio, de fato, apesar de sempre ter sido muito desprezado com absolutamente tudo, foi muito organizado e conservou as publicações, as cartas, eu acho que isso inclusive é comum, com o Augusto e com o Haroldo. O Décio nunca entrou no universo do computador. Então, tudo o que existe ou é escrito é, literalmente, manuscrito ou datilografado. A correspondência, pelo menos boa parte dela, ou pelo menos a parte mais importante, o Décio datilografava com cópia carbono. Então muitas vezes você tem as duas: a carta que ele mandou, a resposta e a cópia. Enfim, é uma documentação riquíssima e eu mesmo não fazia muita ideia, não é o meu mundo. À medida que o trabalho foi acontecendo *(ele vem sendo feito desde o início de 2014)* é que se revelou todo esse universo do Décio, e eu fico muito feliz com o trabalho que foi feito.

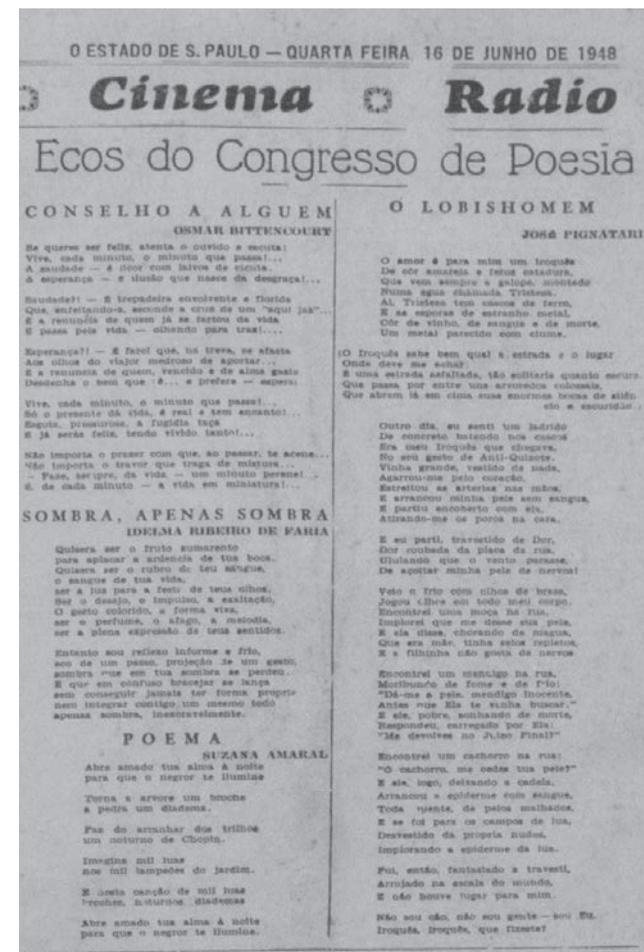
Um trabalho absolutamente excepcional dos profissionais envolvidos, a Adelaide, o Marcio Harum, que são os curadores da exposição, e muito especialmente o Gerson Tung, que é o profissional que fez a digitalização. Ele desenvolveu um software de banco de dados e executou este trabalho de digitalização, que é espetacular. Tem documentos que estão expostos lá que, na verdade, são cópias digitais e é impressionante a qualidade do trabalho. Você jura que está vendo o original. Eu aqui gostaria muito de agradecer publicamente esse trabalho genial que foi feito. E, dito isso, enfim, o pretexto foi esse; 40 anos do IDART. Deixo a palavra com o Augusto, Walter e o Tadeu, que têm muito mais a falar e sabem muito mais do que eu, principalmente sobre a obra do Décio, sobre o trabalho do Décio.

Augusto de Campos – Bom, boa noite a todos. Eu queria dizer que estou muito feliz de ter tido a surpresa dessa exposição tão extraordinária, tão minuciosa, não só pelo que ela apresenta, mas por aquilo que ela faz supor da existência do acervo completo do Décio. Eu realmente não imaginava que ele tivesse preservado a tal ponto todo esse material ao qual o Dante aludiu. Da nossa parte, Haroldo tem uma grande documentação na Casa das Rosas, já que a biblioteca dele foi doada a essa instituição, muito material de arquivo também, e fica a minha, que alguma vez em algum momento, vai poder completar essa história realmente pouco comum, de três artistas, no caso, três poetas, terem iniciado uma colaboração há pouco mais de meio século, e a circunstância especial de nós termos mantido um diálogo muito grande, muito intenso, durante todo esse período. Mas eu acho que seria interessante a gente falar um pouco sobre a nossa experiência de vida, de companheiros de viagem artística. Então eu vou começar falando sobre como nós nos encontramos.

Fui, na verdade, o primeiro dos Campos a ter um contato com o Décio. Isso se passou em 1948. Naquela época, dominava a cena literária em São Paulo a chamada Geração de 45, uns dez anos mais velha do que a nossa



Mesa de debates com Tadeu Jungle, Augusto de Campos, Walter Silveira e Dante Pignatari na sala Lima. Dia 27 de agosto de 2015, Sala Lima Barreto, Centro Cultural São Paulo



geração. Os jovens que estavam surgindo àquela época – e não éramos só nós, havia outros também, como o Cyro Pimentel, o Joaquim Pinto Nazário, outros poetas mais ou menos da mesma idade, que já se diferenciavam um pouco da Geração de 45 – não tinham ainda uma marca especial que os identificasse. Então, os jornais começaram a chamar essa geração de “os novíssimos”. Houve até um pequeno manifesto de um grupo ao qual pertencia o Cyro Pimentel, que citava um texto do José Régio: “Não sei por onde vou, não sei para onde vou, sei que não vou por aí”. Isso já dava certo signo dessa coisa nova que estava aflorando. Aconteceu que eu tinha um colega e cursava o terceiro clássico – chamava-se clássico essa fase do colegial, que corresponde hoje ao Ensino Médio. Eu estava no terceiro ano, eu tinha 17 anos, e um colega meu, chamado Ataliba Nogueira – filho de um jurista conhecido na época –, gostava muito de poesia, achava que era poeta e também teve a ideia de fazer uma revista. Essa revista ele queria que se chamasse *Revista de Novíssimos* ou *Novíssimos* e conversou comigo.

Eu gostei da ideia e começamos a procurar alguns possíveis participantes da publicação.

Ocorreu que, houve uma mesa-redonda ou uma conferência, não me lembro bem, no Instituto dos Arquitetos, no centro da cidade, à qual compareceu o poeta Murilo Mendes, da geração do Drummond, muito conhecido, e nós fomos, eu e o Ataliba assistir a essa apresentação. Acontece que nessa onda de jovens que estavam aparecendo, houve uma pequena exposição de poetas, acho que na Biblioteca Mário de Andrade, que era dirigida pelo Sérgio Milliet. Ele colaborava n' *O Estado de S. Paulo* e publicou alguns desses poemas que estavam expostos. Entre eles estava um poema do Décio, *O Lobisomem*, e este poema me interessou muito. Achei que era uma coisa diferenciada do que se conhecia pela poética da Geração de 45, que era uma poética muito limitada, assim, por uma ideia de certa nobreza da poesia. É o que chamavam os críticos de *sermo nobilis*, expressão nobre. Um dos integrantes da Geração de 45, num artigo, criticou o uso da palavra "fruta". Deveria ser fruto, (risos) Ele se opunha ao uso... Cachorro deveria ser cão, naturalmente. Não se podia usar a palavra cachorro, não é? Justamente esse poema do Décio era um poema que afrontava. Não era ainda um poema de vanguarda, mas era um poema que afrontava esse clima mais respeitoso, reservado para poesia.

Esse poema, *O Lobisomem*, começava assim: "O amor é para mim um iroquês, que vem sempre montado a cavalo numa égua chamada tristeza" e por aí ele prosseguia, e no final ele, o poeta, invocava outras figuras. Havia um mendigo e um cachorro, a quem ele pedia pele, não é? E no final ele dizia: "Não sou eu, não sou cão, não sou gente, sou eu, iroquês, iroquês que fizeste".

Era um poema muito estranho. Eu gostei muito e, quando estava assistindo à conferência, à mesa-redonda da qual participava o Murilo Mendes, alguém nos apontou: "olha, aquele é o Décio Pignatari". Então fomos falar com ele e convidá-lo para participar da revista *Os Novíssimos*. E ele topou. Então já estabelecemos esse primeiro contato. Aí eu combinei... eu morava ainda

com o Haroldo, não é? Combinamos um encontro e aí começou... começamos a conspirar juntos, começamos a tratar de poesia e a fazer os nossos projetos. E fizemos a revista *Os Novíssimos*.

Essa revista, por curiosidade, além dos poemas do Décio, e do Haroldo, além de mim, tinha dois outros colaboradores: Boris Fausto, hoje historiador tão conhecido, e Fernando Henrique Cardoso, que renunciou. Gosta muito de renúncia. Renunciou, eu acho, à poesia e instituiu outra carreira (risos). Mas nós continuamos, e esse foi o início. A partir dessa publicação e de outras nós começamos a produzir alguma coisa nos jornais. Mas, no mesmo ano, 1948, em que o Décio publicou o poema *O Lobisomem*, saiu publicado em outro jornal o meu primeiro poema, *Fuga*. Que foi levado ao jornal... Havia muitos jornais com páginas literárias na época... Foi levado pelo Mário Silva Brito, que foi quem nos introduziu Oswald de Andrade, que nos levou, pouco depois, a conhecer, em 1949, Oswald de Andrade. Foi nesse início em que nós nos aproximamos. Depois disso começou um longo convívio com o Décio. Ele vinha de Osasco, morava lá, naquela altura ainda era subúrbio, vinha de trem ou de ônibus e nos fins de semana ele vinha para minha casa, dormia lá e falávamos o tempo todo de poesia e de nossos projetos. Começamos a projetar coisas juntos, inclusive *Noigandres*. Isso só para dar uma ideia, enfim, do começo desse encontro. Em 48 eu tinha 17 anos, em 1949 eu entrei para faculdade, fiz o vestibular.

Mas eu entrei. Inclusive eu não sabia bem o que eu queria ser, o que eu queria fazer... Eu sabia que eu era poeta. Mas não tinha ainda uma ideia do que eu iria fazer e entrei na faculdade de direito muito pelo fato de lá já estarem o Haroldo e o Décio. O Haroldo, um ano e meio mais velho do que eu. Quando eu entrei, fui calouro dos dois. O Haroldo estava no segundo ano e eu soube, ao conhecer o Décio, que estava no terceiro. Então eu disse: "Bom, não sei bem o que vou fazer na

faculdade, mas pelo menos vou ter uma boa conversa com os meus amigos né? Vão estar lá". É isso, para iniciarmos.

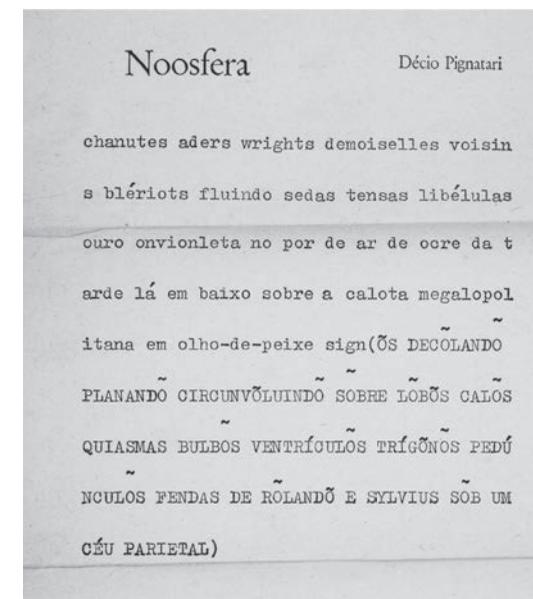
Walter Silveira – Eu entrei um pouquinho depois na história, lá pelos anos 1970. Mas eu gostaria de começar agradecendo o convite para participar dessa mesa, estar ao lado do Augusto para falar de um poeta que é um dos mais importantes criadores da literatura brasileira, quiçá mundial. O Décio contribuiu de forma muito substancial para que se desse um salto qualitativo naquilo que se pensa sobre o fazer poético e eu diria até de mexer com as palavras. Com o Décio você tem uma poesia que é verbal, uma poesia quase verbal e uma poesia não-verbal. Ele transitou de uma forma brilhante nesses interstícios do código e deu contribuições também muito grandes na prosa. O Décio foi um ser experimental de fato. No campo da linguagem ele denominava o que era fazer. O que seria o poeta senão um designer da linguagem? E deixou belíssimos exemplares dessas peças verbais.

Voltando a esse assunto do designer da linguagem – e dentro do próprio conceito desenvolvido por ele e pelo Haroldo e pelo Augusto, e depois com o Ronaldo Azeredo e com o José Lino Grünwald, que se tornaram um grupo experimental de poesia fundador

da poesia concreta brasileira, o Noigandres –, eles estavam interessados num tipo de poesia que pudesse ser replicado. Ou seja, matriz de linguagem. Tanto é que quando se começou a fazer a poesia concreta, embora houvesse algumas experimentações em outros países, isso se replicou e se tornou um fenômeno mundial. Talvez o primeiro movimento que saiu do terceiro mundo, como se dizia na sociologia daquela época, dividindo o mundo em vários mundos. E foi o primeiro movimento que lançou esse protótipo, da máquina, de como fazer poesia em qualquer tipo de língua. Ali você consegue produzir poemas a partir desse pensamento e dessa ideia do que seja fazer poema.

Para trazer o Décio para cá, eu queria dizer que em 2007 eu, o Cid, a Lenora de Barros e o João Bandeira fizemos uma exposição em comemoração aos 50 anos de poesia concreta e eu tive a oportunidade de desenvolver algumas animações de poemas dos cinco poetas, mas ditos pelo Décio. O poema que eu vou apresentar aqui, é o *Beba Coca-Cola*.

Esse poema é quase o protótipo de toda a poesia concreta porque ele passa pela questão defendida no *Plano Piloto da Poesia Concreta*, está aí colocado dentro desse poema, que nada mais é que o próprio slogan da Coca-



o organismo quer perdurar o organismo quer repetir o organismo quer r o organismo quer

Cola, que é *Beba Coca-Cola* desmontado em aliterações e ironicamente se transformando em cloaca, sem se colocar uma única letra a mais do que aquelas que estão dentro do slogan publicitário. Outro poema que também vale a pena ser lembrado é o *Terra*.

O *Terra* traz uma peculiaridade, e isso a gente pode ver em várias peças do Décio, que é esse princípio cinematográfico de um olho câmera ou de princípios da linguagem cinematográfica. O *Terra* é um poema que vem com uma perspectiva de uma visão de cima sobre a questão. Ele reproduz ali o campo arado nessa única palavra “terra” repetida várias vezes. E na leitura você consegue ver diversas variações semânticas da palavra, introduzindo vários significados para esse arar a terra do próprio poema. Outro exemplo sobre essa aproximação com o cinema seria o *Life*, que também é quase uma história em quadrinhos de fato, em que a junção de todas as letras é que perfaz o poema *Life*. E *Organismo*, que na realidade é um zoom. É uma visão de um texto que vai sendo produzido à medida que você vai se aproximando dele e ele tem um princípio científico que é uma questão cara ao Décio: a teoria da comunicação. O organismo quer se repetir e o organismo quer orgasmo e ali ele quase iconiza um ato sexual no final, num movimento de aproximação e recorte muito preciso das palavras do poema. E, por último, o *Noosfera*, que não é considerado um poema.

O Décio nunca o considerou como um poema, mas era um limite, já estava dentro desse princípio que seria o texto na realidade, aquele momento em que deixa de ser poesia, mas não é prosa. O Augusto chamou de “proesia” exercícios desse tipo de prosa porosa que ora tem procedimentos poéticos, ora é mais

discricional. Mas o *Noosfera* também é fantástico porque é uma mistura de um filme sei lá, do Coppola, naquele ataque vietcongue da guerra. Quer dizer, é uma esquadrilha das primeiras máquinas voadoras. Então ele faz uma homenagem a todos os primeiros inventores dessas máquinas voadoras.

Lendo o texto parece que você vê um ataque daquelas máquinas primárias, mas muito bonitas, e aí tem essa questão de que ele ressalta do design, mesmo das próprias máquinas. Na realidade, ele começa descritivamente. Você vê que ele está na máquina porque ele coloca numa altura do texto. Ele diz que aprecia calota megalopolitana, quer dizer, então ele está de cima, está na máquina olhando para baixo, vendo olho de peixe, outra referência... Olho de peixe é um tipo de lente de grande angular que começa a penetrar no cérebro, começa fazer um caminho interno, que é esse caminho da noosfera para um espaço virtual. Então o poema, o texto, termina no céu parietal. É cinematográfico isso, eu pelo menos os vejo como um movimento muito cinematográfico de um texto que está dialogando com esse princípio do espaço virtual na realidade.

