



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM**

ANDREZA MORAES BRANCO LERIA

**ENTRE INSCRIÇÕES E ESCRIÇÕES:
A POÉTICA DE WLADIMIR DIAS-PINO**

**Cuiabá-MT
2015**

ANDREZA MORAES BRANCO LERIA

**ENTRE INSCRIÇÕES E ESCRIÇÕES:
A POÉTICA DE WLADEMIR DIAS-PINO**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/ UFMT) – como requisito parcial para obtenção do título de mestre em letras, na Área de concentração em Estudos Literários – Linha de pesquisa: Literatura, outras artes, memórias e fronteiras. Orientador: Profº Dr. Mário Cezar Silva Leite.

**Cuiabá-MT
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

L615e Leria, Andreza Moraes Branco.
Entre inscrições e escrições: a poética de Wlademir Dias-
Pino / Andreza Moraes Branco Leria. -- 2015
118 f. ; 30 cm.

Orientador: Mário Cezar Silva Leite.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato
Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Linguagens, Cuiabá 2015.
Inclui bibliografia.

1. Visualidade. 2. Wlademir Dias-Pino. 3. Processo. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO-GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT
Tel : (65) 3615-8408 - Email : secretariameel@hotmail.com.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: "Entre inscrições e inscrições: a poética de Wladimir Dias-Pinto"

AUTORA: Andreza Moraes Branco Leria

Dissertação defendida e aprovada em 14 de julho de 2015.

Pres. Junte da Banca / Orientador: Mário César Silva Leite
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinador Interno: Doutor Vinicius Carvalho Pereira
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Externa: Doutora Maria Adélia Menegazzo
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Examinadora Suplente: Doutora Suzana Cristina Souza Guimarães
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

CUIABÁ, 14 de julho de 2015

Para Claudio,
Tainá
e Cauã.

AGRADECIMENTOS

A Wlademir Dias-Pino e Regina Pouchain, pela receptividade, disposição e “presentes” da literatura contemporânea que nos oferecem como leques que se desdobram e expandem em possibilidades e, ainda pelo “PONTILHADO: A LINHA... DA AVENTURA...” (DIAS-PINO, 1982, p.5) que me convidaram para a degustação e ruminância.

Ao mestre/amigo Sérgio Dalate (*in memoriam*), que durante a graduação me iniciou no complexo, estranho e sedutor universo poético e educou-me para ver.

Ao querido professor Dr. Mário Cezar Silva Leite pelo acolhimento, coragem, atenção, ampliação do horizonte, caminho e carinho que despendeu ao trabalho desenvolvido e a meus “conflitos direcionais”.

À professora Dr^a Maria Adélia Menegazzo, por seu olhar atento e sugestivo que muito contribuíram para o aprofundamento das discussões e análises aqui propostas. E por desenvolver um trabalho de extrema importância para o reconhecimento das artes produzidas no centro-oeste.

Ao professor Dr. Vinícius de Carvalho Pereira pela sedutora apresentação dos polêmicos teóricos pós-estruturalistas. Pela atenção dada ao texto e ainda por possibilitar uma melhor compreensão dos “demônios” que habitam a crítica literária.

À professora Dr^a Suzana Cristina Souza Guimarães pela atenção e pela contribuição que tem dado aos estudos de cultura visual do estado.

À minha família, principalmente ao meu companheiro Claudio Dias e a minha mãe Maria de Lourdes Moraes, pelo incansável estímulo quando quis esmorecer e paciência, pelas vezes que a perdi; aos filhos Tainá e Cauã pelo ludismo que me ensinaram e que se fez presente em todo o processo de escrita.

À Marília Beatriz Figueiredo Leite pelas deliciosas conversas, expansão das interrogações e amizade.

À Larissa Freire, pela atenção e estímulo.

Aos amigos, em especial ao Glauco Monteiro e Juliano Moreno, professores do PPGEL, técnicos da biblioteca da UFMT e colaboradores que direta (cedendo materiais e outros), ou indiretamente contribuíram para a realização desta dissertação.

À querida amiga Magda Gomes dos Santos, pela revisão e formatação.

Aos colegas de trabalho da Escola Estadual Prof^a Zélia Costa de Almeida e à Secretaria Estadual de Educação do Estado de Mato Grosso, pela compreensão e oportunidade.

S

E

M

FORMA

REVOLUCIONÁRIA,

NÃO HÁ A

R

T

E

REVOLUCIONÁRIA.

(Wladimir Maiakovski)

“Olho muito tempo o corpo de um poema

Até perder de vista o que não seja corpo

E sentir separado por dentre os dentes

Um filete de sangue

nas gengivas”

(Ana Cristina Cesar)

RESUMO

O objetivo deste trabalho de pesquisa é analisar a proposta estética/informacional de produção contida no livro-catálogo: *A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*, de Wladimir Dias-Pino, publicado em 1982, a partir: do processo de “desrealização” da palavra; da ampliação dos espaços em branco na página; do caminho para a morte do verso; da inserção e redimensionamento das vanguardas nacionais e internacionais de diluição do texto escrito; da autonomia do texto e do leitor participativo; da importância do projeto para o desencadeamento do processo. Para tanto, selecionamos alguns poemas que deram visibilidade ao processo de produção serial entendendo que esses poemas têm como ponto de partida uma matriz. Procuramos, ainda dar maior ênfase a poemas visuais que ainda não possuem uma grande fortuna crítica e que nos possibilitaram tanto a análise literária quanto a construção de uma certa identidade. A partir desses elementos, observamos a relevância da inscrição para a realização dessa poética que resulta em um imenso caleidoscópio poético. Tal objetivo entende que a intervenção artístico-literária deve responder de maneira radicalizada aos novos paradigmas impostos pela contemporaneidade. As experimentações que, contraditoriamente, extrapolam regras e fórmulas previamente estabelecidas valorizam o processo lúdico e de liberdade de criação. O Poema-Processo é um “poema para ser visto, não para ser lido. Com essa prática, Wladimir Dias Pino impõe não apenas um novo conceito de literatura, mas também a ideia da obra como fisicalidade” (MAGALHÃES, 2001, p.203). Pode-se dizer que a visualidade e a fisicalidade estão imbricadas na contemporaneidade e são elementos essenciais e indissociáveis que compõem as relações socioculturais é, portanto nessa perspectiva que se insere e destaca a produção de Dias-Pino.

Palavras-chave: Visualidade; Wladimir Dias-Pino; Processo.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the aesthetic / informational proposed production in the book-catalog: SEPARATION BETWEEN REGISTER AND WRITE, of Dias-Pino, published in 1982, from: the process of "de-realization" of the word; the expansion of blank spaces on the page; the way to the death of the verse, inserting and resizing of national and international vanguard of written text of dilution; the autonomy of the text and participatory reader; the importance of the project for triggering the process . We selected some poems that gave visibility to the serial production process understanding that these poems have as a starting point an array. Sought still place greater emphasis on visual poems that do not have a great critical fortune and that enabled us both literary analysis and the construction of a certain identity. From these elements, we note the importance of registration for the purposes of poetic resulting in an immense poetic kaleidoscope. This objective considers that artistic and literary intervention should respond radicalized way to new paradigms imposed by contemporaneity. The trials, which paradoxically go beyond rules and pre-established formulas appreciate the playful and creative freedom process. The Poem-Process is a "poem to be seen, not to be read. With this practice, Wladimir Dias-Pino imposes not only a new concept of literature, but also the idea of the work as physicality "(Magalhães, 2001, p.203). It can be said that the visuality and physicality are embedded in the contemporary world and are an important and integral component elements of the socio-cultural relations is therefore in this perspective that is part and highlights the production Dias-Pino.

Keywords: Visuality; Dias-Pino; Process.

QUASE ÍNDICE

QUASE PLUMA

INtro(//)dução???	09
Cap. I	14
1. SER/RES	14
1.1. InquietAÇÃO, produção e irreverência	45
Cap. II	49
2. BUMMM / BOOM – avanços tecnológicos = mudanças de paradigmas	49
2.1. InformAÇÃO	54
2.2. PRENUNCIAR O RRRANGER DOS DENTES: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé	57
2.3. Roda Mundo: ENGRENAGEM GIGANTE	64
Cap. III	70
3. ExperimentAÇÃO	70
3.1. O livro poema e a desrealização da palavra	72
3.2. Wladimir Dias-Pino: da Poesia Concreta ao Poema-Processo	79
Cap. IV	88
4. A separAÇÃO ENTRE inscreVER E escreVER e o POEMA pelo PROCESSO	88
ConsiderAÇÕES (S)EnFIM	112
REFERÊNCIAS	115

INtro(/M)dução???

Os estudos da poética de Wladimir Dias-Pino foram de extrema importância para a compreensão da produção visual e multimidiática contemporânea brasileira desenvolvida a partir da segunda metade do século XX. Neste trabalho de pesquisa, escolhemos analisar a proposta estética/informacional de produção contida no livro-catálogo, *A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*, publicado em 1982, a partir do processo de “desrealização” da palavra; da ampliação dos espaços em branco na página; do caminho para a morte do verso; da inserção e redimensionamento das vanguardas nacionais e internacionais de diluição do texto escrito; da autonomia do texto e do leitor participativo; da importância do projeto para o desencadeamento do processo. Para tanto, selecionamos alguns poemas que deram visibilidade ao processo de produção serial a partir de versões dos poemas *A Ave* e *Solida* à guisa de exemplificação da proposta; no entanto procuramos dar maior ênfase a poemas visuais que ainda não possuem uma fortuna crítica e que nos possibilitaram tanto a análise literária quanto a construção da identidade regional.

Com o intuito de fomentar a discussão acerca da produção do poeta, partimos da premissa de que cada um dos poemas é autônomo, não tendo a intenção de construir uma sequência linear e coesa, mesmo compondo um conjunto que tem como suporte uma brochura-livro. Nossa investigação se ocupou principalmente do que se pode chamar de processo de “desrealização” da palavra, o que significa compreender como o espaço branco na página passou a ser elemento de composição e indicação de possibilidades para o “vedor”/leitor/interlocutor.

Baudelaire demonstrou grande desprezo pela realidade quando esta lhe parecia banal e, a partir daí, trouxe conceitos fundamentais para subsidiar a análise da crítica moderna, tais como: desrealização – conceito ligado diretamente ao sonho e a fantasia. Para ele, “A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade, nem ‘embriaguez do coração’, não comunica absolutamente nada, mas é” (FRIEDRICH, 1991, p.51). Sendo assim, com base na ideia de levitação entre o ser e o não ser, buscamos discutir o que se inscreveu, dispensando a necessidade do que se escreveu, pois, como trataremos adiante, não importa mais o que foi dito, mas como se disse e como as palavras ocuparam a página.

Consideramos como provocadora a proposta poética de Dias-Pino, no sentido em que teve como ponto de partida uma matriz geradora de séries, por isso denominou-se "processo".

Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para sua justificação.

Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e exceda.

Poema/processo: a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais a leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade (DIAS-PINO, 1971, p. s/n).

A matriz seria o ponto de partida; o poema que estimula e dá suporte para a produção de outros. As séries estabeleceram – e acreditamos que ainda estabelecem – o grau de informação. E, a partir da apropriação dessas informações pelo suposto “vedor”/leitor/interlocutor, geraram-se as versões; segundo Wladimir, a versão seria a disciplina para a apropriação, ou seja, o autoconsumo. E, como resultado do processo, realizou-se o objeto-poema.

A separação entre inscrever e escrever funde produção poética, crítica e vida do autor, reforçando a discussão relativa à morte do verso trazida por Sérgio Dalate (1997), que analisa suas primeiras produções, nas quais os espaços em branco se ampliavam nas páginas como elementos de composição dos poemas já na década de 1940 (séc. XX). Antecipa-se, desse modo, boa parte das premissas artísticas que desembocaram no Movimento Concretista. As palavras, portanto, “diluem-se” na tessitura da página, calando o verso escrito e cedendo espaço para o projeto visual.

Wladimir Dias-Pino, conhecido como “poeta-operário”, era considerado o poeta experimentalista mais independente do poema visual do século XX. No livro-catálogo, traçou um panorama sobre sua produção poética fundamentada nos movimentos de vanguardas, como Intensivismo, criado em 1948, em Cuiabá; o Concretismo, fundado em 1956; e o Poema-Processo, que teve como marco de fundação o ano de 1967. Contudo, é importante frisar que esses referidos movimentos

se confundem por algumas características comuns e, ao mesmo tempo, complementam-se e intensificam o grau de informação.

Ao propor uma produção poética processual, o “aqui e agora” tornaram-se efetivos no que concernia à impossibilidade de esgotamento do jogo que se estabeleceu através da linguagem, pois desencadeou o “Big-Bang¹”, no qual a retração² (termo utilizado na física para explicar a criação do universo) nada mais foi que requisito para a expansão, ou seja, a impossibilidade de esgotamento do jogo. Assim, o autor, de fato, só insiste/existe na instantaneidade do texto, ele mesmo permanentemente moribundo. Para Dias-Pino, “quem olha é responsável pelo que vê” e, os poemas foram propostos como acontecimentos, uma vez que o poeta não escreveu poemas e, sim, os promoveu; por isso não poderiam resumir-se ao que chamamos de obra, mesmo que esta se propusesse aberta (DIAS-PINO, 1972).

Portanto, nesta dissertação, nos propusemos ainda, a discutir aspectos que consideramos fundamentais e complementares aos objetivos primeiros, para o desenvolvimento do projeto de produção de Wladimir Dias-Pino, tais como: a separação-relação entre Inscrição (projeto visual) e Escrita; a concepção de obra (“mesmo que aberta”); a concepção e performance de poéticas e sua inserção no redimensionamento das vanguardas nacionais e internacionais de diluição do texto escrito. Para tanto, analisamos algumas questões essenciais e instigadoras para o desenvolvimento desse estudo, questões que remeteram ao intercâmbio que o poeta estabeleceu com Mato Grosso no processo de realização estética de sua poética. E ainda, como tais questões se construíram estético-culturalmente e sócio-historicamente.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, sob o título “SER/RES”, tratamos da vida e da obra do poeta Wladimir Dias-Pino e sua relação com Mato Grosso. Especialmente, como se estabeleceu o intercâmbio com o estado no processo de realização estética de sua poética, uma vez que, a partir dos

¹Termo utilizado na física para explicar a criação do universo.

²Nesse caso utilizamos o termo retração para explicitar que Wladimir Dias-Pino possui enorme capacidade de síntese, utilizando na composição de seus poemas apenas o essencial para a sua realização. Contudo, este termo é pré-requisito para a produção de outros poemas, nos levando, portanto, à ideia de expansão ou “Big Bang”. Todo um “universo” poemático gerou-se a partir de uma matriz, sendo que este continua em expansão.

elementos visuais que o estado ofereceu para a composição de seus poemas, criou-se também uma identidade local.

No segundo capítulo, intitulado “*BUMMM / BOOM – avanços tecnológicos = mudanças de paradigmas*”, trouxemos o contexto histórico e cultural que contribuiu de maneira relevante para a realização de uma poética de vanguarda. Wladimir assumia, desse modo, uma postura política e cultural que, além de contestar padrões estabelecidos, propunha e estimulava novas práticas que remetiam à produção coletiva sem a preocupação dos “louros” da autoria. O que realmente importava para o jovem poeta era promover o acesso, a inclusão e inserção, inclusive dos não letrados, no meio artístico e cultural da época, contrariando os meios acadêmicos e aproximando-se dos movimentos de contracultura.

No terceiro capítulo, “*ExperimentAÇÃO*”, discorreremos de forma um pouco mais abrangente sobre o processo de produção do poeta, desde os primeiros escritos até os primeiros inscritos (contidos no livro em análise). Procuramos investigar como sua produção foi vista pelos críticos da época e como se revalidou a importante contribuição e precursoriedade dos pressupostos para a formação dos movimentos de repercussão nacional, como o Movimento da poesia Concreta e, posteriormente, o Poema-Processo.

Por fim, no quarto capítulo, *A separAÇÃO ENTRE inscreVER E escreVER e o POEMA pelo PROCESSO*, realizamos a análise de aspectos gerais da obra e de alguns poemas selecionados que deram visibilidade ao poema pelo processo, marcando mais acentuadamente as concepções e derivações entre “inscrever e escrever”. Optamos por poemas que ainda não possuíam grande fortuna crítica, pois entendemos que dariam melhor visibilidade a nossa análise.

Acreditamos que todos os elementos oferecidos pelo livro-catálogo resultaram no que se pode considerar um grande caleidoscópio poético. O tratamento dado à obra nos levou a inúmeras possibilidades prismáticas: mesmo que a edição seja em preto e branco, as imagens foram e são sugestivas às cores.

Recentemente (2010), a OI Futuro lançou um novo livro de Wladimir Dias-Pino, que parece ser uma releitura de *A separação entre inscrever e escrever*, porém com cores que a edição de 1982 não apresentou, além de outros elementos que não só o atualizaram, mas o transmutaram em outro, verticalizando ainda mais a discussão

acerca de sua proposta. O novo que engoliu o velho. Esse fato também nos remeteu à importância que a obra em análise tem para a compreensão de sua proposta.

CAPÍTULO I

SER/RES

Transmutar, palavra que indica transformação, mudança... O prefixo de origem latina TRANS indica movimento para além ou através de. Pensamos que a ação de transformar para além de (no que se refere à criação de uma nova linguagem) e a capacidade de condensar sejam os fatores que tornam peculiar a produção poética de Wladimir Dias-Pino. Dentro da classificação criada por Ezra Pound, para discutir a qualidade da produção literária dos escritores, Wladimir está, com certeza, entre os que Pound chamou de “Inventores. Homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo de um processo”(POUND, 2007, p. 10).

O poeta-operário, ou melhor, o arquiteto da linguagem em questão, mostra-nos a prática dessa teoria que agrupa inventividade, condensação e processo em suas produções contidas no catálogo de exposição³, *A separação ente inscrever e escrever* (1982). O livro traça um rico panorama, com comentários do próprio poeta, entre recortes de jornais, fotos, poemas e iconografia de sua produção até o referido ano. É importante ressaltar que, mesmo o catálogo tendo sido organizado pelo departamento de Letras da UFMT, fica evidente a participação direta de Wladimir em sua produção, uma vez que não há identificação de possíveis diagramadores. É igualmente importante observar que Dias-Pino, além de poeta, é diagramador, designer gráfico e gráfico, funções que o autorizam à realização de todo o processo de produção de um livro.

A ausência de ficha catalográfica formal tornou-se uma característica dos trabalhos de Waldemir. As informações a respeito de cada um dos livros são encontradas diluídas dentro do próprio livro, geralmente nas páginas iniciais (que identificaríamos como folha de rosto). Também é possível observar que o rompimento com as convenções formais, componente de alguns de seus livros, não se dá apenas com a ausência da ficha catalográfica formal, mas, muitas vezes, com a ausência da numeração das páginas e até mesmo do próprio sumário. João

³ O catálogo faz parte do projeto Amostra permanente de obras de escritores Mato-Grossenses (II). Informações contidas nas páginas 3 e 4 do livro, que não possui ficha catalográfica.

Felício dos Santos⁴, em uma entrevista, faz uma provocação a Wladimir, perguntando-lhe: “qual o poeta mais importante?” E ele, de forma sintética, responde: “poemas sim, poetas não sei”. Tal resposta apenas reforça a despreocupação com a autoria. Contudo, reconhecemos características da peculiaridade do trabalho do poeta, assemelhando-se à organização de outros livros, como *A marca e o logotipo brasileiros* (1974) e *Processo: linguagem e comunicação* (1971).

A relevância da Inscrição para sua produção tem como resultado a necessidade de criação de estratégias para a realização da leitura. No catálogo, observamos, por exemplo, algumas características do que posteriormente o próprio Wladimir Dias-Pino viria a chamar de “poema com conceito”, ou “poema/conceito”; segundo ele,

é uma forma de combater o sentido de conceitual em arte, porque esse conceitual engole uma série de subterfúgios (...) poema que emite um conceito embaixo. O poema ao atingir um nível de geometrização, atinge uma leitura acelerada para a leitura mecânica do cérebro. (...) Esse conceito é o decifrador do poema (...) (DIAS-PINO, 1982, p. 222).

Idealizado por Dias-Pino, o “Poema com conceito”, é um poema que, de certa maneira, se autoexplica, reforçando a necessidade de ampliação de novos significados, buscando ampliar as formas de expressão que funcionam como suportes de preparação para uma “leitura” dessa produção experimental. Ou seja, esses poemas/conceito servem também como suportes para a leitura do poema visual (gráfico), pois, uma vez alcançado nível de geometrização, talvez se torne “não compreensível”. E ao dizer “não compreensível”, dizemo-lo não porque precise de um significado, uma vez que essa necessidade de significação pode perder-se no processo de construção histórica. A arte, desde o século XIX, não se preocupa mais com a representação ou pelo menos ou boa parte dos artistas não expressam mais essa preocupação. A criação do novo (de uma nova forma de linguagem), no caso do Poema-Processo, não se trata de uma reprodução ou representação de algo, mas de uma “visão”. Algo que se inaugura.

⁴ Entrevista contida no livro *Processo: linguagem e comunicação*, publicado no ano de 1971, de Wladimir Dias-Pino, sem numeração de página.

O que estamos considerando poema/conceito, a partir do livro em análise, é aquele que contribui com elementos de sua composição para desvelá-lo do conjunto contido na página ou no próprio livro. Segundo o poeta,

A justaposição da montagem dos signos verbais e visuais, sem perder sua taxa de semântica própria, se faz agora fora da fisicalidade do poema, justamente na área do imaginário do conceito para que a participação das memórias se incorporem como conhecimentos. (DIAS-PINO, 2010, p.s/n).

Assim como Rimbaud, Wladimir Dias-Pino “produz uma arte consciente e, como tal, de todo coerente” (FRIEDRICH, 1991, p. 90). No entanto, sua paixão já não é mais pelo desconhecido como em Rimbaud, pois o caminho é traçado a partir do que conhece e acessa, contudo, como é realizado de forma subvertida, acaba causando o estranhamento. Para Jakobson (1976), o estranhamento é um efeito causado por uma deformação da realidade.

O movimento literário e artístico do Realismo, num primeiro momento, se depara com o paradoxo entre manter a verossimilhança com a realidade ou deformá-la. No entanto, esse paradoxo se relativiza a partir do momento em que se passa a considerar tanto o autor quanto o leitor como possíveis responsáveis pela construção dos critérios que identificam o texto como realista ou não. Observamos, de maneira geral, que essa relativização é extremamente importante para as escolas literárias e artísticas que sucederam o Realismo. Graças a essa possibilidade de relativização, a produção literária pôde ter um caráter inovador (ou não), tornando-se singular. Como já afirmamos, tal singularidade tem como consequência o estranhamento em seu leitor.

Ao lançarmos o olhar para a produção de Dias-Pino, observamos que o conceito não elimina o estranhamento causado pelo poema, mas parece torná-lo aceitável aos olhos, ouvidos e até mesmo tato de seu “vedor”/leitor/interlocutor. No conjunto que se apresentará para a análise no quarto capítulo, observaremos que, em determinados momentos, esses poemas/conceito orientarão a leitura, esclarecendo de forma fragmentada e sintética o contexto de sua produção.⁵

⁵A partir do processo acelerado de experimentações, o poema chega a um grau de maturação tamanha fazendo com que Wladimir Dias-Pino abandone esses conceitos outrora necessários, deixando que o poema fale por si só, ou, simplesmente, seja, reforçando a interação entre o objeto-poema e o

O labor do poeta, desde muito cedo, demonstrou um alto grau de consciência estética e ao mesmo tempo de consciência sócio-histórica. Tal consciência apresentou-se na adolescência e se desenvolveu em seus trabalhos posteriores, culminando com a racionalidade e domínio total de sua produção. Esse elemento garantiu uma proposta bem definida que se mantém no decorrer de sua produção artístico-literária.

Nascido no Rio de Janeiro, no ano de 1927, mudou-se para Cuiabá, com a família, em 1936, pois o pai, espanhol de orientação anarquista, vinha sofrendo perseguições políticas do Governo de Getúlio Vargas. A partir de então, deste rio, o Cuiabá, fez-se peixe (referente à identidade), seduzido por suas curvas e por suas águas, ora translúcidas, ora turvas e misteriosas... Como é possível ver nos versos seguintes, a vontade do caminho, caminho este difuso, sinuoso e ao mesmo tempo panorâmico – traçar...



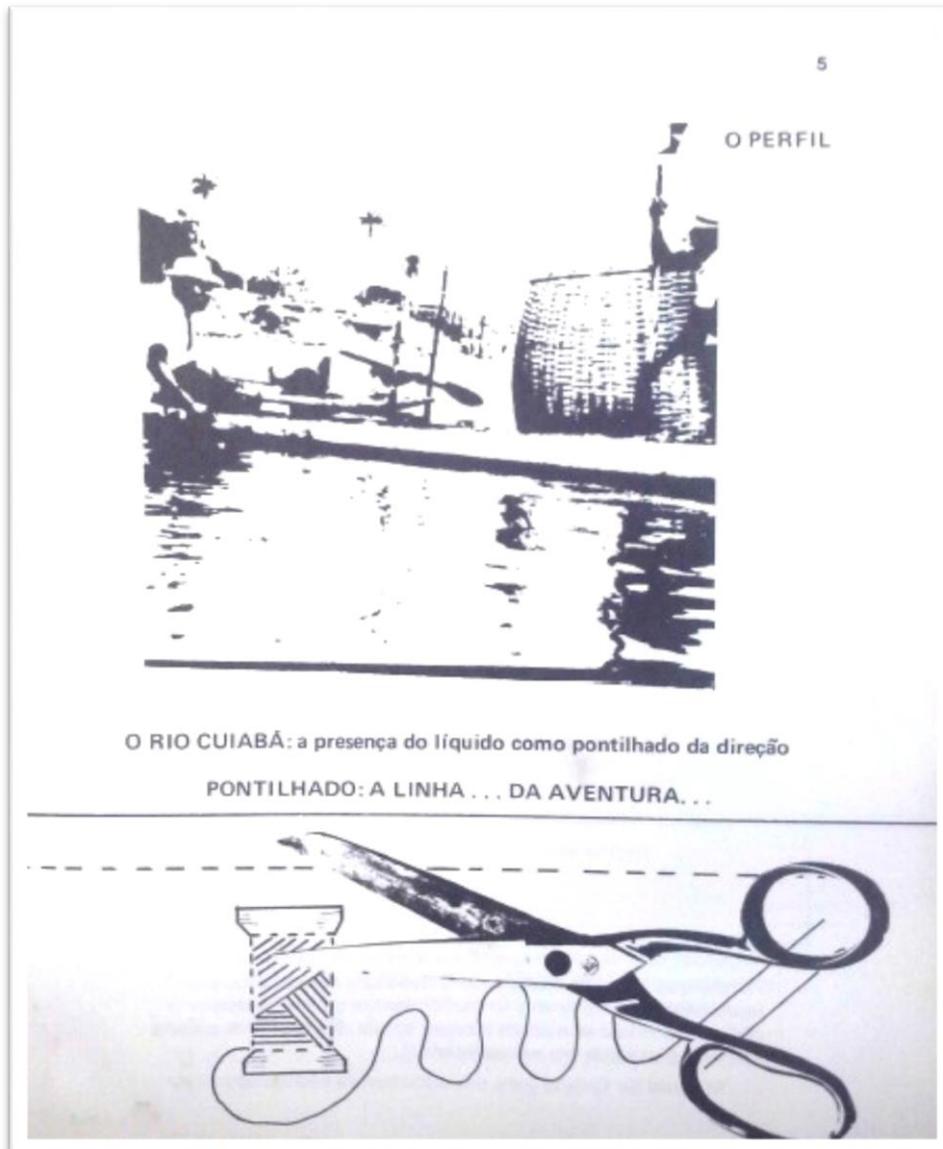
(DIAS-PINO, 1982, p. 06)

A sinuosidade do Rio Cuiabá:
o ato de ver do alto
Como se olha
uma cidade

Nomear as águas, De
memória, Como a água,
de tanto querer ficar rente
ao chão encontra o
caminho.
(DIAS-PINO, 1982, p. 06).

E se fez poeta (consagrado internacionalmente, extrapolando limites) orientado pelo “pontilhado da direção” (DIAS-PINO, 1982, p.5).

leitor/observador. Observador que, a partir do contato com o objeto, passa a ser responsável por ele, tornando-se também produtor, pois parte da premissa de que *Quem olha é responsável pelo que vê* (DIAS-PINO, 1971, p. s/n).



(DIAS-PINO, 1982, p.5).

A composição acima nos remete não necessariamente ao perfil do poeta, mas ao perfil da própria produção. A linha fragmentada, com o auxílio da tesoura, passa neste momento a agente de transformação do elemento que a orienta. É o pontilhado que possibilita a aventura, o transgredir, ou seja, o processo de experimentação. O “rio Cuiabá”, como marca identitária, é o elemento da natureza que sugere o caminho, mas que se subverte em linha manipulável pelo homem e elemento de composição para a produção poética.

A vontade, o envolvimento e o compromisso de Wladimir com Cuiabá e com os amigos cuiabanos eram de tal forma explícitos, que fizeram com que o historiador e amigo Rubens de Mendonça, em seu livro *História da literatura Mato-Grossense*, publicado em 1970, optasse, por uma questão de postura política, por identificá-lo

como Cuiabano. No livro, o autor traça um panorama dos autores e suas contribuições para a literatura produzida no estado, desde o primeiro documento escrito em língua portuguesa nesta região, em 1719 (século XVIII). O autor ainda proclama: “O maior de todos os poetas concretistas de Mato Grosso. Wladimir é um dos chefes do Movimento novo na literatura brasileira: o concretismo, (...)”(MENDONÇA, 1970, p.219). Posteriormente, Mendonça reafirma a grande contribuição e importância de Dias-Pino para a literatura produzida em Mato Grosso, assim como para a literatura nacional. Esse argumento dá suporte à discussão de sistema trazida por Mário Cezar Silva Leite (2009), na qual enfatiza a necessidade de um posicionamento político (ao que se refere à identidade do autor) para legitimar não só sua produção, mas a inserção da produção de todo um estado, considerado periférico, na história da literatura nacional.

A necessidade de localização e pertencimento não foi suficiente para impor limites à produção de Wladimir Dias-Pino, pois seu projeto extrapolava e extrapola fronteiras. Contudo, para obter reconhecimento, foi preciso fazer o jogo da política cultural da época.

O jogo amplo entre o que inventamos que somos e o que queremos ser está posto na essência da produção literária chamada regional e no embate das forças para sua legitimação. Trata-se, nos vários aspectos, de uma literatura que é reconhecida e se reconhece enquanto Mato-Grossense, ou de Mato Grosso, e se identifica como um dos elementos definidores de uma região. O que não se pode esquecer é que a região, as identidades e a cultura estão sempre no fluxo de criação, elaboração e disputa. (LEITE, 2005, p. 253).