Quer dizer, essa é a primeira vez que se trata desse assunto de começar a fazer um texto dentro desse espaço que não é tangível, que é apenas pensado, que é o mundo mental, que é o mundo dos signos, que é o mundo que o Décio habita fantásticamente. Meu primeiro encontro com ele foi em 73, eu costumava dizer que eu paraticamente nasci com a Tropicália e fui alfabetizado pela Poesia Concreta. Foi quando eu me dei conta de que as coisas poderiam ser diferentes daquelas que estavam dizendo em casa. A partir da volta do Caetano e do Gil houve uma ligação deles com

o organism orgasm

O O



a poesia concreta que teve muita influência nisso, nesse movimento, nessa aproximação mesmo, até a aplicação do Oswald de Andrade para o Caetano. Tudo isso está retratado dentro do *Verdade Tropical*, do Caetano, e mesmo o Augusto saía da Procuradoria, levava os livros e aplicava os baianos nessa nova coisa que estava surgindo. E dentro disso, tinha o primeiro livro do Augusto, que era o *Balanço da Bossa*.

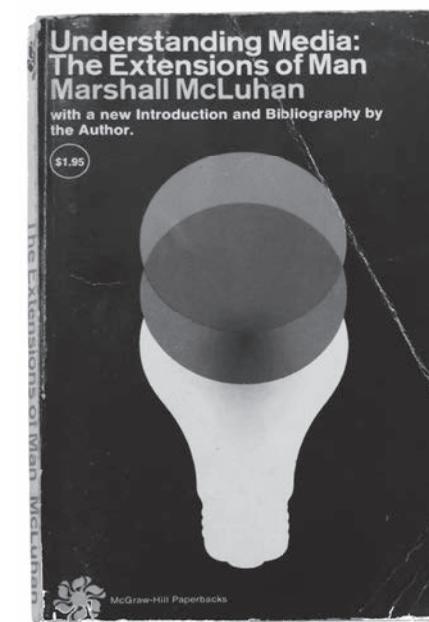
Que fazia a ponte entre essa alta cultura, a cultura erudita de alto repertório, com a popular e mostrando que esses dois mundos eram comunicantes de fato. O Décio tinha um livro, *Informação Linguagem e Comunicação*, que já tinha todo esse approach de semiótica e de uma visão completamente diferenciada do mundo da comunicação de massa. Um dos mais importantes livros do McLuhan foi traduzido pelo Décio.

O Décio deu aulas, fundou o curso de semiótica e fundou a Associação de Semiótica, foi um dos fundadores aqui no Brasil. Então, nesse momento ele tinha essa colocação de uma leitura semiótica não da escola de Frankfurt ou dos esquerdismos, todos sociologóides, que se faziam na época, mas mostrando a comunicação de massa como uma evolução de formas e de mundo contemporâneos.

Tadeu Jungle – Bom, boa noite, obrigado pelo convite do Centro Cultural São Paulo. É um prazer, é uma honra estar aqui, como o Walter já disse, vou repetir o primeiro parágrafo do Walter: é uma honra estar aqui, junto com o Augusto, podendo falar sobre um dos grandes criadores não só de poesia, mas de linguagem. E eu queria começar dizendo que eu tenho uma apreciação muito especial pelo Décio, até pelo fato de ele não ser só poeta, não é só poesia, de ele ter feito tantas

coisas, de ter atuado em tantas áreas. Por isso eu tenho uma identificação muito grande com ele. Ajudou-me durante o percurso. Até hoje eu me lembro dele e me dá certa tranquilidade pelo meu nonsense de atuação. Primeiro eu pensei em vir hoje aqui e fazer uma impersonification do Décio, eu cheguei a pesquisar, fiz um grande texto com frases em primeira pessoa dele, depois não tive coragem. Mas eu tenho aqui um relato.

Eu procurei o Décio. Por exemplo, quando procuramos o Décio na web, encontramos coisas interessantes: Décio Pignatari foi um poeta brasileiro, um dos mais importantes do movimento concretista. Foi também professor, tradutor, dramaturgo, poeta, ensaísta, ator, contista, romancista, dramaturgo, publicitário. Concomitante com as várias atividades que ele fez, exerceu o jornalismo, escrevendo sobre



McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill Book, [1966]. 364 p.

letras e artes, futebol, política e televisão. Muito da minha formação de televisão veio em cima das reflexões e dos textos críticos que o Décio fez. Isso foi muito importante. Quem me apresentou à poesia foi o Walter, muito mais velho do que eu (risos). Eu não sabia nada, o Walter me apresentou a poesia, e depois o Augusto. O meu primeiro poema foi o Augusto que leu, é bem curtinho... O Augusto leu, o Walter me aplicou a poesia e me introduziu ao Décio. Então, a primeira coisa que comecei a ver foi o poema *Organismo*.

E aquilo me fascinou de tal maneira, a ideia dessa visualidade e esse mergulho que eu conseguia ver dentro desse poema. Aquilo me fascinou tremendamente e eu fiquei realmente encantado com a ideia desse poema em si. Isso me deu coragem para fazer a primeira publicação, uma coisa que a gente imprimia nas caladas da noite da ECA. E em cima do *Organismo* eu fiz o *Suruba*, que foi uma coisa... onde tinha essa materialidade da palavra, a ideia da própria palavra ser sólida. Essa fascinação pela palavra e pela solidez, conseguir ver a palavra como um objeto. A

anos 1980. Como eu fui assistir à palestra, tomei várias notas num caderninho espiral e guardei-o. Aquele caderninho começou a rolar, eu comecei a mudar de casa, os anos foram passando e, sempre na hora de jogar fora, ele aparecia, eu lia a palestra e falava: "pô, isso aqui é legal, vou guardar". E assim ia, e foi. Eu, agora, com esse negócio de procurar o Décio, a p... do caderninho estava lá (risos).

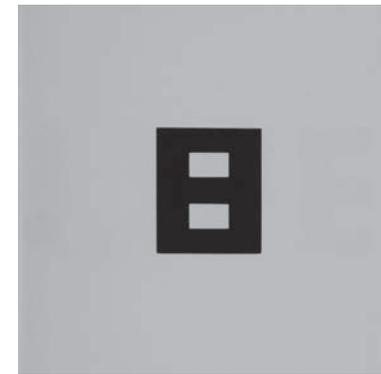
São 30 anos... só que ele já passou por operações, porque chegou uma época que eu achei que estava muito grande guardá-lo. Eu rasguei, guardei só as dez páginas de anotação do Décio. Joguei o caderninho fora, mas fiquei com as dez páginas do caderninho do Décio que essa Comunicação do Século XXI, que está ali. Tudo o que o Décio falava no começo dos anos 1980 é de uma perspicácia no sentido de antena, absolutamente fantástico, na hora que você pensa em comunicação. Ele está falando aqui sobre as máquinas que produzem informação. O principal bem no mundo é a informação. Isso a gente estava vivendo numa época que não existia fax nem celular. A televisão tinha controle remoto com

de novo esse caderninho, eu falei: "pô, mas tem muito a ver, tudo o que ele falava continua tendo muita pertinência". Ele falando que passaríamos do sistema de subordinação ao sistema de coordenação, simultaneidade. As máquinas que produzem bens duráveis hoje produzem informação.

E ele coloca isso de uma maneira que isso se aproxima muito da internet hoje. Quer dizer, o que nós escrevemos hoje, a gente não escreve mais um texto, a gente escreve um texto, um hipertexto uma coisa que se coloca em várias coordenadas. Um texto em forma linear fica uma coisa muito antiga, e ele estava prevendo isso, ele estava deixando isso muito claro já naquela época. Uma coisa depois da outra substituída por muitas coisas ao mesmo tempo. A ideia quando eu fui convidado para fazer uma exposição lá no Rio em 2013, e foi um problema da série de vídeos que eu tinha que colocar e por um grande acaso eu encontrei com esse caderninho de novo e quando li essa frase foi como uma iluminação. Então a ideia foi de não usar as coisas, as produções todas em linha ou fazer uma exposição antológica,

parateleira ali de casa, eu falei: "P..., mas tem tudo a ver isso". Eu fiz uma instalação chamada *Cinetanta, cine tudo ao mesmo tempo aqui agora* onde eu misturei desde longametragem, documental, televisão até cenas de celular ou fotografia. Quer dizer, eu peguei o que eu tinha, misturei e fiz com que tudo isso ficasse junto e fosse exibido ao mesmo tempo. Tudo tentasse de alguma maneira ser coordenado e foi exibido em três telas no Rio de Janeiro. Então eu devo um pouco essa sacada a esse lapso de ter reencontrado com esse amarelado caderninho do Décio.

Continuando as últimas páginas, aqui, ele diz, ele começa o livro que cita, *O Pensamento Artificial*, do Pierre de Latil, é um livro sobre cibernética. Ele está falando isso no começo dos anos 1980. Esse livro é de 1973 e as discussões desse livro sobre robótica, né, tudo que esta se falando hoje em dia no MIT, conexões que estão sendo dadas, o Décio estava apontando ali para esse rompimento de fronteiras, de novo que é a internet, apontando sobre quando você rompe



partir daí as coisas começaram a crescer, enfim, literalmente (risos). Isso foi um poema que o Waltão me ajudou a produzir lá na ECA. E o Décio, a partir daí, tornou-se uma espécie de... como um dos faróis dentro da poética, para mim. Então eu vou relatar aqui um caso bem bucólico que eu acho que dá para dar uma iluminada nessa outra área, que não é a poesia do Décio. Eu fui assistir a uma palestra do Décio, e era *Comunicação do Século 21*, o título da palestra. Isso era começo dos

fio e eu e meu amigo aqui, o Waltão, saímos à noite para pichar muros com poesia porque essa era a única maneira de comunicação que a gente conseguia para os nossos próprios poemas. Então a gente estava saindo de uma geração mimeógrafo e entrando numa geração de válvula para transistor, isso no início dos anos 1980. E essa velocidade que o Décio colocou nessa palestra de duas horas, que eu anotei, e aquilo ficou reverberando durante muito tempo. E quando eu encontrei

em linha cronológica ou por assunto, ou por tempo ou cor, mas tentar misturar todas as coisas e fazer com que elas se falem entre si e passem a se resignificarem. Pela própria aproximação de uma coisa da outra, essa ideia de sair e de ser um sistema coordenado. Isso está muito claro aqui, sair de um sistema de subordinação a um sistema de coordenação.

Então nessa hora, quando eu vi e peguei esse caderninho, que ficava realmente na

as fronteiras você chega nesse, rompe os borderlines, você rompe isso tudo, como é que você se comunica, quando você abre, dá vazão para que as coisas se comuniquem.

Então, essa preocupação dele já estava colocada ali quando ele fala de satélites, os satélites que vão conseguir romper as fronteiras. Ele falando em voz artificial que é uma coisa que se coloca hoje e quando ele fala de inteligência, hoje se fala em inteligência

artificial, não era só o pensamento artificial, mas a inteligência artificial que é uma coisa super contemporânea, ele estava citando isso. Ele, nesse caderninho aqui, termina, tem várias páginas, mas eu só trouxe essas, ele termina, pelo menos para mim, termina com “Mensagens e não coisas” quer dizer, a imaterialidade numa época onde tudo era absolutamente linear, absolutamente sólido, absolutamente concreto, no real sentido, ele estava apontando, até falando um pouco daquilo que o Walter citou dessa imaterialidade.

Ele estava muito interessado nessa coisa imaterial, e isso para mim foi uma revelação, tanto é que a gente acabou trilhando esse caminho da televisão do vídeo, desse tipo de contato, foi uma coisa que veio já com esses apontamentos de tecnologia e esse fascínio pela tecnologia, pelas máquinas e tal. Então eu só tenho aqui, citando, começando com o caderninho aqui, citando como ele veio andando durante o tempo e agora quando fui procurar para tentar falar alguma coisa eu achei que o caderninho era pertinente para mostrar um cara que estava, que tinha toda a poesia da qual nós bebemos e nos influenciámos, mas é um cara que estava muito ligado à publicidade, teve uma agência de publicidade, fez direito, morou em Osasco. Quer dizer, era um cara especial, diferente, morou em Curitiba, era um cara especial por poder tratar com essas... com a comunicação, livros que ele escreveu, TV Cultura, que ele se interessava muito e tal. Então, ele nos influenciou não só dentro do âmbito poético, mas também dentro do âmbito da comunicação da televisão e satélites e fronteiras.

Dante Pignatari – Eu queria aproveitar só para fazer uns comentários dessa coisa do Décio trabalhar com computador. Eu me lembro que em casa tinha aquelas fichas perfuradas. Quer dizer, milhares de fichas perfuradas que era como funcionavam os computadores dos anos 1970, 1980 e, no entanto, o Décio nunca foi para o computador. Eu mesmo não consigo explicar até hoje. Mas até mesmo os e-mails,

era a secretária da universidade que operava, ela imprimia os e-mails, ele lia, respondia e alguém digitava. Ele nunca se meteu. Tudo escrito à mão e à máquina de escrever. Eu e meus irmãos demos para ele uma máquina de escrever elétrica, mas ele não usou.

Tadeu Jungle – Tem uma frase aqui que eu vou falar no microfone do Augusto: “Continuo, por enquanto, escrevendo à máquina, o que é uma grande contradição. Afinal sempre preguei esse negócio de computador. A verdade é que não gosto de trabalhar com amadores. Não gosto de ser amador. Trabalho com profissionais. Então tenho amigos que são programadores visuais, que são designers, que operam computadores muito bem. Então eu prefiro fazer o layout dos meus trabalhos e eles, gente como Chico Homem de Mello, resolvem.”

Augusto de Campos – Eu também não sei explicar essa coisa do Décio, não. Do grupo dos três, eu fui o único que entrou nesse mundo e eu não sei explicar por que o Décio não entrou. Quando eu entrei, em 1992, eu tinha pouco mais de 60 anos. Isso talvez explique. Essa coisa do computador tem uma parte técnica, uma parte mais objetiva. Para você fazer animação precisa estudar os programas de computador, precisa estudar muito. Há um dispêndio de memória também, uma espécie de, vamos dizer assim, trabalho braçal da memória, de tal sorte que chega um ponto que, se você não entrou, não entra mais, nunca mais. E eu acho que eu tive sorte, com o único defeito de ter entrado muito velho num mundo muito novo.

Mas realmente, essa coisa do Décio eu não sei explicar o porquê. O Haroldo também não entrou nesse mundo. Mas isso era mais compreensível porque o Haroldo era uma personalidade extremamente verbal. Ele ficava até chateado quando, nos últimos tempos, referiam-se sempre a ele como poeta concretista. “O poeta concretista... Haroldo de Campos, traduziu a *Ilíada* de Homero... Há trinta anos eu não faço poesia concreta”, dizia ele. Mas isso faz parte.

Justamente eu acho que essa é uma das muitas riquezas do nosso grupo. Acho que o movimento da poesia concreta deu tão certo porque éramos tão diferentes uns dos outros. Haroldo era expansivo, era generoso, tinha uma personalidade carismática, que todos apreciavam.

O Décio tinha uma personalidade difícil. Uma vez eu me referi a ele como o “Oswald magro da minha geração” (risos). E de fato, de nós três, ele era até certo ponto o mais atrevido, o mais audacioso. E tinha um pouco essa verve crítica do Oswald, muito mais do que o Haroldo e eu. Mais tímido, nunca tive uma atuação tão crítica em sua veemência como a do Décio. Mas havia uma diferença entre Décio e Oswald. Nós fomos apresentados ao Oswald pelo Mário da Silva Brito. Àquela altura ele estava perto dos 60 anos e era muito frequente nas reuniões promovidas pelo grupo da Geração de 45, que paraticamente era o oposto dele. Pregava uma volta a padrões mais convencionais e de formas fixas e criticava o modernismo, que via como uma facilidade, uma falta de conhecimento estético.

O Oswald militava muito naquelas reuniões que se faziam no Clube de Poesia, que era dominado pela Geração de 45, sempre discutindo muito e dando aquelas respostas ferinas que hoje são conhecidas de seu anedotário. Mas ele era uma figura risonha. E, quando ele dizia aquelas coisas violentas e agressivas, às vezes profundamente ofensivas a quem ele se dirigia, parecia que sempre estava esperando ser perdoado pela comicidade da situação que ele criava. E acabava sendo. No fim, pessoas as quais ele tinha criticado, ridicularizado de certa maneira, acabavam se aproximando dele. O Décio era diferente. A agressividade dele era mais severa e não era tão risonha como a do Oswald. Essas diferenças de personalidade se casaram bem. Éramos três pessoas individualmente muito diferentes, mas era uma mistura boa, que dava certo. É muito raro esse companheirismo, atravessando tanto tempo assim. Eu me lembro do caso do Schoenberg, que foi, na verdade, o professor

do Alban Berg, do Anton Webern. O trio dos músicos da segunda escola de Viena.