Entender esse jogo do qual Silva Leite fala é extremamente importante para a legitimação e o reconhecimento de uma literatura produzida fora de grandes centros urbanos. Também colabora para sanar uma necessidade de pertencimento e, ainda, para lembrar que o processo de criação artística não depende da localidade do indivíduo produtor de arte, mas de suas intenções, ou melhor, seu projeto. Portanto, uma literatura, mesmo que produzida numa determinada região, no caso Mato Grosso, e que se identifique como tal, é também nacional e internacional pela sua proposta.

Segundo Mário Cezar, a necessidade de consolidação da literatura mato-grossense, na qualidade de sistema, tem seu ápice na primeira metade do século XX.

Foi o grupo liderado por Dom Aquino Correia⁶ que definiu o que deveria ser a literatura produzida em Mato Grosso. Sendo assim, a partir de um projeto coeso e coerente, fundaram

a atual Academia Mato-Grossense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico explicitando em seus regulamentos artigos e parágrafos, o que é e como deveria ser a literatura produzida em Mato Grosso; exaltação da terra, das belezas naturais, do homem (quase sempre o Bandeirante), de Deus, o folclore, etc.". (LEITE, 2009, p. 23).

Em Cuiabá, Wladimir Dias-Pino ajudou a consolidar o que considerou um projeto político para legitimar as produções de seu grupo, que era composto por Silva Freire, Othoniel Silva e o próprio Rubens de Mendonça e, que vinha rompendo com os padrões literários pré-estabelecidos até então. Esses padrões, propostos por Dom Aquino, traziam a discussão da necessidade de criação de uma identidade regional, que se baseava nos moldes da literatura clássica Romântica e formalista Parnasiana. Segundo Rubens de Mendonça (1970, p.137), "(...) é natural que o Sr. Arcebispo de Cuiabá procure preencher a deficiência do número com o vigor da atividade, e, sobretudo, com a unidade da ação, pondo a pena e a palavra ao serviço exclusivo da igreja"(MENDONÇA, 1970, p. 140). Ainda de acordo com Rubens de Mendonça, Dom Aquino foi considerado o maior orador de seu tempo. Em seus discursos, é possível visualizar a construção dessa identidade regional a partir da exaltação das belezas naturais "oferecidas pela terra":

Serra da Chapada

Serra da Chapada! Imponente maciço milenário, que resistindo heroicamente à erosão implacável das águas e dos séculos, ergue-se hoje nos horizontes de Cuiabá, como o eterno monumento azul da sua pré-história silenciosa!

Serra da Chapada! Cujos flancos úberes, saltam as cristalinas fontes do vale cuiabano, o predestinado cenário de tantos dramas inéditos das bandeiras e das minas!

(CORRÊA *apud* MENDONÇA, 1970, p.145)

Em contraponto à necessidade de simplesmente narrar as belezas predominantes que se tornaram culturais pelo resultado da articulação entre literatura e política da região, protagonizada pela figura de Dom Aquino Corrêa, surge um

⁶ Dom Francisco de Aquino Corrêa, poeta e arcebispo de Cuiabá. Importante personalidade histórica e política do Estado de Mato Grosso.

segundo movimento ou sistema que se organiza irregularmente, a partir dos anos 40. De acordo com Leite, trata-se da “chegada dos ideais modernistas. Formada por movimentos e grupos menos homogêneos,” que, segundo o autor, deve ser observado com mais cautela, uma vez que se estende até o final dos anos 70 e “apresenta períodos e grupos mais hegemônicos e períodos mais dispersos e desintegrados. Muitas vezes, a ideia do que é e como deveria ser produzido era divergente entre membros aparentemente de um mesmo grupo.” (LEITE, 2009, p.23). Dentro desse contexto, Wladimir Dias-Pino fundou, em 1948, com Benedito Sant’Ana Silva Freire⁷, Rubens de Mendonça⁸ e Othoniel Silva⁹, o Intensivismo. Este movimento literário consistia na fuga do caráter narrativo do poema, valorizando sua unidade interior e vocabular.

Segundo Cristina Campos, os poemas fugiam do caráter convencional: “como não havia personagens, para produzir movimentação, era necessário que os versos tivessem unidade entre si, tornando o poema desmontável” (CAMPOS, 2013, p. 19). Proposta que parece aprofundar de maneira aguda a ideia de “poema desmontável” anunciada por Rimbaud, em seu poema *Marine*, considerado o primeiro exemplo da técnica de fusão moderna.

Marinha
 Carros de prata e cobre –
 Proas de aço e prata –
 Golpeiam a espuma, -
 Erguem touceiras de sarças.
 As correntes de charneca,
 E os sulcos imensos do refluxo,
 Correm circularmente para o leste,
 Para os pilares da floresta, -
 Para os fustes do dique,
 Cujos ângulo é batido por turbilhões de luz.
 (RIMBAUD *apud* FRIEDRICH, 1991, p.85)

⁷ Benedito Sant’Ana da Silva Freire, poeta modernista, nasceu em Mimoso, Município de Santo Antônio de Leverger, a 20 de setembro de 1928.

⁸ Rubens de Mendonça foi poeta, historiador e jornalista, nasceu em Cuiabá em 27/07/1915. Participou da revista literária *PINDORAMA*, que já trazia em seu bojo *o grito de revolta contra o academicismo* (MENDONÇA, 1970, p.192).

⁹ Othoniel Silva, poeta Intensivista. (Não foram encontrados registros pessoais sobre Othoniel Silva).

Outras características da lírica moderna também se aprofundam neste pequeno poema: a opção pelo verso livre e a desarticulação métrica; e a ausência do “eu”, dando total autonomia para o poema. Segundo Hugo Friedrich,

[...] trata-se de uma não-realidade de uma anulação das diferenças objetivas. O sentido enigmático a que dá origem é insolúvel. As coisas fundidas entre si, as coisas movem-se e trocam-se à vontade – como, de resto, também o próprio texto: de seus dez versos, pelo menos três ou quatro poderiam ser trocados sem que, com isso, seu organismo viesse a sofrer. Pode-se chamar de liberdade a fantasia que produz tudo isso [...] tal liberdade consiste na evasão das ordens reais, na fusão irreal das coisas mais dispares. (FRIEDRICH, 1991, p.86-87).

É possível observar tais características também no fragmento do poema, *Os Corcundas*, de Wladimir Dias-Pino, que vemos a seguir.

OS CORCUNDAS

“ A poesia na corda bamba oscilando entre o grotesco e o humor”

Os corcundas e suas deformações linguísticas.

O avesso do muro por toda parte, o inverso.

A impressão digital vista de longe.

O natural seria o ovalado deitar.

O fragmento como ordinal, a sua maneira.

(DIAS-PINO, 1982, p.11)

Neste fragmento de poema, assim como em *Marine* de Rimbaud, alguns versos podem ter sua posição alterada sem que isso traga prejuízos à construção de significado do poema. Trata-se de versos fechados que se iniciam e encerram-se em si mesmos. São versos livres, no sentido amplo da palavra, pois, além de não possuírem métrica ou rimas, as palavras ganham tamanha liberdade que algumas delas parecem totalmente desconexas. Isso pode ser observado na comparação: /fragmento/ /como/ /ordinal/ ou no /ovalado deitar/. É possível considerar ainda que a fealdade construída através da palavra /corcundas/ somada a suas /deformações linguísticas/ cabe também à metáfora da construção da singularidade do texto poético que, conseqüentemente, é responsável pelo efeito de estranhamento causado em seu leitor. Também podemos notar a ausência do “eu”, contudo, identificamos um personagem coletivo “os corcundas”, mas esse possível personagem não limita a liberdade de criação, que se dá a partir das palavras aparentemente desconexas.

Essa proposta rompia com a forma de apresentação estética, ou seja, não mais reproduzia padrões da poesia épica, como era possível observar na produção de Dom Aquino:

BANDEIRANTES

Nessa armadura arcaica e tão grosseira
De couro cru, rebrilha em alvorada,
O heroísmo que, ao sol destas douradas
Praias, vos guiou por ondas de sangueira.

Vosso rude arcabuz de pederneira
Reboa ainda as glórias alcançadas;
E há frêmitos de homéricas jornadas
Nos trapos e na cruz dessa bandeira!

Engrandecestes o Brasil, domando,
Corpo a corpo, em conflito formidando,
A mata, o rio, a peste, a fome, a guerra!

Salve, heróis! Salve humildes bandeirantes!
Fenícios do sertão! Monções herrantes,
À conquista imortal de minha terra!
(AQUINO *apud* MENDONÇA, 1970, p.138-139)

A opção pela estrutura parnasiana era visível na composição de seus poemas. Aqui, tomamos como exemplo o soneto *Bandeirantes*, que é composto por quatorze versos decassílabos. Nas duas primeiras estrofes, deparamo-nos com o esquema rítmico ABBA; na terceira, CCD; e, na quarta, EED. É importante ressaltar que esses poemas eram verdadeiras epopeias, nas quais o principal personagem era o bandeirante (tema/personagem recorrente nas produções de Dom Aquino), representado como herói conquistador/desbravador, que apesar das dificuldades encontradas pelo caminho, mostrava a capacidade de superação e de domínio do espaço físico natural.

No entanto, mesmo a produção de autores intensivistas, como Silva Freire, ainda trazia símbolos da cultura regional em sua construção semântica, pois, como já mencionamos, era preciso fazer o jogo político para que a produção pudesse ser legitimada. A partir do momento em que se constata tamanha discrepância e, conseqüentemente, o abismo que se abre entre as propostas de produção literária de Wladimir Dias-Pino e Dom Aquino Corrêa, “conflagra-se a guerra”. Wladimir utiliza-se dos meios que cria, como o periódico “Sarã”, para tecer duras críticas a Dom Aquino. Tal conduta levou o poeta a ser extirpado dos círculos literários de Cuiabá.

Dom Aquino era um homem influente e poderoso e, segundo Dalate (1997), não hesitou em dificultar a permanência do jovem poeta na capital.

O pai tipógrafo e a mãe costureira muito influenciaram na produção de Wladimir. Com o pai, aprendeu cedo a manipular as máquinas e a “brincar” com as letras; e com a mãe, as formas geométricas criadas das sobras dos cortes dos tecidos. Segundo Wladimir, “foi no Paraíso das Crianças, ao ver a minha mãe manipular os retalhos é que aprendi a lidar com as formas. Foi a minha grande aula de geometria. Depois, foi fácil perceber como a arte índia e popular são geométricas...” (DIAS-PINO, 1982, p.127). Devemos destacar que a geometrização das formas foi uma das primeiras soluções encontradas pelo poeta para realização de seu trabalho.

As peculiaridades de seu cotidiano, carregado pelo peso da história, criaram um poeta comprometido com a dinamicidade de seu tempo. Ao contrário de brinquedos, pois começou a escrever muito cedo, Wladimir fez das máquinas um instrumento de experimentação e produção literária: “RetaLhETRAS” multicores que se expandiram como o reverberar da explosão de uma bomba para o mundo, em forma de poemas visuais; transmutando Wladimir no “poeta mais independente na área da poesia experimental”, de acordo com Assis Brasil, no Livro de Ouro de Literatura Brasileira (1980, p. 276).

A preocupação com a forma já se anunciava desde suas primeiras publicações, em *A fome dos lados*, de 1940, e *A máquina que ri*, de 1941. Esses dois poemas foram analisados por Sérgio Dalate em 1997. Essas obras trazem uma discussão sobre a visualidade do espaço poético, que “diz respeito ao modo como as palavras ocupam a página. O espaço poético pode eleger a própria palavra como espaço: o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude”(SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 74). De acordo com Lígia Canongia (2005), assumir o espaço como elemento de composição era não só uma característica construtiva, mas a premissa mais importante tanto para os concretistas de São Paulo quanto para os neoconcretistas do Rio de Janeiro, contudo com perfis singulares. Nesses poemas, dos quais aprofundaremos a discussão no terceiro capítulo, é possível observar a concretude da palavra e, ao mesmo tempo, sua dissolução, como um corpo que se desintegra. Percebemos, portanto, um forte sentimento de morte (metafórica), anunciando a morte do verso. Discussão que soma experiências de produções de autores como Baudelaire e Rimbaud e que se

intensificam com Mallarmé, ou, mesmo que pareça contraditório, parecem anunciar também a morte do próprio autor. Essa discussão tem sua origem no isolamento romântico que, por sua vez, toma para si a postura de negação do mundo presente, passando a tratar a obra como um produto autossuficiente, a partir do momento em que os autores românticos não querem aceitar a obra como uma mercadoria. A fuga dessa realidade apoia-se no aprofundamento do trabalho estético.

Segundo Philadelpho Menezes,

inaugura-se no romantismo a tradição moderna de lidar com a produção artística como um objeto autônomo, regido por leis próprias inerentes à escritura e a linguagem de cada uma das artes, formando-se verdadeiros sistemas de valores alheios às intempéries externas (MENEZES, 2001, p.47).

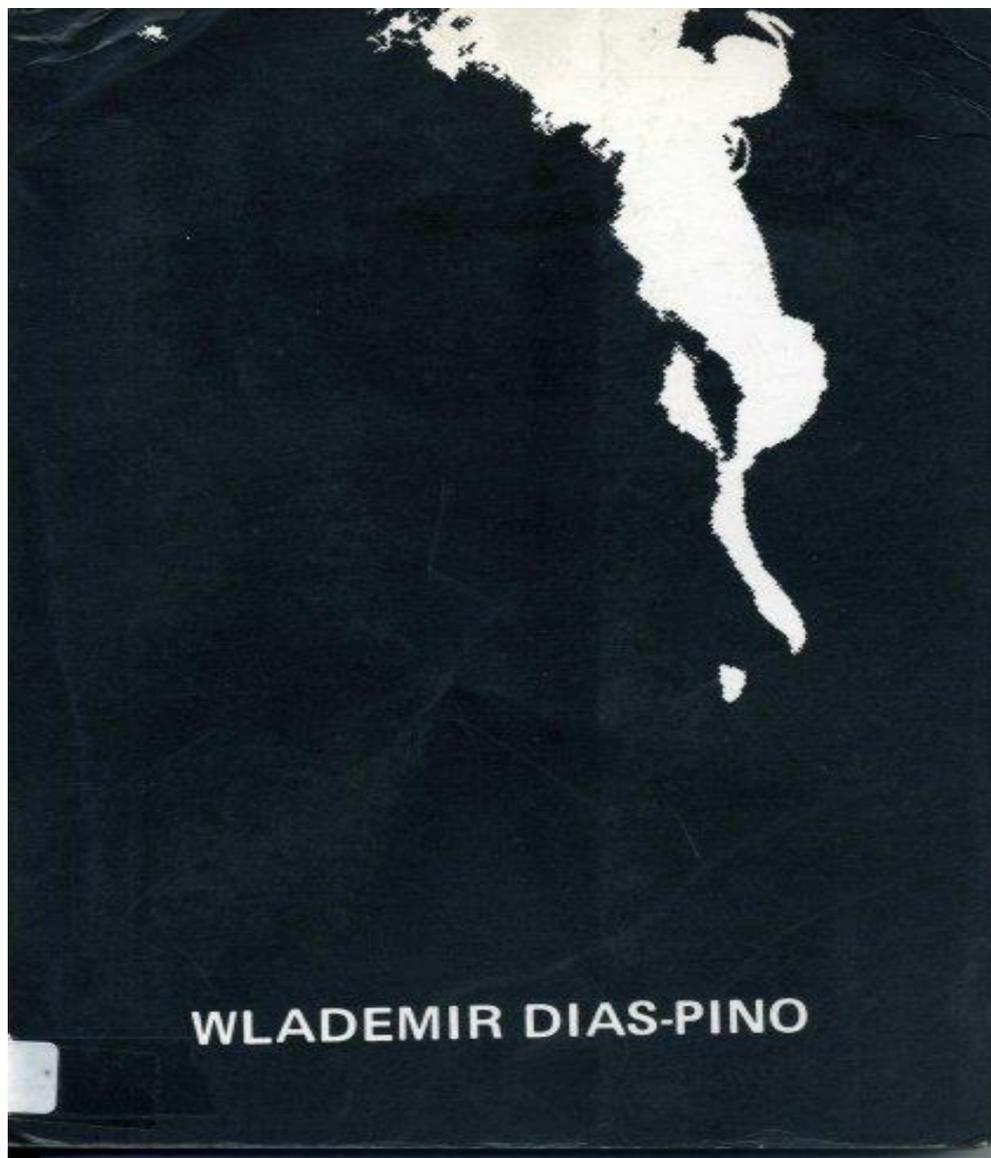
Essa fuga se configura na reafirmação de uma produção individual, não mercadológica no Romantismo, porém, com o advento da modernidade, transformou-se em uma forma de negação do indivíduo autor, já que a obra se tornou autônoma, reafirmando-se como produto. Como afirmou Roland Barthes, ao se referir à morte do autor, pois o escritor moderno nunca é sujeito de seu livro, “não existe outro tempo para além da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p. 03). Sendo assim, a perenidade do texto não depende de seu autor, mas do seu leitor.

Essas discussões constroem-se ao longo da história da literatura e as polêmicas acentuam-se no século XX. Segundo Antoine Compagnon, “o ponto mais controverso dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (1999, p.47). Então, como tratar a história de Wladimir Dias-Pino e sua contribuição para a construção da historiografia literária brasileira e ao mesmo tempo observar em sua produção características que remetem a “morte do autor”? Tentaremos amenizar tal contradição, mas sem a pretensão de eliminá-la por completo, uma vez que ainda trazemos um sujeito e parte de sua história para o texto, com o intuito de rever as contribuições desse homem de “carne e osso” para as discussões que vão construindo a visualidade como proposta de produção poética, inserindo, no contexto de sua produção, discussões relativas à morte do verso, à morte do autor e à democratização da produção poética através da figura do leitor.

Muitas características observadas nos poemas serão analisadas ao longo deste trabalho, especialmente no capítulo IV. Lembramos também que as críticas

referentes à produção do poeta, contidas ao longo do texto nos remeterão à importância do “leitor como critério de significação literária” (COMPAGNON, 1999, p.47) e à supervalorização do poema em sua polissemia, fazendo com que o autor perca seu papel de detentor do sentido único, promovendo autonomia para as palavras ou para os textos, verbais ou não.

A proposta de intervenção ou produção poética de Dias-Pino, na obra em análise, já se apresenta na própria capa, como veremos a seguir. Trata-se de uma capa emblemática que anuncia a que veio.



(DIAS-PINO, 1982)

Na capa, temos o fundo preto e sobre ele, na parte superior, uma “mancha” branca começa a se desenhar e se estende até aproximadamente o meio da página. Na parte inferior, está o nome do poeta em letras brancas e garrafais.

A “mancha” sugere o perfil do poeta de forma singular, é quase uma fenda no vácuo que se expande. Segundo Derrida (1973), nessa suposta fenda, à qual poderíamos denominar como incisão, está contido o ato de inscrever. Trata-se de um rastro imotivado que não significa, mas é. A própria capa é um poema visual que trabalha com luz e sombra, propondo um interessante jogo de velar e desvelar – ser ou não ser? – autor ou não autor? O título, *A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*, sintetiza não apenas o livro, mas toda a produção do autor, anunciando a relevância da inscrição para a produção de sua obra.

Barthes busca, em escritores como Mallarmé, a necessidade do “desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ *apud* COMPAGNON, 1999, p.50). Contudo, o que nos cabe, aqui, é compreender que Wladimir introduz essa discussão no contexto literário brasileiro se eximindo das explicações que o leitor busca no autor do livro, deixando o espaço de atribuição de significação ao próprio leitor. E vai além, dando espaço e matéria-prima para que o leitor se torne também produtor, entendendo que o contexto artístico brasileiro na década de 1950, período de grande produção do poeta, tendia para as “vertentes construtivistas¹⁰” (CANONGIA, 2005, p. 29), nas quais a ideia era: “renovar as operações artísticas, e implantar o espírito da democracia das linguagens visuais, passando a atuar também na dinâmica funcional da produção” (CANONGIA, 2005, p. 33).

Dias-Pino, ao propor/desenvolver uma produção processual, que tem como ponto de partida uma matriz que é uma espécie de referência, ou mola propulsora do processo de produção poética em série, esse “aqui e agora”, ao qual se refere Barthes, fica mais claro nas palavras de Compagnon, que faz as seguintes considerações sobre a questão do autor:

¹⁰ “Desenvolvido ao longo dos primeiros trinta anos do século XX, o construtivismo expandiu-se na Europa, com focos capitais na Rússia, Holanda e Alemanha. A base de sua ética, no entanto, remonta aos construtivistas Russos, desde 1885, em seguida sedimentada com a revolução bolchevique de 1917, em que artistas como Tatlin, Malevich, Kandinsky, Rodtchenko, Gabo e Pevsner propunham a arte como um programa de ação didática e política revolucionária, pretendendo dar às sociedades uma visão das transformações do mundo. A preocupação em ‘reconstruir’ a Rússia e dar acesso popular à arte fez com que os construtivos optassem por signos de clareza formal e comunicação imediata, encontrados na geometria” (CANONGIA, 2005, p. 32)

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue ainda que a escritura não pode ‘representar’, ‘pintar’ absolutamente nada anterior a sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não tem origem. Sem origem o texto é um tecido de citações: a noção de intertextualidade se infere, também ela, da morte do autor. Quanto à explicação, ela desaparece com o autor, pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto. Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor e não o autor é onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor [...] e ele se identifica também a uma função: ele é esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita. (COMPAGNON, 1999, p. 50, 51)

Transferindo a atribuição de sentidos do texto para seus leitores, esse “aqui e agora” tornam-se efetivos no que concerne à impossibilidade de esgotamento do jogo que se estabelece através da linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, pois desencadeia o “Big-Bang” poético, no qual a retração nada mais é que requisito para a expansão. Expansão que se refere a inúmeras possibilidades de “recriações” e releituras, ou seja, processos desenvolvidos por *escriptores* diversos, portanto o “autor” de fato só insiste/existe na instantaneidade do texto. De acordo com a reflexão de Álvaro de Sá sobre a realização do Poema-Processo,

o movimento ou a participação é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo’ (wdp) ¹¹. Assim o poema/processo cria um novo consumidor/participante/criativo, que deixa de ser um espectador passivo que contempla o objeto, para tornar-se um explorador das probabilidades do processo, ‘suas soluções operacionais e suas possibilidades estruturais’ (mc) ¹². O poema é ao mesmo tempo uma informação ao consumidor e um problema que ele deve resolver ativamente para atingir e ultrapassar esta informação, passando de uma condição de receptor (contemplativo) para uma posição de fonte (quando agindo sobre o poema cria ele mesmo nova informação). Esta mudança de condição é possível porque o autor que possui um repertório individual, cria um produto pertencente a toda sociedade que detém o repertório total (global) – deste modo seu poema terá sempre possibilidades que lhe escapam, podendo ser captadas pelo consumidor que as desenvolve. Por exemplo: ‘Os poemas semióticos são uma parcela do poema/processo: sua codificação impõe o sentido de matriz do poema e seu desencadeamento, a criação de séries. A matriz cria as possibilidades de consumo e as séries a participação, a opção, o processo. A matriz é a estrutura imóvel e o processo é a combinação das séries. A matriz cria a lógica, o consumo’

¹¹Wladimir Dias-Pino – abreviação utilizada por Álvaro de Sá para se referir ao poeta em questão.

¹² Moacyr Cirne – abreviação igualmente utilizada por Álvaro de Sá para se referir ao escritor/poeta/teórico.

(wdp). Some-se ainda que, a partir do processo, o consumidor pode mudar a matriz (criando novos códigos), o que leva a novos processos e desencadeamentos, ao infinito. [...] No ato do consumidor/participante/criativo é que o poema se resolve e não na sua interpretação ou justificativa (SÁ, 1977, p. 52-54).

O poema, para Wladimir Dias-Pino, é uma função a ser resolvida pelo “vedor”/leitor/interlocutor. Automaticamente, ao acessar o poema, o leitor, agora participante, toma para si a responsabilidade de (re)criá-lo, possibilitando novos processos. É importante considerar que muito do que vinha acontecendo no contexto artístico europeu refletiu no resto do mundo. Contudo, no Brasil, segundo Canongia, no final dos anos 40 e início dos 50 do século XX, sentiam-se fortes sintomas da autonomia em relação aos cânones europeus, que se construíram sob as bases de uma grande liberdade estilística. Neste momento da história, ainda não havia um rompimento com a tradição moderna, mas a tentativa de “transformá-la segundo uma nova construção lógica e formal” (CANONGIA, 2005, p. 30). Enquanto “os expressionistas abstratos trataram de romper a ordem cubista, tornando a pintura um espaço líquido e móvel, nossos neoconcretos, por sua vez, trataram de subverter o rigor arquitetônico da trama construtiva, imprimindo-lhe um lirismo desconcertante”(CANONGIA, 2005, p. 30). Enquanto nos Estados Unidos adería-se à modernidade pelo viés subjetivo, no Brasil adería-se pela construção objetiva

regida pela razão técnica. [...] Assim o artista abstrato geométrico brasileiro adería ao construtivismo internacional, não só porque acreditava na geometria como uma arte universal, de fácil compreensão por todas as culturas do planeta – uma verdadeira ‘linguagem’ -, como também porque compactuava de sua crença na força da comunicação estética em termos de transformação social. [...] Ao assumir os princípios da abstração construtiva, o Brasil participava de um movimento de emancipação face às velhas regras da representação, ao mesmo tempo em que incorporava o sentido democrático desse agir integrado, que visava à formação das sociedades (CANONGIA, 2005, p. 31; 32).

A proposta do Poema-Processo incorporou alguns princípios dessa abstração construtiva, tais como a crença na força da comunicação, a emancipação frente às velhas regras da representação e, principalmente, o sentido democrático da produção artística. Como exemplo dessa prática, podemos observar recriações de poemas de

Dias-Pino; tomamos, para tanto, versões de *A ave*¹³, poema que inaugura o conceito de livro-poema do próprio Wladimir Dias-Pino e suas releituras. São dignos de notas o vídeo-poema, do *webdesigner* Alexandre Rangel¹⁴, e o poema *Vôo*, de Antônio Sodré¹⁵, poeta mato-grossense.

Não há como desconsiderar a relevância da poética de Dias-Pino para a formação poética de autores que começaram a escrever na capital de Mato Grosso, nos anos finais do século XX. Sodré pode ser tomado como exemplo, uma vez que é visível em seu livro *Empório literário* o gosto pela poética que trabalha a visualidade.

VÔO

nada...
 como ir
 ao encontro
 do
 nada...
 do vazio...
 desvio
 fio
 da
 espada
 ...estrada
 para
 o
 abismo
 ponte pro céu
 véu
 de
 infinita
 beleza
 certeza
 de
 voar!...

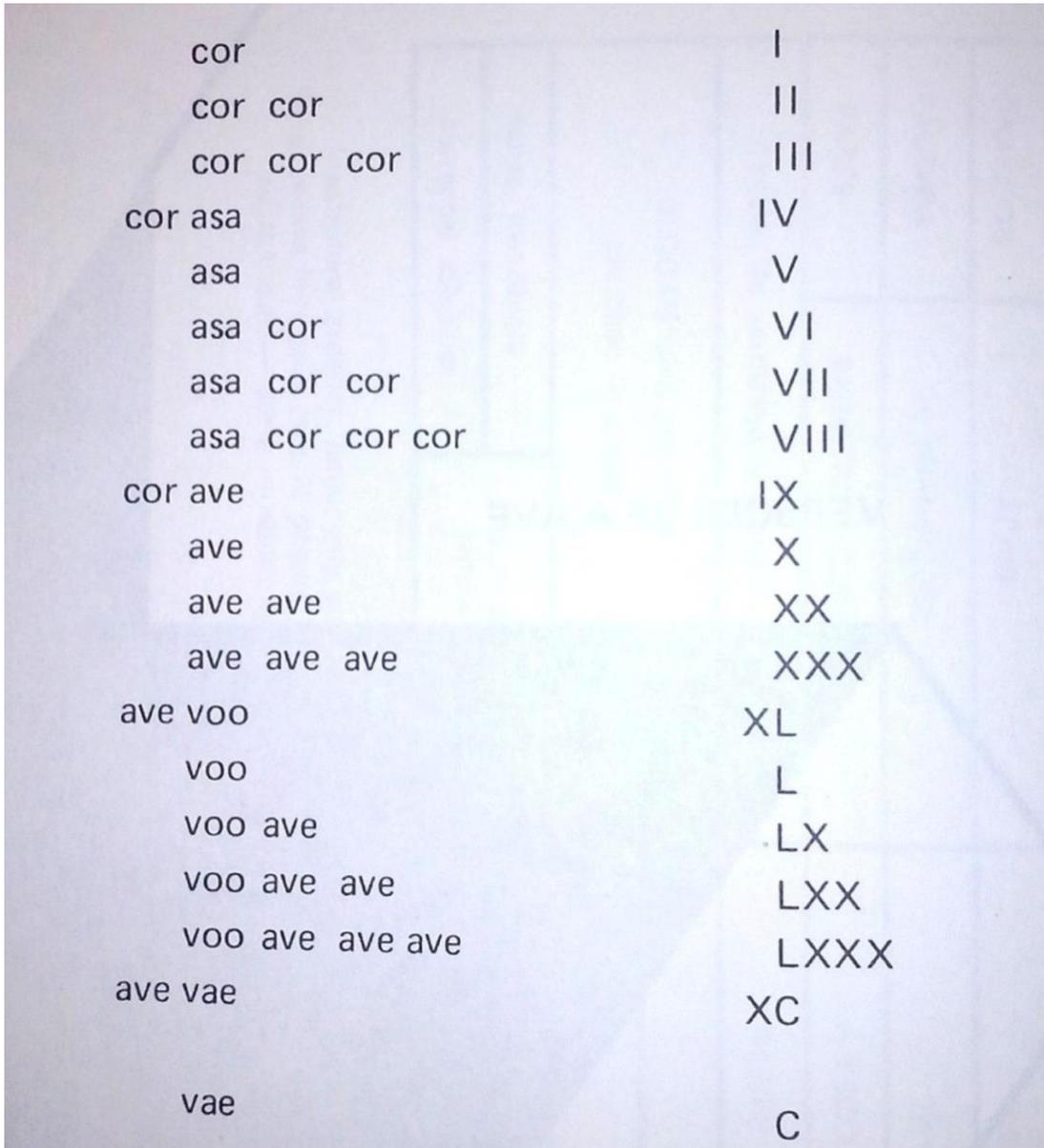
(SODRÉ, 2005, p.41)

¹³ *A Ave*, livro-poema lançado em 1956 e produzido de forma artesanal com apenas trezentos exemplares. Aparentando um caderno com espiral, contendo como composição de seu conteúdo perfurações, transparências, texturas, e gráficos, além de seu texto base construído a partir de frases slogans. O livro-poema se autoexplica ao longo de seu manuseio.