É claro que, diferentemente, o Schoenberg era o professor, era o mais velho, mas, de certa forma, o Décio era o mais velho de nós, a diferença entre mim e o Décio é de quatro anos. Haroldo era um ano e meio mais velho do que eu. Se fosse para fazer uma comparação, não de valores, mas de níveis estéticos, eu diria que o Décio seria uma espécie de Schoenberg com um pouco de Webern. O Haroldo seria mais Schoenberg e Alban Berg. Eu seria mais um misto de Webern e Alban Berg. Acho que seria uma equação interessante, porque eles ficaram sempre amigos. Houve essa ligação que tínhamos certamente entre nós.

Não é que fosse um mundo cor-de-rosa. A gente brigava muito, discutia-se muito, mas sempre havia uma coesão interna, que permaneceu ao longo de todos esses anos de trabalho. Eu gostaria de fazer também uma observação, voltando um pouco ao que o Walter falou. Ressaltar os os poemas *Life* e *Organismo*. Poemas de tanta importância que mereceram consideração especial do poeta americano Kenneth Goldsmith, que é muito conhecido como organizador do site *UbuWeb* (ubuweb.com), talvez a mais extraordinária página de poética de vanguarda que há na internet. Ele reconheceu num trabalho dele que, quando começou a produzir esse site, inspirou-se em *Noigandres*, como nós éramos conhecidos como grupo fora do País e era o nome da nossa revista. Ele ressaltou muito especialmente a importância dos dois poemas, *Life* e *Organismo*, como pré-digitais. Poemas que já eram cinepoemas. E esse foi um reconhecimento muito expressivo, ao afirmar que *Life* e *Organismo* estavam muito presentes na cabeça dele quando começou o projeto de organizar um site de poesia visual, poesia de vanguarda, poesia de todos os timbres da linha experimental. Mas eu diria mais. Eu diria que se o Décio tivesse feito só o *Life*, não precisaria fazer mais nada. Eu acho que é um dos maiores poemas do século 20.

E se não foi reconhecido ainda, vai ser. Porque não há nem a desculpa de não ter sido escrito em idioma pouco conhecido. Então não tem sequer as dificuldades que a língua portuguesa possui para atravessar a fronteira babélica dos outros idiomas. Foi escrito em “língua geral” e eu não conheço um poema que, em tão estrita medida, tão sinteticamente, tenha sido capaz de historicizar a própria existência humana a partir de algumas letras. O poema, como sabem todos, vai do I para o L, para o F, para o E, consegue encapsular-se num único signo abstrato, inexistente, mas que por acaso coincide com o ideograma chinês do sol e explode na palavra LIFE, vida.

Este, o *Organismo*, e outros poemas do Décio também eu sempre os chamei de “biopoemas”. Isso é importante porque há uma grande diferença, e esses poemas assinalam isso muito bem, entre a poética da poesia concreta brasileira e outras poéticas, especialmente as europeias da mesma linhagem. Quer dizer, no percurso da poesia concreta, que tomou um âmbito internacional, muita coisa se fez, muita coisa boa, muita coisa não tão boa, e muita coisa excelente, mas uma das características da poesia concreta brasileira é esse caráter bioexistencial. Há muitos poemas lindamente executados, muito bonitos de se olhar, mas que se ressentem do que eu chamaria de uma insignificância semântica. Assim, se nós voltarmos ao barroco, onde a poesia visual teve uma tradição, um incremento muito grande, você vê que muitos daqueles labirintos extraordinários eram na verdade feitos a propósito de banalidades. O filho da rainha fez aniversário... Então elaboravam-se poemas extraordinariamente belos, com formações labirínticas.

Muita coisa do que se produziu a partir da poesia concreta ou em termos de poesia concreta e visual tem esse aspecto de insignificância semântica que a poesia brasileira não tem, a poesia do Décio, especialmente evidente nesses poemas, que é o fato de eles não serem meras especulações, não se trata de mero ludismo. São poemas extremamente significativos, sem fazer concessões a uma

poesia que busque uma “mensagem”, um discurso. Não. Aquilo é poesia reduzida a seus elementos mínimos, porém extremamente significativos. É o comentário que eu queria acrescentar aqui às observações do Walter.

Dante Pignatari – Nos últimos anos de vida, a última etapa dele, ele foi se interessar, engraçado... Ele quase fecha um ciclo... Ele volta para onde começou, que é o teatro. Ele tinha o Teatro de Cartilha, em Osasco... Havia começado com o teatro.

Ele publicou uma primeira peça, que é *Céu de Lona*, em Curitiba, sobre a Carolina, mulher do Machado de Assis. Lembro-me que inclusive eu ajudei um pouco na pesquisa, em algum momento. Eu e minha irmã digitamos o *Céu de Lona*. A segunda peça que ele estava escrevendo eu sabia que era sobre a Nísia Floresta, essa personagem estranha aí da história do Brasil, uma mulher que em meados do século 19 veio do interior do Rio Grande do Norte, do sertão nordestino, apareceu no Rio de Janeiro, teve uma escola. Acabou indo para a Europa, acabou tendo uma história com Augusto Comte, inclusive, e acabou circulando em meios intelectuais onde transitava Nietzsche, Wagner... Uma coisa meio incompreensível.

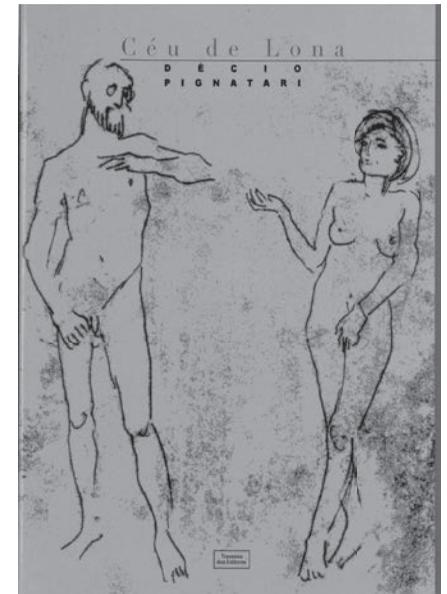
Quando o Décio veio de Curitiba, ele já estava doente. Eu encontrei alguns cadernos com esboços, manuscritos e tal, e tentei ver se conseguia retomar, ele já não conseguia mais. E depois, já mexendo com o acervo, com as coisas dele, acabei encontrando um manuscrito passado a limpo, escrito com caneta tinteiro, impecável, realmente passado a limpo, um manuscrito bastante pronto, que foi finalmente publicado postumamente: *Viagem Magnética*.

Que é essa peça de teatro. A gente conseguiu fazer aqui no Centro Cultural. No final do ano passado foi feita uma leitura encenada do texto. Evidentemente é um pouco o testamento do Décio, é uma peça longa com uma quantidade de referências assustadora, desde o teatro grego, Safo, Oswald de

Andrade... Além de longa, a peça é em versos, basicamente. É muito engraçado ver o Décio, a coisa do Concretismo, o Augusto falando do *Life*, que é talvez um dos poemas mais visuais, radicalmente visuais, que o Décio fez e, no entanto, ele, no final da vida, estava voltando para uma prosa poética.

No caso de *Viagem Magnética*, praticamente toda a peça é em versos. Ele tinha planejado uma trilogia e eu sei que a terceira peça, tenho certeza, seria sobre a Regine, que era a noiva do (Soren) Kierkegaard. Ele chegou a ir a Copenhague, estava começando a pesquisar. No acervo tem uma biografia, está toda rabiscada e anotada. Ele tinha planejado uma trilogia romântica. Queria justamente pegar essa coisa do romantismo. Mas é curioso, o manuscrito é uma peça de teatro em versos e, como eu digo, escrita à caneta tinteiro. Não é nem máquina de escrever.

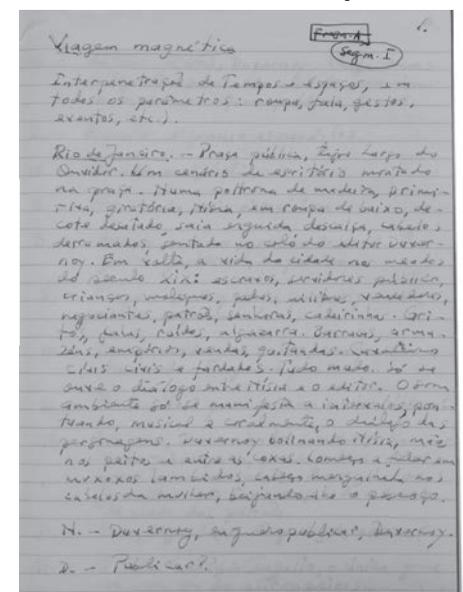
Augusto de Campos – Eu queria fazer uma pequena observação. Eu não estou querendo puxar a brasa para a minha sardinha, mas eu acho que o Décio era muitas coisas, não é? Era também o teatrólogo, o semiótico, o cronista, mas penso eu que o Décio, nos poemas que ele continuou a publicar, embora esparsamente, continuou a ser, não vou dizer concretista ou concreto, mas, sobretudo, um poeta da visualidade e do minimalismo semântico. É claro que, sendo uma personalidade tão inquieta e tão capaz de descobertas e de trilhar novos caminhos, ele, nessas outras manifestações, dava-se o direito de usar até criticamente, até ironicamente, algumas linguagens que se afastavam dessa prática. Chegou mais propriamente ao texto semiótico, e a própria prosa dele, a prosa a que também o Walter aludiu no caso de *Noosfera*. Quer dizer, o que ele chamava de prosa, eu achava que era poesia. Eu achava que o *Noosfera*, por exemplo, poderia estar tanto num livro de poemas como num de contos. Penso que o Décio quis puxar essa experiência dele para um território meio incatalogável, meio inclassificável, e por isso ele preferiu colocar esse texto num livro de contos, que na verdade



Céu de Lona, peça de teatro de Décio Pignatari



Décio visitando o túmulo de Kierkegaard



Manuscrito de *Viagem Magnética*, peça de teatro de Décio Pignatari

é um livro de contos que não são contos. São textos mais propriamente semióticos. Por exemplo, no caso do *Noosfera* ele usa o til como um elemento não verbal. O til é uma aeronave, são as primeiras aeronaves que percorrem o espaço do papel graficamente. Quer dizer, são o signo enquanto tal e são também o ícone de uma aeronave, “libélulas” aviatórias.

Então é apenas fazer essa observação. O Décio foi diferente do Haroldo, que realmente abandonou a prática estrita da poesia concreta. Passou a admitir na composição dos poemas da última fase um retorno, até certo ponto paródico, a elementos tipicamente versificatórios. O Décio também o fez. Ele fez alguns poemas mais propriamente verbais. O próprio “Interessere”, que é um poema extraordinário dos anos 1980, mas é um poema ideológico, um poema conceitual, em que ele diz: “em Joyce só interessa o que não é Joyce, na poesia concreta interessa o que não é poesia concreta, na vida interessa o que

não é vida, na morte interessa o que não é morte”.

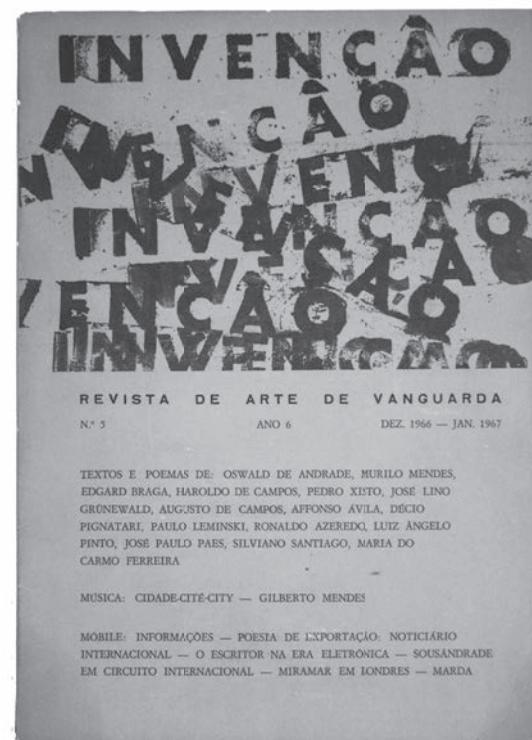
Então, é claro, o Décio tinha essa personalidade múltipla, mas, por outro lado, ele ainda continuou, embora muito espaçadamente, a fazer poemas concretos. Quando intitulou a última coletânea de poemas de , ele estava falando sério. Eu não acreditei muito, eu continuei, mas o Décio tinha outras ideias. Talvez o Dante pudesse nos dar algum elemento a mais, mas me parece que a ideia principal dele era fazer um livro de prosa, era um romance que não sei se ele deixou incompleto ou só em projeto, mas que tinha, se bem me lembro, um título assim: *Brasil em Obras*. Eu não me lembro bem, mas era um grande projeto que ele tinha.

Dante Pignatari – Em 1970 ou 1980 ele falava da prosa, falava que queria escrever um romance. Ele sempre falou do tal romance, nunca se materializou. E na verdade, você tem toda a razão que essa coisa da poesia visual ainda foi incorporada no “poesia pois é poesia” e que eu acho absolutamente extraordinário, um dos mais bonitos que ele fez que é o “Devolva-me as tardes douradas”, que na verdade é um painel, ele já tinha feito outros...

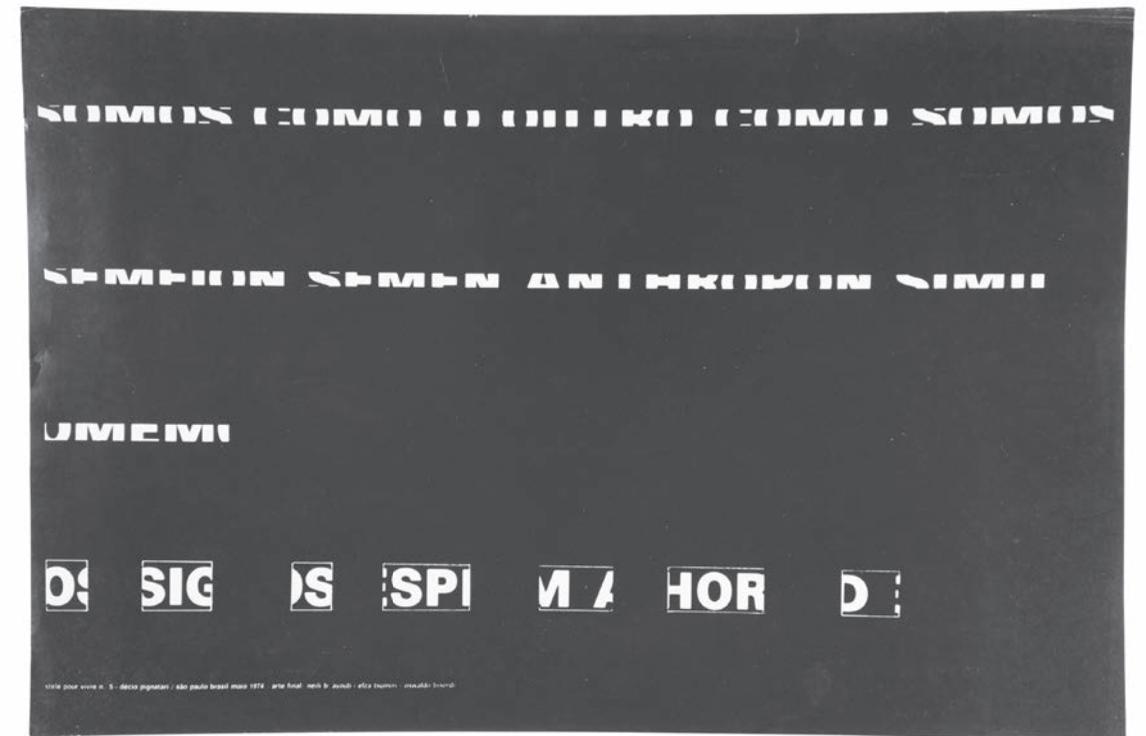
Tadeu Jungle – Ele tem uma frase aqui que é: “A prosa é o signo do demônio. A poesia cai do céu. Quero me dedicar à prosa. Quando o castigo da prosa for demasiado, voltarei a fazer poesia, seja verbal, não verbal, ou quase verbal”. Essa é boa da poesia concreta que ele fala, cadê?

Dante Pignatari – O *Noosfera*, só um parêntese aqui rápido, é uma ideia que ele tirou do Teilhard de Chardin, uma espécie de atmosfera de ideias que circunda o planeta – é um mundo virtual.