¹⁴ Alexandre Rangel, *webdesigner*, com atuação e reconhecimento internacional, vem conduzindo experimentações com criação improvisada de música eletrônica a partir de partituras textuais. (Não há referência de quando foi criado/divulgado).

¹⁵ SODRÉ, Antônio. *Empório Literário: versos diversos*. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato, 2005. Antônio Sodré foi poeta, músico e livreiro em Cuiabá; muito contribuiu para a consolidação e reconhecimento da literatura produzida em Mato Grosso.

Os poemas aos quais nos referimos parecem querer simular o voo de uma ave. Intenção visível no poema *Vôo* quanto à disposição das palavras na página, que parecem se movimentar, uma vez que não se alinham, serpenteando pelo espaço branco e sugerindo gradativamente formações em > delta, característico das aves migratórias, ou mesmo o planar do voo, assim como em uma das versões do poema *A ave*, de Wladimir:



(DIAS-PINO, 1982, p.114)

Ao compararmos o poema *Vôo*, de Antônio Sodré, com a primeira versão contida na página do poema *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino, partimos de sua aparente estrutura: forma es em >, que parece sugerir as asas abertas de uma ave planando em voo ou mesmo as forma es em delta das aves migratórias. No entanto, no poema

de Sodré, as palavras movimentam-se na página, ao passo que no poema de Wladimir as formas fixam-se em colunas, mas mesmo assim ainda sugerem o voo. Entendemos que o poema de Sodré é um poema discursivo, uma vez que constrói um texto que descreve o voo, enquanto o de Wladimir não constrói um discurso que descreve o voo, pois trata de uma operação matemática. A partir da repetição das palavras “cor”, “asa”, “ave”, “voo” e “vae”, reproduz, sistematicamente, a organização vertical dos algarismos romanos, que podemos observar na versão ao lado. Dentro dessa concepção, o poeta recorre à fusão entre o número e a letra. No poema de Wladimir, podemos observar um “eixo central como separação entre o lado esquerdo – (negativo) e o direito + (positivo). Assim, uma palavra escrita do lado esquerdo adquiriria uma taxa diminutiva, enquanto, à direita, receberia uma força positiva” (DIAS-PINO, 2010, p. s/n), que evitaria a adjetivação.

Tais produções reforçam a ideia de que o autor do texto moderno/contemporâneo tem sua “morte” gradativa, no sentido em que o texto/poema ganha tamanha autonomia (cria asas), em que a autoria já não importa, pois se modifica a cada novo olhar, a cada nova leitura, como vimos através dos exemplos de Rangel e Sodré. A posição de vanguarda, aqui, consiste também na desmistificação do sujeito produtor da arte e do próprio objeto artístico, uma vez que a intenção é “torná-la (a arte) numa forma de comunicar sem privilégios” (SÁ, 1977, p. 32). Para aprofundar um pouco mais a questão, precisamos considerar as ressonâncias da *Pop Art* norte-americana no Brasil. O objeto da arte pop passa a ser o mundo objetivo, ou seja, as linguagens comerciais e a vida urbana, contudo a “*Pop Art* não se impôs à tarefa de mudar ou criticar as novas sociedades, aderindo a seu sistema e aos ícones publicitários e mercantis” (CANONGIA, 2005, p. 43). Desse modo,

o artista pop questiona a identidade do objeto, e mais, a identidade do sujeito. Ao querer ser máquina e assumir o mecanismo das operações seriais, o sujeito refuta a emoção e o juízo, tentando refugiar-se na neutralidade. Ora, nada mais profano em relação ao ‘objeto artístico’ ou ao ‘gesto artístico’ do que criar uma obra que se pretende anônima, comercial e tão alienada quanto o mundo da indústria e da comunicação de massa (CANONGIA, 2005, p. 43; 44).

A arte pop destruiu e desqualificou o valor cultural da obra e do próprio artista, contudo, ainda que o objeto da arte não seja metafórico, que não tenha profundidade e, conseqüentemente, não tenha significado, segundo Roland Barthes, observa-se uma possível contradição, pois, segundo ele, “mesmo não querendo significar,

acabam por fazê-lo – significam que não significam nada” (BARTHES *apud* CANONGIA, 2005, p. 46). Marcel Duchamp já trazia essa discussão de destruir o fetiche da obra de arte, mas a arte pop aprofundou a questão, anulando o poder de intervenção do artista.

O artista americano estava interessado em demonstrar o cinismo da felicidade movida pelo consumo, e que o processo de *standartização* não afetava apenas o ciclo dos produtos, mas o próprio homem pós-moderno. E fazia isso procurando despersonalizar-se a si mesmo, para que a ideia da impessoalidade e da repetição reafirmasse o poder corrosivo dos estereótipos (CANONGIA, 2005, p. 49).

Mas o artista brasileiro assimilou apenas a superfície da questão *pop*. Sua arte pop, produzida nos anos 60, foi expressa de maneira apaixonada e cheia de críticas, pois o contexto vivido no Brasil era bastante diferente: vivia-se uma ditadura pós golpe militar (1964) e os artistas que não tomavam posições políticas frente à situação eram considerados alienados e coniventes. De acordo com Canongia, alguns poucos poetas concretos e o crítico Mário Pedrosa “conseguiram manter coerentemente suas posições de defensores da renovação artística, sem subordinação a causas políticas imediatas” (CANONGIA, 2005, p. 50). Justamente pelo momento histórico no qual vivíamos, entre as décadas de 1960 e 70, Ligia Canongia concluiu que não tivemos uma arte pop. Para ela, “Introjetamos, sim, elementos formais semelhantes, *à la manière de*, assimilando a figuração típica da sociedade de massa e urbana” (CANONGIA, 2005, p. 53).

Os artistas brasileiros subverteram programas estéticos de referência, processando livremente suas técnicas e conceitos. Dentre os artistas da época, destacamos Hélio Oiticica, do movimento tropicalista, que, com suas experiências “suprassensoriais”, exercia o poder de contágio sobre movimentos como o concretismo, a arte pop, o happening, os movimentos de contracultura, o carnaval... Entre o final da década de 1960 e início da de 1970, o Brasil viveu uma verdadeira revolução rumo à consolidação do espírito contemporâneo. O experimentalismo ganhou proporções na práxis artística. “O termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo” (CANONGIA, 2005, p.55). A partir das transformações que vinham ocorrendo no mundo, o objeto artístico é destituído de seu conteúdo estético e o processo de

produção artística passa a ser visto como um trabalho e passa a gerar uma reflexão sobre a arte. Segundo Ligia Canongia,

O que a arte contemporânea desenvolveu e vem desenvolvendo como consequência imediata dessa abertura foi o rompimento total com a ideia de obra monolítica, estável e distante da relação direta com a vida. Desmistificou-se o culto da obra de arte, a sua aura, optando-se por uma multiplicidade de estilos e gêneros, acionados simultaneamente. Criticou-se o sistema oficial de circulação da obra de arte, buscando-se novos espaços estéticos e a eles emprestando uma nova ética, ligada ao comportamento. Ao lado do fenômeno da 'desestetização' do objeto, acoplou-se ainda o da 'desidealização' da imagem do artista, assim como o debate sobre a fruição pública convencional. Esta saiu da esfera da mera contemplação para a participação efetiva na obra, passando a afetar diretamente o espectador (CANONGIA, 2005, p. 57; 58).

Sendo assim, a autoria perde seu papel de propriedade. Isso é visível quando acessamos a produção de Dias-Pino numa perspectiva panorâmica, assim como o verso (a partir de uma perspectiva histórica), alcançada, enfim, com a modernidade, que por sua vez acentua-se e funde-se a contemporaneidade. Pode-se dizer que essa forma de pensar e produzir de Wladimir Dias-Pino dialoga intensamente com a ideia de contra-estilo ("apagar a memória do estilo" (SÁ, 1977, p. 176) ou contra-poema (que questiona intensamente os padrões poéticos estabelecidos mantendo uma postura de contestação artística e crítica social, chegando a propor rupturas com tais padrões). As manifestações contraculturais da década de 1970 criaram uma "atmosfera de irreverência, experimentalismo e liberdade, o que acabou por instituir uma estética híbrida e ambígua, voltada, ao mesmo tempo, para os mais ousados lances de irracionalismo e romantismo, e para os compromissos com a racionalidade moderna" (CANONGIA, 2005, p. 77). Esse hibridismo no campo das artes possibilitou experiências das mais diversas, incluindo até mesmo os suportes a serem utilizados. A produção discutida nesse trabalho de pesquisa está inserida nesse contexto e, conseqüentemente, não foge a essa "con-fusão" e "pro-fusão" de acontecimentos que subsidiaram a produção artística em meados do século XX.

Cabe aqui realizarmos uma breve consideração sobre a questão do estilo, apesar de entendermos que se trata de uma questão bastante complexa. Compagnon traz uma discussão bastante densa que acaba por revalidar a questão do estilo, contudo sua problematização parte da ambigüidade atribuída à palavra em seu uso moderno que

denota ao mesmo tempo a individualidade [...], a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma classe, uma escola (como família de obras), um gênero como família de textos situados historicamente, um período [...], um arsenal de procedimentos expressivos de recursos a escolher. O estilo remete ao mesmo tempo a uma necessidade e uma liberdade (COMPAGNON, 1999, p. 166; 167).

Essa discussão afunila-se na medida em que são trazidos elementos que aparentemente reafirmam a “presença” do estilo como o dualismo entre “fundo e forma”, “conteúdo e expressão”, “matéria e maneira” (COMPAGNON, 1999, p. 168) e ainda suas vertentes objetiva (código de expressão) e subjetiva (reflexo de singularidade). Contudo, parece-nos que a reivindicação do contra-estilo mencionado por Álvaro de Sá aproxima-se dos linguistas, uma vez que rejeitaram o estilo porque “a seus olhos as variações estilísticas não seriam mais que variações semânticas” (COMPAGNON, 1999, p. 177). Tal posicionamento contradiz a noção de estilo, uma vez que o estilo se baseia na sinonímia, ou seja, na ideia de escolha, ou de poder dizer a mesma coisa de maneiras diferentes tornando-a singular. Para os linguistas os campos semânticos podem se aproximar a cada nova forma de apresentação, contudo, não serão a mesma coisa. São coisas parecidas, mas distintas, novas. A partir da criação da estilística estruturalista e transformacional, passa-se a considerar a semiótica como possibilidade para o estudo poético. A informação se constrói, portanto, a partir do signo e sob todas as formas e manifestações que assume, sejam elas linguísticas ou não. Ela se constrói a partir da sua descrição, ou seja, do que se vê; está no campo do significante. É, portanto, por essas identificações que os participantes do movimento do Poema-Processo contestam a ideia de estilo.

Em Dias-Pino, os processos se desenvolvem e se constroem pela negação. Segundo Álvaro de Sá,

o estilo situa-se no campo da língua (falada, escrita, pictórica, etc.). É o maneirismo pessoal estabelecido na exploração dos recursos linguísticos, numa ‘tática de soluções’ (mc), uma extroversão individualista proclamada como suprem a manifestação da língua (que é social).

O contra-estilo, observado teoricamente por Wladimir Dias-Pino, nasce com o próprio poema/processo. É uma ‘estratégia de soluções’ (mc) que se realiza na esfera da semiótica (universo de signos como um todo) fixando as diferenças processadas que marcam os diversos poemas permitindo que vejamos em cada poeta o seu particular coeficiente informacional’ (mc). O contra estilo é uma ‘anti-redundância de

soluções: a despersonalização' (wdp) e fixa as funcionalidades dos processos – o importante não é a funcionalidade estética que materializa o estilo e sim a informacional que marca o contra-estilo com seu caráter analógico (não o permutacional que ocorre no estilo). Não se situa ele na manifestação de dados existentes em busca de uma combinação singular (relacionamento estrutural) – está no plano da conquista da informação, transformando a estrutura mesma das linguagens. (SÁ, 1977, p. 56, 57).

Além disso, parte do princípio de uma “produção que não pertence”, pois Wladimir já vislumbrava instrumentos para leitura e produção virtual em seu livro *Processo: linguagem e comunicação*, publicado no ano de 1971, o que se concretizou posteriormente com a apropriação de recursos tecnológicos como o computador pessoal (que tem suas primeiras experiências na década de 1970, popularizando-se na década de 1980) e mesmo com o advento da internet (final do séc. XX – 1990 e início do século XXI). A fruição dessa produção pode estimular/ compor/ desencadear um movimento coletivo de constante produção. “Não importa” quem produziu e sim que se produza. De acordo com Antônio Miranda¹⁶, os contra-poemas consistem na “radicalização eletrônica de poemas”. Essa consciência, somada à experiência dos poemascódigo, tornam Wladimir precursor da ideia de poema computadorizado, que viria a ser praticado por Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto. No entanto, Pignatari reconhece (em entrevista ao “Correio da Manhã”, publicada no livro “Contracomunicação” de 1971) em Wladimir o “inaugurador”:

Acontece que hora da descoberta, lembrei-me que Wladimir Dias Pino já havia chegado lá, dois anos antes! Ele não conhecia estratégia... (sic) Importância desses trabalhos? Mas é o próprio ideograma projetado! Possibilidades inimagináveis de compreensão da transformação por sintaxe analógica bidimensional. (PIGNATARI, *apud*, DALATE, 1997, p.40).

Álvaro de Sá traz a discussão da utilização do computador como sendo mais um recurso tecnológico a serviço do homem, pois “o uso contínuo de um instrumento torna-o extensão do homem: “o lápis é a ponta grafitada do seu dedo” (SÁ, 1977, p. 101). Contudo, acrescenta que, funcionando como tal, fixa na memória para a reprodução e passa a funcionar como copista. Posteriormente, aprofunda a discussão

¹⁶Antônio Lisboa Carvalho de Miranda, é maranhense nascido em 5 de agosto de 1940. Membro da Academia de Letras do Distrito Federal. Professor Dr. do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, do Departamento de Ciência da Informação e Documentação da Universidade de Brasília, Brasil.

mostrando que o computador acentua a separação entre a leitura e a escrita, “a memória da escritura é linear, artesanal e não simultânea. A memória eletrônica, pela velocidade com que dispõe o dado, apresenta simultaneidade de uso, e não linearidade.” (SÁ, 1977, p. 102).

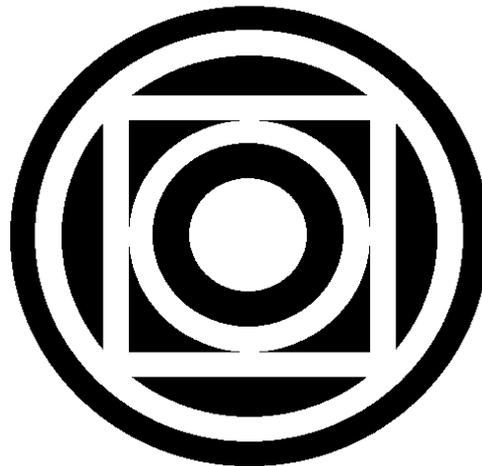
O uso do computador tornou-se um marco para a produção criativa proposta pelas vanguardas daquele momento. “Antes do computador, o importante era resolver problemas, demonstração de virtuosismo. Atualmente, o importante é formular problemas.” (SÁ, 1977, p. 102). Esse recurso tornou a informação imediata e o contato direto. A imagem se transforma ao passar para o nível da informação, abstraindo-se como se tentasse inventar uma nova grafia. Devemos ressaltar que, desde a década de 1950, Wladimir Dias-Pino, mesmo não tendo acesso a computadores, uma vez que estes ainda não haviam se popularizado, já vislumbrava a criação de “máquinas específicas de leitura” (SÁ, 1977, p. 103) para seus poemas, considerando que alguns deles foram produzidos pensando na leitura através da máquina, tais como *A AVE* (1952 - 1956), *SOLIDA* (1956 - 1962), *ELEMENTOS* (1960).

De acordo com Canongia, no que se refere à produção literária brasileira, a postura de antecipar os acontecimentos tem como marco determinante para a arte produzida no Brasil os anos 50 (séc. XX). E constata que não foi “no sentido de atingir finalmente a tal ‘brasilidade’ sonhada por nossos antepassados modernistas, mas, ao contrário, no sentido de alcançar operações de interesse universal” (CANONGIA, 2005, p. 30). Por alcançar, já nos anos 40, essas “operações de interesse universal”, podemos dizer que Dias-Pino antecipa pressupostos que viriam a ser discutidos posteriormente por artistas e críticos brasileiros. O jovem poeta, desde os treze anos de idade, tinha consciência de que “o discurso poético é um discurso elaborado”(CHKLOVSKI, 1976, p. 56). Em 1940, em *A fome dos lados*, Dias-Pino aponta um horizonte para uma produção poética que não quer dizer, quer ser, denotando um labor com a linguagem. A consciência desse fazer poético está diretamente relacionada aos pressupostos trazidos, no final do século XIX, pelos precursores da lírica moderna, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé que, certamente, contribuíram para a escolha do caminho traçado pelo poeta por uma poética da inscrição.

E entre vindas e idas Rio/Cuiabá (1936), Cuiabá/Rio (1952), Rio Cuiabá (1972)¹⁷ – água adentro, rio abaixo desaguando no oceano –, Wladimir se fez:

Além de poeta, é programador visual, gráfico, professor e pintor. Juntamente com Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar, participou da criação, nos anos 50, da Poesia Concreta, que se tornou conhecida internacionalmente. (MAGALHÃES, 2001, p. 193).

Wladimir compôs o quadro técnico da Universidade Federal de Mato Grosso como programador visual. Durante o período em que trabalhou nesta instituição, muito contribuiu técnica e culturalmente com intervenções artísticas constantes nos espaços mais diversos do campus. Podemos destacar, dentre as suas contribuições, a logomarca da universidade que, segundo ele, também é um poema visual¹⁸.



(WLADEMIR DIAS-PINO)

Totalmente isento de palavras, o poema visual – logomarca da UFMT – constrói-se a partir de símbolos que se sobrepõem e se ligam uns aos outros. Esse efeito provoca, em seu “vedor” (observador/leitor), uma sensação de reverberação, como um objeto lançado à água, gerando ondas ao seu redor. A multiplicação ou ampliação das ondas assemelham-se ao conhecimento construído no interior de uma

¹⁷ Percurso realizado por Wladimir desde sua vinda para Cuiabá em 1936; seu retorno ao Rio de Janeiro em 1952 e, posteriormente sua volta, e permanência por 20 anos, à capital mato-grossense em 1972. Após esse período Wladimir Dias-Pino retornou ao Rio de Janeiro, local onde reside até os dias atuais.

¹⁸ Informação obtida através da fala do artista, em seção solene no campus da Universidade Federal de Mato Grosso, em evento em sua homenagem, onde recebeu o título de Doutor Honoris Causa, no ano de 2013.

Instituição de ensino, que se universaliza. Intercalam-se no poema o círculo e o quadrado, ambos considerados como símbolos fundamentais. O círculo, segundo Chevalier e Gheerbrant,

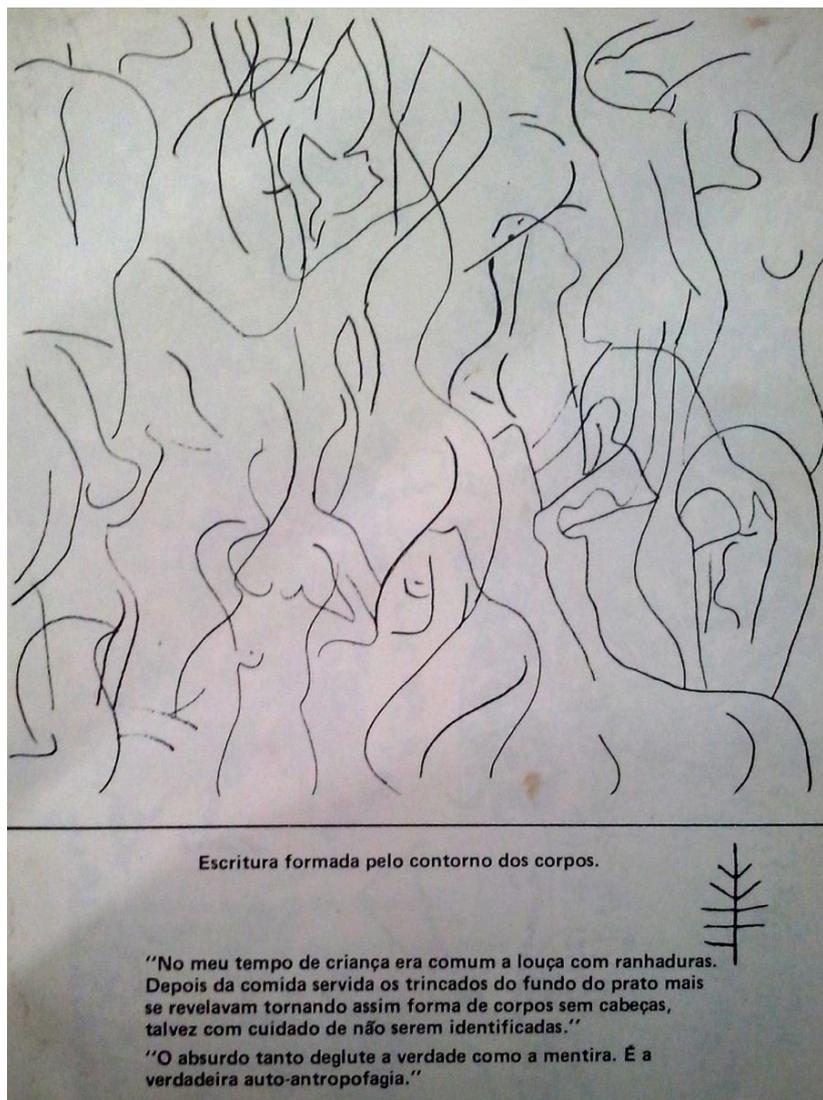
participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão... O símbolo pode ainda simbolizar não mais as perfeições ocultas do ponto primordial, mas os efeitos criados; noutras palavras pode simbolizar o mundo, quando se distingue de seu princípio. [...] constituem a manifestação universal do Ser único e não manifestado. Portanto, o círculo é considerado em sua totalidade indivisa... o movimento circular é perfeito, imutável sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo [...] O círculo simbolizará também o céu [...]” (CHAS apud CHEVALIER, 2002, p. 150)“o próprio céu torna-se símbolo, o símbolo do mundo espiritual, invisível e transcendente. [...] combinada com a do quadrado, a forma do círculo evoca uma ideia de movimento, de mudança de ordem ou de nível. [...] o círculo inscrito num quadrado é um símbolo bem conhecido dos Cabalistas. Representa a centelha do fogo divino oculta na matéria, e que anima essa matéria com o fogo da vida (CHEVALIER, 2002, p. 150; 151; 152).

É interessante observar que o poema condensa, através dos símbolos círculo e quadrado, as relações entre céu e terra, conforme vemos em Chevalier: “o quadrado é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também [...] o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do transcendente” (CHEVALIER, 2002, p. 750). O transcendente e o imanente realizam-se no homem. Parece-nos que a universidade absorve essa simbologia, contudo traz essas relações do cosmo criado para a elaboração do conhecimento científico, sendo que o número quatro, sugerido pelo quadrado, simboliza a perfeição e, de uma maneira mais geral, “é o número do desenvolvimento completo da manifestação, o símbolo do mundo estabilizado” (CHEVALIER, 2002, p. 750). Podemos dizer que esse mundo estabilizado, proposto pelo quadrado, se desestabiliza a todo momento, pois somado ao círculo é chama, e chama é procura. O eterno REVERberar sobre as chamas da mente humana...

Quando lançamos o olhar sobre a organização “cronológica” da obra de Dias-Pino e, ao mesmo tempo, sobre o fragmento de uma parte considerável da obra, percebemos que foi em Cuiabá que delineou as “direções” de sua produção. Isso se reafirma no seu livro-catálogo, no qual fica evidente o seu compromisso com o que vinha sendo produzido em Cuiabá, pois “fora de Mato Grosso, Wladimir Dias Pino se

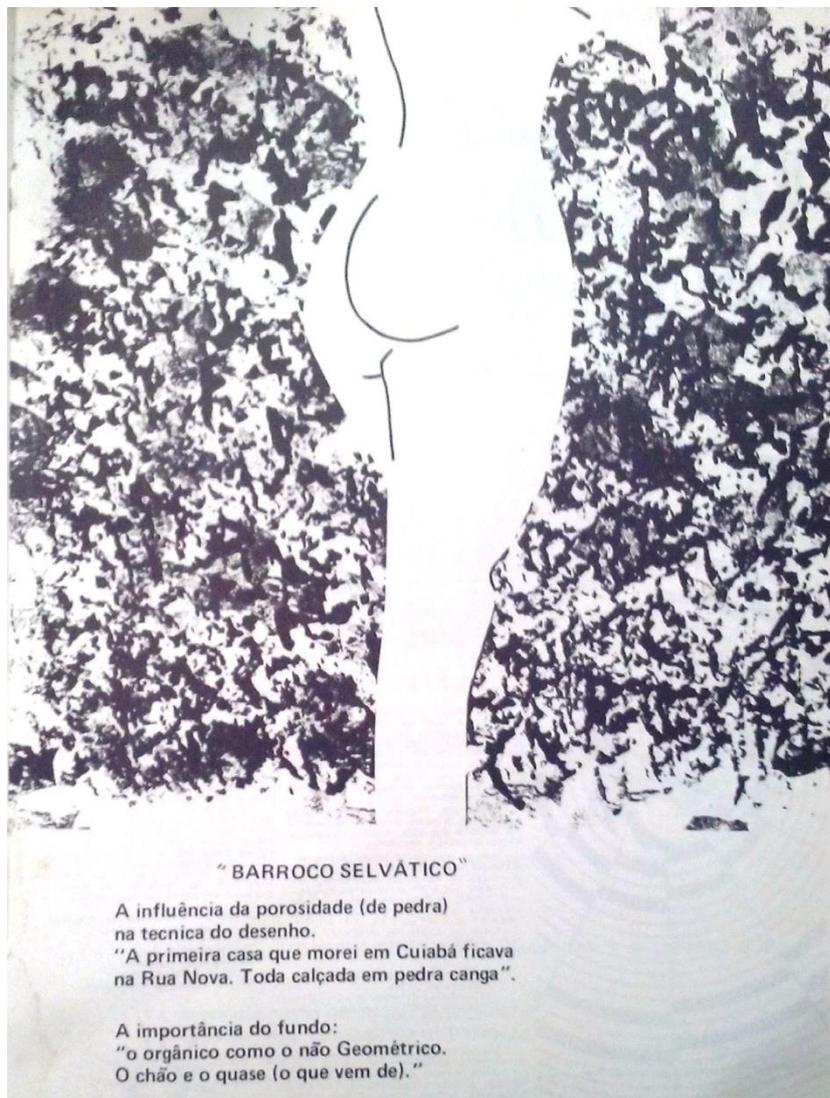
revelou um poeta preocupado, não só em divulgar o seu trabalho, mas também a produção literária mato-grossense.” (MAGALHÃES, 2001, p. 193).

Wladimir adotou e foi adotado pela capital de Mato Grosso, tendo produzido nesse estado grande parte de sua obra. No entanto, foi no Rio de Janeiro, sua cidade natal, que o poeta projetou e inscreveu sua produção na história da literatura e das artes visuais do Brasil e do Mundo. Sua Participação em eventos importantes proporcionou a divulgação de seu trabalho e de suas propostas como representante do movimento de vanguarda. As bases de sua produção se dão para além dos autores que leu, somando-se aos olhares que teve do rio Cuiabá, que cava o chão e se inscreve/insere, penetrando a terra, a mata, a veia do homem Wladimir, transmutado em linguagem a partir das ranhuras dos fundos dos pratos de sua infância, como vemos no poema a seguir.



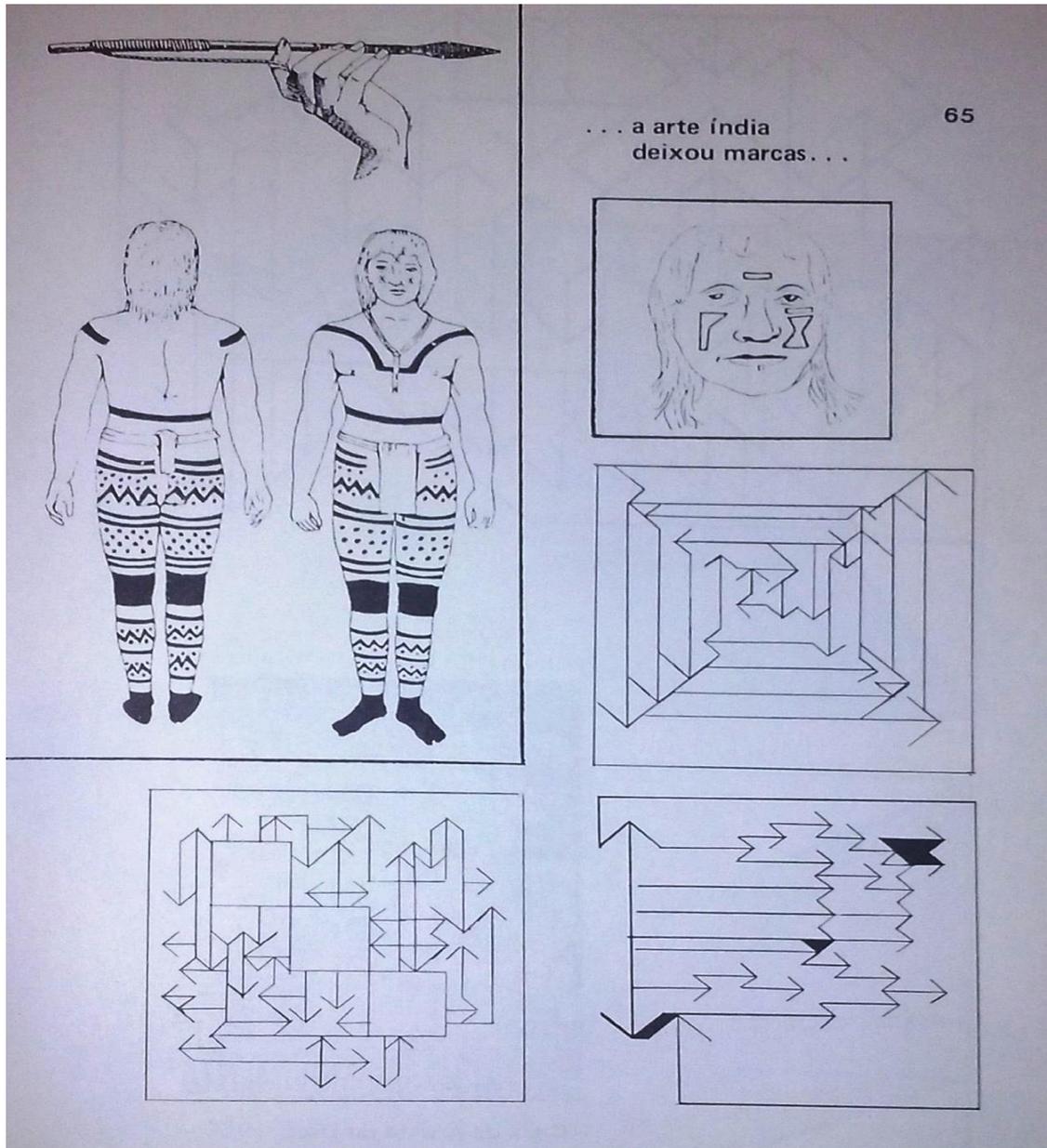
(DIAS-PINO, 1982, p.7)

Ou do “Barroco Selvático” entalhado da pedra canga:



(DIAS-PINO, 1982, p.9)

Ambos sedutores, como corpos femininos, são rastros e incisões a ferir o papel, como os cinzéis de um escultor ferem a madeira, transmutando-a, a partir de uma deformação da realidade, ou mesmo da criação de outra. A percepção do mundo das formas se (des)realiza, para além das engrenagens das máquinas, que se fundem nas mesmas formas. É a natureza das coisas se transformando em artificial, manipulável, como proposto por Baudelaire, nos desenhos geométricos dos corpos dos indígenas que habitam este Grosso Mato.