Tadeu Jungle – Da poesia concreta ele falou assim: “Poesia concreta é odiada por quase todo mundo, principalmente pelas escolas estaduais. Mas não tem como negá-la, ela já está na corrente sanguínea, e o jovem



Capa do fascículo nº 5 da *Revista Invenção*



Stèle pour vivre 5

apressado que quiser conhecer poesia tem que passar pela poesia concreta. A poesia concreta é como um corredor polonês; você passa por ela, toma as bordoadas necessárias e sai do outro lado para escolher o seu caminho” (risos). Só para ter ideia. O Walter vai falar...

Walter Silveira – Tudo é infinito. Tem um texto que eu gosto muito que é o *Stèle pour vivre 5*. Eu não vou saber reproduzir o que é, mas ele também tem esse princípio, foi publicado pela primeira vez como um pôster, encarte, de uma revista *Código* (revista *Invenção*), que é aquele poema preto, semion, eu não sei dizer, mas é todo um desenvolvimento humano, e que termina com os signos que parecem ser, pode ser lido assim porque é dúbio.

Os cortes dados nas letras deixam várias possibilidades de leitura, é Os signos espiam ou esperam a hora de. E esse poema é recortado, as letras são recortadas de modo que parece que os signos estão através de

uma fresta. Tem que decifrar. Você olha o poema, lê o poema através da fresta. Essa é uma palavra que ele gostava muito, decifrar. E é duchampiano também no sentido do enigma, de o poema ser um enigma que pode ser atacado por vários lados e ele tem que resistir a esses ataques que são as leituras, né. Eu não estou falando particularizando o Décio porque não estamos falando nisso, mas há inúmeros exemplos do Augusto.

Inclusive no último livro Augusto ainda mostra um vigor que poucos jovens têm. Essa é que é a grande verdade, nos seus oitenta e pouquinhos anos. Se você pensar que toda a poesia do Décio está num volume de menos de 400 páginas, 380; do Augusto, somando os volumes de poesia própria, não chega a 500 páginas; o Haroldo ainda teve livros de inéditos depois publicados. E uma conta de poucos poemas por ano, a produção.

Augusto de Campos – Dois ou três...

Walter Silveira – Quer dizer, então é isso...

Augusto de Campos – Não é que você só faça isso. Mas... aqueles que você não reconhece o mínimo de qualidade você deixa de lado. Por trás de dois ou três poemas há os que ficaram de fora... Poesia é um pouco como futebol. Não adianta, as pessoas reclamam quando o Neymar perde um pênalti, pois todo mundo perde pênalti. O Messi perde pênalti, o Cristiano Ronaldo. Então, você não pode imaginar quando você publica um livro, que você acertou em todas. Mesmo você sendo o mais rigoroso possível, o livro tem uma série de tentativas e erros. E você, no fim, verifica com a perspectiva do tempo que você tem só dois ou três hits. Você acertou aqui, acertou ali, às vezes você perde um gol. Na frente do gol vazio, acerta na trave, não é? Isso faz parte. Futebol é uma arte também na sua dimensão. Dá um exemplo do que é uma composição.

Agora nós todos, eu acho, fomos sempre rigorosos, não é? Como Fernando Pessoa deixou escrito naquelas páginas de *Doutrina Estética*: a maior concorrência não é dos vivos, é a dos mortos. Não adianta você estar querendo enxundiar o mundo de obras e mais obras porque, no fim, poucas delas restarão. Ele diz: “Daqui a alguns séculos restará da nossa poesia algo nalguma antologia alexandrina, na qual cada um de nós vai entrar com dois ou três poemas. Certamente estarão lá o ‘Life’ e o ‘Organismo’, não tenho dúvida nenhuma”.

Dante Pignatari – E o “Cidade city cité”.

Walter Silveira – Ah, tem vários. (risos)

Tadeu Jungle – Bom, Dante, você é o comandante.

Dante Pignatari – Eu nada, não comando nada. Eu vou comentando, assim. Faço notas marginais...

Augusto de Campos – Eu posso acrescentar alguma coisa. Eu comecei falando um pouco da nossa biografia, dos nossos encontros, que foram fundamentais para nós. E isso vai repercutir no futuro, nas práticas dos mais

jovens, o Tadeu, o Walter, o Arnaldo, o Omar e outros tantos. Houve na continuidade daqueles encontros que tínhamos nos anos 1948, 1949, uma circunstância muito especial. Se não tivéssemos outros méritos, ao menos tivemos a sensibilidade de aproveitar a informação cultural daqueles tempos. Nós estávamos, é bom frisar, na década posterior ao fim da segunda grande guerra. Se você pensar, no século 20 houve duas grandes conflagrações. Talvez os mais jovens não tenham uma percepção tão aguda disso. Claro que sabem, conhecem, mas não têm uma vivência tão intensa como nós tivemos. Eu tinha 14 anos quando se encerrou a segunda grande guerra. Então, depois da paralisação cultural que ocorreu com a interferência da segunda grande guerra mundial, houve, no começo dos anos 1950, uma revisão geral de tudo que se passou na cultura na primeira metade do século vinte, e isso ocorreu em todo o mundo. Mas em São Paulo, dentro da conjuntura brasileira, aconteceu de uma maneira muito especial porque naquele clima de reanimação e de euforia que sucedeu o período sombrio da segunda grande guerra, começou a surgir aqui um contexto cultural muito interessante.

Surgiram museus de arte de São Paulo, o MASP, em primeiro lugar, o Museu de Arte Moderna (MAM). Os dois funcionavam inicialmente no centro da cidade, na Rua Sete de Abril. Logo a seguir, em 1951, veio a primeira Bienal. A Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Nós víamos toda a história do cinema, o cinema russo de vanguarda, o expressionista alemão, a gente tinha uma percepção informativa muito grande desses primeiros momentos. Foi a época do surgimento do cinema brasileiro, havia o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)...

Nós passávamos a nos reunir, nós três, toda semana. E tratávamos de assimilar todas essas coisas, inclusive favorecidos um pouco pelo cosmopolitismo de São Paulo. Os currículos escolares, desde o ginásio, incluíam o latim, o inglês, o francês. No curso clássico havia um ano de espanhol. Eu li o *Dom Quixote* no original, aos 15, 16 anos.

Italiano, nem precisava dizer... São Paulo é italiano. O Décio era filho de italianos. Eu tinha aulas no meu trabalho com um colega que era italiano, levava para lá o que estava lendo e treinava com ele. Havia uma livraria italiana em São Paulo, onde nós comprávamos livros incríveis em saldo, livros que não tinham sido vendidos durante a época da guerra. Nós queríamos saber “onde é que a gente vai entrar”. Lembrome de, uma vez, o Décio chegando em casa, ele já entrava declamando o poema *Annabel Lee*, de Edgar Allan Poe:

“It was many and many a year ago/In a kingdom by the sea/That a maiden there lived whom you may know,/By the name of Annabel Lee”.

Ele entrava falando poesia. E nós, então, começamos a fazer uma espécie de brainstorming. Começamos a procurar ler aquilo que havia de mais radical na informação que se podia obter e nos era entregue aqui em São Paulo. Tínhamos já a Livraria Francesa. Nos anos 1950, surgiu aqui a Livraria Pioneira, que importava livros dos Estados Unidos e da Inglaterra. Em 1952, surgiu o grupo dos pintores, dos artistas visuais, o grupo Ruptura. Em 1954, Hans-Joachim Koellreuter começou a dar aulas na Escola Livre de Música, na Rua Sergipe. E nós frequentávamos as conferências, as palestras do Koellreuter, juntamente com alguns pintores. Inclusive, foi no apartamento do Waldemar Cordeiro, que era uma espécie de líder conceitual do grupo dos artistas concretos, que nós nos encontramos com o Pierre Boulez, ainda muito jovem.

Esse ambiente – aí é que eu queria chegar – nos deu uma visão interdisciplinar que não era comum nas circunstâncias do mundo acadêmico, do mundo universitário, que era mais unilateral. Literatura era uma coisa e música, outra. Então foi esse ambiente que nos trouxe para uma visão mais abrangente, que depois foi se ampliando com o próprio desenvolvimento da tecnologia. A televisão chegou aqui nos anos 1950 em branco e preto... E esse encontro com os pintores foi

também fundamental para nós, foi também o que nos levou à Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. A ideia da exposição não foi nossa; o Décio estava na Europa, nessa ocasião, e a ideia foi do próprio Cordeiro. Ele foi convidado porque os artistas visuais do chamado Concretismo começaram a incomodar e ao mesmo tempo a aparecer. Eles começaram a se tornar relevantes no contexto cultural da época.

Chegou um momento, depois de três Bienais, de 1951, 1953, 1955, em que foi tão grande a evidência do trabalho de contestação desses artistas que tinham optado mais do que pela arte abstrata, pela arte geométrica, numa época em que o figurativismo ainda era dominante, que os artistas concretos de São Paulo foram convidados pelo Museu de Arte Moderna, por intermédio do Cordeiro, para fazer uma exposição coletiva. E ele nos convidou para participarmos com os nossos trabalhos. Isso teria sido em agosto de 1956. No Rio havia o Grupo Frente, que era voltado também para a arte geométrica e tinha um mentor intelectual na figura do crítico Mario Pedrosa. Cordeiro soube que esse grupo tinha sido também convidado para fazer uma exposição dois meses depois. “Eles não são lá muito concretos”, dizia Cordeiro. Alguns ainda pintam com marrom, mas vamos fazer com eles também. Vai ter muito maior repercussão.

E foi assim. A ideia foi dele, Cordeiro, e foi daí que nós partimos para a organização dessa grande exposição que marcou esse encontro interdisciplinar entre artistas plásticos, pintores e escultores, e poetas da visualidade. Foi um momento que depois veio a se refletir na continuidade das explorações poéticas, artísticas, das gerações mais novas. Segunda, terceira geração de artistas, como os que estão aqui, o Tadeu e o Walter, que projetaram essa visão interdisciplinar para outros veículos, para TV, vídeo. Veículos que hoje estão mais presentes ainda no mundo digital. Não podíamos prever tudo isso, menos ainda a revolução da arte digital.

A revolução da comunicação digital começou na verdade a existir presencialmente na esfera doméstica, nos anos 1980, nos Estados Unidos, e, nos anos 1990, aqui no Brasil. E nos anos 1950 não podíamos prever o que iria acontecer. Nem o McLuhan previu isso porque ele morreu antes. Morreu antes de 1984, antes da Apple lançar os primeiros computadores domésticos. Enfim, foi essa intervenção e essa visão de comunidade artística entre várias disciplinas que orientou esse lance inicial da poesia concreta e que também foi, de certa maneira, confirmado pela intervenção da tecnologia. Porque hoje a tecnologia digital coloca em nossas mãos tudo aquilo que nós queríamos e que não tínhamos no momento em que nós fizemos as nossas intervenções, não é? Os poemas que eu fazia em várias cores, usando carbonos com uma grande dificuldade, em um papel almaço de duas páginas, em que eu colocava carbonos coloridos e conseguia fazer a impressão na segunda página em até seis cores. Hoje, com o programa Word você faz brincando. Nós tentamos fazer essas coisas 60 anos atrás, sem ter à nossa disposição o instrumental necessário para isso.

Dante Pignatari – Ok, na verdade só um pouquinho, para finalizar, um pouco do jeito que eu comecei. Lembrando que principalmente agora, depois de ouvir o Augusto falando tudo isso, do que foi esse momento, os anos 1950, os anos 1960, quando aconteceu tudo. Na verdade, de maneira muito sintética também, essa exposição que está aí é um pouco também retrato, a partir de documentos, publicações, fotos, exatamente, não só de todo esse momento histórico, de toda essa história e de como isso se manifestava em publicações. Eu acho muito bacana essa coisa da documentação, de como isso, na verdade, está lá. Qualquer um pode ver. Você tem a prova material de tudo isso, como o Augusto estava falando. Imagino, claro, que o Augusto tenha um acervo dele também, que é, deve ser, outro universo, enfim, deslumbrante desse mundo. Um mundo de ideias, na verdade, que foi sempre onde o Décio, o Augusto e o Haroldo,

todos eles viveram. Muito obrigado a todos, Augusto, Tadeu, Walter. Não sei se alguém mais quer dizer alguma coisa ou se alguém quer perguntar alguma coisa...

Maria Adelaide Pontes – Augusto, eu queria que você comentasse... É claro que em 1952 vocês já estavam publicando a revista *Noigandres*. Nos anos 1950 vocês já tinham os poemas concretos, e a fundamentação teórica da poesia concreta nasce também meio que globalizada, meio que internacionalizada, uma vez que o Décio estava na Europa. Enfim, vocês se correspondiam, tem toda uma discussão, verdadeiros tratados ali por correspondências... Querida que você comentasse um pouco isso.

Augusto de Campos – Como eu dizia, nós começamos a examinar o que tinha acontecido em toda aquela primeira metade do século, e nos orientamos muito pela conceptualística de Ezra Pound. Ele estabeleceu aquela espécie de classificação sobre os vários tipos de intervenções literárias. Inventores, mestres e diluidores, belle-lettres, além de uma série de outras categorias. Ele não pensava essas categorias como uma coisa estanque, fechada, não. É um conceito que poderia ser estendido às artes em geral. Ele dizia que havia alguns segmentos de escritores, de poetas, que se preocupavam com novas linguagens, em criar novas formas de poesia. Havia outros que eram os mestres, os grandes escritores que assimilavam essas descobertas muitas vezes, e as levavam a um ponto de excelência extraordinária. Havia outros escritores menos importantes, mas nem por isso insignificantes, que tinham um trabalho com a linguagem da época, produziam trabalhos significativos, trabalhos interessantes, e outras várias categorias. Ele chamava a atenção porque era da índole dele como poeta, posicionar-se na primeira categoria, atribuir um valor especial a essa categoria. E ele exemplificava os inventores com a poesia praticada pelos trovadores provençais dos séculos 12 e 13, mas especialmente com a poesia do Arnaut Daniel. De uma dessas canções nós, inclusive, extraímos a palavra *Noigandres*. Por quê?

Porque o Arnaut Daniel tinha inventado formas que não existiam antes. O próprio Dante, que certamente tinha que ser alinhado entre os mestres, havia considerado Arnaut Daniel *il miglior fabbro del parlar materno*, o melhor artesão da fala materna, a provençal. Então, nós nos orientamos principalmente por essas categorias. Poderíamos fazer qualquer tipo de poesia individualmente, poderíamos ter entrado cada um a compor dentro da sua subjetividade, ou da sua capacidade expressiva. Mas a nossa intenção era diferente. Nós estávamos interessados em criar algo novo. E fomos então, fazer uma espécie de triagem. Procurávamos ler tudo o que havia nas várias literaturas. E nós chegamos a uma seleção dos artistas que tinham radicalizado ao máximo a linguagem poética. Não quer dizer que os outros artistas não fossem importantes, não fossem interessantes.

Eu, por exemplo, adorava o Lorca. Até hoje sei peças do romanceiro dele de cor. Mas os artistas que nós focamos, especialmente, foram o Mallarmé, do *Lance de Dados*, o Joyce, do *Finnegans Wake*, o e.e.cummings. E Pound, evidentemente, o próprio Pound. E também nos interessaram trabalhos da Gertrude Stein e do Apollinaire. Principalmente aqueles quatro primeiros a que eu me referi. E mais ainda. Todos nós concordamos que a obra principal era a do Mallarmé. O *Lance de Dados*, que é uma obra entre dois séculos.

A primeira versão incompleta dela surgiu em 1897 na revista uma publicação que na verdade não apresentou o poema na sua integralidade, como havia previsto Mallarmé. E a segunda edição, completa, veio a ser publicada na *Nouvelle Revue Française*, em 1914. No mesmo ano, no mesmo mês em que Apollinaire publicava os primeiros caligramas dele, saía a segunda edição de *Un Coup de Dés*. Na segunda, o poema se espalhava. Atravessava a dobra da página, passava de uma à outra, tornando ainda mais complexa a leitura espacial que ele propunha. Nós chegamos à conclusão de que esse era um

poema fundamental, um poema básico. O *Finnegans Wake* se sustenta por si só como uma obra das mais inventivas do século, mas, na verdade, o próprio *Finnegans Wake*, visto a partir de uma perspectiva mais abrangente, pode-se considerar, de alguma forma, contido, ou pelo menos embrionariamente pressuposto nesse grande poema do Mallarmé.

Então, a partir dele e da reflexão sobre esses outros poetas é que se deslanchou, conceitualizou-se propriamente aquilo que nós pretendíamos fazer e que exprimíamos por meio dos primeiros manifestos publicados em 1956. É claro que no Brasil, a partir do mesmo processo seletivo, nós chegamos à conclusão da importância da radicalidade da obra do Oswald de Andrade. Seus poemas-minutos, reduzidos ao mínimo, a inventividade toda dos romances, *Serafim Ponte Grande*, *João Miramar* e João Cabral de Melo Neto, que já tinha publicado nos anos 1940 *Antiode*, *Psicologia da Composição*. Obras arquitetônicas, pode-se dizer, extremamente substantivas e minimais e que eram seguramente um antecedente importantíssimo para nós. O João Cabral, cronologicamente, pertencia à geração de 1945, mas a sua produção se destacava e divergia dela..