(DIAS-PINO, 1982, p.65).

Os poemas visuais apresentados criam-se a partir de motivos indígenas (desenhos corporais). Trata-se de setas dispostas ora em linhas paralelas, ora se cruzando, encontrando-se e desencontrando-se, como flechas disparadas ao acaso, mas que formam figuras geométricas, como quadrados.

Consiste também nestes olhares, somados a tantos outros, a contribuição desta região para o fazer criativo e livre do poeta transmutado em laborioso projeto visual.

Dentre os amigos com os quais Cuiabá presenteou Wladimir, devemos destacar a pessoa de Benedito Santana da Silva Freire, também “poeta modernista”,

segundo Rubens de Mendonça. A grande afinidade entre os dois começou na infância, o que lhes rendeu os apelidos de Cosme e Damião. As parcerias se tornaram constantes, tanto política, quanto artísticas. Como companheiros e participantes dos movimentos Intensivista e Concretista, os amigos criaram uma relação colaborativa, na qual a produção de um passava pelo crivo do outro, amizade e parceria levada para a vida. Como exemplo disso, podemos citar o trabalho de diagramação de Wladimir Dias-Pino na Trilogia Cuiabana de Silva Freire (que teve dois livros lançados).

Silva Freire, mimoseano, filho da terra, buscou uma temática que construía uma identidade mais forte com Mato Grosso. Sobre seus poemas, encontramos as seguintes considerações de Gervásio Leite e João Antônio Neto, no livro de Rubens de Mendonça que trata da história da literatura Mato-Grossense:

A poética de Silva Freire não é atividade Lúdica; é experiência séria, pesquisa original, reinterpretação da palavra ou a sua adequação ao mundo em que vivemos; e ainda: daí não podemos, em linhas tão breves, dizer tudo desse laboratório de riquezas poéticas que é Silva Freire. Poeta dos mais singularíssimos, cravejador de almas nas coisas e nos seres. (MENDONÇA, 1970, p.223).

O trabalho estético com a linguagem, empreendido pelo poeta Silva Freire, e o compromisso com o seu tempo chamaram a atenção dos críticos da época, que reconheceram a importante contribuição do poeta para o reconhecimento da literatura mato-grossense. Silva Freire trouxe contribuições para a literatura, e também para a consolidação de políticas públicas culturais para a capital do estado. O poema que fez render tais considerações foi o seguinte:

RONDON E TELÉGRAFO

Ternura de Samuel Morse
saltitando no dedo do homem de cóbrea cor
- na linha do poste
- no pico do morro
- piano de uma tecla só
transmitindo no cântico "Aruanã"
a bravura praieira do carajá

Depois de alguns sinais de Morse continua o poema:

Rondon e Dor
Sem queixa
sem nada
é si-lên – cio...
- uma enorme cegueira passeia o respeito da noite-sem-fim na vigília olímpica do guarda lendário do meu sertão

indígena. Dentre outros, este é um dos elementos que reforça a grande contribuição deste Estado para a realização do estudo da poética de Wladimir Dias-Pino.

1.1 INQUIETAÇÃO, PRODUÇÃO E IRREVERÊNCIA

Durante o passeio realizado pela dissertação produzida por Sergio Dalate (1997), deparamo-nos com uma rica cronologia das composições de Dias-Pino, reafirmada na biografia contida no final do catálogo de exposição em análise: *A separação entre inscrever e escrever* (1982). Entendemos que a revisita ao caminho entalhado pelo autor em estudo é pertinente para a discussão a ser desenvolvida no que tangencia e separa a inscrição da escrita na sua produção poética, já que a noção do “todo” nos permitirá a análise das partes.

Em 1948, Dias-Pino publicou *Dia da cidade*, dando sequência, então, à pesquisa visual iniciada ainda na adolescência em 1940 e 1941, com *A fome dos lados* e *A máquina que ri*. Em seguida, dirigiu o jornal literário *Saci*, que se tornou um canal de publicação e divulgação de seus poemas. No ano seguinte, 1949, fundou, juntamente com Benedito Santana Silva Freire, o jornal *Arauto de Juvenília*, com o intuito de minimizar as discrepâncias e defasagens que existiam entre a província e os grandes centros quanto ao que vinha sendo produzido no campo da arte literária. Criou, portanto, um espaço de divulgação dos principais poetas do modernismo brasileiro.

No ano de 1952, com o historiador mato-grossense Rubens de Mendonça, lançou o jornal *Sarã*, no qual projetou severa crítica à poesia praticada na Academia Mato-grossense de Letras, que na época era comandada por Dom Aquino Correa. Suas críticas não foram bem recebidas e, como resultado, acabou sendo, de certa forma, excluído do meio artístico da capital. Ainda assim, Wladimir não se deixou abater. Sua resposta para essa exclusão foi buscar novos horizontes. Retornou ao Rio de Janeiro, em 1952, e começou a elaborar os poemas *A ave* e *Solida*, que tiveram grande destaque em sua produção e, posteriormente, compuseram o movimento Concretista.

Em seguida, publicou *Os corcundas* (1954), e no ano seguinte lançou *A máquina ou a coisa em si*. Concomitantemente, criou ainda *Direcional*, que consistia numa série geométrica voltada para as artes plásticas.

Em 1956, Dias-Pino, juntamente com Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar, participou da fundação do movimento da poesia concreta. No final deste mesmo ano, participou da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo, e outra no Rio de Janeiro, no início do ano seguinte. Ainda em 1956, o poeta ingressou no movimento estudantil e passou a elaborar a programação visual da revista *Movimento*, da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Logo depois, junto com Silva Freire, também atuante no movimento estudantil, promoveu a *Noite de Arte Concreta*¹⁹, introduzindo no meio estudantil, segundo Sérgio Dalate, o debate sobre a arte de vanguarda. Foi nesse período que publicou *A Ave*, livro-poema que já alçava voo, elevando a produção de Wladimir a horizontes inalcançáveis, consagrando o arquiteto de poemas que se inventou. Os trezentos exemplares feitos artesanalmente voaram para as poucas e felizes mãos, olhos e mentes que tiveram o prazer de manipulá-los.

Tornar a arte acessível às massas fazia parte do projeto estético/político de Wladimir. Isso foi materializado, em 1958, quando realizou a primeira decoração geométrica das principais ruas do Rio de Janeiro. O feito se repetiu também em Cuiabá, em 1976 e 1977. Ainda em 1958, publicou *Poemas para armar* e *Poemas manipuláveis*.

Entre os anos de 1960 e 1962, multiplicou as versões de *Sólida* e desenvolveu o livro-poema *Numéricos*, sendo este publicado apenas anos depois.

Em 1967, participou da *IX Bienal de São Paulo*. Com os *Objetos sensoriais* e junto a um grupo de poetas que também vinham desenvolvendo experiências poéticas, fundou o movimento do “Poema-Processo”. A irreverência desse grupo marcou o ano de 1968, ao promover um ato público que consistia na “rasgação” de livros de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto, nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Wladimir, tratava-se de poetas discursivos que viam na escrita a única forma de dizer, ou de construir.

Ainda no ano de 1967, participou da *I Bienal de Arte de Nuremberg*, na Alemanha. A partir de então, o relógio já não pôde mais marcar o tempo de produção/divulgação do Poema-processo: seus ponteiros já não eram suficientes. Tudo se fundiu e se intensificou. As exposições multiplicaram-se pelo Brasil e pela

¹⁹ Evento realizado pela UNE (União Nacional dos Estudantes), no Rio de Janeiro.

América do Sul. Dessa intensificação, surgiu a necessidade de sistematizar os princípios norteadores do Poema-processo em forma de livro. Assim, em 1971, lançou *Processo: linguagem e comunicação*, no qual reuniu poemas visuais de autores diversos, representativos para o movimento.

Dias-Pino passou a integrar, em 1973, o quadro técnico de Universidade Federal de Mato Grosso, como programador visual. E, em 1974, publicou *A marca e o logotipo brasileiros*, em colaboração com João Felício dos Santos. Três anos depois, o poeta participou da *XIV Bienal de São Paulo*.

O instigante livro-catálogo intitulado *A separação entre inscrever e escrever* foi publicado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, no ano de 1982. A obra não se basta em “retrospectar”/revisitar a produção do autor, acrescentando aos poemas depoimentos/comentários. Nessa mesma década, mais especificamente em 1986, publica-se o esperado *Numéricos*, que teve o início de sua composição entre os anos de 1960 e 1962. Trata-se, segundo Dalate (1997, p.5), “de uma síntese das principais propostas do experimentalismo desenvolvido por Wladimir Dias-Pino durante a fase concreta”.

Na década de 1990, final do século XX, foram lançados seis livros-caixas, “cuja realização foge completamente do sentido aplicado ao conceito livro, dada a concepção arrojada do formato e do manuseio, além do uso das cores”(DALATE, 1997, p.5). Essas obras compõem um grande projeto de “mil e um volumes” (DALATE, 1997, p.) que comporão uma enciclopédia visual. Parte desse material já foi publicado, contudo, o impiedoso tic-tac não para e o que nos resta é pensar: será que haverá tempo para a realização deste projeto tão audacioso? Não importa. O que importa é que, hoje (2015), aos oitenta e oito (88) anos, Wladimir Dias-Pino continua a inscrever sua marca pelo mundo, como podemos ver em exposições mais recentes como: *Poemas Espaciais* da Oi Futuro, no Rio de Janeiro (2011) e a de Artes Visuais de Brasília (2014), entre outros eventos, e agora mais acessível do que nunca, pois podemos acessar parte de seus poemas visuais na internet e os desdobramentos múltiplos e coletivos que sempre fizeram parte de sua proposta, pois o processo é constante, *ad infinitum*...

A compreensão da proposta poética de Dias-Pino perpassa pela compreensão dos acontecimentos históricos, uma vez que o ora operário, ora arquiteto da linguagem percorre um caminho dinâmico, fugaz, extasiante e, muitas

vezes, hermético, que vai de poemas a contra-poemas, partindo de uma proposta construtivista. Contudo, a todo momento, coloca sua proposta poética a prova a partir das opções que realiza através das características presentes em seus poemas como a fragmentação, a não presença do “eu”, a utilização do espaço como composição, entre outros.

Dalate, ao analisar os dois primeiros poemas de Wladimir, contribuiu imensamente para o desvelar da literatura de cunho vanguardista produzida em Mato Grosso, na primeira metade do século XX. Posteriormente, mais especificamente nas duas primeiras décadas do século XXI, outros pesquisadores se debruçaram sobre a produção de Wladimir, não só no campo da literatura, mas também no campo das artes visuais e design. Consideramos que todos estes pesquisadores contribuíram para a revalidação e legitimação da contribuição de Wladimir Dias-Pino na construção de um novo olhar não só para o fazer poético contemporâneo, mas para as artes visuais e o designer gráfico de maneira geral. Dentre esses pesquisadores, podemos destacar a dissertação de mestrado em literatura da professora Dr^a Marinei Almeida Lima, intitulada “Jornais e revistas: um estudo do Modernismo em Mato Grosso” defendida na Universidade de São Paulo, em 2002. Sua pesquisa é focada nos Manifestos Intensivistas. Podemos destacar também a tese de doutorado do professor Dr. Isaac Newton Almeida Ramos, intitulada *Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire*, também defendida na Universidade de São Paulo, que discute a revalidação desses escritores na historiografia literária nacional e a dialética de uma vanguarda poético-visual surgida em Mato Grosso, um Estado que ainda convivia com o Romantismo e o Parnasianismo, como visto na primeira parte deste capítulo. Acreditamos que a relação que se estabelece entre esses trabalhos e esta dissertação seja a necessidade de reconhecimento de uma poética que trouxe grande contribuição para a construção de uma poética da visualidade e que esteve durante muito tempo à margem dos estudos acadêmicos.

CAPÍTULO II

BUMMM

BOOM

AVANÇOS TECNOLÓGICOS = MUDANÇAS DE PARADIGMAS

Com o advento da Revolução Industrial, em meados do século XVIII, na Inglaterra e sua expansão pela Europa e pelo mundo, no século XIX, constituiu-se um conjunto de mudanças tecnológicas que resultaram num profundo impacto no processo produtivo em nível econômico e social (entendendo-se também como cultural).

Philadelpho Menezes discute a modernidade a partir de três momentos históricos: o primeiro, o Renascimento; o segundo, a Revolução Industrial e os instrumentos técnicos; e o terceiro, o período demarcado entre meados do século XIX, quando se passa a usar o termo modernidade (Baudelaire), e os anos que se estendem do pós-guerra. Contudo, parte de um ponto comum que considera relevante e primordial para a discussão, a presença do “pensamento utópico como fundante da nossa modernidade” (MENEZES, 2001, p.12), e acrescenta que “a efemeridade do presente se põe para a consciência de uma época como um moto-contínuo em direção a um futuro baseado na crença” (MENEZES, 2001, p.12).

Essa crença difere da crença religiosa da Idade Média, pois está ligada ao pensamento progressista do conhecimento como ciência, ao avanço em direção à melhoria social e à evolução do ser humano. Tais características já se vêem postas desde o período que se estabelece entre o final da Idade Média e a Moderna, inicialmente marcada pelo Renascimento (considerado o primeiro momento), mesmo que o termo modernidade tenha surgido somente no século XIX²⁰. É no Renascimento que

comparecem as primeiras obras da ciência e das artes que apresentam um contorno autônomo, onde os dogmas da religião são afastados para que sejam tomados como ponto de referência os próprios sistemas de pensamento científico e artístico (MENEZES, 2001, p.13).

²⁰*Modernité* – termo utilizado por Baudelaire no campo das belas artes, século XIX.

É a crise do sistema ideológico medieval que anula a ideia de espera pelo paraíso após a morte e valoriza a realização das aspirações no presente, marcado pelo declínio do poder constituído que, até aquele momento, era tido como incontestável, como dos dogmas religiosos e da própria igreja Católica, que se desestrutura também, a sociedade medieval fazendo-a ruir.

A proposta temporal de 'presentividade', do viver 'aqui' e 'agora' o paraíso prometido, se liga também a uma nova moral que se difundia na vida urbana, que, pouco a pouco, ganhava importância econômica e se impunha frente aos valores da vida rural. /.../ Surgindo aí, a oposição entre cidade e campo se aprofundaria cada vez mais até culminar na cisão imposta pelas regras da revolução industrial e que se manteria conflitante até as concepções urbanísticas da última modernidade e dos pós-modernos. (MENEZES, 2001, p.16).

A Revolução Industrial e os instrumentos técnicos que a antecedem marcaram o que Menezes denominou como segunda modernidade, pois o impacto causado por esses instrumentos transformou profundamente as relações sociais, uma vez que se aprofunda o pensamento histórico evolucionista do iluminismo, refletindo numa postura romântica que passa a se ligar diretamente às manifestações ideológicas do liberalismo. O reflexo dessas mudanças tornou-se visível na forma de concepção estética, na qual a escritura passou a compor

um complexo que concatena regras da língua e os usos da fala numa forma linguística socialmente difundida que se põe para o escritor, independentemente de sua vontade e intenção, como 'uma moral da forma' e o posiciona frente à sociedade e à história da própria linguagem (MENEZES, 2001, p.37).

É com o agravamento das contradições e ambiguidades que se apresentaram, com o avanço do processo de industrialização e, conseqüentemente, das relações controversas entre homem e máquina e, vice e versa, que o artista passa a ter medo do novo, que agora fogia ao controle e que poderia conduzir o homem a sua própria anulação. É nesse contexto que se instaura a crise no escritor romântico, que ainda se via como um artesão, porque tinha o domínio total sobre sua obra. No entanto, estava vivendo em meio à morte do modo de produção artesanal, pois, com a criação da prensa de Gutemberg, o resultado final da obra fogia ao seu controle e, pior, passava a ser tratada como produto, objeto de consumo, mercadoria, podendo assim ser usada como moeda de troca.

Esse processo causou, na visão do escritor, a banalização da obra, equiparando-a a qualquer outro objeto de consumo, gerando imediatamente uma reação e a reafirmação de “sua superioridade pela criação do mito do gênio [...]. Ao se colocar como personalidade dotada de capacidades especiais acima da turba emergente das cidades industriais” (MENEZES, 2001, p.44), pois via sua produção como algo que transcendia ao comum e que, contraditoriamente, através da supervalorização de seu trabalho, parecia criar um mercado para seu produto, tendendo para o hermetismo completo, principalmente na poesia. Posteriormente, veio se apoiar num “arcabouço estético que define na forma artística o elemento de evasão da realidade” (MENEZES, 2001, p.47). É a partir daí que surge a tradição moderna de lidar com a produção artística como um objeto autônomo, extirpando o que é externo ao texto, uma vez que cria “leis próprias inerentes à escritura e à linguagem”. É dentro desse contexto de antíteses, que confronta intelectualismo e intuição, conservadorismo e revolução, que surge a figura do esteta. Este, segundo Menezes, seria o responsável pela criação de sistemas normativos de análise das obras artísticas, ou seja, o estudo da obra literária culminaria em uma ciência, que por sua vez modificaria as relações entre leitor e obra.

Foi ainda na primeira metade do século XIX que o escritor americano Edgar Allan Poe levantou questões sobre a originalidade da obra, buscando a produção de um efeito em seu leitor, o que já sugeria um projeto vanguardista. Poe também considerava a necessidade de domínio desse projeto, já que deveria ser construído racionalmente, o que foi mantido por parte dos escritores simbolistas, os quais continuam influenciando escritores até os dias atuais.

Porém, é o terceiro momento histórico que Menezes considera de fato a modernidade propriamente dita. Trata-se do período demarcado entre meados do século XIX, quando se passa a usar o termo modernidade (Baudelaire), e os anos que se estendem do pós-guerra. Esse momento subentende a tomada da consciência crítica do presente como tempo de ruptura com o passado.

O mundo tornou-se, então, uma grande engrenagem, que mecanizou e tornou constante o fazer e, conseqüentemente, o ser, ou melhor, a produção ganhou dinamicidade. E marcada pelos ponteiros dos relógios com seu infinito e incansável tic-tac, não deixou mais o homem dormir. Os braços humanos fundiram-se aos pistões

das máquinas, reificando o homem. Desumanizam-se também as relações sociais, passando, então, à grande valoração da técnica.

Esses mesmos sons que reverberaram das máquinas, transformando as relações sociais, estabelecendo principalmente uma relação mais aguda de consumo, explodiram no início do século XX, juntamente com o surgimento dos movimentos de vanguarda europeus, que, no campo das artes, também se transformaram em poemas, músicas, gravuras, pinturas, esculturas... Segundo Maria Adélia Menegazzo,

o aparecimento dos movimentos de vanguarda revela, como causa primeira, a inadequação da linguagem artística do século XIX ao processo histórico que então se evidenciaria, decorrente dos avanços e crises dos sistemas econômicos – capitalismo e socialismo. Novos valores são impostos pela realidade que se torna cada vez mais acelerada pelos progressos da ciência e da técnica. Este quadro implica o redimensionamento do Homem (MENEGAZZO, 1991, p. 13).

É com o intuito de justificar esse redimensionamento, tratado por Menegazzo, que Philadelpho Menezes realiza essa análise historiográfica de como se dão os processos de transformação e rompimentos a partir da produção artístico/literária, que, segundo a autora, torna-se cada vez mais acelerada com o surgimento dos movimentos de vanguarda, uma vez que já constituem um momento histórico de tomada de consciência das transformações que as ciências e a técnica vinham causando na vida do Homem moderno (início do século XX). De acordo com Alfonso Berardinelli,

o que esta em jogo nas vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. Com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Não há como negar, por exemplo, a grande contribuição que o Futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti teve sobre os outros movimentos de vanguarda, que surgiram posteriormente, ou quase simultaneamente. Filippo abolia todo elemento pertencente ao passado e, conseqüentemente, negava o academicismo e as normas literárias tradicionais. Contribuiu também com o anúncio dos pressupostos utilizados tanto pelos Modernistas quanto pelos pós-modernos e, principalmente, pelos publicitários, já que, com o slogan “Liberdade para as palavras”, passaram a valorizar,

além da velocidade dos avanços tecnológicos, também a utilização lúdica da tipografia. Esta passa a compor a obra de arte a partir do momento que funde designer e artista.

Contudo, esse movimento exaltava também a guerra e a violência, fazendo com que artistas que não comungavam dessa ideia se tornassem dissidentes e criassem outros movimentos, que passaram a ter uma postura crítica, irônica e sarcástica, não só em relação ao Futurismo, mas também e, principalmente, à 1ª Guerra Mundial, às relações de consumo e ao que poderia ou não ser considerado arte. Essa postura crítica foi tomada até mesmo pelos futuristas Russos, os quais Marinetti acreditava serem seus discípulos.

Assim, surge o Dadaísmo, fundado por Tristan Tzara, que tem em sua forma de produção o caráter destruidor no sentido de evidenciar a saturação daquele momento histórico. Isso ocorre não só no campo das artes, mas também no campo social, como visto anteriormente. Dentre os movimentos de vanguardas, podemos destacar ainda o Cubismo, que trouxe para a pintura a ideia de geometrização das formas. Sendo que estas, desde o Expressionismo, já não tinham mais o caráter de reprodução, reforçando também a ideia de fragmentação, extremamente importante para a literatura produzida no século XX. Esta passa a ser uma de suas principais características, como consequência do imediatismo e da ideia de síntese imposta pela técnica e pela nova postura do homem frente a esses avanços. E, ainda o Surrealismo, que introduziu as discussões de Freud sobre o inconsciente humano e a escrita automática. Captar as imagens contidas na mente profunda, ou subconsciente, tornava ainda mais difícil a articulação daquilo que se pretendia expressar ou construir no que se refere ao campo artístico, uma vez que as palavras não bastam para expressá-lo e então, mais uma vez, a fragmentação aparece como característica a partir da ausência.

As artes produzidas após o surgimento desses movimentos – e dos autores que os antecederam, anunciando a lírica moderna – absorveram e fundiram, atualizando e adaptando muitas de suas características através da bricolagem, para a realização de suas novas produções. A bricolagem é um termo que vem do francês “bricolage” e que consiste em uma espécie de técnica de fusão, já que se apropria de “recortes” de materiais ou textos pré-existentes para construir novas composições, considerando a precariedade dos recursos linguísticos dos quais dispomos. Dessa

forma, é preciso reinventá-los, utilizando recursos como metáforas e muitos outros. É importante lembrar que esse termo foi utilizado por Claude Lévi Strauss em seu livro *O pensamento selvagem*, de 1962.

Se partirmos da máxima popular de que “nada se cria, tudo se copia”, podemos adaptá-la, entendendo que os artistas pós movimentos de Vanguardas Europeias precisaram tomar consciência de que “tudo já havia sido inaugurado” e, a partir daquele momento, para produzir algo novo, seria necessário se apropriar do que já havia para subvertê-lo, acrescentando o que viria a ser.

Dias-Pino mostrou-se um homem consciente de todos esses acontecimentos e demonstrou com maestria a utilização da técnica da bricolagem no campo da literatura; mais especificamente, na poética e nas artes visuais. O homem-máquina de produção e consumo é de extrema relevância para a construção poemática de Wladimir Dias-Pino, assim como o termo vanguarda, pois o Poema-Processo, que é reflexo desrealizado e desconstruído, se transmuta em literatura a partir dessas relações econômico-sócio-culturais.

Em *Processo: Linguagem e Comunicação*, livro publicado em 1971, o artista traz justamente a discussão dessas relações de consumo que desencadeiam no fazer poético, que é praticamente um processo de produção de massa, no qual, a partir de uma matriz, desenvolvem-se séries, remetendo-se ao processo de produção das fábricas. Agora, o ranger e ruminar se fundem no fruir de poemas extremamente elaborados. Metáforas concretas do processo de produção da escrita, metalinguagem “pura”, que sepulcram de uma vez por todas a necessidade do dizer, no sentido de compreensão, mas que comunicam a partir daquilo que são. A linguagem levita, passando de ditadora à democrática, não impondo, mas sugerindo.

2.1. INFORMAÇÃO

Qualquer que seja o momento histórico em que se vive, é interessante observar que parece sempre ser a linguagem a responsável tanto pelas manutenções quanto pelas mudanças de paradigmas na sociedade e, por conseguinte, na cultura e nas artes, já que as relações de interação se dão através de formas de linguagens diferenciadas. Segundo Álvaro de Sá,

Para qualquer momento histórico considerado, a prática e a teoria formam um conjunto integrante de dados, notícias, conceitos e habilidades que constituem o repertório global da humanidade. Este repertório é o acúmulo de ideias sociais e aptidões, ou seja, o conhecimento e o <<saber fazer prático>> disponível para a compreensão e a transformação da realidade. O desenvolvimento da humanidade modifica constantemente o repertório global./.../ Cada acréscimo de conhecimento e do <<saber fazer prático>>, ou seja, cada novo elemento incorporado à teoria e/ou à prática e capaz de interagir sobre todos os elementos adquiridos anteriormente é uma *informação*. (SÁ, 1970, p.18)

As informações são geradas através das práticas sociais, sendo que estas se somam às teorias, às quais ora acessamos e decodificamos, ora produzimos, mas sempre como linguagem. O conjunto de informações sobre a realidade de um determinado momento histórico corresponde ao que vem a ser o que se chama de repertório global. Esse repertório, por sua vez, varia continuamente, obedecendo ao movimento da teoria e da prática. As novas informações são geradas a partir da capacidade que o comunicante possui de remanejar esse repertório. Ao admitir o repertório global, a vanguarda acrescenta-lhe informações e cria o novo a partir do velho. De acordo com Álvaro de Sá, pode-se dizer que “o repertório velho é a matéria prima fundamental da vanguarda. [...] Às vezes a informação criada abala profundamente o velho repertório obrigando toda uma reavaliação de seu conjunto informacional.” (SÁ, 1970, p.22).

Entendendo que a informação está associada diretamente às práticas humanas e, conseqüentemente, às transformações sociais (que, por sua vez, são também práticas de linguagem), não poderiam deixar de ser “objeto” de disputa e cobiça das diversas correntes ideológicas que pretendem estar à frente das transformações que a sociedade vem a sofrer nas mais diversas áreas, inclusive no campo das artes, que é o que nos cabe neste estudo. Porém, ao produzir informação, subentende-se que haja um canal que estabeleça a comunicação.

Segundo Álvaro de Sá, a vanguarda age sobre quatro aspectos da comunicação que propõem a passagem de repertório classista para um sem classes:

- 1) Do produzir que é a comunicação e da sua necessidade histórico social, subordinados ambos tanto ao modo de produção, como às condições materiais de vida da sociedade. Isto seria o determinante do canal.
- 2) Das unidades sociais a se comunicarem e do intercâmbio exigido entre elas, o que condicionaria as linguagens e os códigos ideológicos.

- 3) Dos sistemas (canal, linguagem, códigos ideológicos, atividades inerentes, etc.) utilizados na comunicação, que fixariam as estruturas existentes nos comunicantes.
- 4) Do inter-relacionamento de cada um dos aspectos anteriores entre si e com o repertório. O que determinaria tanto os processos, como os diversos métodos gerais de leitura (versões) dos comunicantes dentro de seus contextos histórico-social, material, ideológico, informacional, pessoal, etc.(SÁ, 1970, p.24).

Observamos que o percurso traçado por Álvaro de Sá não elimina o tripé básico comunicacional “emissor -> canal -> receptor. Entretanto, é importante considerar uma nova postura no que chamamos ‘receptor’, uma vez que também se insere no processo de ruptura que vem ocorrendo no discurso artístico. Pois de acordo com Menegazzo,

a decodificação da mensagem não se faz mais diretamente da **expressão ao conteúdo**, isto é, da estrutura de superfície à estrutura profunda do discurso. Na lírica moderna, como na pintura, **expressão e conteúdo** são dois elementos dissociados frequentemente, distanciados e as posições possíveis ao leitor são de aceitação do jogo ou recusa total da obra (MENEGAZZO, 1991, p. 46). (Grifo do autor).

Exatamente por compreender essa nova condição, que considera a dissociação entre expressão e conteúdo do objeto artístico, é que Sá subverte o tripé comunicacional, entendendo que a forma de apresentação desse objeto também é determinante para a relação que o “vedor”/leitor/interlocutor estabelecerá com o mesmo. Essa fenda se expande ao colocar o leitor nessa nova condição. Para Hugo Friedrich, “na medida em que a lírica moderna se define em sua relação com o leitor, define-se de preferência como ataque. A ruptura entre autor e público é mantida aberta por meio de efeitos do choque. Estes se manifestam no estilo anormal da ‘nova linguagem’.” (FRIEDRICH, 1991, p. 152).

Mesmo estabelecendo uma relação de choque entre obra e leitor, Sá considera o ‘receptor’ como interventor, ou participante ativo e criativo do processo de produção, uma vez que aceita o jogo proposto pelo texto/obra. Assim, entende-se que ele, receptor, já não pratica a leitura contemplativa e sim participativa, sendo convidado a criar a partir daquilo que acessa. Segundo Jonathan Crary, observar significa “conformar as próprias ações, obedecer a”, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições”

(CRARY, 2012, p. 15). No mundo moderno, seja no século XIX, XX ou século XXI, o observador nada mais é que resultado das convenções pré-estabelecidas pela proposta do texto, ou seja, “não há um sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação” (CRARY, 2012, p. 15). Entre os anos de 1820 e 1830, de acordo com Crary, acontece uma “liberação’ da visão. Emerge, portanto, uma

pluralidade de meios para recodificar a atividade do olho, ordená-la, elevar sua produtividade e impedir sua distração. Com isso, os imperativos da modernização capitalista, ao mesmo tempo que demoliram o campo da visão clássica, geraram técnicas para impor uma atenção visual mais acurada, racionalizar a sensação e administrar a percepção. Trata-se de técnicas disciplinares que solicitaram uma concepção de experiência visual como algo instrumental, modificável e abstrato, e que jamais permitiram que um mundo real adquirisse solidez e permanência. Uma vez que a visão passou a se localizar no corpo empírico e imediato do observador, ela passou a pertencer ao tempo, ao fluxo, à morte. As garantias de autoridade, identidade e universalidade fornecidas pela câmara escura pertencem a outra época (CRARY, 2012, p. 15).

Desse modo, produzir informação é orientar novas formas de ver, pensar e praticar arte, reivindicar vanguarda significa inaugurar novos processos, pois estes se dão à medida que os repertórios são ampliados; tanto a partir da revisão de repertórios ultrapassados para rejeitá-los ou até mesmo para destruí-los, com o intuito de elaborar novos produtos. Produtos que, decorrentes de indivíduos ou grupos, possam instantaneamente adquirir força que impulse a explosão em forma de arte, seja com objetos, conceitos, proposições, poemas... A vanguarda faz-se necessária quando esses indivíduos comunicantes que se autoconclamam têm consciência de que são parte da vida social daquele momento histórico, utilizam os recursos que o momento oferece para o processo de criação e que sua intervenção contribui para a ampliação do repertório global da sociedade.

2.2 PRENUNCIAR O RRRANGER DOS DENTES: BAUDELAIRE, RIMBAUD E MALLARMÉ

Desrealizar: tornar não real. O que é real? Dentre tantas significações possíveis, podemos dizer que o real gravita entre aquele que tem existência física, que é palpável e concreto. Tudo que no mundo está posto é real, seja um livro, uma história, um poema, pois a partir do momento em que é escrito torna-se

palpável, mesmo que seu conteúdo possa estar no campo das ideias, das abstrações ou da negação delas.

Fazer desaparecer ou decompor/deformar é fazer com que algo se torne “irreal” ou “desrealizado”? Para desrealizar é preciso realizar e mais, dominar o processo de realização, a técnica, mas essa realização deforma a realidade e se constrói a partir da ausência, tornando singular o que se criou. Segundo Maria Adélia,

a linguagem desrealizada e desestruturada é reveladora da desrealização e desestruturação do homem moderno, destruindo a relação autor-obra-leitor, ‘separando a obra das referências humanas’. Desta forma, o leitor moderno deverá ser iniciado na nova linguagem, um processo de obscurantismo que desemboca no absurdo e no silêncio (MENEZZO, 1991, p. 47).

O leitor, nesse caso, torna-se cúmplice e reproduzidor do silêncio poético. Tais elementos colocaram em xeque o que se produziu a partir de uma determinada realidade (século XIX) e do advento da modernidade. Foi Charles Baudelaire que trouxe para a produção literária a discussão sobre a desrealização. A partir da prática da sua produção poética e observação de outras obras contemporâneas, já visualizava certo hibridismo entre formas de expressão artísticas diferentes como literatura, música e pintura; por isso, a necessidade de pensar novos objetivos para a produção poética.

Charles Baudelaire não apenas foi um dos criadores o termo “modernidade”, como também desenvolveu sua produção, partindo das percepções e discussões da complexidade que se anunciava a partir das tensões que fundiram aparentes antagonismos, tendo a visão de que os estímulos civilizadores da realidade pudessem ser convertidos em poéticos e vibrantes. É imprescindível considerar que esses “estímulos civilizadores” só inauguram a poesia moderna, na medida em que um poeta, no caso Baudelaire, aprofunda-se no aperfeiçoamento de um esboço. No que, de acordo com Hugo Friedrich, inaugura-se uma nova poesia, referindo-se ao que considera a “maturidade da forma: trata-se daquela fecunda intensidade que, uma vez alcançado o ponto de ruptura, o vai ampliando e reforçando, em direção ao fundo” (FRIEDRICH, 1991, p. 38).

Na poética Baudelairiana, alcançar a maturidade da forma significa o rompimento com conceitos como inspiração = subjetividade = natureza. A arte é

artificial para Baudelaire, já que considera o artificial “mais valoroso” e importante que o natural, pois já é produto, ou seja, resultado de uma elaboração minuciosa. Nesse caso, a fantasia ocupa um papel fundamental em sua poética, decompondo o objeto de criação, para depois rearticulá-lo. Cria-se, com isso, uma nova realidade.

É importantíssimo compreendermos que, desde o século XIX, a arte já é vista como produto, pois é a partir dessa relação que se potencializa a proposta e produção poética do Poema-Processo. Friedrich, a partir da observação de *As flores do mal*, de Baudelaire, considera: “Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separou-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 40). Os poetas modernos, a partir da tomada de consciência referente à autonomia da linguagem, passam a trabalhar com a forma de suas produções, deixando a questão da substância em segundo plano.

A discussão sobre o aspecto negativo, dentro da literatura, ganhou ênfase a partir do final da década de 1960, quando começam a surgir teóricos do pós-estruturalismo, mas só com *A morte do autor*, de Roland Barthes, é que essas discussões reverberam no campo da linguagem. Com a ampliação do conceito de modernidade de Baudelaire e com a passagem do culto do ‘eu’ ao culto do ‘objeto’, passamos a ter a compreensão do que de fato esse aspecto negativo representa em sua produção e nas discussões que o sucederam.

É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contém mistérios que guiam a poesia a novos caminhos (FRIEDRICH, 1991, p. 43).

A dissonância, a qual Baudelaire faz ressoar para o século XX, advém da artificialidade retumbante das metrópoles, sua ausência de plantas, ausência de luz natural, ausência de calor natural... A substituição do que se retroalimenta pelo que é produzido a partir da técnica, o que é manipulável e controlável. A fealdade do concreto passa a ser tratada como elemento estético para a composição da poética moderna. A negatividade, portanto, sugere o esvaziamento do conteúdo outrora melodramatizado pelos Românticos.

Dentre as inúmeras questões colocadas à apreciação, contestação ou referendo, por Baudelaire, é possível observar que “A poesia é um quadro concluído

em si próprio. Não comunica nem verdade, nem ‘embriaguez do coração’, não comunica absolutamente nada, mas é” (FRIEDRICH, 1991, p.51). É dessa levitação entre o ser e o não ser que discutiremos o que se inscreve, dispensando a necessidade do que se escreve, porque já não mais importa o que se diz, mas como se diz e como as palavras ocupam a página.

Baudelaire demonstra grande desprezo pela realidade quando esta é banal e a partir daí traz conceitos fundamentais para subsidiar a análise da crítica moderna, tais como desrealização – conceito ligado diretamente ao sonho e à fantasia. Para ele,

o sonho é uma capacidade produtiva, não perceptiva, que, em caso algum, procede confusa e arbitrariamente mas, sim, de maneira exata e sistemática. Em qualquer forma que se apresente, o fator decisivo é sempre a produção de conteúdos irreais (FRIEDRICH, 1991, p.54),

Quanto à fantasia, podemos dizer que essa teria o papel de produzir movimentos abstratos do espírito livre. Segundo Dalate, “independente do objeto”(1997, p.18); decomposição e deformação – estes conceitos estão interligados, já que a decomposição é o elemento desencadeador do ato artístico. Decompor significa desfazer o real, considerando que esse real será fracionado. Essa fragmentação nada mais é que uma deformação do mesmo.

Podemos dizer – partindo desses conceitos de desrealização, decomposição e deformação, que se construíram a partir das observações, reflexões, repugnâncias e preferências de Baudelaire – que se encontrou um norte para o fazer poético dos autores que o sucederam, potencializando, desenvolvendo e elevando a graus extrema realização da composição poética, como foram os casos de Arthur Rimbaud e Stephane Mallarmé. Estes, por sua vez, também trouxeram imensa contribuição para a formação de poetas e da própria crítica literária do final do século XIX e século XX, até mesmo do XXI.

É com a “explosão” de Rimbaud que os prenúncios de Baudelaire e seu famoso “Romantismo desromantizado” se intensificam e há, então, o rompimento estrutural. Segundo Hugo Friedrich, o jovem Rimbaud: “começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente”(1991, p. 59). A desarticulação e a assimetria redundam daquela realidade feita em pedaços, à qual Baudelaire se referia e a qual Rimbaud

entende como componente indissociável de composição e reflexão, não só sobre a poesia moderna, mas sobre a arte moderna como um todo.

A discrepância entre o 'eu empírico' e o 'eu poético' acentua-se com Rimbaud. Conscientemente, identifica-se, então, o 'eu artificial' desumanizado, que é produto de sua operação, a partir do momento em que se difere o 'eu' que fala na poesia, do 'eu' autor. Desencadeiam-se elementos que possibilitaram a afirmação posta por Roland Barthes, já no pós-estruturalismo, no que se refere à "morte do autor", ou à autonomia da linguagem frente à subjetividade do ser, uma vez acelerado o processo de desumanização, considerando a multiplicidade de vozes. Segundo Hugo Friedrich,

a poesia de Rimbaud não fala a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu cedeu lugar a uma expressão sem o Eu. (1991, p. 70).

A dissonância entre opostos, que já não mais se opõem, mas fundem-se, dinamiza o texto. Octávio Paz sintetiza essa questão afirmando, com base na cultura oriental: "isto é aquilo"(PAZ, 1976, p.121), entendendo que os opostos não se contrapõem e sim se articulam e complementam-se. É possível observar esse fenômeno no que se propõe a poética de Baudelaire. O feio já não é mais oposto ao belo, pois assume papel fundamental nesse processo de deformação e desrealização do real.

Contudo, a partir da saturação dos conceitos de real ou irreal, surge o conceito de "irrealidade sensível". Tal conceito parte das questões levantadas por Baudelaire, na produção poética de Arthur Rimbaud, aprofunda-se o grau de ruptura, pois a imagem criada não se volta à realidade, mas ao próprio ato criado por ela. Dentro dessa concepção, cria-se "um mundo cuja realidade existe só na língua" (FRIEDRICH, 1991, p.80), resultando em uma imagem irreal. Para Maria Adélia, é esta imagem irreal que comporá a base para a lírica e a pintura modernas, libertando-as frente ao real.

O encontro proposto por Rimbaud é com o nada e isto é o que permanece no tocante ao conteúdo de suas poesias. Deste encontro com o nada, resulta a possibilidade de construção e até de aniquilamento de superrealidades através do 'impulso criativo'. (MENEZZO, 1991, p. 24).

Todos estes também se somam às características expressivas nos poemas de Rimbaud, responsabilizando-se pela singularidade dos mesmos. Segundo Menegazzo, Rimbaud “passa a lançar sobre a realidade um olhar pelo contrário que, na prática, resulta no aumento das tensões impostas pela oposição realidade/fantasia.” (MENEGAZZO, 1991, p. 23).

A vontade desse tipo de arte que se propõe violenta, atroz e, por vezes, incompreensível, não é concluir, e sim romper. Esse rompimento evidencia-se pela “temática fragmentada que oscila entre um olhar para trás e um olhar para frente, entre ódio e transfiguração, entre profecia e renúncia”(FRIEDRICH, 1991, p.83).

Outro elemento de extrema importância, anunciado por Rimbaud, e que nos serve para a compreensão da proposta poética de Wladimir Dias-Pino, é a técnica da fusão, pois esta é responsável por mais que a articulação; é responsável pelo amálgama entre poesia e pintura, uma vez que ambas estão intimamente ligadas à realização da transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real, mas que, por sua vez, passam a compô-lo. “O poeta: aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele” (FRIEDRICH, 1991, p.64).

O extremo desejo pelo desconhecido e a consciência do laborioso trabalho poético de desrealização do real, através de sua deformação, “alcançou o inapreensível” para muitos, mas não para o jovem Rimbaud que, consciente de seu fracasso e da impossibilidade, deparou-se com o cume de sua “visão” refratária e fragmentada. Silenciou.

Não obstante, a lírica de Stéphane Mallarmé ficou famosa por sua obscuridade, porém, o que nos interessa no tipo de poética realizada por este poeta, “crítico literário e de arte”, é a potencialidade que dá aos elementos levantados por Baudelaire e Rimbaud; e como trata esses elementos de forma particular e única. Fica evidente que Mallarmé não trabalha e não acredita em uma lírica do sentimento e da inspiração. A fantasia à qual se propõe é aquela guiada pelo intelecto, laborando para o aniquilamento da realidade e das ordens normais. Deixando claro o predomínio das categorias negativas em sua produção, mais uma vez a desrealização, apontada anteriormente, ganha eco.

Mallarmé torna o ato de poetar equivalente e instantâneo à reflexão sobre a composição poética. Quanto a sua composição, é interessante observar também que,

ao propor que “cada poesia isolada tem várias camadas de significação que se sobrepõem umas às outras, a última das quais se perde em possibilidades de sentido mal compreensíveis” (FRIEDRICH, 1991, p.96), introduz a ideia de sugestibilidade em contraponto a de compreensibilidade, pois não existe a intenção de ser compreendido. As sugestões imprimem a ideia de movimento em sua poesia, que parte de objetos simples e impulsionam transformações que substituem todo o real, produzindo “mistérios com palavras e imagens, cuja percepção faz a alma vibrar, mesmo que esta seja conduzida ao desconhecido” (FRIEDRICH, 1991, p.97). Essas sugestões parecem querer estimular a criatividade de quem as vê, mesmo que sejam incompreensíveis a esse possível “vedor”. Tanto é que, durante nossa pesquisa, foi essa a percepção sentida frente aos poemas de Wladimir.

Mallarmé retoma várias expressões trazidas anteriormente por Baudelaire. Entre elas podemos considerar a expressão “poesia-pura” como fundamental para o aprofundamento do que estamos considerando para a compreensão de elementos essenciais no estudo da poética de Wladimir Dias-Pino, quando ela se refere, segundo Sergio Dalate,

a pureza da essência de um objeto, livre de intromissões que o atrapalham. Significa prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos utilitários ou verdades práticas. Excluídos tais elementos, a poesia deixa transparecer a magia da linguagem e o verso nada diz, é apenas canto (DALATE, 1997, p.22).

A música é entendida não como sons harmônicos da linguagem, mas como vibrações poéticas e suas tensões, além da música das palavras, agora esvaziadas de sentido, palavras-puras, pois também se esvaziam de sentidos, já que compõem a poesia-pura. De acordo com Menegazzo, o conceito de “*poésie pure*” entende que o produto tem origem na própria linguagem poética que se utiliza de ideias e emoções intelectualizadas. E que parte daí a possibilidade de desrealização dos objetos em sua essência e de obscurecimento do significado do poema.

É importante considerar ainda que as reflexões desses anunciadores da lírica moderna admitem, a partir do processo de desrealização, uma aproximação com as artes plásticas, o que é bastante relevante no Poema-Processo praticado por Dias-Pino e pelos poetas que participaram do movimento, já que em suas experimentações apresentam também poemas e versões de poemas sem palavras.

Mallarmé entende que a cor permite o acesso a um mundo múltiplo, o que, de acordo com Dalate, se trata de “uma presença mágica de coisas que estão ausentes”(1997, p.25). Friedrich, ao referir-se à desrealização na poética de Mallarmé, acrescenta que “a poesia move-se em um âmbito onde as diferenças reais são suprimidas e onde tem lugar um múltiplo transmutar de uma coisa em outra.” (FRIEDRICH, 1991, p.99).

A visualidade encontrada na proposta poética de Wladimir Dias-Pino encontra sustentação no trabalho desses homens visionários que permitiram a concretização de uma poética da metalinguagem possibilitando ao outro = “vedor”/leitor/interlocutor a “liberdade de organização do discurso” (MENEGAZZO, 1991, p. 27).

Os silêncios, as ausências gravitam em espaços sugestivos que fazem reverberar, a partir de percepção de reflexos de luzes e cores, a síntese do canto mudo, do nada extasiante que habita a página da lírica Moderna.

2.3 RODA MUNDO – ENGRENAGEM GIGANTE

O termo vanguarda parte do francês *avant-garde*, que inicialmente estava mais ligado à questão bélica, já que se referia à parte frontal de um exército em marcha. De acordo com Álvaro de Sá,

a referência inicial de dianteira de um exército foi estendida para dianteira em geral, designando um pequeno grupo de indivíduos que se adiantava do todo para, à frente, desbravar terrenos, fazer serviços de reconhecimento, etc.(...). Logo a seguir, passou-se para os mais diversos campos para assinalar frente e liderança, tendo sido adotada pelos revolucionários e radicais desde o início do século XIX (...) (SÁ, 1982, p.11).

Estar à frente pressupõe saber a direção para a qual serão levados os que estão sendo guiados. É justamente por isso que, em vários momentos da história, muitos daqueles ligados a campos ideológicos distintos reivindicaram o título de vanguardas. Para Sá, “A vanguarda está nitidamente vinculada à evolução do conhecimento produzido a cada instante e de modo particular, conceitos adequados a cada objeto.” (SÁ, 1982, p.31). Sendo assim, a sociedade não poderia ficar estática frente a tantas mudanças e direções que se apontavam, partindo, portanto, para o campo das artes.

De acordo com Álvaro de Sá (1982, p. 32), “a obra de arte – e do mesmo modo, qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de sentir o prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto”. Por essa razão, observou-se esse processo “evolutivo” de ruptura e transformação, que toma como marco, para repercussão nas letras francesas, a primeira guerra mundial:

agora o termo significa a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “belle époque” [...] a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo” [...], mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental [...](TELES, 1997, p. 82).

Gilberto Mendonça Teles ainda frisa as características de uma vanguarda remetendo a sua “agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio” (TELES, 1997, p. 82). É claro que mesmo tentando criar uma produção nacional, os escritores brasileiros, atentos aos acontecimentos e às produções europeias, apropriaram-se de muitas dessas características. Esses movimentos de vanguarda organizam-se, portanto, de modo a criticar e protestar abertamente contra a ordem/situação pré-estabelecida no campo das artes, veiculando o rompimento com a tradição e partindo da necessidade de afirmação do novo.

No Brasil, os modernistas foram os primeiros a usar o termo “vanguarda” em literatura. O grande representante dessa postura e prática literária foi Oswald de Andrade. Segundo Jorge Schwartz (1983), naquele momento Oswald configurava uma liderança aristocrática e, por isso, fazia alarde nos anos 1920. A sua imagem pessoal, aparentada a sua poética, representou um momento de ruptura violenta com toda uma tradição; e assimiladora de novos meios de expressão, propondo uma nova linguagem e, a partir disso, lança o manifesto Antropofágico e cria a revista *Antropofagia*. Tudo isso baseado nos moldes europeus, mas não como “cópia” e, sim, como “estímulo”. Foi Oswald que introduziu uma expressão baseada na visualidade que, muitas vezes, resultou no que buscava em sua poética: a identidade.

O termo utilizado pelos modernistas se estendeu aos movimentos experimentalistas pós-segunda guerra mundial; na Europa, passa-se a usar o termo “neovanguarda”. A partir daí, entende-se a vanguarda como:

uma permanente ‘abertura’ estético-literária, a neovanguarda implicaria uma atitude de “reabertura”, de retomada de experiência vanguardista, o que em geral, conduz a inevitáveis dissidências, diluições, como vem acontecendo no Brasil, depois das experiências da Poesia Concreta e do Poema-Processo. (TELES, p.83, 1997).

Considerando o fato de que esses movimentos de vanguardas nasceram a partir de invenções que se cristalizam através de manifestos, que de certa forma cumprem uma função publicitária, pode-se dizer, partindo para uma visão micro, que se encaixam no que Hobsbawm entende como “tradição inventada”. Nesse sentido, trata-se de:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p.09).

Wladimir Dias Pino, juntamente com Silva Freire, depois com os paulistas Haroldo de Campos, Álvaro de Campos, Décio Pignatari e outros, realizou essa prática “da tradição inventada” para legitimar e consolidar sua produção poética. Contudo, foi preciso a construção de um programa/projeto articulado e praticado com adesão de outros poetas. Para tanto, fizeram-se valer de uma prática comum nos movimentos de vanguarda europeus, a produção de manifestos, que serviam quase como “receitas”; irreverentes, porém didáticas.

A irreverência (remetendo-se aqui ao caráter revolucionário = transformador/ inovador) e inventividade presentes na produção de Wladimir permitem a ele reivindicar o título de vanguardista (termo utilizado pelo poeta). Para ele, um movimento que tem caráter de explosão e, ao se referir mais especificamente ao Poema-Processo, acrescenta: “é um movimento racional que sabe onde quer atingir” (DIAS-PINO, 1980, p. s/n).

Assim, ao defender seu domínio sobre sua produção, também toma uma postura crítica frente ao “status” atribuído à arte historicamente na sociedade. Observa-se essa postura no conceito que cria sobre vanguarda: “A vanguarda antes

de ser uma explosão é um tiro certo”. É nesse “tiro certo” que consiste a crítica²¹. Dias-Pino é, e sempre foi, um homem de seu tempo, pois entende que, mesmo se autoconclamando vanguardista está inserido numa sociedade dinâmica e intensa, em constante transformação e vê que nessa dinamicidade é que está contido o caráter revolucionário de sua produção. “A liberdade de criação e o experimentalismo característicos dos movimentos de vanguarda propiciaram o desenvolvimento de dois procedimentos básicos para as artes no mundo contemporâneo: a consciência do momento histórico e suas peculiaridades técnico-ideológicas” (MENEGAZZO, 1991, p. 45).

É a constante ação de projetar que o torna “*avant-garde*”. Vê-se o reflexo disso em sua produção que parte do Intensivismo, passando pelo Concretismo, Poema-Processo. Enfim, o contra-poema.

Segundo Rosana Rodrigues da Silva e Elisângela Pereira de Lima, “os movimentos de vanguarda organizam-se de forma a protestar abertamente contra uma ordem estabelecida, assim sendo veiculam o rompimento com a tradição pela afirmação do novo”(SILVA; LIMA, 2012, p. 271). Partindo dessa afirmação, desenvolve-se o seguinte raciocínio sobre a forma de produzir de Wladimir Dias-Pino:

Os procedimentos poéticos de Wladimir Dias-Pino provam que as aspirações mais exóticas, ao estabelecerem-se como projetos podem transformar-se em realidade. De um modo excêntrico Wladimir Dias-Pino é um dos pesquisadores visuais que funda uma versão poética que admite o uso de outros recursos além das palavras. Se restringisse sua construção poética ao uso exclusivo das palavras, não poderia exprimir tudo que tencionava. Como resultado, o desempenho artístico de Wladimir Dias-Pino confere uma marca peculiar a sua poética, o ultraje vanguardista. O livre arbítrio, ao outorgar liberdade de produção, habilita-o a investir em uma invenção poética subsidiada pela experimentação. Por ela o poeta pode verificar se os novos recursos funcionam e o modo como se processam no poema. (SILVA; LIMA, 2012, p.271).

Essa necessidade de romper com o estabelecido para produzir o novo se dá desde suas primeiras experiências, que partem do Intensivismo e culminam no Poema-Processo. Além de palavras, que não bastariam para expressar as intenções do poeta, como observado pelas autoras, Wladimir lança mão de elementos visuais,

²¹ Isso não está expresso só em escritos que se referem ao mesmo, mas também em sua fala no sarau realizado em 14 de dezembro de 2013, na casa Silva Freire, no Largo da Mandioca, em Cuiabá.

entendendo que as palavras não são capazes de dizer/expressar tudo que se pretende.

O Intensivismo foi um movimento literário criado em Cuiabá, como já visto anteriormente; movimento que antecedeu os movimentos do Concretismo e do Poema-Processo.

O modo de produção literária que o Intensivismo apregoa revela as características singulares da poética Wlademiriana e vice-versa. Portanto a manipulação da linguagem, o trato com a linguagem artística que sugere sentido próprio por meio de relações exclusivas, o valor atribuído a visualidade poética, a sugestão de um novo procedimento de leitura, o caráter de experimentação e a negação da tradição por meio da invenção são marcas da nova manifestação poética. (SILVA; LIMA, 2012, p.271).

A singularidade trazida pelos intensivistas, segundo Cristina Campos, consistia na fuga do enredo e do caráter anedótico do poema, mas ao mesmo tempo valorizavam sua unidade interior vocabular. Em um dos manifestos do intensivismo, encontramos a seguinte afirmação, “(...) o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados” (Sarã, n.4. Cuiabá, jul. 1951 apud, CAMPOS, 2013, p.23). Afirmação que devemos considerar como fundamental para as produções que se sucedem em contraponto aos simbolistas. Mesmo com essa “postura”, ao ler textos deste movimento literário (Simbolismo), como *Um Lance de Dados*, de Stephane Mallarmé, temos a visibilidade da forte influência exercida sobre a produção não só de Wladimir, mas também sobre os poetas do Concretismo, pois ao propor o constante jogo com a linguagem, apesar da tentativa de dominar todas as formas e estratégias que compunham o jogo, algo sempre lhes escapava e nesse inapreensível consistia o acaso. Ainda que o dado limite as possibilidades a partir dos números que o compõem, que variam de 1 a 6, essas possibilidades se multiplicam quando se acrescenta um novo dado ao jogo e as combinações criam outras formas. Contudo, o Intensivismo parece ser uma forma de superação aos simbolistas, na medida em que parece “romper” com a estrutura plana do papel propondo, além de ângulos e perspectivas, também volume e transbordamento dos limites impostos pelo papel, já que o dado “rola” e se concretiza para além da palavra. O jogo continua e o acaso se supera e transmuta em projeto. É possível observar, portanto, que o Intensivismo deu suporte para o surgimento de outros movimentos brasileiros de vanguarda posteriores, inclusive o Concretismo e o Poema-Processo dos quais o autor participou ativamente.

CAPÍTULO III

EXPERIMENTAÇÃO

Entendemos que o livro-catálogo *A separação entre inscrever e escrever*, de Wladimir Dias-Pino, reforça a relevância da inscrição em sua produção poética,

considerando todos os aspectos trazidos pelos pressupostos da modernidade. Entendemos ainda que este, como resultado da soma desse conjunto, sintetiza sua proposta visual. A discussão a ser realizada aqui parte, portanto, dessas premissas.

INSCREVER: entalhar, gravar... Para a matemática, significa traçar uma figura dentro da outra. Jacques Derrida e os pós-estruturalistas questionam a estabilidade dos sistemas tidos como fechados, que aqui consideraremos ser o caso da escrita e mais especificamente do alfabeto; a estabilidade de um sistema de linguagem é negada; pode-se dizer, portanto, que não é possível atribuir apenas um significado a um significante. O significado foge ao controle do escritor do texto, desencadeando a ideia de multiplicidade; tal questão parte da flexibilidade do termo “desconstrução” utilizado por Derrida (1973). Dentre as inúmeras dissidências do termo, a que nos interessa é a que trata a leitura e a produção de processos colaborativos tanto de leitura criativa, como de produção criativa, entendendo-as como quase indissociáveis. Nesse projeto (des)construtivista, não se valoriza o caráter substancial, mas sim performático do texto, subvertendo e apresentando-o de uma forma não habitual. O desconstrutivismo ao qual nos referimos não é o que destrói o “objeto” (“texto” verbal ou não/poema) e, sim o que possibilita apresentá-lo de maneira singular, não habitual. Nesse caso, o alfabeto seria, portanto, um sistema a ser desconstruído, uma vez que “engessa” o processo, limitando as possibilidades de criação. Além disso, de acordo com Maria Adélia Menegazzo, “o poema-processo surge com uma postura diferenciada em relação a movimentos como o concretismo e a poesia práxis, revelando-se como radical, a partir do momento em que se torna uma leitura crítica das práticas sociais” (MENEGAZZO, 1991, p.159). E acrescenta que este se “fundamenta em uma leitura produtiva que procura pesquisar linguagens tendo como objetivo novas linguagens”, não se limitando, portanto, à ditadura do alfabeto.

Roman Jakobson (1986) traz uma discussão interessante sobre o realismo artístico, utilizando a pintura como exemplo. Podemos deslocá-la para compreender como se dá o processo de singularização, o que também possibilita discutir a relevância da inscrição, na obra de Dias-Pino. Segundo Jakobson,

O caráter convencional, tradicional da apresentação pictórica determina numa larga medida o próprio ato de percepção visual. À medida que se acumulam as tradições, a imagem pictórica torna-se um ideograma, uma forma que ligamos imediatamente ao objeto seguindo uma associação de contiguidade. O reconhecimento se produz instantaneamente. O ideograma deve ser deformado. O pintor

que inova deve ver no objeto o que ainda ontem não víamos, deve impor à percepção uma nova forma. Apresenta-se o objeto por uma abreviação não-habitual. (JAKOBSON, 1976, p. 121)

São justamente essas relações instantâneas de percepção e conclamação de existência como um “ser aí”, um estar no mundo, mas que, ao mesmo tempo, apresentam o objeto de forma não habitual, como incisões e rastros, que estão imbricadas nos poemas de Wladimir Dias-Pino. Uma comparação belíssima já fora realizada por Sérgio Dalate, com seu olhar aguçado, quando em um dos subtítulos de sua dissertação introduz um dos capítulos intitulados “Poesia e ou pintura”. O reconhecimento desse novo objeto, entre som e luz, é instantâneo, mesmo que não se saiba o que se está vendo. É a visão de algo que não existe e existe ao mesmo tempo.

ESCREVER: grafar, redigir. Expressar-se por sinais gráficos. Wladimir Dias-Pino esclarece que a leitura da inscrição é uma leitura mais instantânea, imediata, mais acessível, enquanto o código escrito exige toda uma formação prévia para que se torne acessível, causando, portanto, certa exclusão²², pois, além da decodificação do código, socialmente exige-se certa atribuição de sentido para aquilo que se lê e que nem sempre admite possibilidades múltiplas de sentido.