Público – Tenho duas perguntas para fazer ao Dante. Dante, eu já li você dizendo que há traduções inéditas que o Décio fez do Santo Augustinho.

Dante Pignatari – Então, eu acabo de descobrir, na verdade, essa coisa. Conforme as coisas foram acontecendo. O Décio foi assim. Ele, em algum momento, nos primeiros anos do século, tinha um interesse profundo e muito duradouro, que sempre houve, sobre a cultura, principalmente pela Grécia e pelo mundo grego. E pela poesia grega, ele tinha o fascínio por Safo, mas também por Horácio... As paixões dele. E por esse mundo do início, os primeiros séculos do Império Romano, que é quando Agostinho aparece. Agostinho era

africano, na verdade. Era do norte da África, e o Décio teve um fascínio por esse mundo. Traduziu um fragmento das *Confissões*, que eu acho uma beleza, aliás. E isso eu descobri recentemente, por conta da publicação da peça *Viagem Magnética*, que é sobre a Nísia Floresta. Um professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte entrou em contato comigo por e-mail, escreveu um pouco protestando, inclusive, com algumas coisas que eu tinha falado, maculando a imagem da Nísia...

E na verdade aí ele me mandou um catálogo, uma publicação da Federal do Rio Grande do Norte, que se chama *Colóquio Barroco*. Eles fazem todos os anos e o Décio tinha sido convidado para participar desse encontro. Tinha estado no Rio Grande do Norte, justamente. Ele tinha ido porque a cidade onde a Nísia Floresta nasceu hoje se chama Nísia Floresta. E essa tradução do Agostinho foi publicada nos anais desse colóquio barroco. Inédito, que eu achei mesmo, era *Viagem Magnética*, a peça de teatro. Em manuscrito eu não encontrei mais nada, duvido que haja. Porque o Décio nos últimos anos estava concentrado, era nisso que ele estava trabalhando.

Público – Eu acho que outra pergunta que eu ia fazer era até sobre isso. Se há algum fragmento desse... *Obras, Brasil em Obras*.

Dante Pignatari – Não. Eu acho que ele nunca nem começou. Ele falava do romance, mas na verdade ele fez os contos e depois ele fez *Panteras*. E aí, quando ele foi se dedicar novamente à prosa, ele foi para o teatro.

Público – Oi. O Augusto comentou que desde o início a ideia foi fazer algo significativo. Com uma relevância histórica, vamos dizer, social. E ele também falou que deu o exemplo do word e do papel carbono e tal, e como isso ficou mais fácil, extremamente mais fácil. Por outro lado, parece que outras coisas ficaram mais difíceis. Dá essa sensação. O sentido de talvez conseguir uma relevância social.

Como a gente sabe que a solução não é evitar a poesia concreta, que está na *Noigandres*. Onde vocês acham que estaria, o que fazer, hoje... Onde que estaria essa relevância? Existe razoavelmente bastante discussão, ou pelo menos, acho uma discussão significativa, mais relacionada com a internet diretamente, muita gente diz que já existe muita quantidade de coisas online, publicadas. Então, o mais relevante a ser feito não seria publicar mais coisas, mas organizar a informação que está lá. Existe muita conversa sobre plataforma também. Vocês acham que é por aí? (risos) Vocês acham que é outra coisa? Vocês acham que isso é uma falsa questão?

Augusto de Campos – Não, mas eu gostaria de ouvir também a opinião do Tadeu e do Walter. De minha parte, por princípio, a gente não sabe nada. Quer dizer, por princípio um poeta nunca sabe onde ele vai parar. Não deve saber mesmo. Eu acho que essa parede, essa dificuldade de ser, é essencial para a poesia. Eu termino um poema e não sei exatamente como vai ser o outro. E acho que não é o momento inclusive de ter um só caminho, de ser assim extremamente ortodoxo. Eu acho que os caminhos da poesia são muitos. Eu, quando me perguntam sobre os caminhos da poesia, eu sempre cito uma frase do Arnold Schoenberg: “Todos os caminhos levam a Roma, menos o do centro”.

Então eu acho que a poesia tem que essencialmente se orientar por essa liberdade. Quer dizer, não é que toda poesia deva ser visual necessariamente, tenha quer ter essas características. O que eu digo apenas é que o mundo digital, a informação digital nos deu um instrumental extraordinário para trabalhar. Quer dizer, você pode escolher não usar esse material e fazer excelente e até grande poesia. Mas esses instrumentos estão aí para serem usados. Se nós não usarmos, outros vão usar para finalidades talvez não tão interessantes. Falando sobre esse assunto me lembrei da figura do Prometeu, que roubou o fogo dos deuses. Ele foi sacrificado por isso. Mas se nós não tentarmos nos apropriarmos desse fogo, dessa informação, quem vai tomar

conta disso não vai fazer nada de interessante. Então eu acho que os poetas pelo menos deveriam tomar conhecimento desse âmbito e tentar produzir poesia nele, porque ele é muito propício para essa discussão que foi iniciada com a poesia concreta, da qual Décio falava muito, como um pensador que ele era da linguagem poética. Esse encontro, que é propiciado pelo mundo digital entre o verbal e o não verbal. Que ele preferia chamar, nos últimos tempos, de icônico. Ele preferia a expressão icônico ao não-verbal. Esse encontro entre o verbal e o icônico é muito importante. Você hoje entra no Facebook, no Instagram... as imagens parecem falar mais até do que as palavras. Quer dizer, as pessoas tendem mais a projetar as imagens, a conversar com os outros por meio das imagens e de pequenas incursões verbais. É tão evidente essa transformação, essa metamorfose da comunicação, que eu acho que os poetas, necessariamente, vão ter que se defrontar com isso. Seja para embarcar nessa viagem, seja para rejeitá-la, se preferirem, por acaso, outros modos de fazer poesia. Que todos eles são válidos, penso eu. Sempre com aquela nota. O caminho de Roma pelo meio não dá.

Walter Silveira – Eu vejo assim, de fato você tem hoje um instrumental muito grande para expressão. E na realidade a gente hoje não está dizendo que uma coisa é única e se é por ali que se vai chegar a Roma de fato. Mesmo porque a questão do fazer e do criar é um território... Quanto mais você não souber o que está fazendo de fato, aonde você vai chegar com aquela experimentação, é o que pode produzir a informação nova. Essa informação nova não é uma informação que vem de você ser um curioso desinformado. Tá certo? Quer dizer, hoje você tem uma bagagem muito grande, pela própria internet, pelas próprias ferramentas que aí estão. Você pode ter um cruzamento de repertórios e de referências que produzirão com certeza nesse curto-circuito, alguma coisa nova.

Quer dizer, para mim, passa por aí. Quer dizer, é de você ter um repertório, um conhecimento

daquilo que já foi experimentado e que está balizando que o caminho a ser trilhado passa por isso. Ou seja, sem preconceito do uso ou de voltar a pintar, ou de fazer um website, mas sabendo que já teve a poesia concreta, que Mallarmé muito antes da poesia concreta já pensava num tipo de desenvolvimento, vamos dizer, icônico do pensamento dentro dos seus poemas e muitos outros criadores. Então, o novo eu acho que não vem pelo novo só. Ele vem por aquilo que é o repertório... a parabólica tá ligada (risos).

Tadeu Jungle – Acho que o Walter... Vocês comentaram tudo. Seria uma longa discussão. Esse é um assunto em que eu me debruço diariamente, sobre se isso seria abrir muitas portas. Eu acredito, há pouquíssimos anos a gente não tinha... Hoje em dia é corriqueiro o Twitter, a gente não tinha Facebook. Foi agora, foi anteontem isso. Então, em mais dois anos haverá outras coisas e mais cinco mais outras, muitas. Então as ferramentas estão em ampla proliferação. As formas de se comunicar, as formas de expor o seu pensamento, as telas, serão todas. Tudo, para mim, será tela. Eu tenho certeza disso. As coisas todas serão tela. Você vai tocar, vai falar, vai comunicar, vai ver. Essa coisa dos óculos que agora vão ver as coisas, você vai se comunicar com três coisas ao mesmo tempo. Você vai ver vidas passadas (risos).

Opa! Já está aí. Já existe um registro de um mesmo lugar, eu vou poder vir aqui, sentar-me com os meus óculos e ver esta palestra do Augusto, e outras que já aconteceram aqui ao mesmo tempo. E conversando com um físico do Rio de Janeiro, que é o curador do Museu do Amanhã, com o qual eu estou tendo lá umas coisas, falei: “P..., mas é muita coisa, cara”. Três, quatro, o cérebro é plástico. Ele vai conseguir... Eu estou conseguindo ver o Walter falar aqui, eu percebo que o outro está falando lá, estou ouvindo uma música, eu ainda tô roçando e tem alguém... Eu estou em seis, sete coisas ao mesmo tempo que estaremos. Quer dizer, imagina a poesia nisso. Onde ela poderá ser sensória, visual, auditiva, por todos os poros, vamos poder vivenciar, comer poesias. Sabe Deus o que nós vamos

poder fazer. Quer dizer, nós estamos em pleno olho do furacão nessa coisa da comunicação. Então, o que será relevante é a pergunta... Cara, se é uma falsa pergunta é f... mesmo. É bem f... O que que é relevante? Para que caminho? Os caras aqui foram lá, estudaram tudo, o cara aprendeu alemão para ler Rilke. Quer dizer, é outro. O cara estudou tudo para trás. Ele falou: "Pera um pouquinho, vou começar o negócio, uma coisa bacana, deixa eu estudar tudo"! (risos)

A partir daí botou um pé e falou: "Olha que legal, o Mallarmé..." *Lance de Dados*, pá, pá, criou. Erigiu uma coisa absolutamente sólida. Sem trocadilhos com a poesia concreta. Construiu um negócio que é para sempre. Entendeu? Quer dizer, a gente é bombardeado de tanta informação que nos falta realmente rumo. E toda hora que você acha que botou o pé em Mallarmé... Pintam dez outras coisas e você fala: "Caceta, você não sabe nem o que é relevante". Onde nós estamos, né? Onde nos segurarmos? É uma época imaterial mesmo. Então, estamos bem ralados.

Dante Pignatari – E eu, com essa coisa, estou lembrando assim dessa coisa de ler tudo e saber tudo. Eu sei que tanto o Décio quanto o Augusto... Eu sei porque eu sei. A gente sabe. A biblioteca do Décio e a biblioteca, ele leu inteira. Eu só não li os livros em francês porque eu não sei francês. E, assim, eu trabalho com pesquisa e musicologia e tal, e tem um cara que eu admiro muito que é o Charles Rosen, que escreveu um livro fundamental sobre a geração romântica. Aliás, são dois: o Charles Rosen e um cara chamado Lawrence Kramer. Ele tem um livro em que propõe a criação de uma disciplina que permita estudar indiferentemente a música ou a poesia. Porque ele acha que são artes tão próximas e tão unidas que elas poderiam perfeitamente ser estudadas na mesma disciplina. E esses caras são assim, eles leram tudo. Toda filosofia, toda arte do período, todas artes plásticas...

Quer dizer, para o cara falar de música, eles veem assim, né? E eu lembro uma vez, tentando escrever um ensaio sobre mitologia

e Wagner, e eu fui ler alguma coisa e acabou caindo na coisa de Safo. Que era uma das paixões do Décio. E eu comecei a ver o que era a obra da Safo. Safo viveu no século 7 a.C, na ilha de Lesbos. E não tem quase nada. O que existe da poesia dela? Quase nada. E se escrevem bibliotecas inteiras por causa de quatro letrinhas num caco de cerâmica. Ficaram especulando, tentando reconstruir o que seria aquele poema, que não sobrou quase nada, tudo fragmentado. Um negócio impressionante. Mas, literalmente, bibliotecas inteiras, centenas de livros. E continuam sendo escritos.

Aliás, é por isso que eu digo... Quer dizer, do lado dessa cornucópia de ferramentas e possibilidades... E, no entanto, na verdade, o rigor e o know-how... Quer dizer, uma mulher que foi fazer poesia lá em não sei quando continua sendo assim. É tão fundamental o fazer do poeta, né? E eles, em vida, não levam nada, mas vai ser sempre depois. Mas é tão fundamental que, mesmo que você..., são sílabas esparsas soltas em cacos de cerâmica. As pessoas continuam pesquisando, estudando, lendo, falando, fazendo, porque é assim. Talvez o que há de mais fundamental na cultura humana, na criação humana, é justamente isso que os poetas fazem. E aí os caminhos, realmente eu acho que podem ser desde você ir pesquisar um papiro perdido não sei onde até isso. Até incorporar esse mundo tecnológico todo.

Lenora de Barros – Uma frase do Décio que ecoou o tempo todo aqui na minha cabeça e ecoou na minha vida, e que eu acho que passa por tudo isso, é mais ou menos assim: "Antes da poesia concreta, versos eram versos. Com a poesia concreta, versos não são mais versos. Depois da poesia concreta, versos são versos a dois dedos da página, do olho e da história". Então eu acho que, de algum modo, ela ficou aqui e eu quis dizer (risos). É isso.

Walter Silveira – Obrigado! Muito bom.

Tadeu Jungle – Décio citando, a conclusão aqui, Interessere seria bom, você sabe Interessere? Podia ler que não temos. É

bonito. Fica na memória. Mas o Décio falando, citando o Peirce, falando que o "Drummond não vendia três mil exemplares no auge da carreira. Sabe por quê? Porque a poesia não conclui e a civilização ocidental exige conclusões."

Walter Silveira – Mas o Augusto vendeu a primeira edição inteira já. Mil exemplares.

Augusto de Campos – Tinha aquele poeta alemão, o Hans Magnus Enzensberger, que disse ter criado a Lei de Enzensberger. Em qualquer país do mundo, seja na Alemanha, na Cochinchina, na Argentina, nos Estados Unidos, livros de poesia e de poesia nova vendem sempre 1235 exemplares (risos). Com exceção da União Soviética, onde, por uma espécie de enfermidade ainda não diagnosticada, os livros são vendidos em 200mil, 500mil exemplares... De fato, não passam de mil, dois mil exemplares os livros

de poesia, ainda mais quando se trata de poesia nova, ainda não assimilada. Mas, na União Soviética, aconteceu que as edições eram estatais.

Quer dizer, não havia editoras particulares. Era uma única editora. E depois que o Stalin se aproveitou da fama do Maiakóvski, e da sua fidelidade utópica ao regime comunista, para transformá-lo em poeta oficial da Revolução Russa, a editora estatal vendia a coleção de 13 exemplares da obra completa dele em grandes tiragens. Eu adquiri essa coletânea publicada com até 200mil exemplares numa livraria de São Paulo que havia no centro e vendia livros russos. Isso, antes do Golpe de 64, que acabou obrigando o dono a fechá-la. De lessiênin, eu comprei uma antologia de poemas em cinco volumes, com tiragem de 500mil exemplares. Então, não sei.. mas parece que a Lei de Enzensberger continua prevalecendo, com algumas exceções...



Dante Pignatari e Gilberto Mendes na exposição *Arquivo Décio Pignatari: Um Lance de Dados*

Décio Pignatari, Franz Mon, as publicações ROT e Futura, e algumas ligações da poesia concreta entre o Brasil e a Alemanha

A origem do movimento internacional de poesia concreta tem sido atribuída por diversas fontes a uma reunião, que teve lugar em Ulm, na Alemanha, em 1955. Eugen Gomringer, suíço de origem boliviana, esteve trabalhando como secretário de Max Bill no College of Design de Ulm, e acabou conhecendo Décio Pignatari, um professor de Desenho Industrial e da Teoria da Comunicação, de São Paulo, que esteve dois anos na Europa. Ambos já estavam ativos no campo da poesia experimental. Pignatari tinha formado o Grupo Noigandres em 1952 com os poetas Augusto e Haroldo de Campos. Gomringer havia publicado sua primeira coleção de *Constellations* (*Constelações*), em 1953¹.

Ambos tinham de fato considerado o uso da palavra “concreto” em relação a seus trabalhos, no entanto eram totalmente inconscientes da existência um do outro. A reunião em Ulm não só abriu um canal de comunicação entre Gomringer e os poetas Noigandres, mas resultou num acordo de que seus trabalhos deveriam passar a ser identificados por um título comum. Esta história é relativamente conhecida e, na Alemanha, diversas exposições celebraram o 90º aniversário de Eugen Gomringer, em 2015. Uma dessas exposições acontecerá na cidade de Bielefeld com a participação de uma série de artistas jovens².