Tais considerações partem do questionamento inicial sobre a incondicionalidade da estabilidade da escrita, que partia do pressuposto de que, como articulação e representação da fala humana, ela traria uma única significação, imutável, uma vez que o autor da fala teria o único sentido de sua significação, mas a partir do momento em que esta é transferida para o papel e reproduzida já não tem mais o autor para acompanhá-lo, explicando e repetindo seu “sentido único”, fazendo com que esse se perca, transformando-se em outros. Wladimir desconsidera, para sua produção, essa concepção que se esgota num único sentido, já que é na multiplicidade de sentidos que está contida a possibilidade, ou melhor, a provocação ao leitor para interagir com o texto, tornando-o participante ativo na construção de sentido do mesmo, ou aprofundando ainda mais essa relação. Estimulando-o a produções criativas que partem das múltiplas leituras também criativas. Um leitor

²²Em fala na casa Silva Freire – dezembro de 2013.

produtor. É nesse sentido de único e esgotado que a escrita não é interessante para o poema tido como processo, pois esse não se esgota.

Ainda considerando a “separação” entre inscrição e escrita, é importante observar que, nesse constante experimentar do Poema-Processo, cria-se um universo “poemático” em expansão e outro conceito criado por Wladimir, extremamente relevante para essa discussão: “Quem olha é responsável pelo que vê”. (DIAS-PINO, 1971, p. s/n). Conceito esse que reafirma sua opção pela inscrição e seu caráter performático, pois a profundidade ou superficialidade da fissura no papel não depende de seu autor e sim daquele que o acessa. Esses múltiplos olhares possibilitam inúmeras recriações a partir da “matriz” (o objeto poema); é essa “liberdade de olhar quando o olhar tende a ser aprisionado” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 78) que se pratica no poema/processo.

3.1 O LIVRO-POEMA E A DESREALIZAÇÃO DA PALAVRA

Em 1940, o jovem Wladimir Dias-Pino, aos treze anos de idade, publicou seu primeiro livro-poema intitulado *A fome dos lados*, em que, segundo Dalate (1997, p.61), “o leitor imediatamente se depara com uma surpresa: a solução adotada para a forma do volume, como um bloco de anotações que se abre na vertical, duplicando para o alto as dimensões do papel.” Desde suas primeiras produções, Wladimir demonstrou claramente características instituídas pelos movimentos de vanguarda, tais como:

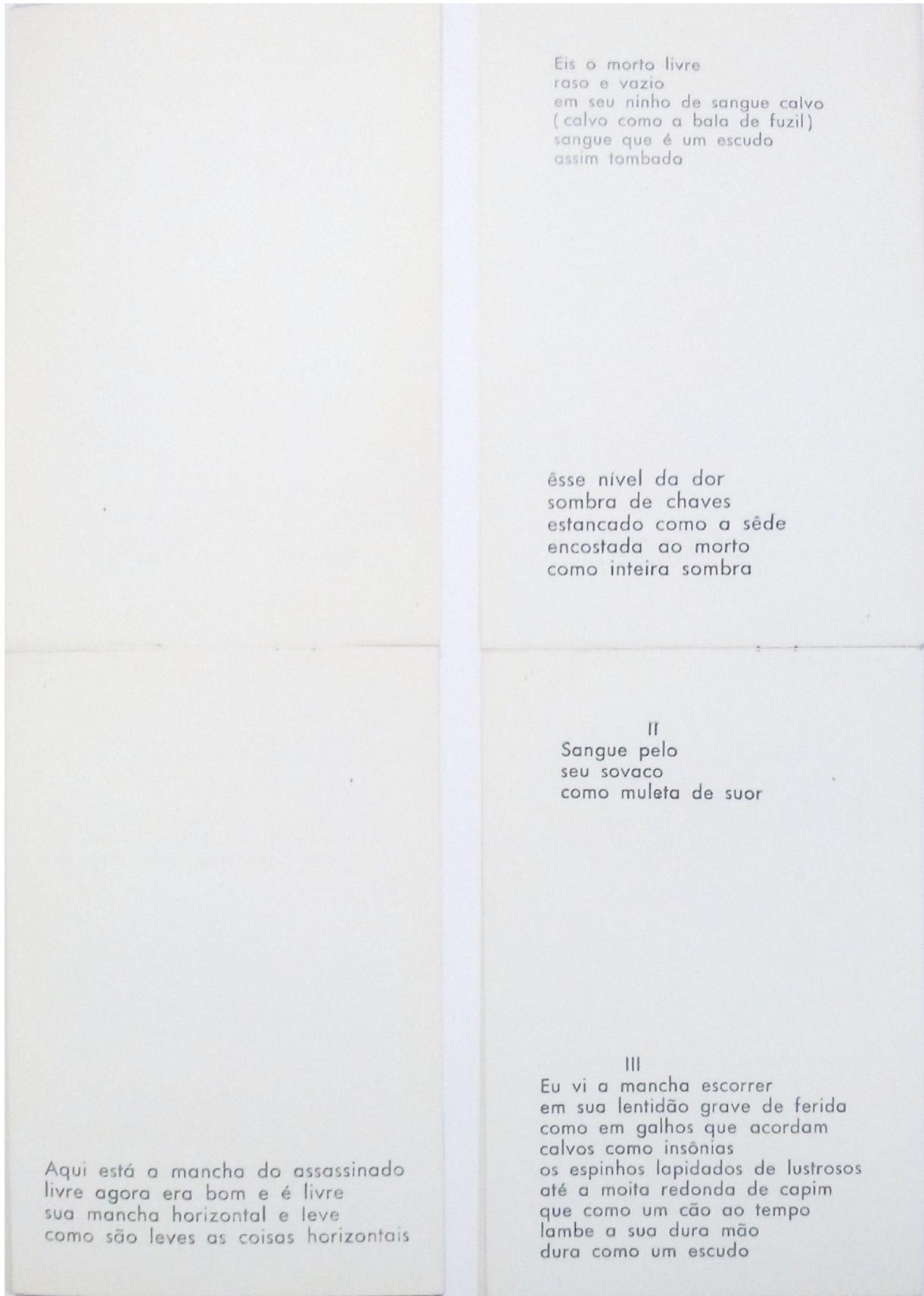
Primeiro, a construção dos versos bruscamente cortados determina a perda de uma continuidade sintática e, conseqüentemente, a ausência de sentidos. Em segundo lugar, a seleção lexical que o poema encerra, através da incidência elevada de signos apoéticos, aumenta consideravelmente o grau de estranhamento. Acrescenta-se ainda a tessitura visual irregular obtida pela organização dessa matéria no espaço da página. (DALATE, 1997, p 61).

WLADEMIR DIAS - PINO

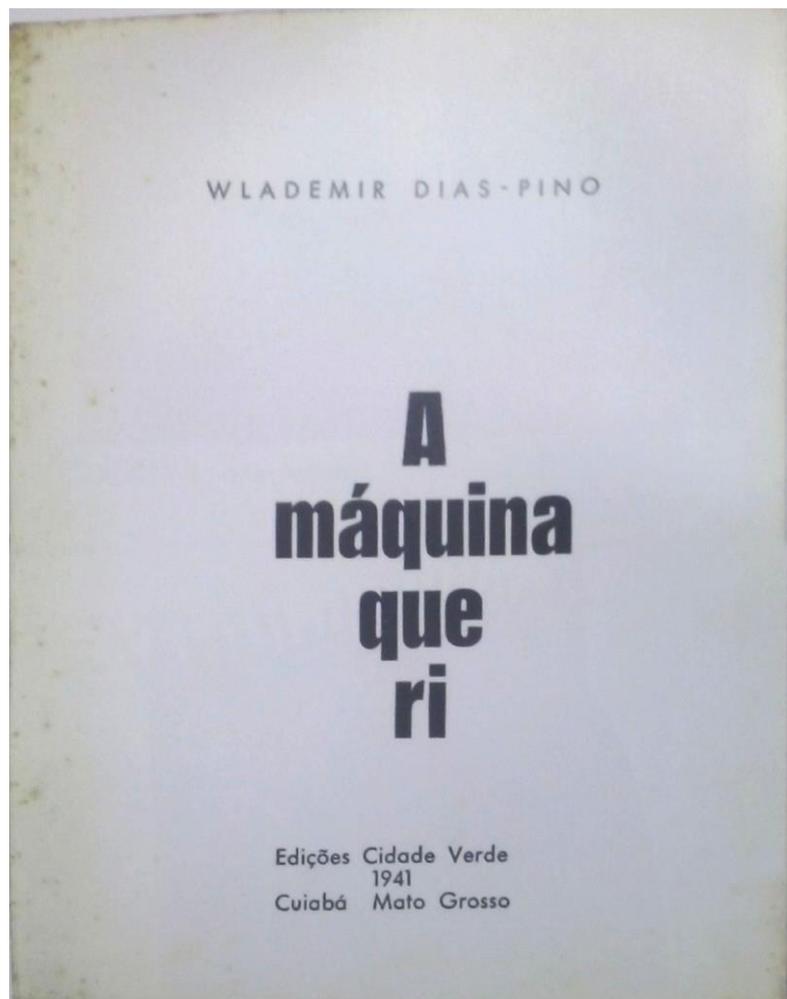
**A FOME
DOS LADOS**

Edições Cidade Verde
1940
Cuiabá Mato Grosso

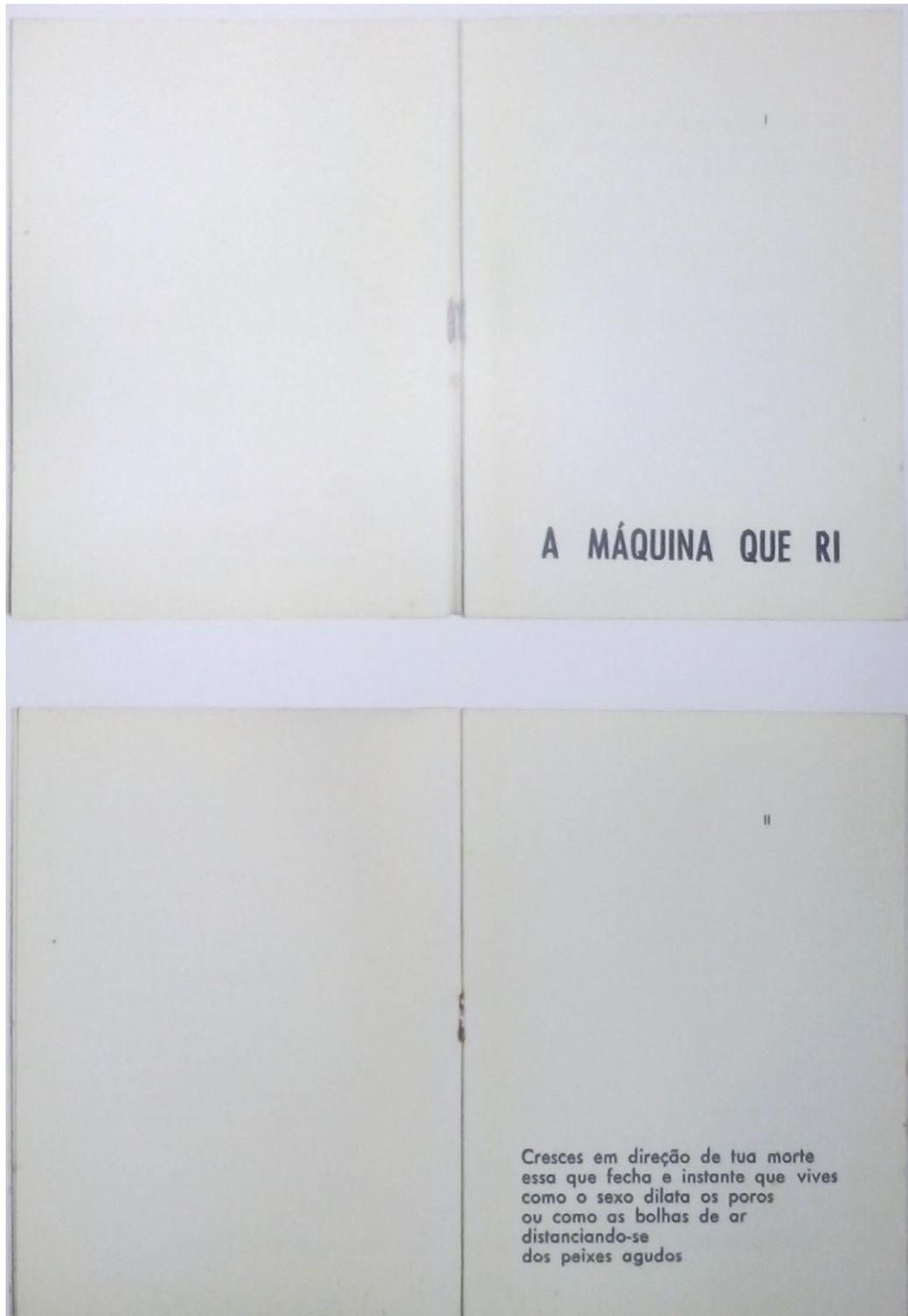
(DIAS-PINO, 2010, s/n)



Observa-se aí uma proximidade com o Futurismo (cortes, ausência de sentidos). Pode-se dizer que tanto esse primeiro texto *A fome dos lados* (1940), como o segundo, *A máquina que ri* (1941), mantém uma mesma linha estrutural, porém, este abre na horizontal, e observa-se ainda uma relação direta entre os dois “principalmente um sentido em direção à morte, a asfixia própria de quem vive um enforcamento, a imagem de um corpo pênsl e a presença do morto” (DALATE, 1997, p.86). O primeiro sugere ainda a própria mancha de sangue escorrida/grafada no papel. Destaca-se a importância da presença dos espaços em branco que compõem as páginas, pois, à medida que a leitura avança, esses vazios aumentam e sugerem a desrealização do texto, já que “o livro tem o manuseio orientado a partir da base para o alto, fazendo com que o leitor tenha diante dos olhos uma página inteiramente branca, correspondente ao reverso da página anterior impressa.” (DALATE, 1997, p. 61).



(DIAS-PINO, 2010, s/n)



(DIAS-PINO, 2010, s/n)

É um tanto curioso imaginar que estes dois livros-poemas tenham sido desconsiderados pela crítica por tanto tempo e só em 1997, com a análise desenvolvida pelo professor, poeta e crítico literário Sergio Dalate, é que foi possível ter acesso a eles. O estudo aprofundado desses dois textos realizado por Dalate é

de extrema importância e contribuição para o desvelar de um grande mal-entendido que se estabeleceu na história da literatura brasileira contemporânea pós geração de 45, ou, mais especificamente, no que se refere às origens da poesia concreta. Legitimados através da crítica do estudioso, os livros em questão desmitificam o que seria dado como precursor da poesia concreta, uma vez que Augusto de Campos, reunido a um grupo de jovens poetas, em São Paulo, atribui a João Cabral de Melo Neto tal posição, considerando-o como “o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos” colocados pelo *Coup de dés*, como processo consciente. Para tanto analisam poemas como *Fábula de Anfion e Antíode*, contidos no livro *Psicologia da composição*, publicado em 1946-47 (CAMPOS, 1975. p.34).

No entanto, a análise rigorosa de Sergio Dalate esclarece que, “no início dos anos 40, um jovem escritor da província cuiabana produziu textos diretamente influenciados pela arte poética de Mallarmé”. (DALATE, 1997, p.10). E parte da premissa que tal consideração de Augusto de Campos, realizada no início dos anos 1950, devia ser revista. Para Dalate, os dois textos ainda não haviam passado pelo crivo da crítica e que após tal realização poderiam alterar e “recompor uma antologia de textos inventivos, sugerida por Augusto de Campos, o primeiro a ler um conjunto de poemas de autoria de Wladimir Dias-Pino, incluindo apenas dois textos da primeira fase do poeta [...]” (DALATE, 1997, p.11). Parece-nos visível, então, que a intenção dos jovens poetas paulistas era desconsiderar o caráter precursor da poesia que vinha sendo produzida por Wladimir, por pelo menos uma década, focando os louros do reconhecimento para sua própria produção, reivindicando-se como criadores da poesia concreta.

Contudo, desde o início da década de 1940, muito foi produzido por Wladimir Dias-Pino; inclusive pode-se observar em *Os corcundas* (1954) características já evidentes nos dois primeiros poemas, reforçando também a ideia de fealdade trazida por Charles Baudelaire. Em sua composição, encontram-se elementos considerados apoéticos como: /mofo/, /berrugas/, /suando/, /zinabre/, enrugados/, /caspas/, /corcundas/, /calos/, /inflamadas orelhas/, observemos:

Cortiça – insônia de arcos,
onde mesas porosas de mofo,
é de ser berrugas balançando bobas
na boca desse vento

por antes nunca eriçadas
 entre canhotos – cada um- segredos
 contornando perfis justos
 um tanto acortinados
 e são as trombetas dos mortos
 suando um zinabre profundo
 que é seu esqueleto remoído,
 onde são as raízes dos mortos

Além disso são pernas (ímpar),
 como todas as vezes juntas de nó
 atravessando a outra face
 dessa tira sem fim do tempo
 ou ainda é mais enrugados
 ombros, que suas rolhas de caspas,
 após corcundas como interrogações
 (senão calos arrepiados,
 ao menos inflamadas orelhas)
 sendo dedos armados
 ou tantas outras partes desse corpo
 por outras vezes humano.
 (DIAS-PINO, 1982, p.15)

Mais uma vez encontra-se presente a ideia de desintegração. Magalhães retoma considerações próximas às de Dalate (quando se refere às duas primeiras publicações de Wladimir), “É como se o mundo estivesse se reduzindo, aos poucos, em corpos mutilados, membros obsoletos, num mundo também fragmentado.” (MAGALHÃES, 2001, p.197). Explicitam-se, portanto, características do Surrealismo referentes ao inconsciente (a fragmentação...), contudo essa fragmentação, desintegração e desrealização é referente ao próprio poema. É o poema que na modernidade, e assim como ela, se automutila, tornando a morte um tema recorrente. Além disso, observa-se a opção pelos versos livres e a transgressão da sintaxe. Dentre o conjunto, podemos citar os seguintes versos como exemplos: /ou ainda é mais enrugados/, /ombros, que suas rolhas de caspas/; a falta de nexos dos versos causa estranhamento em seu leitor.

Que pluma esses dentes
 da engrenagem até ao tédio
 tamanho mapa, mapa de ferro
 ruminando de raiva igual
 toda andaime logo de febre
 e também aço outras coisas
 quase humana, quase hélice.
 (DIAS-PINO, 1982, p. 24)

No fragmento de poema acima de *A máquina ou a coisa em si*, observa-se a presença de formas geométricas, como círculo em “engrenagem”, sugerindo a visualidade do poema, que se faz a partir da metáfora da reificação construída através da inter-relação entre máquina e homem (um adquire características do outro). Tais características remetem ao próprio processo de produção - a máquina tipográfica, que engole / ruminando de raiva / o papel em seus delírios / febre / de composição. Esses poemas, considerados pré-intensivistas pelo próprio autor, são metáforas ferozes e explosivas do processo de produção poética (metalinguagem pura), que já na década de 1940 (séc. XX), no Brasil, mais especificamente no centro-oeste, compõem um conjunto que traz em seu bojo a clarividência de uma proposta poética inserida num mundo caótico de constante transformação e que se expressa também nesse campo.

3.2. WLADEMIR DIAS-PINO: DA POESIA CONCRETA AO POEMA-PROCESSO

Na década de 1950, Wladimir participa da criação do movimento Concretista, que tem como marco a “Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada em São Paulo no ano de 1956. Esse movimento tem como base alguns dos autores já citados em capítulos anteriores, que, por sua vez, foram responsáveis pela criação e inculcação, por exemplo, do método ideogrâmico (Pound), do espaço e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição (Mallarmé), entre outros. Para os participantes do movimento da poesia concreta, um aspecto bastante relevante é a montagem que equivale ao ideograma, sugerindo a manipulação da linguagem num determinado espaço de tempo. O ideograma é, portanto, um apelo à comunicação não-verbal. A poesia concreta é a

tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. Estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. [...] o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. (CAMPOS, 1975, p.156-157).

Considerar-se-á ainda que o jogo que utiliza o sistema fonético aliado a uma linguagem analógica, proposto pelos concretistas, “cria uma área linguística específica – verbivocovisual – que participa das vantagens da comunicação não-verbal.”

(CAMPOS, 1975, p.156-157). Os concretistas promoveram a atomização da palavra de modo que ela “fale” por si mesma. Dentre os manifestos do Concretismo, é possível observar que o “plano piloto para a poesia concreta” é o mais relevante, pois sistematiza a proposta de poesia concreta.

Plano-piloto para a poesia concreta

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre syntético-ideógrafiquement au lieu d’analytico-discursivement” (apollinaire). einstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (ulisses e finnégans wake): palavra ideograma; interpenetração orgânica do tempo e espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro da psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição - intervém o tempo (mondrian e a série boogie-wogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral) ideograma: apelo a comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o

fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa o mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a tendência da substantivação e a verbificação: “a moeda concreta da fala” (Sapir). Daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (Humboldt via Cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver Fenollosa, Sapir e Cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamados e isomorfismo. Paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. imitativo do real (motion): predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nest fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do absoluto. poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cromaticrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: “feed back”. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

Poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

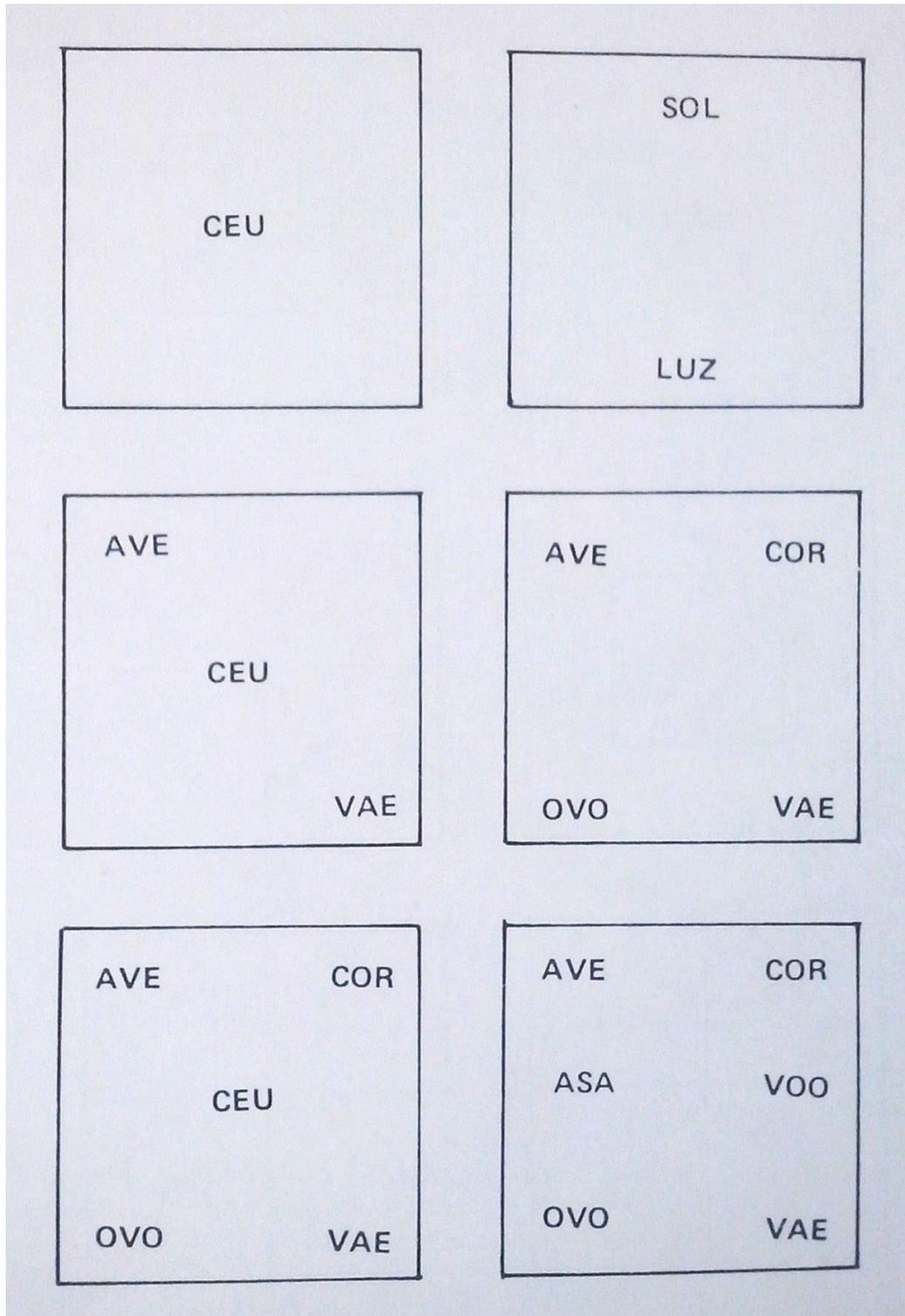
augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: sem forma revolucionária não há arte revolucionária (maiakovski).
(CAMPOS, 1975, p.156-157)

Pode-se dizer que um dos aspectos do movimento Concretista é o exercício teórico que acompanha a prática criativa de seus poetas, contudo é importante pensar essa relação de interdependência (entre teoria e prática) também em suas contradições, pois dentro do processo histórico pode-se observar que a teoria foi mais divulgada do que a própria produção poética, e o que seria um “tacape de emergência”, como dizia Augusto de Campos, passa a exercer uma função inversa. Segundo Simon e Dantas (1982, p.s/n.), “serviu como uma espécie de barreira à leitura dos poemas, que passaram, então, a ser discutidos, criticados e renegados através da medição

oblíqua, e muitas vezes distorcida”. Ou seja, num primeiro momento essa crítica serviria como base para auxiliar a leitura dos poemas, que, por sua vez, traziam uma proposta muito diferente do que vinha sendo proposto até aquele momento. Contudo, severas críticas foram feitas, como as de Fábio Lucas contestando a posição de vanguarda do movimento Concretista (da década de 1950), acusando-os de falsa vanguarda e de elitistas, como consequência da ausência de “compromisso social”. Entre os anos 1950, 60 e 70, o Brasil vivia um momento político muito delicado, no qual exigia-se dos artistas, que de certa forma exerciam alguma influência sobre a opinião popular, uma certa tomada de posição política como visto em Canongia, por isso o artista, de maneira geral, deveria produzir um texto/poema engajado e comprometido com as lutas do povo de forma explícita. E, segundo ele, essa postura aparentemente descomprometida do poeta concretista: “acomoda a consciência através de um presumido inconformismo dentro do quadro não considerado dialeticamente”(LUCAS, 1985, p. 28) e, da compreensão de seus poemas, aprofundando a gravidade da discussão, dizendo que “o escritor alistado numa falsa vanguarda está conciliado com a cultura oficial, ao mesmo tempo em que simula um sacrifício agônico em favor de um futuro abstrato [...]” (LUCAS, 1985, p. 28-29). Fábio Lucas remete ao caráter revolucionário e transformador que, em sua concepção, a literatura deveria ter para a sociedade, contudo desconsidera a questão estética como proposta revolucionária. Ao que nos parece, Lucas entende que a literatura deve trazer em sua substância “ensinamentos” para os leitores, desconsiderando que a linguagem, através de sua manipulação, pode ser ditadora, quando apenas reproduz discursos e normas pré-estabelecidas (política e sintaticamente), ou libertadora, quando inova ou subverte suas formas de utilização, suas aplicações, sua proposta na qualidade de projeto colaborativo. No que consistiria o caráter revolucionário, então?

O poema abaixo é uma das versões do poema-livro-objeto *A ave* de Dias-Pino, publicado em 1956. De acordo com Antônio Miranda, o livro-poema é pioneiro e foi realizado artesanalmente por Dias-Pino entre os anos de 1953 e 56. Embora apresentado em diversos estudos como poema Concreto e precursor da poesia semiótica, Dias-Pino o classifica como um poema Intensivista. Considerando a afirmação de Miranda, trouxemos esta versão que foi apresentada como exemplo de poesia concreta:



(DIAS-PINO, 1982. p.115)

Como visto no capítulo I, o poema explicita o trabalho visual, reforçando a ideia de a poesia concreta estar próxima das artes plásticas e visuais. Com relação à estrutura do poema, diferente das outras versões apresentadas anteriormente acrescentam-se novas palavras, tais como: /ceu/; /sol/; /luz/; /ovo/, compondo o conjunto de seis quadrados que parecem remeter à perfeição do dado. Apresenta-se

em ordem crescente de 1 a 6, e cada um dos quadrados contém uma palavra, depois duas palavras e assim sucessivamente até chegar ao sexto quadrado que, por sua vez, contém seis palavras. Nesta versão não é possível observar a intenção de uma construção em forma de asa, como visto no primeiro capítulo, mas, ainda assim, sugere um movimento de passagem através das probabilidades da palavra “ave/vae”. O jogo de dados e suas probabilidades.

Segundo Décio Pignatari,

Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dissemelhança do autor, no sentido do mito conhecido dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e se é expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil (PIGNATARI *apud* CAMPOS, 1975, p. 09).

A produção concretista/intensivista de Wladimir antecipa alguns procedimentos que serão desenvolvidos posteriormente, como, por exemplo, o poema *Solida* relido/reescrito em várias versões diferentes, conjunto que lhe rendeu, apenas no ano de 1962, o reconhecimento como precursor dessas novas linguagens pelos irmãos Campos e Décio Pignatari; e os livros-poemas, como *A Ave*; desembocando, em 1967, no Poema-Processo.

Contudo, é imprescindível considerar que alguns pressupostos reivindicados para a poesia concreta já haviam sido anunciados na década anterior (1948) ao seu “ato” lançamento (1956), no Manifesto Intensivista, do qual Wladimir participou ativamente da elaboração, como, por exemplo, a influência declarada do Simbolismo. Documento desconsiderado pelos componentes do grupo Noigandres²³. Ao desconsiderar o manifesto Intensivista, os irmãos Campos e Décio Pignatari trataram o movimento da poesia concreta como algo totalmente inédito na literatura brasileira, sem que houvesse nenhum tipo de experiência prévia que se aproximasse de sua forma de produção, desconsiderando ainda o Poema espacial e os Poemas desmontáveis de Dias-Pino.

Vários experimentos poéticos vinham sendo desenvolvidos na década de 1960. E estes, no ano de 1967, culminaram na criação do movimento do poema-

²³ Noigandres – grupo de poetas concretistas de São Paulo composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

processo, que teve como marco a *IX Bienal de São Paulo*, evento do qual grande parte desses poetas, como: Wladimir Dias-Pino, Moacyr Cirne, Álvaro de Sá, Neide Sá, entre muitos outros, participaram expondo seus trabalhos.

No ano de 1971, Wladimir Dias-Pino publicou o livro *Processo: Linguagem e Comunicação*, com o intuito de documentar o que vinha sendo proposto pelo Poema-Processo; segundo ele, por interesse didático. Mas, o aprisionamento desses poemas experimentais em um livro limitou as características que outrora se encontravam em situação de total liberdade criativa. Podemos citar, como exemplo, o “rasga-rasga” de livros de poetas discursivos (Drummond, Cabral e seus satélites) nas escadarias do teatro municipal, em 26-1-68” (DIAS-PINO, 1971, p. s/n).