1 Décio Pignatari recebe sua cópia de *Konstellationen*, *constellations*, *constelaciones*, de Eugen Gomringer em Ulm em 1955. A cópia, presente na mostra no CCSP, inclui uma constelação na qual se lê:

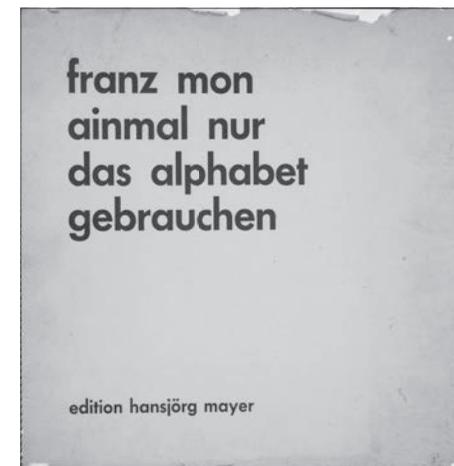
Avenidas
Avenidas y flores
Flores
Flores y mujeres
Avenidas
Avenidas y mujeres
Avenidas y flores y mujeres y um admirador

2 A mostra intitulada *Gomringer & no Bielefelder Kunstverein* (agosto-outubro 2015) inclui participações de artistas tais como Ann Cotten, Natalie Czech, Kenneth Goldsmith & John Ashbery, James Hoff, Karl Holmqvist, Sophia Le Fraga, Tan Lin, Hanne Lippard, Nils Menrad, Michalis Pichler e Cia Rinne.

Na mesma cidade de Bielefeld, o *Kolloquium Neue Poesie* (o colóquio para poesia nova) aconteceu entre 1978 e 2003. Dessa maneira cidades periféricas como Ulm ou Bielefeld se tornaram lugares significativos na criação da poesia concreta e da poesia visual na Alemanha e no mundo. O artista e poeta Franz Mon estava por perto, em Frankfurt am Main, e de vez em quando viajava a Bielefeld e Ulm para encontros com Gomringer e outros poetas como Helmut Heißenbüttel e artistas como o fundador do ZERO, Heinz Mack, e o pintor K. O. Götz, um dos representantes principais do Informel. Mon esteve conectado com uma variedade de artistas de vanguarda do pós-guerra na Alemanha Ocidental e outros como Carlfriedrich Claus na Alemanha Oriental.

Fundador da editora Typos, em Frankfurt, Franz Mon argumenta que não importa a quantidade de conteúdo em um página, mas sim a relação entre os caracteres e as possíveis conexões entre eles. Mon sempre identifica o espaço na página como plano integral do poema visual. Neste sentido ele concorda com uma das ideias principais do “plano-piloto” – publicado em 1953/58 por Pignatari e os irmãos Campos – que postulava que “a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”.

Segundo Mon, na poesia concreta, as letras e a forma fonêmica são conversíveis, o que significa que um texto pode ser lido e falado, pois seu material é de natureza verbal. Em sua jornada em direção a formações textuais mais extremas, a convertibilidade foi aos



poucos sendo perdida. Os textos são então somente visuais ou fonéticos. Eles assim representam posições fronteiriças da poesia concreta, zonas intermediárias entre música, artes plásticas e arquitetura. Em seu texto *About concrete poetry* (1969), publicado no catálogo da Mostra di Poesia Concreta, de Veneza (1969), Mon detalha que, em relação à poesia concreta – derivada de textos de material verbal –, os seguintes padrões de composição podem ser esboçados:

1. A posição dos vários signos linguísticos em uma determinada superfície. Mesmo que isso não seja o mais antigo, é, sem dúvidas, a forma mais radical de poesia concreta. (exemplo: I/L/F/E/LIFE, do Pignatari).
2. A posição dos vários signos linguísticos em

uma superfície determinada – espalhados por exemplo. O valor de sua posição em uma superfície e seu tamanho tem igual valor a sua posição em relação aos outros símbolos. Além disso, a distância semântica – a proximidade ou distância entre significantes, ou seja, entre palavras especiais – pode desempenhar um papel importante. (exemplo: jetzt, de Rühm)

3. A conexão assintática entre vários signos linguísticos em linhas e colunas, onde os mesmos elementos são muitas vezes repetidos (exemplo: pleure/pleut, de Ian Hamilton Finlay)

4. A multiplicação dos mesmos elementos para intensificar e estender o contraste de informações. Possibilidades de redundância

podem ser demonstradas. (exemplo: un sorriso, de Belloli)

5. O aumento de uma quantidade (possivelmente indeterminada) de signos linguísticos em uma superfície. A sua distribuição pode consistir em diferentes densidades. Assim, sobreposições e variações entre legibilidade e ilegibilidade podem ocorrer. (exemplo: sind, de Gappmayr).

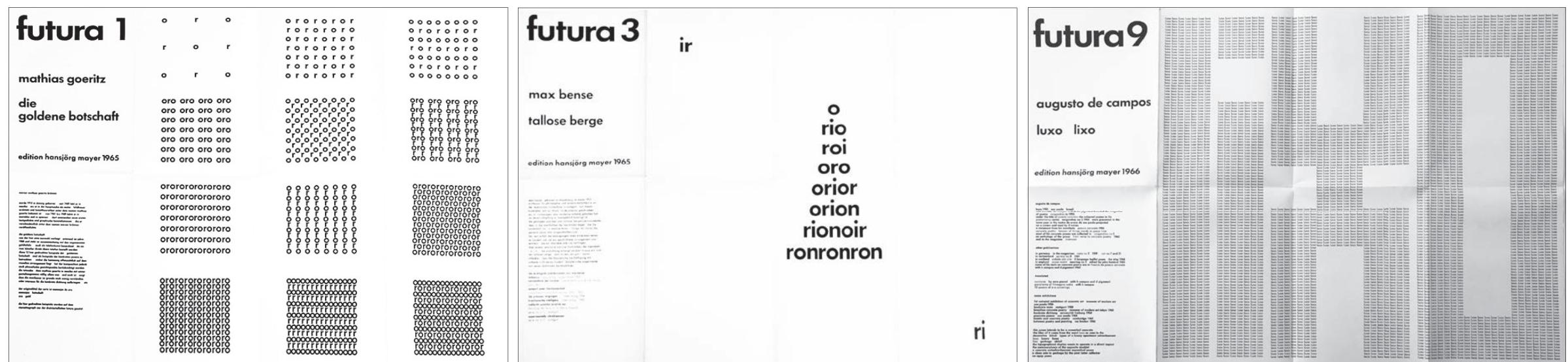
6. As permutações de material linguístico através de todas as suas variações que permitem uma norma. (exemplo worte sind schatten, de Gomringer)

7. A contaminação dos elementos verbais: palavras ou segmentos de palavras que se fundem uns com os outros. O significado muda e se confunde; significados inesperados são descobertos através de trechos

formato e com capa cor laranja fluorescente, que foi produzida com 200 exemplares e leva uma seleção de obras variadas de Mon. Foram essas as edições de Mayer em Stuttgart, cidade perto de Ulm, que documentam o intercâmbio da poesia concreta entre Alemanha e Brasil.

Na coleção do Pignatari encontram-se vários exemplos de *Futura*, também editado por Mayer:

Futura 1, de Mathias Goeritz, *die goldene botschaft* (edição Hansjörg Mayer, 1965) surgiu dos primeiros poemas sonoros e constelações gráficas que Goeritz desenvolveu em viagem a Marrocos entre 1941 e 1949. *Die goldene botschaft* (mensagens de oro),



de uma estrutura. (exemplo: coloramas/caracolar, de Augusto de Campos).

8. A variação associativa fonética dos signos linguísticos. Uma forma fonética desencadeia um outro semelhante, no entanto, com um significado diferente (exemplo: pomander/open pomander/open poem and her..., de Morgan).

9. A figuração de materiais linguísticos: a) através de um regime exógeno (exemplo: os discos Rundtexte, de KRIWET). b) como visualização de textos (exemplo: Brancusi, de Kolar no limiar para o poema visual).

As descrições didáticas do Mon³ trazem um alfabeto da poesia concreta, e dentro do mesmo está refletido também o universo do Pignatari (notavelmente Mon descreve a obra do Pignatari como a “mais radical”) e de seus parceiros. Por outro lado, na coleção do Pignatari exposta na mostra no CCSP, Franz Mon está presente com ainmal nur das alphabet gebrauchen. É uma edição de Hansjörg Mayer (1967), em grande

por exemplo, foi criado em 1960 e está relacionado com os chamados painéis de ouro, dando ênfase à composição e aos aspectos fonéticos. Encomendados via telefone, as obras receberam o subtítulo de Telefonkunst, arte por telefone.

Futura 3, de Max Bense (1965) intitulado *Tallose Berge* (montanhas sem vales), foi escrito em homenagem ao Rio de Janeiro, onde Bense lecionou sobre estética moderna. Geólogos falam de montanhas sem vales quando indicam que devido à dureza da rocha não há vales cortados nas superfícies dos famosos cones que dominam a paisagem em torno do Rio. O arranjo de palavras em camadas na obra do Bense recria o ícone – montanha sem vales – que caracteriza o Rio de Janeiro.

Futura 9, de Augusto de Campos, (edição Hansjörg Mayer, 1966) traz a palavra “lixo” formada pelo conjunto de palavras *luxo*. Este poema desponta da palavra *luxo* das decorações kitsch dos apartamentos opulentos: *luxo luxury luxus lixo garbage abfall*. A exibição tipográfica opera com a intenção de impacto direto, a metamorfose do oposto doublé cria um poema apoético, um antiadvertisement concreto, uma ode limpa ao lixo do poeta – um poema onde os sons ecoam.

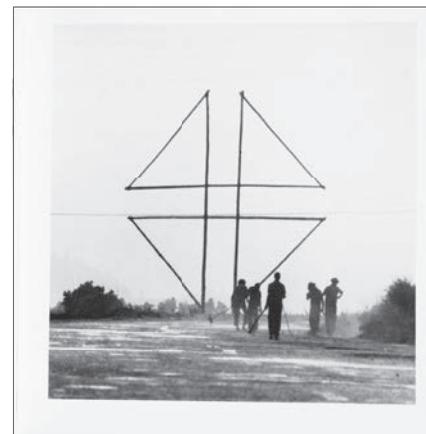
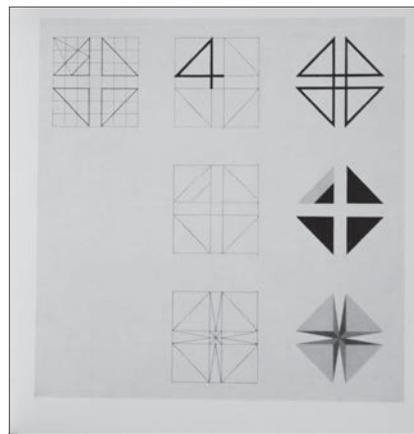
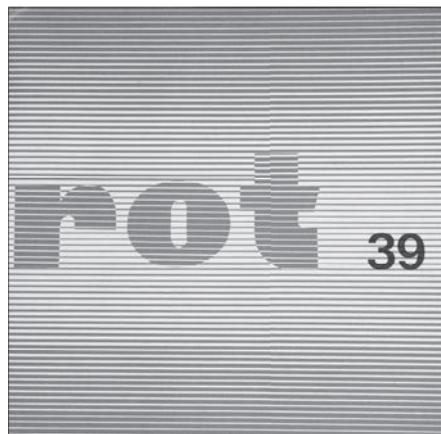
³ Desde as décadas de 1960 e 1970 o trabalho do próprio Franz Mon tem contido variações lúdicas, especialmente quando ele começou a usar imagens em suas colagens como elemento e fonte adicional: material de publicidades ou notícias da mídia. Porém, Mon não aspirou produzir uma obra inerentemente crítica da sociedade de consumo ou da história alemã.

Outra série de publicações que se destaca na mostra é a *ROT (Vermelho)* editado pelo Max Bense e Elisabeth Walther, também na cidade de Stuttgart. Com capa vermelha com as letras ROT, a contracapa traz a inscrição de uma frase do filósofo alemão Ernst Bloch: *Es gibt auch rote Geheimnisse in der Welt, ja nur rote* (Também há segredos vermelhos no mundo, unicamente vermelhos).

O acervo de Pignatari traz alguns números da *ROT: Rot # 7*, com título *Konkrete Texte der Noigandres*, traz uma introdução do Helmut Heißenbüttel sobre a poesia concreta com contribuições de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Gruenewald. Heißenbüttel menciona a ligação de poesia concreta com a arte sonora e a pintura Informel através de uma debate de ideias centrais do compositor francês Pierre Schaeffer que propagava que

com título *Versuchsbuch Galaxien*, que foi traduzido do português para o alemão pelo Villém Flusser e Anatol Rosenfeld. *Rot # 29* (1967), de Mira Schendel, foi publicado sob título de *Grafische reduktionen* e com uma descrição de Bense sobre a obra de Schendel: "As intensidades do acidente vascular cerebral, a estadia em curvas, o elegante, o pesado, o gracioso, o fechado, o aforístico e detalhado, como se consistisse de cabelo ou então como uma barra".

Porém, o mais fascinante de todas as edições de *ROT*, na coleção do Pignatari, é uma história pouco conhecida no Brasil, contada na *Rot #39* (1969), que detalha a obra de Aloisio Magalhães, intitulada *Rio de Janeiro, der Weg eines Zeichens*. A cidade carioca celebrava o seu 400º aniversário em 1965 e, na preparação do evento, 500 candidatos participaram de um concurso para a elaboração de um logo



o elemento que menos pode ser influenciado pelas pessoas é o som. Segundo Schaeffer a música concreta é a verdadeira raiz do concretismo, amara assim a perspicácia história com a poesia e a pintura Informel.

Outras edições presentes na coleção de Pignatari incluem:

Rot #14, de João Cabral de Melo Neto, com título *Der hund ohne federn (O cão sem plumas)*, e *Rot #25*, de Haroldo de Campos,

que fosse adequado para todos os eventos criados para a data comemorativa. A princípio houve certa resistência na utilização do símbolo vencedor, mas, subsequentemente, os cariocas se apropriaram e fizeram uso das formas concretas do Magalhães que apareciam nas janelas, nos carrinhos dos vendedores ambulantes, no carnaval e até em biquínis e vestidos nas praias da cidade.

Tobi Maier, para Centro Cultural de São Paulo, São Paulo, setembro 2015

Bolinho de bebê

–Mezcal, peru, mole e bolinho de bebê
Um recuerdo psicodélico de uma palestra de Décio Pignatari no México

por Maurício Marcin

Para que acontecem as coisas, os seres, se se pode fazer literatura?

Pode a ficção fazer sumir o capitalismo e a escravidão? Sim, pode. Pode reviver os mortos? Não, não pode.

Sem fingir um início, sem um centro, direi que em 1981 se verificou na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o IV Coloquio Internacional de Poética y Semiólogía sem muitas consequências entre os esportistas de alto rendimento e vários outros setores populacionais. Alguns colóquios só interessam aos especialistas da área, incluindo quando esses tentam ser multidisciplinares e integradores.

O IV Colóquio, naturalmente, foi precedido, um ano antes, pelo III Colóquio. Ambos aconteceram por iniciativa da UNAM (instituição louvadíssima). Para participar do III Colóquio viajou ao México Haroldo de Campos. Era 1980. Para participar do IV Colóquio, viajou ao México Décio Pignatari. As presenças seguidas dos poetas brasileiros não foram ignoradas pela crítica, que qualificou a coincidência como um bálsamo revitalizador da poesia concreta. “Os dedos de Noigandres tateiam o umbigo da lua”, sentenciou a imprensa. Décio aterrissou numa terça-feira na cidade, ou pode ter sido numa quarta-feira. O que asseguro é que um dia depois de sua chegada estava prevista sua participação no Colóquio onde exporia seus estudos recentes sobre a Semiótica da Montagem.

No aeroporto foi recebido por uma turma de jovens poetas que festejava sua chegada com balões coloridos e cartazes que manifestavam carinho e admiração. Outros dois seres mais sóbrios, uma mulher e um homem – distintos por um discreto broche com o escudo da UNAM –, não demoraram a reconhecer-lo ao sair da área de alfândega, pois conheciam seu rosto por fotos. Deram-lhe as boas-vindas e, depois de se oferecerem para ajudá-lo a carregar uma pequena mala (ajuda que Décio recusou), acompanharam-no até uma van que o levou ao restaurante Las Delicias, no bairro Santa María La Ribera, onde se encontrou com alguns outros participantes do Colóquio que haviam chegado nos dias anteriores.