Tal ato levantava questões que denunciavam a troca de favores dentro da política literária; frisava a ruptura qualitativa no desenvolvimento da poesia brasileira; posicionava-se contra o caráter de eternidade no poema, que impedia o aparecimento do novo; lembrava que os livros rasgados não serviam como modelo, pois estava superado. Enfim, trazia uma série de questões que envolviam a nova maneira de se tratar e produzir arte.

Ainda podemos citar o poema-processo *Pão*, com dois metros de comprimento e comido por cinco mil pessoas na feira de Arte de Recife, em 1970. Essa obra de arte havia sido boicotada pela Fundação Bienal de São Paulo. O que também chama a atenção para o Poema-Processo é que: “o próprio movimento, numa abertura total mantida durante dois anos, apoiou qualquer experiência, usando um único critério a INTENÇÃO do poeta ao optar pela vanguarda”, tal afirmação justifica os exemplos acima. (DIAS-PINO, 1971, p.s/n).

O próprio nome do movimento, Poema-Processo, é uma síntese do que ele vem a ser; ou seja, conscientemente, quando seus praticantes dissociam Poesia (estrutura) de Poema (processo), automaticamente separam também língua de linguagem dentro da literatura. Essa separação se dá através da possibilidade de visualização do projeto geométrico, portanto, excluindo a palavra e criando uma nova linguagem de caráter universal. O Poema-Processo cria novas linguagens a partir da relação dinâmica que se estabelece entre diversas estruturas que se constituem no contínuo espaço-tempo. Essa movimentação resulta no ato constante de operar soluções.

Partindo dessas premissas, o movimento traz como base a seguinte proposição:

PROPOSIÇÃO

QUANTIDADE + QUALIDADE
SÓ O CONSUMO É LÓGICA.
CONSUMO IMEDITO COMO ANTINOBREZA
FIM DA CIVILIZAÇÃO ARTESANAL (INDIVIDUALISTA)
SÓ O REPRODUTÍVEL ATENDE, NO MOMENTO EXATO,
ÀS NECESSIDADES DE COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
DAS MASSAS.
A MANIFESTAÇÃO SERIAL E INDUSTRIAL DA
CIVILIZAÇÃO TÉCNICA DE HOJE.

TÉCNICA

HUMANISMO FUNCIONAL PARA AS MASSAS
A TÉCNICA JÁ CRIANDO NOVA LINGUAGEM UNIVERSAL
(E NÃO LÍNGUA) – NOVO HUMANISMO
COM O RACIONAL NÃO HAVERÁ FOME NO MUNDO

FORMA ÚTIL

NOVAS POSSIBILIDADES PARA CADA NOVO MATERIAL.
VISUALIZAÇÃO DA ESTRUTURA / LEITURA DO
PROCESSO.
NÍVEL TÉCNICO IGUAL A EVOLUÇÃO: O DESUSO DO
OBJETO ÚNICO

OPERATÓRIO

NÃO SE BUSCA O DEFINITIVO.
NEM “BOM” NEM “RUIM”, PORÉM OPÇÃO.
OPÇÃO: ARTE DEPENDENDO DE PARTICIPAÇÃO.
O PROVISÓRIO: O RELATIVO.
ATO: SENSAÇÃO DE COMUNICAÇÃO, CONTRA O
CONTEMPLATIVO.
ATO: OPERAÇÃO DAS PROBABILIDADES.
PERMUTAÇÃO SEM SUAS FACILIDADES
INTEGRAÇÃO COM O OBJETO: OPOSTO DE ALIENAÇÃO.

ÉPOCA

AS IMAGENS COTIDIANAS TRANSFORMANDO-SE EM
SIGLAS:
POESIA PARA SER VISTA E SEM PALAVRAS
(SEMIÓTICA),
PINTURA SÓ ESTRUTURA (GEOMETRIZAÇÃO-SERIAL).
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E HUMOR, SEM LEGENDAS.
QUADROS SERVINDO DE PADRÕES TEXTEIS.
RUÍDO (INDUSTRIAL) LEVADO À CATEGORIA DE MÚSICA.
COMPUTADOR ELETRÔNICO: COMO PESQUISA
MUSICAL.

(DIAS-PINO, 1971, p. s/n)

Observamos, a partir da proposição do Poema-Processo, a valorização das relações de consumo, característica da sociedade moderna. A agilidade dos meios de comunicação é incorporada pela produção poética, desmistificando-a e socializando-a. Não existe mais a aura que existia sobre o fazer poético individual (artesanal). Agora, esse fazer poético se identifica com as manifestações seriais, propostas pela indústria. Os avanços da técnica possibilitaram uma linguagem acessível. Os projetos se transmutam, ou se recriam com a participação de quem os acessa.

Para Maria Adélia Menegazzo (1991, p.160), “o relacionamento fundamental existente através do processo é que diversos elementos afetam-se, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe sucedeu e afetará o posterior...”, gerando com isso uma cadeia ininterrupta de produção. Sua proposição, que está sempre em busca de instrumentos que constituirão novas estruturas, diferencia-se da poesia concreta porque utiliza a “programação do gráfico como elemento de leitura ou escritura e não a programação gráfica ou tipográfica concretista, pois a palavra não é o único elemento identificador do poema.” Outra diferença relevante entre Concretismo e Poema-Processo observada por Menegazzo é a questão da explosão tipográfica, que, para o Poema-Processo, decorre da fragmentação da palavra. “Enquanto na poesia concreta a atomização da palavra tinha uma função de efeitos construtivos a partir do espaço em branco do papel, no poema/processo o espaço em branco é que entra pelas palavras, fragmentando-as e dando origem à explosão tipográfica.” (1991, p.160).

É interessante observar tanto o manifesto concretista quanto a proposição do poema processo, pois já notamos a diferença pela opção visual de cada um deles. No manifesto, observamos um alinhamento na margem esquerda, enquanto na proposição do processo opta-se pela centralização, que sugere uma visualidade mais móvel e uma ideia de fragmentação maior. Parece-nos que no Poema-Processo busca-se uma coerência entre prática e teoria.

CAPÍTULO IV

A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER e o POEMA pelo PROCESSO

O processo desenvolvido na produção Wlademiriana remete a uma sequência não linear, já que as produções de um determinado momento são retomadas e revistas (refeitas ou feitas de outras formas, ou ainda, acrescidas de “fatos históricos”), com a presença cada vez maior das máquinas e da tecnologia no cotidiano.

Ideias que se apropriam desses fatos e elementos, pois entendem que a intervenção artístico-literária deve responder de maneira radicalizada a esses novos paradigmas impostos pela contemporaneidade; e experimentações que contraditoriamente extrapolam regras e fórmulas previamente estabelecidas, valorizando o processo lúdico e de liberdade de criação. Contudo, a utilização do termo lúdico quando nos referirmos à produção em questão, a entendemos não como espontaneísmo, mas sim como processo criativo articulado e pré-definido e, ainda, como parte de um conjunto que compõe um projeto.

Entretanto, a partir do momento em que se produzem manifestos e teorias para situar, caracterizar e legitimar suas produções inventa-se uma nova tradição. Isso, em determinados momentos, fez com que as vanguardas perdessem força, como foi o caso do Concretismo, no Brasil; o que parece não ter sido o caso da produção de Wladimir, pois, tendo o Poema-Processo como resultado da soma das experiências até então realizadas, conclui-se que se trata de um “poema para ser visto, não para ser lido. Com essa prática, Wladimir Dias Pino impõe não apenas um novo conceito de literatura, mas também a ideia de obra enquanto fisicalidade” (MAGALHÃES, 2001, p.203). Pode-se dizer que a visualidade e a fisicalidade estão imbricadas na contemporaneidade, ou melhor, são elementos essenciais e indissociáveis que compõem as relações sociais.

Todos os textos contidos no livro-catálogo sugerem movimentação, desde os textos Intensivistas até os do Poema-Processo, sejam verbais ou não. Justamente por isso, as datações dos poemas, principalmente as que marcam o Concretismo como *A Ave* (1956) ou *Solida* (1956), se desdobram em várias outras versões, compondo séries e, conseqüentemente, sendo identificadas posteriormente como Poemas-

Processo, mesmo que esse movimento tenha sido “lançado” publicamente apenas em 1967. Contudo, é imprescindível ressaltar que Wladimir esclarece que *A Ave* é um poema intensivista, ou seja, é anterior ao concretismo. Basta lembrar que o início de sua produção foi no ano de 1952 e a data de seu lançamento, 1956, portanto, sua concepção se deu sobre bases Intensivistas.

A opção pela inscrição está posta desde a capa, contudo o que parece desencadear todo o processo de caminhada para a efetivação de tal opção foi o rio e todos os elementos que trazem a lembrança de uma identidade característica de uma determinada região, no caso Mato Grosso (como visto no primeiro capítulo desta dissertação) e, ainda as letras e recortes flutuantes da tipografia de seu pai e da oficina de costura de sua mãe; assim como o rio que serpenteia sobre a terra ferindo-a e orientando a direção seguida pelo poeta, por vezes operário por vezes arquiteto da linguagem.

Tomamos para esta análise o círculo como ponto de partida para mostrar a relevância da inscrição como ponto máximo desse trajeto que caminha para a diluição do texto escrito, cedendo espaço para o projeto visual.

Entendemos aqui a forma circular como a soma das curvas desse rio – a serpente que engole o próprio rabo – oroboros - considerando a “náusea” e o “vômito”, o que causa incômodo e inquietação, como resultado da ação. O desengolir.

A forma circular assimétrica tem como resultado o ovo da serpente, embrião que se desdobra e transmuta em possibilidades – começo, meio e “in-fin-itas”... O próprio cosmo do ser poemático em expansão.

Na série abaixo, intitulada *Rosaceas Cuiabanas*, observamos formas circulares preenchidas com formas difusas e disformes em preto e branco. Na primeira imagem, em meio às deformidades estão contidos ideogramas, enquanto na segunda imagem, além das deformidades, encontra-se uma escrita cursiva, mas que não constrói nenhum discurso, sequer palavras convencionais. Contudo, a perfeição do círculo parece sempre remeter a uma centralidade.

128



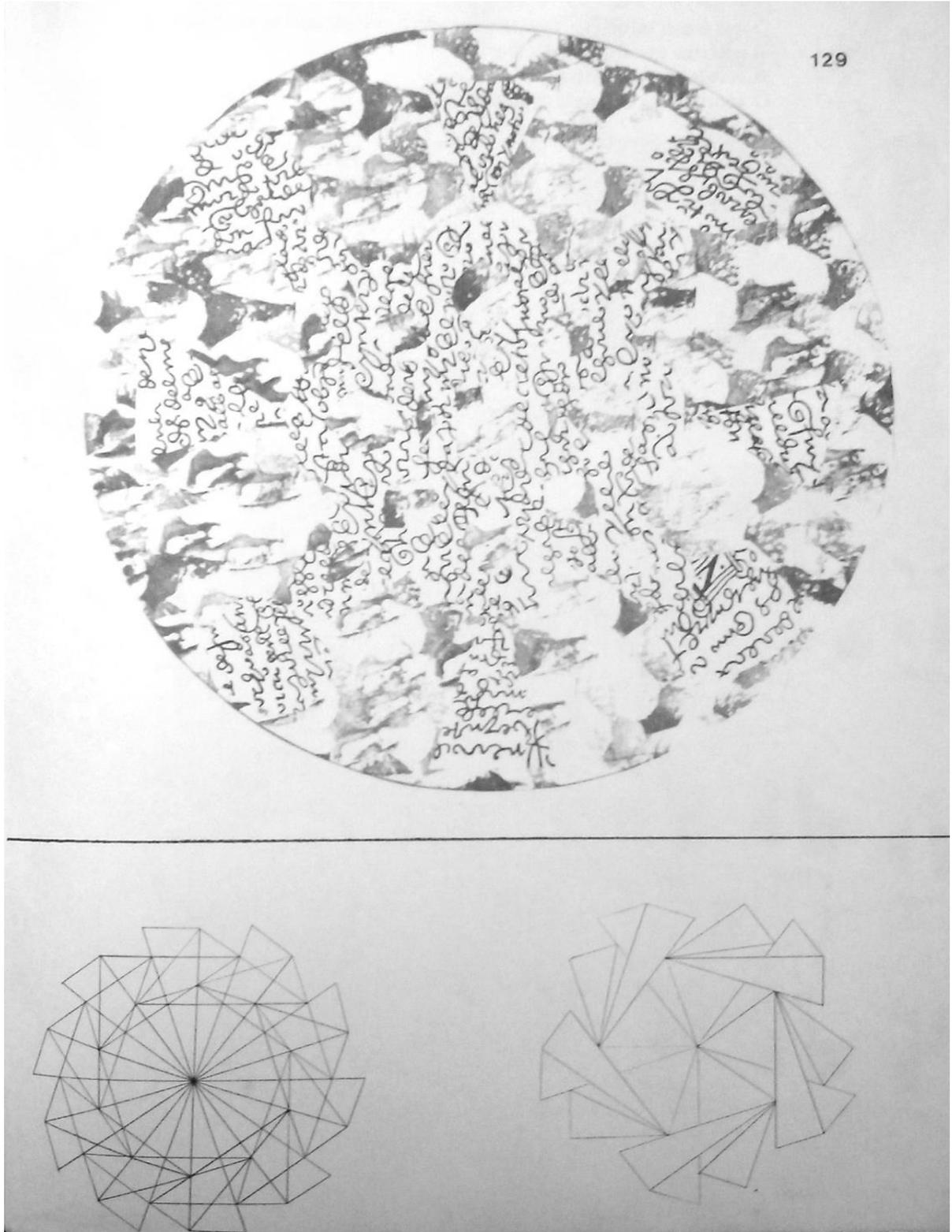
ROSACEAS CUIABANAS

“A vida é provavelmente redonda”
Van Gogh



“Enquanto a Europa usa a rosácea como centro nós temos
como rosácea o sol . . .

(DIAS-PINO, 1982, p.128)

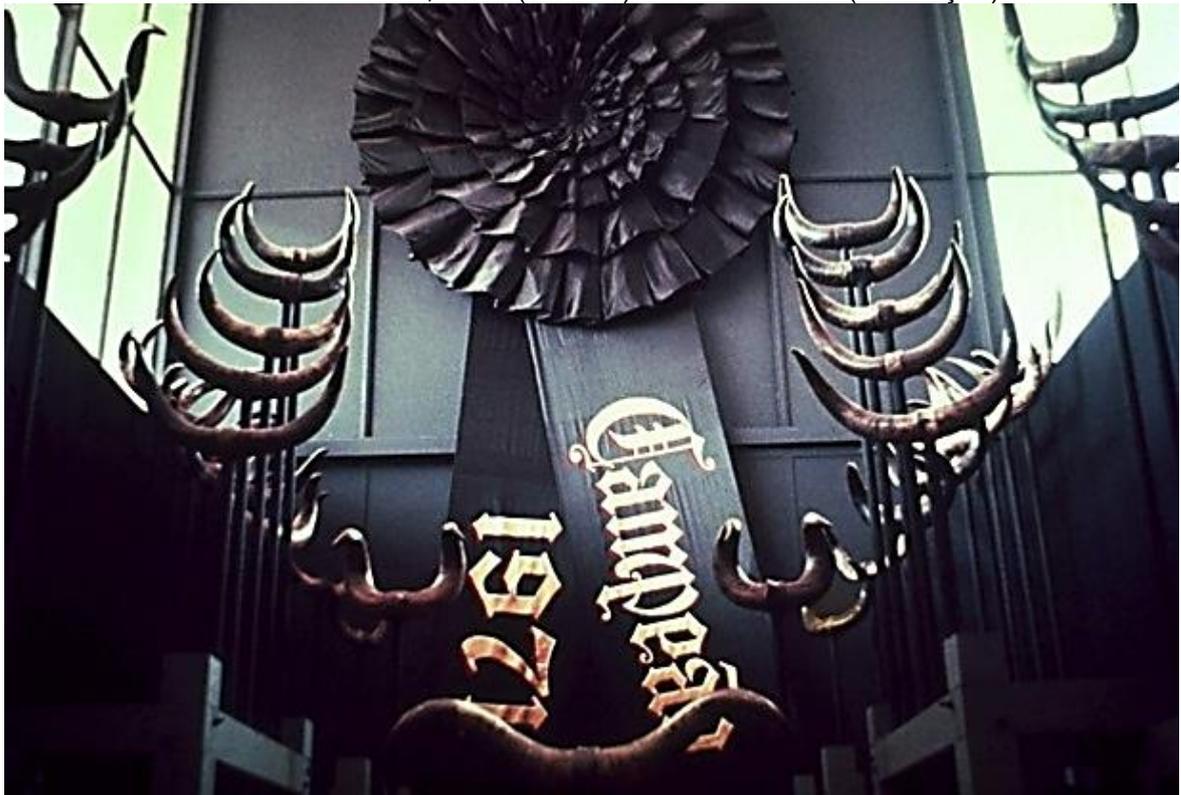


(DIAS-PINO, 1982, p.129)

Na instalação de Humberto Espíndola²⁴, na *XI Bienal Internacional de São Paulo* de 1971, com o título *Bovinocultura: sociedade do boi*, deparamo-nos com uma composição que soma vários chifres dispostos de maneira sequencial à direita, à esquerda e no centro, além de um grande chifre. Vemos também um grande crachá de premiação do boi, o que também podemos considerar como uma rosácea que dá destaque para o suposto campeão. O centro para Espíndola é o boi, contudo

entre 1975 e 77, a obra do autor de “bovinocultura” se transforma em uma profusão de rosas, o que poderia parecer um abandono da temática básica do artista. No entanto, as rosas são uma releitura do crachá do campeão, que indica os melhores exemplares da raça bovina. Inicia-se um processo de fragmentação que dará origem a novas composições e a um aprimoramento formal do discurso pictórico. Ao alterar o suporte em que assenta o crachá, Espíndola caminha sobre o chão surrealista, configurando imagens a partir de realidades opostas. (MENEGAZZO, 1991, p. 2014)

Bovinocultura: Sociedade do boi, 1971 (detalhe). Arte ambiental (Instalação) 100m².



(ESPINDOLA, 1971. XI Bienal Internacional de São Paulo)

²⁴ “A obra de Humberto Espíndola encontra-se fundamentada no mito bovino. Desde a primeira fase de sua pintura, o animal se constrói e se fragmenta, recebe máscaras, é humanizado, divinizado, mas não abandona seu espaço. A convergência das várias visões do animal e do homem, [...], recai sobre a bovinocultura, sem dúvida a melhor definição da obra deste artista. Ela se estabelece a partir de uma simbologia histórica e mágica do binômio pecus (boi) e pecúnia (dinheiro)” (MENEGAZZO, 1991, p. 207).

As imagens criadas por Wladimir Dias-Pino e Humberto Espíndola trazem elementos conceituais diferentes, mas valorizam a ideia de circularidade, elemento de grande importância para a produção artística. E também de centralidade que constroem a informação a partir de elementos linguísticos e extralinguísticos, como o calor escaldante e a grande produção bovina, remetendo-se a região centro-oeste do Brasil (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul).

Retomemos a poética de Dias-Pino a partir do círculo – ovo – rosa – labirinto – geométrico apontando direções. Embrião que ganha corpo e, de dizer geométrico, ganha asas - voar vai. Embrião máquina que, ao engolir o papel, o vomita transmutado em poema. Poema que vai calando o verso na medida em que o silêncio da página branca se amplia e cede espaço para o outro. O transmutado. Círculo hexágono, que, enquanto círculo, desorientou; enquanto hexágono, aponta as setas para todas as direções que o jogo de dados permite.

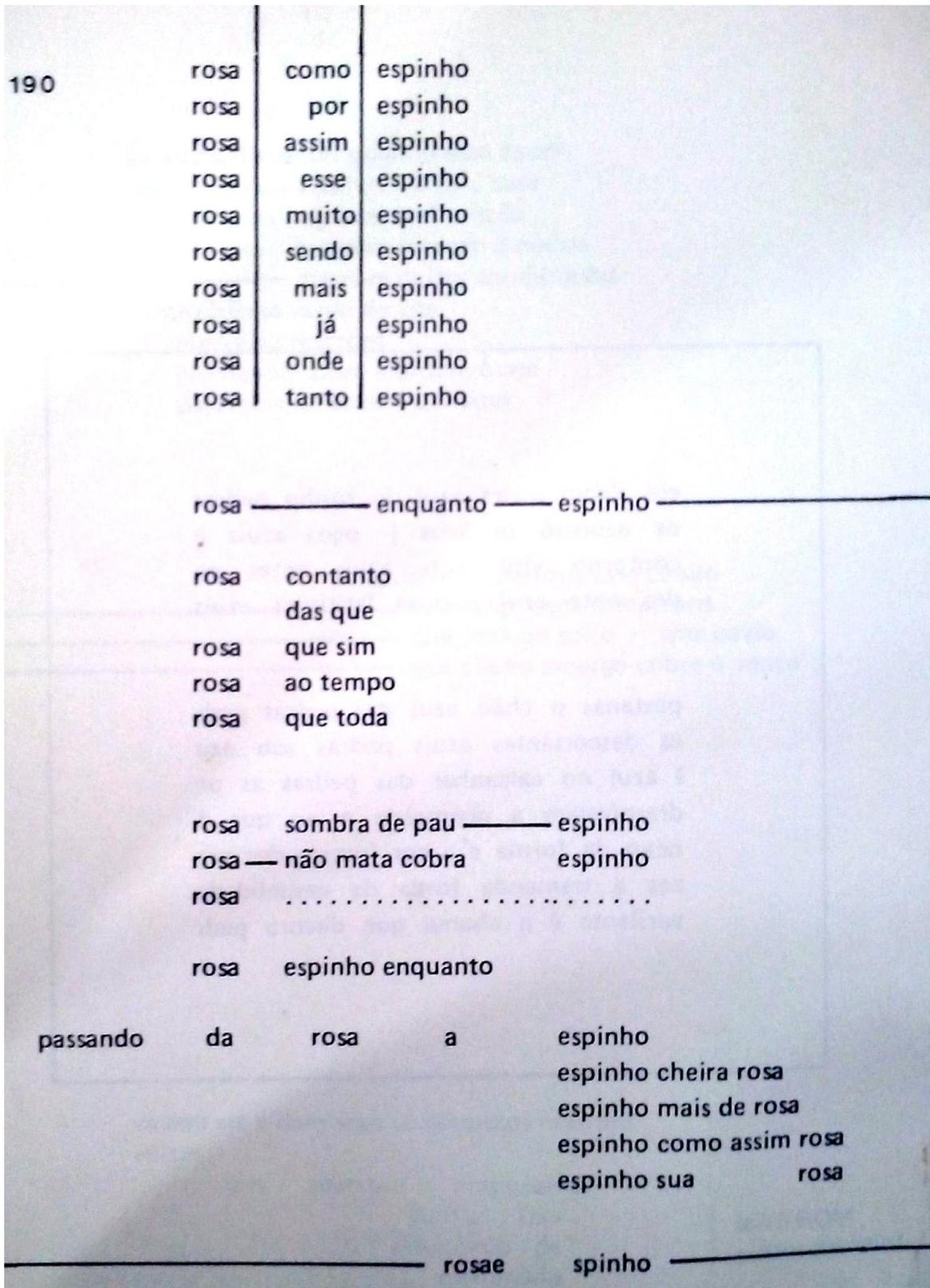
A “rosa” é uma das imagens que sugestivamente associamos ao círculo e que consideramos bastante relevante para o desenvolvimento dessa análise. Antes embrião, forma circular levemente ovalada que (se desenvolve e se transmuta) desabrocha ganhando inúmeras possibilidades de análise. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p.788; 789), a simbologia que nos cabe aqui é o fato de a rosa aproximar-se do símbolo da roda, ou seja, designar uma perfeição acabada, ou uma realização sem defeito. Outra simbologia do termo roda que talvez melhor nos sirva é a que a roda “participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com certa violência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos os reinícios, as renovações” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 783). Para a iconografia cristã, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. Esse “renascimento” somado à ideia da “roda” imperfeita parece contemplar a ideia de poema-processo, uma vez que está sempre renascendo ou renovando-se, ao produzir uma nova versão de um poema já existente (matriz). Contudo, é com a simbologia trazida a partir da preferência dos alquimistas que a rosa ganha cores e significados distintos:

a rosa branca, como o lírio, foi ligada à pedra em branco, objetivo da pequena obra, enquanto que a rosa vermelha foi associada à pedra em vermelho, objetivo da grande obra. A maior parte dessas rosas tem sete pétalas, e cada uma dessas pétalas evoca um metal ou uma operação da obra. Uma rosa azul seria o símbolo do impossível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 789).

Essa relação alquímica nos remete ao maneirismo literário iniciado por Baudelaire e que se intensificou com a produção de Rimbaud, pois era considerado o alquimista das palavras. E aí o artificial está no fato de manipular as palavras/linguagens com maestria e conseqüentemente domínio dos elementos a serem utilizados, obtendo como resultado na maioria das vezes não só a “grande obra”, mas o “impossível”, que, para a literatura, não é tão impossível assim. Os parâmetros que pautam a produção literária e artística na modernidade já não são mais o da mimese como na Antiguidade Clássica, portanto o compromisso com a reprodução da realidade não existe mais. O que interessa para os escritores modernos é a desrealização e subversão dessa produção artística.

A complexidade da sobreposição das pétalas, no livro em análise, pode ser associada às camadas que remetem a sobreposição da “pedra canga”, que, por sua vez, remete à sobreposição do “sol geodésico”, à sobreposição do “ex-ágono” sobre o círculo imaginário que o contém, à sobreposição da assimetria sobre a simetria, a sobreposição do ovo – vôo – ave – solida(o) informacional contido no papel sólido, porém flexível. Nesse processo alquímico a máquina converte a “pedra branca”, não só em “pedra vermelha”, mas em “rosa azul”.

O poema a seguir, composto por palavras, espaços em branco, pontos e linhas verticais e horizontais, é parte do texto *Dias da cidade*, produzido em 1948.



(DIAS-PINO, 1982, p.190)

Os substantivos /rosa/ e /espinho/, contidos no poema, criam a metáfora da complexidade da produção poética, o que poderíamos considerar o processo alquímico. Na primeira parte do poema, a repetição insistente do substantivo /rosa/ consiste em

uma anáfora²⁵, que, somada às símiles²⁶ /como/, /por/, /assim/, /esse/, /muito/, /sendo/, /mais/, /já/, /onde/, /tanto/ gera um movimento de transmutação do substantivo /rosa/ no substantivo /espinho/, e não o que aparentemente considerar-se-ia uma antítese. Sendo que a repetição do substantivo /espinho/ no final dos versos consiste em uma epífora²⁷. A complexidade do entrelaçamento simultâneo dessas duas figuras de linguagem – anáfora e epífora – resulta no que se pode chamar de símploce ou complexão.

A figura símile que articula a símploce sugere uma gradação que desencadeia o processo de transformação da /rosa/ em /espinho/ começando com uma comparação, utilizando o articulador /como/, depois a troca sugerida pelo articulador /por/, que vai igualando-os com os termos /assim/ e /esse/ e ainda utilizando os advérbios de intensidade /muito/, /mais/ e /tanto/ para mostrar a intensidade desse processo que funde o delicado no que fere (agressivo), “rosa/espinho”, assim como numa equação matemática, na qual a rosa está para o espinho, assim como o espinho está para a rosa. Mesmo um quase sendo o outro, não o anula, ou não se anula e sim compõe fundindo-se, no final do poema, um ao outro: /rosae spinho/. Retomando a técnica de fusão proposta por Arthur Rimbaud. Pode-se observar ainda o trocadilho com a declinação latina: *rosa, rosae*. Tal declinação facilita a realização da fusão.

A complexidade desse trabalho não está contida no seu resultado, mas no seu processo de elaboração, na experimentação, na movimentação que os versos sugerem a partir do todo que ocupa a página, na articulação que se estabelece entre as palavras e os espaços em branco que alongam as distâncias entre elas, fragmentando os versos e ainda os pontos e traços que compõem os versos como prolongamentos dos mesmos, palavras mudas, ou como divisores (formadores de colunas). A rosa sugere ainda a construção não só a metáfora da complexidade, mas também a metáfora da fragilidade do texto poético e o espinho a metáfora da agressividade imposta pela modernidade. É quase uma seleção natural da espécie

²⁵“figura de linguagem, também chamada epanáfora, consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de sucessivos segmentos métricos (versos) ou sintáticos. [...] A anáfora denota insistência...” (MOISÉS, 2004, p.23).

²⁶“figura de pensamento, até certo ponto sinônimo de comparação, o símile dela se distingue na medida em que se caracteriza pelo confronto de dois seres ou coisas de natureza diferente, a fim de ressaltar um deles. [...]” (MOISÉS, 2004, p.429).

²⁷“figura de linguagem também chamada de epístrofe, consiste na repetição de uma ou mais palavras ao fim de dois ou mais versos ou segmentos em prosa. Quando ocorre num poema, constitui a chamada rima idêntica.” [...] “Ao contrário da anáfora, exibe um caráter essencialmente dinâmico e a posição final dos elementos lhe confere um aspecto durativo e como que plangente. [...]” (MOISÉS, 2004, p.161).

onde o mais forte se sobrepõe ao mais fraco, ou seja, o texto adaptável à nova conjuntura que se apresenta. As transformações e rupturas pós-revolução industrial, na maioria das vezes, causaram um efeito de choque na grande maioria da população; isso também aconteceu com a linguagem ou as novas maneiras com as quais começaram a se apresentar. Os dois substantivos vão invertendo as posições no decorrer do poema e aumentando o grau de complexidade na relação de interdependência que se estabelece. O resultado é o retrato do tipo de produção poética apresentada no livro-catálogo *A separação entre inscrever e escrever*. O que fere fica e o que não fere evapora.