Décio parecia feliz e não tinha fome, mas a insistente cortesia mexicana dispôs que os conferencistas o deleitassem com um peru com mole poblano, uma das mais refinadas delícias da gastronomia colonial mexicana. Um pequeno prato – o mole – que agrega entre 30 e 35 ingredientes: chocolate, pimenta mulato, pimenta pasilla, pimenta ancho (abertas e sem sementes), manteiga de porco, alho, tortillas duras, amêndoas, passas, um bolinho tostado, outras coisas de que me esqueço, açúcar e sal a gosto. Décio pediu uma cerveja que lhe pareceu morna. Como sei? Por seu gesto. Arqueou as sobancelhas e inflou as bochechas e isso, sabe-se, é que provoca uma cerveja que não se bebe fria o bastante. Décio escutava as palavras em espanhol dos participantes do Colóquio. Divagou sobre o romance mexicano e se maravilhava com a palavra “xingar”, que conhecia de textos de Octavio Paz, mas que nunca havia escutado de viva voz: “xingar”. Que diabo é xingar?, perguntava Décio, enquanto duas mulheres repartiam pratos de peru, mole e arroz. Décio olhou o prato e a escura cor do mole o levou a pensar em uma

espécie de magma, ou em uma galáxia para onde vinham os ajonjolies espalhados, saídos de estrelas e planetas.

Provou o mole com uma tortilla como colher e o achou picante, doce e picante ao mesmo tempo, e divagou sobre sua vida, sobre como teria mudado sua vida se tivesse colocado, com maior regularidade, mais atenção sobre a gastronomia e a alimentação.

As conversas, por minutos, giraram ao redor do peru, dos bolinhos de bebê pré-hispânicos, das formas de matar animais com dignidade e sem sofrimento, mas logo retornaram os signos, as metáforas, as transcrições linguísticas e Décio se sentiu confiante. Sem muita consciência, com sua atenção posta sobre as palavras que entendia parcialmente, terminou de comer o mole e se sentiu satisfeito e cansado. Ao terminar a comida, tomaram café e uma tacinha de mezcal, saíram sem pagar a conta, que já havia sido paga pela Universidade, e passearam pelo bairro para fazer a digestão. Pararam em um parque decorado no centro com um belo quiosque mourisco e dali observaram a realidade mexicana e o entardecer.

PAUSA

Décio chegou ao hotel que se encontrava na rua de Jardines ou de San Miguel. Suponho que todos os conferencistas se hospedaram no mesmo lugar. Registrou-se e subiu pela escada a um quarto no terceiro piso. Ao cruzar o umbral (a porta), tirou os sapatos e logo depois a camisa: ficou de peito nu. Sentiu um calafrio e o cheiro do quarto lhe lembrou sua mãe. Apressou-se em tirar as calças e foi tomar um banho. Enquanto se lavava lembrou-se dos perus e os imaginou sendo degolados num quintal. Tentou concentrar-se e repassar mentalmente algumas noções semióticas que exporia no Colóquio, mas os perus degolados desfilavam por

uma prancha metálica e interrompiam suas considerações. O corpo, os órgãos de Décio trabalhavam na digestão do peru, do mole, do mezcal que provocava o vaivém de ideias e signos e números como peru e semiótica e perus degolados, etc.

Décio desceu à recepção para pedir ajuda. O recepcionista lhe deu um remédio para o estômago e ele conseguiu dormir. O que sonharia Décio esta noite?

Décio sonhou com mandíbulas que o destrocavam flutuando sobre um pântano. As mandíbulas perseguiam uma criança, que fugia apavorada em pequenos passinhos. Com cada passada a menina crescia ligeiramente, cresciam seus pés e pernas, seu cabelo se estendia até formar uma trança e suas cadeiras se alargavam, do peito da menina brotavam uns figos verdes. A menina deixava de ser menina e era então uma professora da escola que empunhava uma régua de madeira na mão esquerda. As mandíbulas se convertiam em um alto-falante que tocava um bolero. Sonhou também com o Colóquio e imaginou um auditório com enormes filas de cadeiras forradas de veludo vermelho, todas vazias, menos uma na terceira fila, ocupada pela professora da escola, que o observava. Décio improvisava uma fala sobre as plantas fanerógamas e o desenho clássico e encontrou beleza nas pálpebras da professora. Suspendeu seu discurso, levantou-se de sua cadeira para se aproximar, desceu do praticável onde estava e estendeu a mão à professora. A professora, sem mexer os lábios, lhe disse: “Décio, as escadarias são também cascatas, inclusive em épocas de seca. Cuidado com as pegadas das raças, são pegadas de gigantes e, Décio, tenha cautela em distinguir o ruído da melodia.”

Décio foi sacudido pelo som do telefone de seu quarto e uma voz feminina lhe indicou que falava para despertá-lo, às seis da manhã, como havia pedido. Rompeu o jejum com uma banana que estava sobre a escrivaninha e da qual não se lembrava de ter visto na noite passada. Descascou-a e sentiu suas vitaminas penetrando-o. Pensou em seus sonhos e tentou recordá-los, em vão. Pensou nas feridas como rosas cálidas. Décio girou as torneiras do chuveiro e esperou que saísse água quente. Desnudou-se, ou já estava nu, e tomou banho. Enquanto imaginava sua fala no Colóquio, perfumou-se, procurou suas anotações, pegou dois livros que trouxe de São Paulo, sua carteira e saiu do quarto.

Interessado nos signos, assisti a esse dia do Colóquio, lembro-me bem. 14º andar da Torre de Humanidades na Cidade Universitária. Sem luz.

Sem e l e v a d o r

Subi os 14 andares atento à vista dividida entre os degraus, que contava um a um, e as costas de Décio, que subia poucos metros à minha frente. Ia ligeiramente atrasado e, ao chegar ao 14º andar, estava, como dizemos no México, colocando os bofes pra fora.

O auditório estava cheio. Não cabia uma alma, nem um alfinete. Assim, Décio abriu caminho até o púlpito. Saudou cortesmente a duas pessoas que o esperavam e sentou-se atrás de um papelzinho sobre a mesa

que tinha seu nome escrito. Nesse mesmo cenário, atrás da mesma mesa coberta com uma manta bordada de azul e dourado, Rubén Bonifaz Nuño (nosso poeta) tinha inaugurado, alguns dias antes, o Colóquio. Eu me considerava da turma de Bonifaz. Nessa época a poesia era tão concorrida que nos dávamos ao luxo de poder escolher turmas e correntes. Duas vezes troquei de turma ou de corrente. Agorinha lembrei-me da visita de Décio a Teotihuacán. Espero dizer-lhes algo sobre isso também, mas vou tentar me manter no fluxo do Colóquio.

Um homem que se identificou na audiência como Enrique Balión, ou Enrique Balón, deu as boas-vindas aos assistentes, atraiu nossa atenção com uns aplausos chamativos e subiu a voz para dizer que o terceiro dia do Colóquio começaria com a participação de Décio Pignatari a quem apresentou sucintamente e cedeu a palavra. Para esses instantes, todos nós estávamos já sentados e em silêncio. Décio afastou o inútil microfone, tirou uns papéis e os livros de sua pasta, colocou-os sobre a mesa. Encheu um copo com água e se pôs de pé. Disse bom dia em português. Creio que provava o alcance de sua voz no auditório. Nós, mexicanos, somos educados e dissemos bom dia de volta, como na escola, quando chega a professora.

Décio começou a explicar um esquema de comunicação que iniciava com a FONTE. Imaginei uma fonte de pedra lavrada em uma praça da Itália. Distraí-me com o borboleteio da água e voltei. Décio disse que a FONTE sem o EMISSOR não servia pra nada. Explicou que a FONTE é quem emite uma informação, o EMISSOR é a forma em que realiza a transmissão da informação, e o RECEPTOR é aquele que converte a informação de modo que não aconteça muita perda. Desdobrou um dos papéis sobre a mesa e mostrou ao

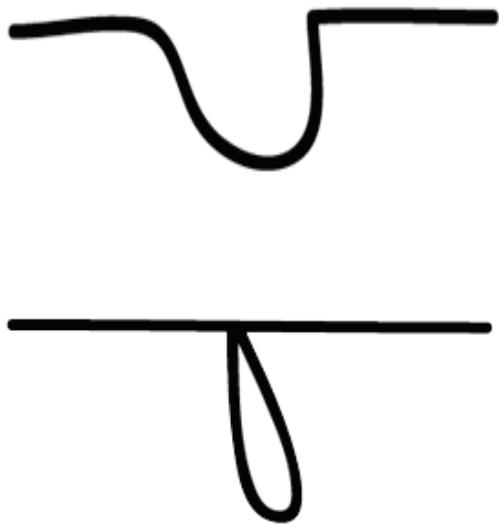
auditório um pôster da época da Revolução Russa. O proletariado russo, disse, semia-nalfabeto, aprendeu mediante imagens o que não poderia ter entendido mediante textos complexos. Disse que algo similar havia acontecido na Revolução Mexicana e os murais de Diego Rivera, e o mesmo com a conquista espiritual católica, que teve na América uma fábrica de pinturas infinitas que preencheram os corações dos índios. Disse também que havia três tipos de montagem, a 1, a 2 e a 3. A montagem 1 era, em resumo, a cinematográfica, como a de Eisenstein. A montagem 2 era a parte semântica do signo e a parte ideológica. A montagem 3 era a parte pragmática do processo. Algo assim. Na verdade não entendi bem, mas me deleitava escutar Décio esforçar-se em espanhol.

Falava com uma cadência estrangeira, gostosa. Dizia que na poesia importa o que não é poesia, e disse que o melhor romance sobre o deserto nunca menciona os camelos. Falou dos hexagramas do I Ching e dos ideogramas de um francês. Passeou por sua erudição sobre a poesia provençal e o cinema russo. Não posso me lembrar de suas ponderações com exatidão. Disse algo sobre o motivo preponderante, o motivo secundário e o motivo adjacente. Anotei-os em um caderninho que perdi. Depois de meia hora de fala, Décio avançou em suas teorias sobre a montagem, e a audiência o ouvia concentrada.

Na terceira fila, ou na quarta, uma mulher se colocou de pé em um salto. Sem gritar, levantou uma folha de papel com uma linha desenhada no centro. No centro da folha branca, uma linha negra.

A mulher girou sobre seu eixo para mostrar o desenho a todos os assistentes. Eu vi o desenho e vi a blusa da mulher, com flores bordadas no peito e nas costas e figuras geométricas de todas as cores. Décio cessou de falar e fixou a vista na mulher, que lhe dava as costas. A mulher disse ao auditório que a História de um ponto de vista aéreo, ou zenital, podia-se desenhar como uma linha reta. Disse que essa visão era uma mentira. Uma forma de representação opressiva e parcial. Disse que a história, sob outro ponto de vista, parecia-se mais com uma dobra em uma tela e que ela, em nome de uma frente ativa, combatia com a frente todo aquele batalhão para exibir as dobras que a academia, o patriarcado e a colonização haviam silenciado. A mulher exaltava cada palavra, como que prevendo que seu tempo terminaria, expressou que o problema da América Latina e do Mundo não era mais do que um só: o homem, o colonizador que sustenta a verdade, a miserável grandeza.

Exaltada, posicionou-se contra o livro único, do signo único, das religiões que supôs como agentes totalizadores e lembrou-se de Karl Marx. Disse umas palavras em nahuatl que me pareceram bonitas, como pássaros de metal que se dissolvessem no ar. Eu não sei nahuatl, mas conheço algumas palavras e reconheci o som do xochitl em seu revés e pensei, naturalmente, nas flores enquanto ela delirava. Abriu o outro lado da folha e mostrou um segundo desenho ou esquema, muito parecido com o primeiro, composto de dois desenhos. Girou novamente, mostrando seu desenho. Com um rosto solene, mostrou -o a Décio.



Décio, impávido, olhava a mulher. Achei aqui um discurso chato demais para mostrar só dois desenhos. Achei sua interrupção inoportuna e pouco elegante. Jogou a folha para o ar e seu breve voo hipnotizou o público. A mulher se agachou e pegou outra folha de papel, com um terceiro desenho, que poucos assistentes conseguiram ver porque, quando tentou levantá-lo e mostrá-lo, um magrinho guarda de segurança, com força inverossímil, segurou seus braços, parou-a e a conduziu para fora do auditório. Depois das exclamações da mulher, um silêncio. Lembro-me de ter visto o desenho e do aroma das flores. O aroma das flores era o contrário do terrorismo cultural.

Décio não demorou em continuar e terminar sua fala, já sem sobressaltos. Recebeu um aplauso generalizado, comovido. Alguns assistentes se aproximaram devagar do praticável para reverenciá-lo e conversar. Eu me aproximei também e escutei que um homem felicitava Décio por seu bigode. “Que bigode bem cuidado”, disse. Pensei na mulher fora do auditório. Imaginei o guarda levando-a 14 andares abaixo. Pensei na ilegalidade e

na desigualdade, na justiça. Do praticável se aproximou também o poeta Marco Antonio Montes de Oca. Estendeu a Décio um volume autografado de seu livro recém-publicado: Lugares Onde o Espaço Cicatriza. Muitos outros poetas lhe entregaram exemplares de seus trabalhos. Conheço ou conheci bem muitos dos que se aproximaram, maus poetas e bons filólogos.

Creio que a boa poesia mexicana morreu. Agora o que há é poesia livre. Décio e os concretos ajudaram nessa libertação. E salvador Elizondo, que esteve no Colóquio, e também Tan Lin, e também o Tin Larín. E Eugene Gomringer. As listas são odiosas e aborrecidas, um abismo e uma sedução. Vi que Décio tomava um táxi, justo com Salvador Elizondo, e o editor argentino ou francês Saul Yurkievich, o surrealista Bueno, e foram juntos, mais alguém, Tatiana Bublova. Enquanto subiam, apareceu ninguém menos que [a cantora mexicana] Yuri. Caramba, uma canção de Yuri que dizia:
 pa pa pa passa ligeira a maldita primavera
 Foi mais ou menos assim,
 vinho branco,
 noite
 velhas canções
 doce enganadora a maldita primavera
 só faz mal a mim

Maurício Marcin (Tapachula, México, 1980) é pesquisador e curador de artes visuais (Tradução: Ronaldo Bressane)

Legendas da Exposição

Jornais

Ritmo e compasso, crítica de Sérgio Buarque de Holanda comentando o estilo literário na obra *O carrossel*, do poeta Décio Pignatari, situando a importância do ritmo na poesia.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 10 jun. 1951. p. 3-4 recorte 32x14cm

Décio Pignatari – The Concrete Poets of Brazil, número especial do suplemento literário do Times sobre a vanguarda, reconhecendo a importância mundial do movimento da poesia concreta.

Times Literary Supplement, 3 set. 1964, p. 791 44x30,5cm

Caça Níqueis e Tiro Indireto, crônicas de Décio Pignatari sobre futebol.

Folha de S. Paulo, 2 mar. 1965 31,5x21cm

Teoria da Guerrilha Artística, ensaio de Décio Pignatari. *Correio da Manhã*, 4 jun. 1967 54x38cm

Re-Flashes: DP 80, número especial em homenagem aos 80 anos do poeta Décio Pignatari poema de Augusto de 1987.

Suplemento Literário de Minas Gerais, agosto 2007. 35,5x29cm

Oswald de Andrade Psicografado por Décio Pignatari “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1982 35,5x29cm

FEMME, poema de Décio Pignatari “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*, 10 abr. 1987 35,5x29cm

Ezra Pound: Canto 2 Página Invenção, *Correio Paulistano*, 3 jul. 1960, p. 5 60x40,5cm

Comunicação e Semiótica Página Invenção, *Correio Paulistano*, 9 out. 1960, p. 5 63x42cm

Nova Linguagem, Nova Poesia *Suplemento Literário*, 26 set. 1964 58x39,5cm

Movimento Literário, Crise de Poesia em São Paulo *Folha de S. Paulo*, 12 abr. 1953 60x44cm

Jornal, (Lygia Clarck e Décio Pignatari na capa) 48x33cm

Manifest Du Neo Concretisme Special – Lygia Clark: *Fusion Generalize*, p. 12 41x55cm (aberto)

Catálogo, cartaz, outros

Poema Soviet, serigrafia 31x31cm

Poesia Concreta Brasileira, cartaz 42x29,5cm

Arte e Comunicação, cartaz Curso na Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo 46x30,5cm

O Inferno de Wall Street, Décio Pignatari Maio 2001 53x30cm

Publicações

Spirale n° 5, artigo de Eugen Gomringer: “Do verso à constelação – função e forma de uma nova poesia”. Revista de arte e poesia concreta, fundada por Eugen Gomringer, Dieter Roth e Marcel Wyss, em 1953, Berna, Suíça. 35x35cm (aberta 35x70)

Spirale n° 8, 1960 Poemas de Décio Pignatari 35x35cm (aberta 35x70)

Konkrete Poesie International Edition Hansjörg Mayer, 1965 48x48cm

Edição com poemas do Décio Edition Hansjörg Mayer, 1965 48x48cm

Topoemas, Otávio Paz Sobretiro de la revista de la universidad de México Volumen XXII, n° 10, jun. 1968 Capa e contracapa + 6 lâminas 31,5x22,5cm

Linguaviagem, cubepoem by Augusto de Campos Brighton Festival, 1967 25x25,5cm (aberto 25x75)

Poetamemos, Augusto de Campos – 1953-1973 Edições Invenção, São Paulo, 1973 10 lâminas + datiloscrito carbono 24,5x25,5cm

Revistas *Código - Erthos* Código 2, data [Décio – Pháneron] Código 3, 1978 Código 4, 1980 Código 5, 1981 [Augusto] Código 6, [Décio – Oswald] – 33x24,5cm [17 lâminas] Código 7, 1982 Código 8, 1983 [galáxia] Código 11, 1986 [capa Terra] Código 12, 1989/1990

Vocogramas, Décio Pignatari, 1985 16,5x24cm 10 lâminas verticais e uma horizontal + capa

Levantamento Vocabular de lance de dados feito por Erthos no computador 2 folhas 28x33,5cm (28x67)

Datiloscrito, Carta de Erthos para Décio, de 15 abr. 1979, comentando o resultado do levantamento de lance de dados.

Cartaz da exposição *Erthos Albino de Souza: do Dáctilo a Dígit*
Curadoria: Augusto de Campos e André Valias, 24 ag. a 24 out. 2010, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
29,5x63cm

Partitura de Um Movimento
Poema: Décio Pignatari
Música: Willy Correa de Oliveira
35x99cm

Life: Madrigal, 1973
31x21,5cm

LP Gilberto Mendes, disco
inclui gravação Motet em Ré Menor
(Beba Cola-cola), 31x31cm

Revista *Nevelouca*
Editor Lucio Urubatan de Abreu
Organização e coordenação: Torquato Neto e Wally Salomão
Rio de Janeiro
Aberta no Pháneron, I (36x55)
36x27,5cm

Livro *Céu de Lona*, peça de Teatro de Décio Pignatari, Travessa dos Editores, 2003
31,5x24cm

Livro *Ezra Pound*
Adquirido em Milano, 1955 (pequeno)
12x9,5cm

Livro *O Desenho Industrial no Brasil*, 1970
20,5x15cm

Revista *Invenção* – 5 números
25,5x18cm [fechada]
nº 1 [aberta] (25,5x36)
nº 2 [aberta] página 14, Cri\$to, poema LU PUS (25,5x80)
nº 3 [fechada]
nº 4 [fechada]
nº 5 aberta página 78 e 79, Cri\$to, 1966 (25,5x58)

Logomarca *Invenção* – original, carimbo s/ papel
22,5x32cm

Certificado de patente de *Invenção*
33x24cm

Revista *Noigandres* nº 1 - 1952 [fechada]
+ 2 estudos da capa de Décio Pignatari
33x24cm cada

Noigandres nº 2 - 1955 dedicada ao Décio
33x24cm cada [33x48]

Noigandres nº 3 - 1956 (aberta) poema Adieu Mallaimé
33x24cm cada [33x48]

Noigandres nº 4 - 1958 (12 lâminas + capa)
40x29cm cada

Revista *Através* – 4 números
nº 1
nº 2
nº 3

22,5x17cm
nº 4 [fechada]
26x18cm cada

Revista *OEI*, Suécia, 2008/2009, nº 39
29,5x19,5cm
número especial sobre poesia concreta

Livro *Teoria da Poesia Concreta* (primeira edição), Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos
Edições Invenção, 1965
23x16cm

O Carrossel, Décio Pignatari, 1950
19x13,5cm [aberto]

Auto do Possesso, Haroldo de Campos, 1950
19x13,5cm [fechado]

O Rei Menos o Reino, Augusto de Campos, 1951
19x13,5cm [fechado]

Poema *Lila* (n. 152), 1950
30,5x22cm

Datiloscrito *Noosfera* com orientação para publicação
33x26,5cm

Suplemento Literário de Minas Gerais “Noosfera”
13 out. 1973
44x30,5cm

Datiloscrito Beba coca-cola, 1957
vitrine
26x21,5cm

Um Coup de Dés – Poème
Editora Gallimard, 1952 - originalmente publicado em 1914
32,5x25cm

Datiloscrito “Dados sobre Mallarmé” (3 folhas), 1954
32x22cm

Cartaz *Concrete Poetry* – Metropolitan, 1986
57x42cm

Concurso de Livre Docência – anexo (pranchas), 1979
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
11 pranchas
Prancha III - cadeira
32x22cm
Prancha VI - mensagem arquitetônica
42x32cm + capa

Roteiro para Vídeo – período de década de 1930
5 folhas
31,5x21,5cm

Lygia Fingers, Datiloscrito de Augusto de Campos Lygia Fingers, 1953
29,5x20,5cm

Profilograma: DP
Datiloscrito de Augusto de Campos DP, 1987
32x23cm

Décio Pignatari
Datiloscrito o Jogral e a Prostituta Negra, 1949
29,5x21cm

Décio Pignatari
Poema Digital Femme
21x31cm
Recorte do jornal *O Globo*, segundo caderno, 24 jul. 1992
21x31cm

Semiótica – Manual de Leitura FAU/USP
Lucrecia, Décio, Ferlauto e Carlos Egídio
29,5x21cm (64x21 aberto)

Décio Pignatari
Datiloscrito Adieu Mallaimé (autoportrait), 1954
[versão 310]
31,5x22cm

Décio Pignatari
Datiloscrito Volpi, para *Errâncias*
29,5x21cm

Décio Pignatari
Manuscrito Um movimento
21x27cm

Décio Pignatari
Datiloscrito Um movimento
22x21,5cm

FUTURA, nº 1, 3 e 9, 1965-66
Edições Hans - Jörg Mayer

Corluz, serigrafia de Décio Pignatari e Hermelindo Fiaminghi, 1996

Poesia Concreta in Brasile
Serigrafias de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos
Curadoria: Lenora de Barros
Milão, 1991

Das Ruínas a Rexistência
Filmes de Décio Pignatari inacabados (1961-1962)
realização e montagem: Carlos Adriano
produção: Bernardo Vorobow e Carlos Adriano,
2004-2007/35mm/16mm/digital, 13 minutos

Ornamento do Túmulo de Mallarmé
Fragmento de ferro recolhido por Pignatari, Cemitério de Samoreau, França

Túmulo de Mallarmé
Cemitério de Samoreau, França
fotos: Décio Pignatari, 1969 e 1992

Mallarmé Documents Iconographiques
Pierre Cailler Éditeur, 1947

Dados Sobre Mallarmé
Décio Pignatari
datiloscrito/manuscrito, 1954

europignatari
Datiloscrito de Décio Pignatari para Augusto de Campos, 1954

Ritmo e Compasso, crítica de Sérgio Buarque de Holanda, comentando o estilo literário na obra *O Carrossel*, do poeta Décio Pignatari, situando a importância do ritmo na poesia.
Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 10 jun. 1951.

Spirale nº 5
Ensaio de Eugen Gomringer
“Do verso à constelação – função e forma de uma nova poesia”.
Revista de arte e poesia concreta, fundada por Eugen Gomringer, Dieter Roth e Marcel Wyss Berna, Suíça.

Spirale nº 8
Poemas de Décio Pignatari, 1960

Revistas *Código*
Editor Erthos Albino de Souza

Vocogramas
Décio Pignatari, 1985
Editor Erthos Albino de Souza
Levantamento Vocabular
Erthos Albino de Souza
impressora matricial

Carta de Erthos para Décio de 15 abr. 1979, comentando o resultado do levantamento vocabularde lance de dados.

A (R) Evolução do Poeta 1948-1998
Edição de Autor
Décio Pignatari, 1998

Publicações do IDART
Esta série inicial de publicações corresponde ao período 1976/77, em que Décio Pignatari atuou como diretor do Centro de Pesquisa do IDART. Fernando Lemos, então supervisor da área de Artes Gráficas e responsável pela linha editorial do IDART, é o autor do projeto gráfico da série de publicações.

Pesquisa *Linguagens Experimentais em São Paulo*
Supervisor da área de Artes Plásticas:
Raphael Buongermينو Netto

Pesquisa *Circo Espetáculo de Periferia*
Supervisora da área de Artes Cênicas: Maria Thereza Vargas

Pesquisa *Da Literatura à TV*
Supervisora da área de Literatura e Semiótica: Lucrecia D’Aléssio

Ensaio Fotográfico do IDART
Fernando Lemos, 1976
Maria Eugênia Franco, Diretora do IDART
Décio Pignatari, diretor do Centro de Pesquisa do IDART
Décio Pignatari e o então prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setubal, na inauguração do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1976.
Sábado Magaldi, então secretário Municipal de Cultura e Maria Eugenia Franco
Sábado Magaldi, Maria Eugenia Franco e Maria Thereza Vargas

Oswald de Andrade

Foto1: sem autoria, 1950

Foto2: fotomontagem de Décio Pignatari e José F. Nania

Oswald de Andrade Psicografado por Décio Pignatari

Décio Pignatari

Folhetim, Folha de S. Paulo, 27 jun. 1982

Décio Pignatari

Waldermar Cordeiro

Desenho, 1953

Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro, 1953

Décio Pignatari

foto: Klaus Werner, 1956

Décio Pignatari

foto: Augusto de Campos, 1952

Décio Pignatari

foto: Klaus Werner, 1956

Décio Pignatari e João Cabral de Melo Neto, Sevilha, 1956

Décio Pignatari e Roman Jakobson visitando o ateliê de Alfredo Volpi

foto: Augusto de Campos, 1968

Prova de Cor da Capa e Revista Noigandres nº 1, 1952

capa: Décio Pignatari

Espetáculo Multimídia QUVER, com leitura de poemas, por Décio e Augusto de Campos, participação de músicos e projeção de vídeos, na Casa da Palavra, em Santo André, 1992. Na foto, da esquerda para a direita, em pé: Andréia, Cid Campos, Augusto de Campos, Décio, Walter Silveira, Manny Monteiro, Marcelo Brissac e Livio Tragtenberg

Décio Pignatari - The Concrete Poets of Brazil

Suplemento literário do *Times* reconhecendo a importância mundial do movimento da poesia concreta. *Times Literary Supplement*, 3 Set. 1964, p. 791.

Décio Pignatari no Concurso de Livre Docência

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1979

foto: Claudio Ferlauto

Prancha VI - Mensagem Arquitetônica (anexo da Tese)

Décio Pignatari proibido de entrar na ECA/USP, 1968

foto: Marco Antonio Amaral Rezende

Décio Pignatari no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis/SP, 24 a 30 de julho de 1961, onde apresenta a tese *A situação da poesia atual no Brasil*

Grupo Noigandres

Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos

foto: Klaus Werner, 1952

Grupo Noigandres

Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos

foto: Ivan Cardoso, 1972

Augusto de Campos, José Lino Grünewald e Décio Pignatari

José Lino Grünewald e Décio Pignatari

Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira
Caixa Postal 3225 São Paulo Brasil

DÉCIO PIGNATARI - Poet, writer, essayist, teacher on semiotics and communication

B. São Paulo, Brazil, 1927

Undergraduation: School of Law, São Paulo University, 1953.

PhD : School, of Philosophy, Letters and Social Sciences, São Paulo University, 1973

Post Doctorate: School of Architecture and Urban Planning, São Paulo University, 1979.

Full Professor at the School of Architecture and Urban Planning, São Paulo University, on matters concerning semiotics of design and urban communication.

Co-founder, together with Augusto and Haroldo de Campos, of the magazine and group "Noigandres" (1952), which were responsible for the Concrete Poetry movement (1956).

Co-founder of the Brazilian Association of Industrial Design, 1964; Chief Editor of its magazine, Product and Language,

Co-founder of AIS - Association Internationale de Sémiotique, Paris, 1969 and one of its vice-presidents (1969-84), together with Jakobson, Eco, Benveniste

Co-founder of the Brazilian Association of Semiotics, 1975.

Advertising activities (1956-1973), in international agencies, like Grant and Thompson, in Metro 3 (after, DPZ - Duailibi, Petit & Zaragoza), and agencies of his own.

Works printed and shown in innumerable publications and expos, in the last four decades.

Among his works:

a) Fiction: Poesia pois é Poesia (collected poems), 1984z, O rosto da memória (short stories and a play), 1986; Panteras (a novel), 1992.

b) Communication and Semiotics : Informação, linguagem, comunicação, 1968 (also in Spain, by G.Gili, 1980); Semiótica e Literatura, 1974; Semiótica da arte e da arquitetura; ~~xxx~~ 1980 (also in Spain and Mexico, by G. Gili, 1982); Comunicação poética, 1978; Signagem da televisão, 1984.

c) Translations: Cantares de Ezra Pound (with the Campos brothers), 1960; A tarde de um fauno (Mallarmé); 1978; Romeu e Julieta (Shakespeare), Vida nova (Dante), O diário ("Das Tagebuch", Goethe) and ~~THEXXX~~ Os rivais ("The rivals", Sheridan), reunited in a book called "Portrait of young love", 1990.

d) Others : Podbre Brasil! (political articles), 1988; Teoria da poesia concreta (with the Campos brothers), 1964.

Prefeitura de São Paulo Bruno Covas
Secretaria de Cultura André Sturm

Centro Cultural São Paulo | Direção Geral e Núcleo de Curadoria Cadão Volpato **Supervisão de Ação Cultural** Adriane Bertini e equipe **Supervisão de Acervo** Eduardo Navarro Niero Filho e equipe **Supervisão de Bibliotecas** Maria Aparecida Reis Ribeiro da Silva e equipe **Supervisão de Informação** Álvaro Olyntho e equipe **Supervisão de Produção** Luciana Mantovani e equipe **Núcleo de Gestão** Everton Alves de Souza e equipe **Núcleo de Projetos** Kelly Santiago e Walter Tadeu Hardt de Siqueira

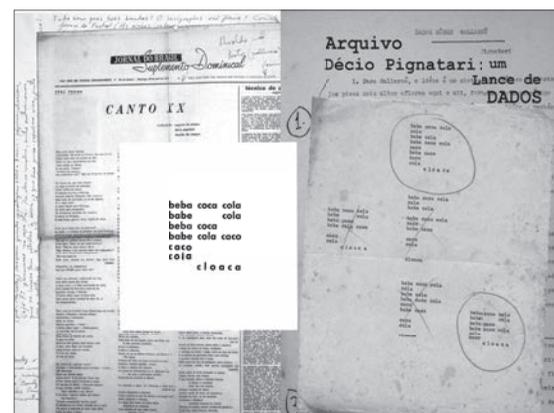
Exposição ARQUIVO DÉCIO PIGNATARI: UM LANCE DE DADOS | Coleção particular Acervo Décio Pignatari [Família Pignatari] **Curadoria de Artes Visuais CCSP** | **Curadores** Maria Adelaide Pontes e Marcio Harum **Arquiteta de exposições** Claudia Afonso **Produtora** Vanessa Marcelino **Estagiária** Fernanda Rosolen **Supervisão de Acervos CCSP** | **Conservação e Montagem fina** Claudia Lameirinha Bianchi, Andréa Bruscatin Morellato, Andrea Silva, Sandra Maria Lovizio, Maricler Martinez Oliveira, Mariolis Della Torre, Nilza S. Mantovani **Montagem** | **Manutenção CCSP** **Montagem final** ARTE TÉCNICA - Solução em Instalações **Impressão** Fine Art Oficina de Impressão **Digitalização** Gerson Tung

A exposição foi apresentada de 20 de agosto a 25 de outubro de 2015 na Sala Tarsila do Amaral.

Catálogo ARQUIVO DÉCIO PIGNATARI: UM LANCE DE DADOS | **Organização** Maria Adelaide Pontes **Textos** Maria Adelaide Pontes, Tobi Maier, Maurício Marcin 'Bolinho de bebê' (tradução de Ronaldo Bressane) **Comunicação** Alvaro Olyntho **Edição** Ronaldo Bressane **Revisão** Paulo Vinício de Brito **Projeto Gráfico e criação da capa** Solange de Azevedo **Fotos da exposição** João Silva e Vanessa Marcelino **Digitalização do acervo Décio Pignatari** Gerson Tung **Transcrição do debate *Signatari: do verbal ao não verbal*** Fernanda Rosolen
Participaram do debate *Signatari: do verbal ao não verbal* Augusto de Campos, Dante Pignatari, Tadeu Jungle e Walter Silveira.

Agradecimento Fernando Lemos (Fotografias do IDART)
Agradecimento Especial Dante Pignatari e Lila Pignatari

realização



ISBN 978-85-99954-16-4
ano de impressão junho/2018
impressão Laboratório gráfico do CCSP
tiragem 1000 exemplares
papel offset
capa 120gr
miolo 90gr
tipografia DIN