Cada verso é uma camada de pétalas que representam as fases no processo de elaboração do poema. Sugere-se a circularidade, contudo trata-se de uma circularidade fragmentada (fragmentação que nada mais é do que uma das características da lírica moderna. Aqui a perfeição do círculo passa à imperfeição da roda), pontilhada, separada por cada uma das pétalas ali representadas, articuladas sim, não enquanto estrutura sintática, uma vez que rompe com as regras sintáticas, construindo outra lógica interna para a construção e articulação de seus versos: /rosa contanto/; /das que/; /rosa que sim/; /rosa ao tempo/; rosa que toda//. É possível observarmos uma unidade entre o todo, como se fossem atingidas por pequenos cortes. A informação semiótica se completa e sintetiza no todo através da visualidade e não necessariamente nas partes, que parecem não fazer sentido quando dissecadas, ou vistas de forma isolada. Para Sergio Dalate, o poema:

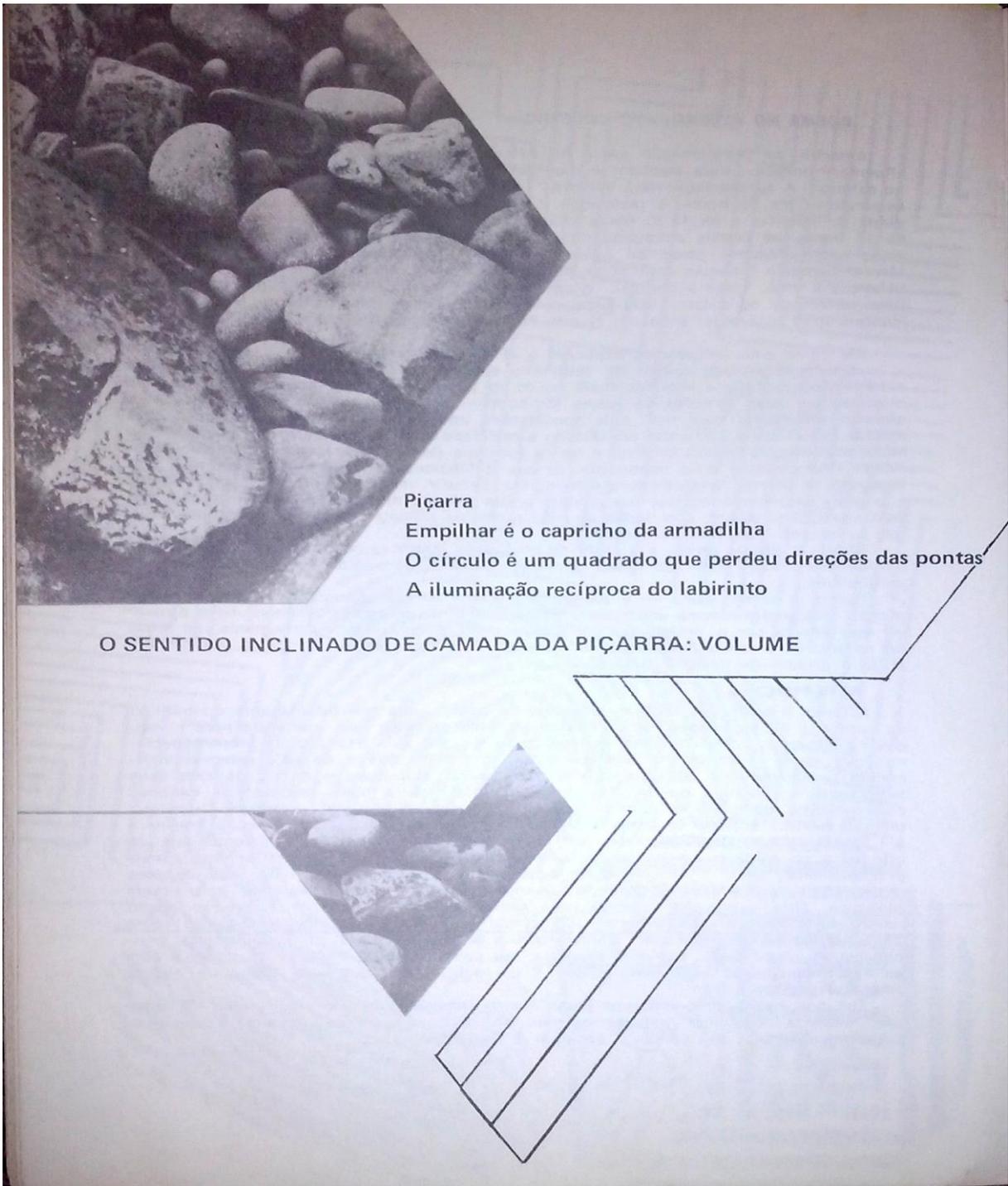
já acena para a leitura vertical obtida pela redundância de uma palavra em colunas, formadas por uma mesma palavra à esquerda e outra palavra à direita, são medidas por palavras diversas, descontextualizadas, estabelecendo de maneira engraçada o nexos sintático na leitura horizontal e instaurando o caos na vertical, através de palavras vazias de significado (DALATE, 1997, p. 55).

Verticalmente, o poema repete dez vezes as palavras “rosa” (à esquerda) e “espinho” (à direita), criando essa ideia de horizontalidade à qual Dalate se refere. Esse texto contido em *Dia da cidade* pode, ainda, ser tomado como exemplo para compreender como críticos como Augusto de Campos, Álvaro e Neide Sá veem a maneira de produzir de Wladimir:

Uma das características de Wladimir Dias Pino que contribuiu para definir o seu tipo especial de coerência, é que ele parece fazer sempre um único poema, ou melhor, dizendo, a de que ele versa

sempre os mesmos temas, quando não o mesmo poema, sob condições mais diversas. A redundância ou a escassa informação semântica é, no entanto, fundamental para o destravamento da informação propriamente semiótica, feita de achados plásticos e visuais mais inusitados, e que necessitam, pois, ao nível dos significados, de um apoio firme, que facilite a sua comunicabilidade. (CAMPOS *apud* SÁ, 1979, p.52).

É partindo da ideia de “versar sempre os mesmos temas” que são responsáveis pelo desencadeamento da informação semiótica, que consideramos a metáfora da /rosa/ como sendo de maior importância para nossa análise, uma vez que é dela que “germinam” ou partem elementos essenciais para o trabalho visual dos poemas selecionados. Ela amplia através do jogo de espelhos o repertório desse caleidoscópio que é a produção de Wladimir Dias-Pino, que é tomada aqui não só pelo viés da técnica de construção e uma poética como resultado de seu tempo, mas também como uma tentativa de construção de identidade, de pertencimento através da articulação política/cultural entre suas camadas e as camadas da piçarra, que a partir de sua soma ganha volume, assim como a sua produção poética. Seu trabalho ganha volume também na máquina que transmuta “acontecimentos” em brochura. Dias-Pino, no texto *A obra mesmo aberta, já era*, referindo-se à produção de Silva Freire, frisa a ideia de não produzir poemas, e sim acontecimentos.



(DIA-PINO, 1982, p. 126)

Mas é preciso esclarecer que as mesmas camadas que tentam construir a ideia de pertencimento através da característica de uma determinada região com o empilhamento da piçarra também retomam as camadas do “labirinto”, que, por sua vez, torna-o emblemático e faz com que nos percamos.

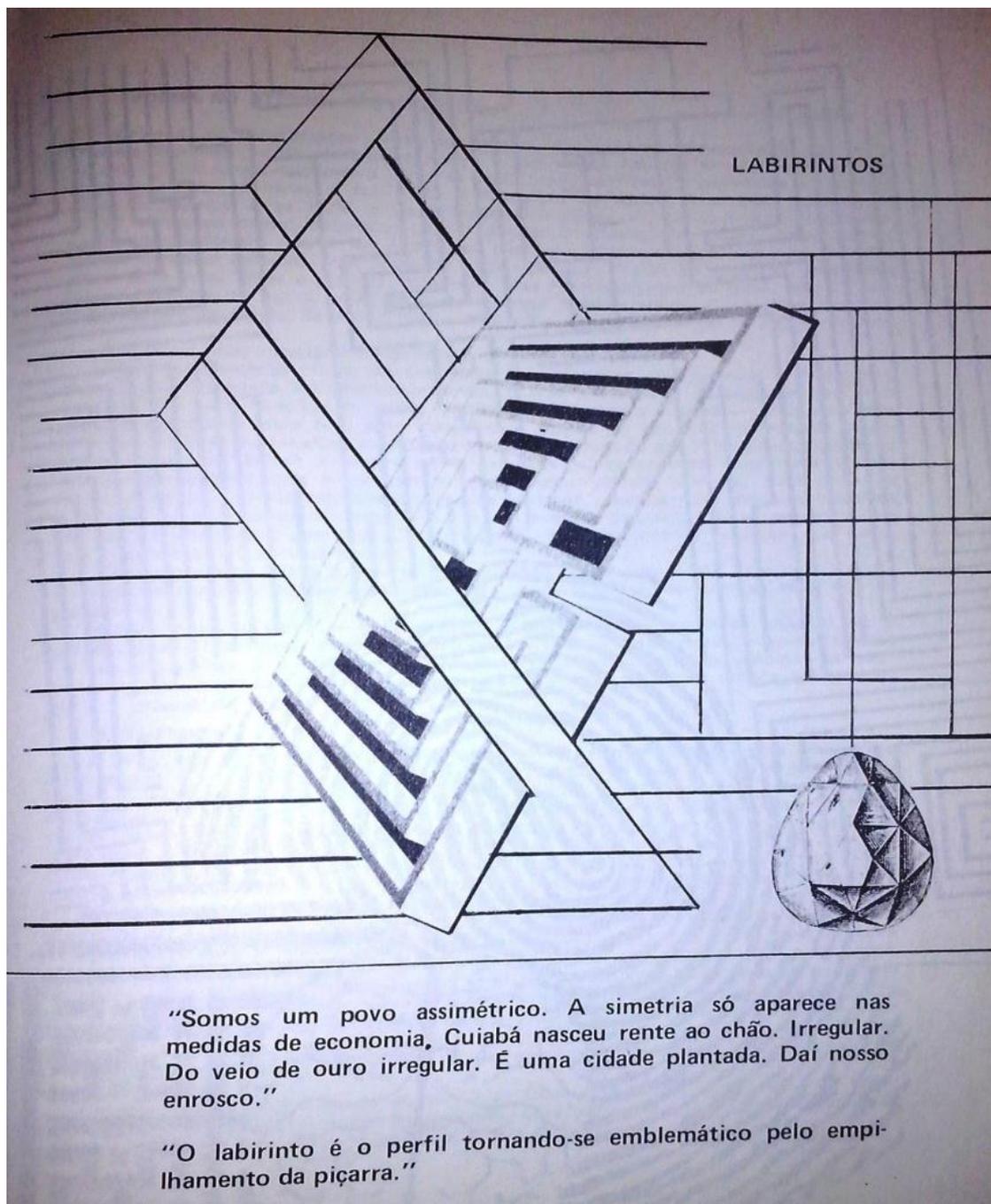
Sobre a página 126, na qual nos deparamos com a “piçarra”, percebemos que além dos versos que já trazem a ideia de geometrização, articulando dois

símbolos fundamentais como círculo e quadrado, e suas complexas relações entre céu e terra, entre subjetividade e objetividade, remete-se a discussão da busca pelo centro. A /iluminação/ encontrada no centro do /labirinto/. Encontramos também imagens que tomam formas geométricas, tais como fotos de pedras empilhadas (piçarra) recortadas em formatos de meio hexágono e triângulos acompanhados de linhas, sendo que uma delas prolonga a reta da base invertida do triângulo, que já não é mais um triângulo, pois se soma a um outro triângulo menor, que se posiciona sobre uma de suas pontas e forma outra coisa que não podemos nomear. Essa “coisa” se alinha a outras linhas paralelas que ora se interrompem, ora se prolongam criando outras imagens/ “coisas”, sendo que o todo cria a ideia de composição e ao mesmo tempo de transbordamento (parece que a página não foi suficiente para a realização do poema, trazendo a ideia de fragmentação).

A ideia de perder-se nos labirintos dessa produção enfatiza a necessidade da busca da “iluminação”, o centro do labirinto. Mais uma vez, deparamo-nos com uma composição inscrição e escríção, metapoética, pois a manipulação da pedra/palavra nos submete a “armadilhas” como as encontradas no labirinto, ou a situações inusitadas, por isso a constância da busca pelo centro, a iluminação.

Na composição abaixo, observamos linhas paralelas na horizontal, outras na vertical, que, às vezes, se sobrepõem às horizontais, formando quadrados e retângulos do lado direito da página. A palavra “LABIRINTOS” aparece na lateral superior (à direita), em letras maiúsculas, como se fosse um título. Na parte inferior do mesmo lado, encontra-se uma forma circular ovalada composta por pequenos triângulos, que, por se apresentarem mais escurecidos do lado direito, aparentam receber uma maior incidência de luz. Parece-nos recorrente a ideia de articulação entre círculo e quadrado como complementares e indissociáveis. As linhas pretas são preenchidas pelo branco da página. No centro, deparamo-nos com uma imagem que remete a um labirinto quadrado, cuja ideia de perspectiva e aprofundamento na página cria uma ilusão de ótica. O labirinto encontra-se inclinado, o que possibilita a ideia de movimento. As “paredes” brancas (linhas que constroem o desenho) e o fundo preto (chão) nos convidam a fixar o olhar no centro, mesmo que assimétrico, pois parece ressoar o fundo preto para o alto e para baixo. Além de todos esses elementos, que já parecem desconstruir a ideia de labirinto como nós leitores a

concebíamos, ainda nos deparamos com duas linhas, que, articuladas às linhas horizontais, singularizam ainda mais a composição. Estas linhas não parecem estar fixadas no papel, e sim flutuando sobre ele. Esse efeito é produzido pela articulação a outras linhas que estão atrás do labirinto e sobre as linhas horizontais.



(DIA-PINO, 1982, p. 123)

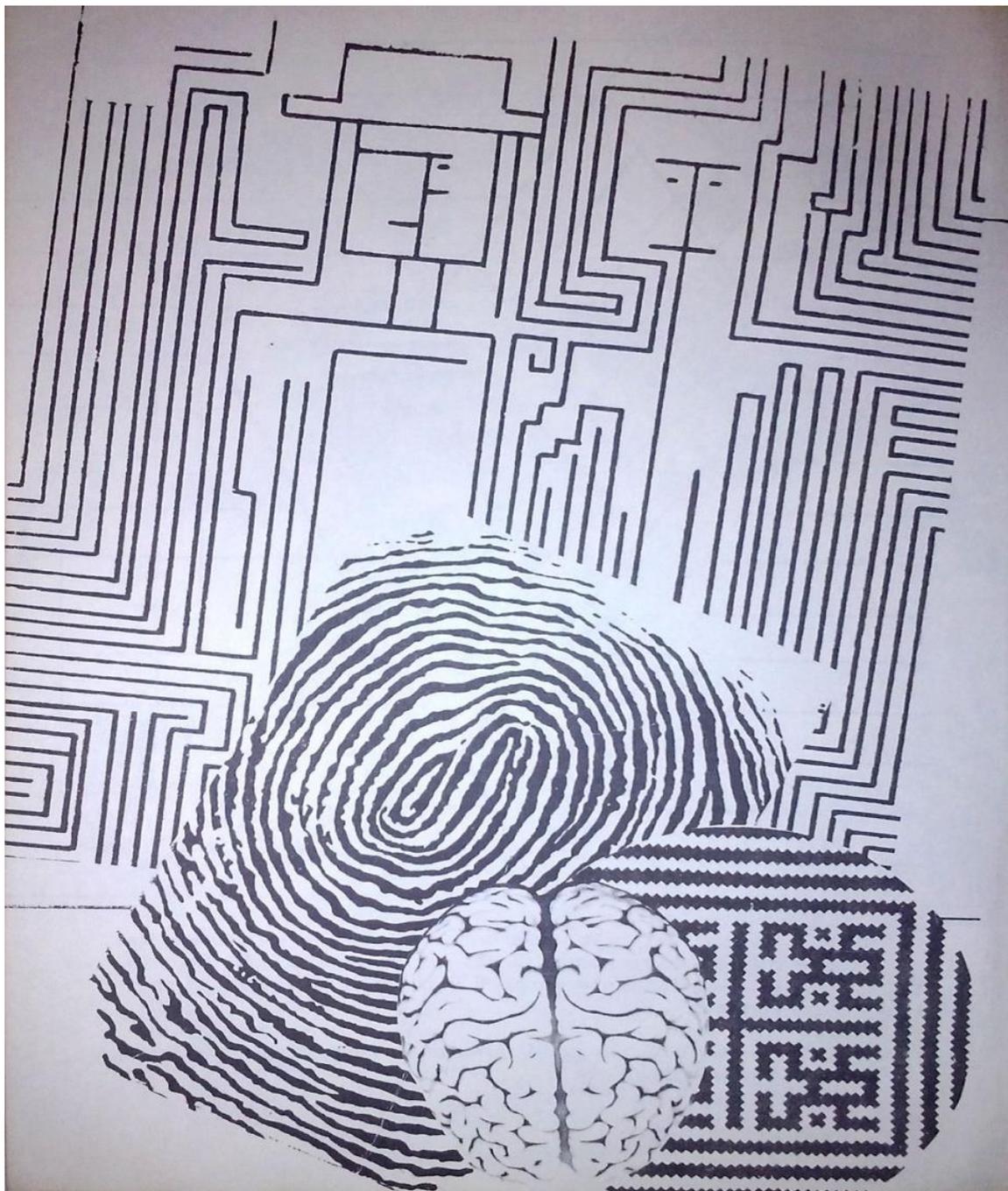
Agora a preocupação não é mais identificar e sim desidentificar, desconstruir os sentidos e construir o que se inscreve. Segundo Gustav René Hocke,

as primeiras obras labirínticas são muito antigas. Elas já aparecem na época da pedra em meio às civilizações mais antigas. Elas podem ser vistas nas catedrais, onde elas simbolizam o caminho da salvação, pois a cidade de Jerusalém (céu) representa um lugar dificilmente acessível. No oriente encontram-se os 'puzzles' decorativos sendo que lá eles são chamados de mandala." (HOCKE, 1974, p. 164)

Não podemos desconsiderar a acepção de labirinto para as civilizações antigas, já que de certa forma é a partir daí que se passa a ver o labirinto como metáfora que funde "tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível" (HOCKE, 1974, p. 167) e mais uma vez o centro nada mais é que a busca pela perfeição. Contudo, esse tema é retomado nos séculos XVI e XVII e ainda entre os anos 1880 e 1950.

Para os ingleses a palavra labirinto significa também admiração, estupefação diante do incompreensível. "Os ingleses chamavam a prosa barroca de 'prosa labiríntica'. O mundo é um labirinto! Melhor será reconstruí-lo através da arte e da literatura." (HOCKE, 1974, p. 168). Dalate (1997, p. 87), ao observar o trabalho de Wladimir, conclui: "o mundo é um labirinto reconstruído através da literatura e da arte visual: tem sentido porque representa a vida. No centro, encontra-se o enigma, o homem, ser que pensa e age, que transcende todos os fenômenos do mundo real pelo simples fato de existir."

A imagem do labirinto contida no livro *A separação entre inscrever e escrever*, não é uma simples representação gráfica de um labirinto, pois traz em seu bojo elementos característicos da arte visual contemporânea como a assimetria. A imagem do labirinto é subvertida não só por sua posição e ideia de perspectiva, mas também pela sobreposição de traços que o fragmentam, contudo não excluem o centro.



(DIA-PINO, 1982, p.124)

A digital ora camada de pétala, ora labirinto-espiral, se perde e se transmuta na artificialidade do que se elabora. O natural e o que o identifica já não é tão importante para o desenvolvimento da poética da inscrição, ou talvez nunca tenha sido, assim como para Baudelaire, onde o artificial é que é considerado belo, pois parte do trabalho do poeta. A artificialidade é inerente ao homem, desde que esse não mais se via como animal, contudo a distinção entre natureza e artificialidade se aprofunda nas sociedades

modernas que passa a dar maior valor para o que resulta do trabalho humano e da utilização da técnica.

Nessa composição, observamos o natural transformado em artificial pela tinta sobre o papel. A digital transmuta-se em labirinto e as ranhuras que agrupam o cérebro, em motivo para a arte indígena. A figuração humana, apresentada de forma geométrica, também faz parte da composição. Cada imagem apresentada é composta por linhas, contudo, as linhas têm características próprias em cada uma delas.

Ao falar sobre a arte-física, Wladimir, exprime sua vontade de

fazer uma arte móvel, mas principalmente, para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor, mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo a uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da “obra de arte”), com os músculos em sintonia com a respiração. [...] Labirinto branco é um poema com a brancura do papel e com as transparências de suas perfurações. É um outro nível de leitura, um outro ato de virar a página. (DIAS-PINO, 1892, p. 125).

Affonso Romano Sant’Anna exemplifica e justifica obras modernas a partir de características Barrocas, propondo uma reinterpretação do fenômeno do Barroco. Tal discussão nos é pertinente uma vez que nos deparamos com um exemplo que parece traduzir a proposta labiríntica não só de Wladimir Dias-Pino, mas do Poema-Processo.

Em uma de suas “escavações literárias”, Sant’Anna encontra um poema barroco intitulado “labirinto cúbico”. Como o próprio título explicita, o poema que sugere o labirinto tem a forma de um cubo. “há duas informações, portanto, neste título, uma relativa ao conteúdo (labirinto, enigma e mistério) e outra quanto à forma (o quadrado cúbico como um jogo de dados com várias possibilidades de leitura).” (SANT’ANNA, 2000, p.58).

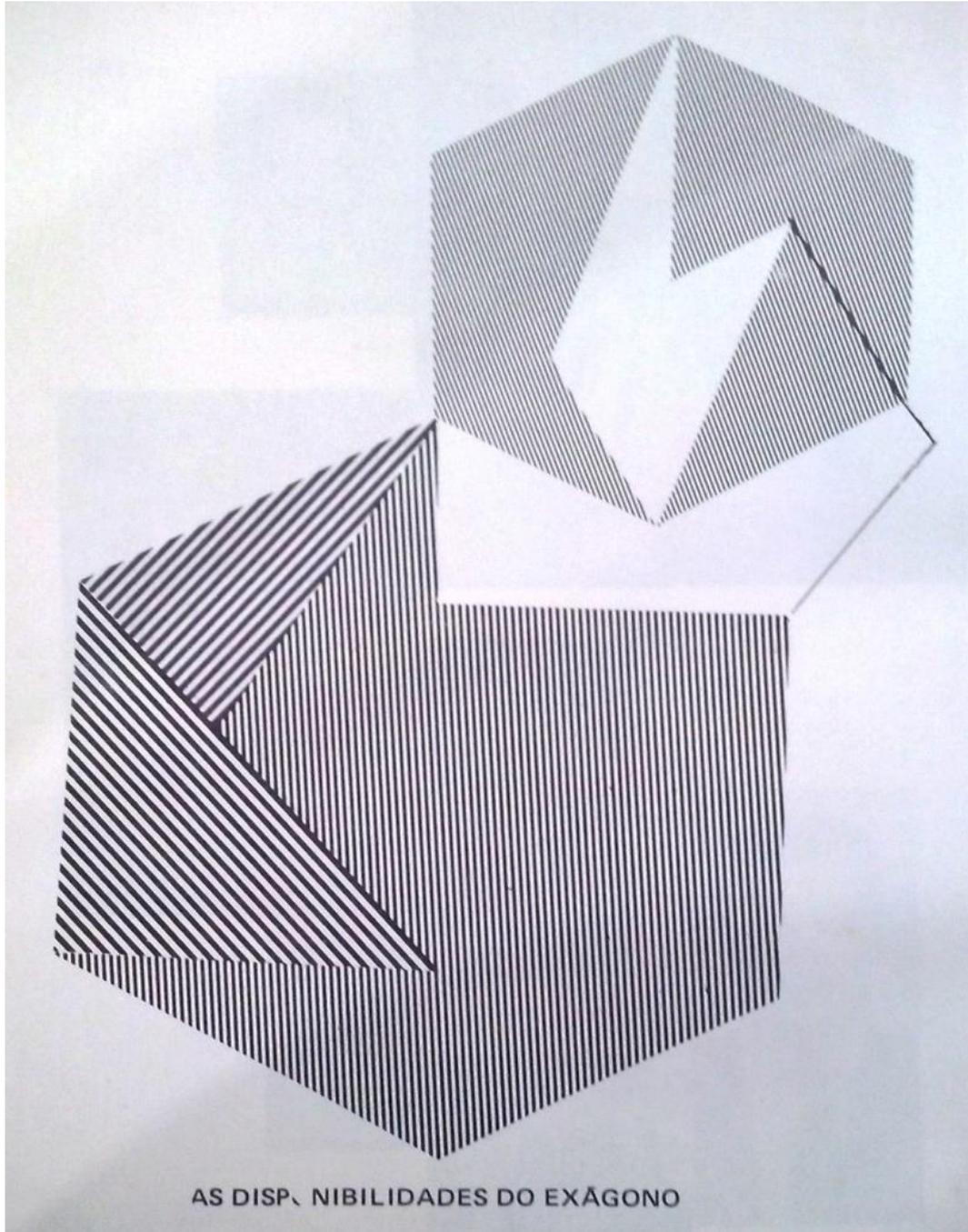
É nesse jogo desencadeado também pela geometria-matemática barroca que podemos pensar a práxis desenvolvida no Poema-Processo. Os integrantes do movimento o entendem como o “desencadeamento de estruturas sempre novas, inaugurando a cada nova experiência, processos informacionais novos [...]” (DIAS-PINO, 1982, p. 125). Em ambos os casos, o jogo não se esgota. No primeiro caso, o leitor toma para si a responsabilidade de perpetuação do jogo, o que não o difere do segundo caso, contudo aqui o leitor toma a postura de consumidor/participante,

ou seja, tem a liberdade para construir novas e diferentes versões, uma vez que o Poema-Processo se constrói sobre as bases de projetos, possibilitando efetivamente versões materiais e não apenas abstratas como no caso do “leitor comum”.

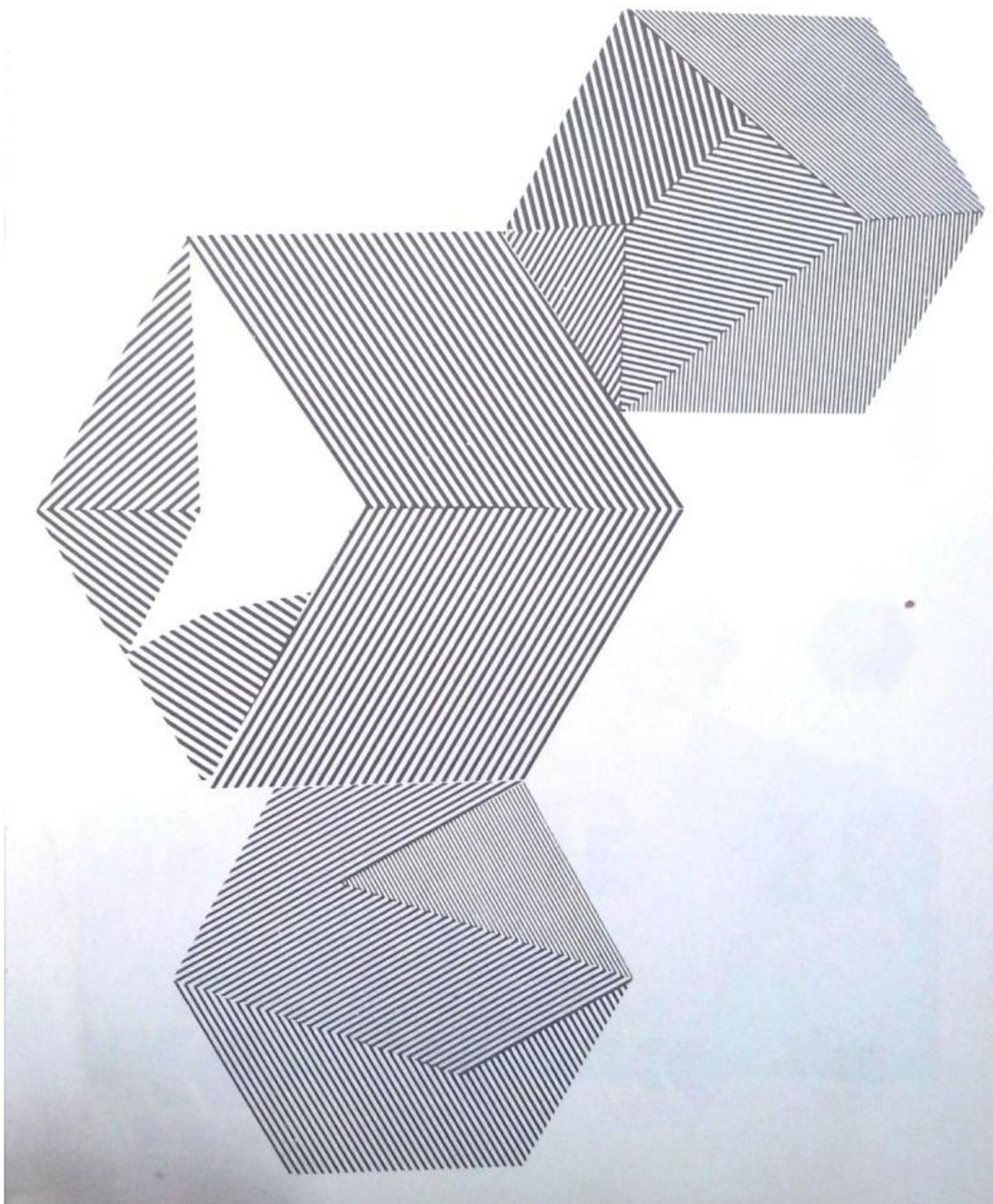
Assim como observou Affonso Romano Sant’Anna, a espiral, o quadrado e o labirinto se confundem e fundem também na poética de Wladimir Dias-Pino, propondo essa rotação de significados, leituras e, principalmente construções ou desconstruções entendendo que “a arte moderna guardou o arcabouço do labirinto, mas, na verdade esvaziou-lhe o sentido” (SANT’ANNA, 2000, p.73). Não há nos poemas que estão em observação os dilemas entre bem e mal, o que observamos é uma recorrente provocação aos sentidos. Alguma coisa que quer multiplicar-se coletivamente. Os labirintos de Wladimir são a efetivação de uma linguagem nova extirpando de uma vez por todas a ideia de linguagem única.

O círculo concêntrico da origem explode em multiplicidade ao sobrepor-se ao hexágono, ou melhor, “ex-ágono” a partir do momento em que este passa a indicar direções com suas setas embutidas. Num primeiro momento, nos limitamos a ver apenas seis setas, mas os dados são lançados e nossos olhos começam a perceber as sutilezas das linhas, ora paralelas na vertical, ora na perpendicular, formando conjuntos que se apresentam em direções diferentes, que, por sua vez, formam triângulos, bandeirolas, entre outras coisas. São esses elementos que compõem os ex-ágonos que causam uma sensação sinestésica de movimentar-se.

As direções apontadas outrora já não se limitam e ampliam-se através do jogo de combinações visíveis e invisíveis contidas no ex-ágono. Um ex-ágono é algo que foi um hexágono ou quis ser, mas não é, posto que, ao desconstruir um hexágono, criam-se outras imagens que compõem o poema. Algo que foi, mas deixou de ser.



(DIAS-PINO, 1982, p. 193)

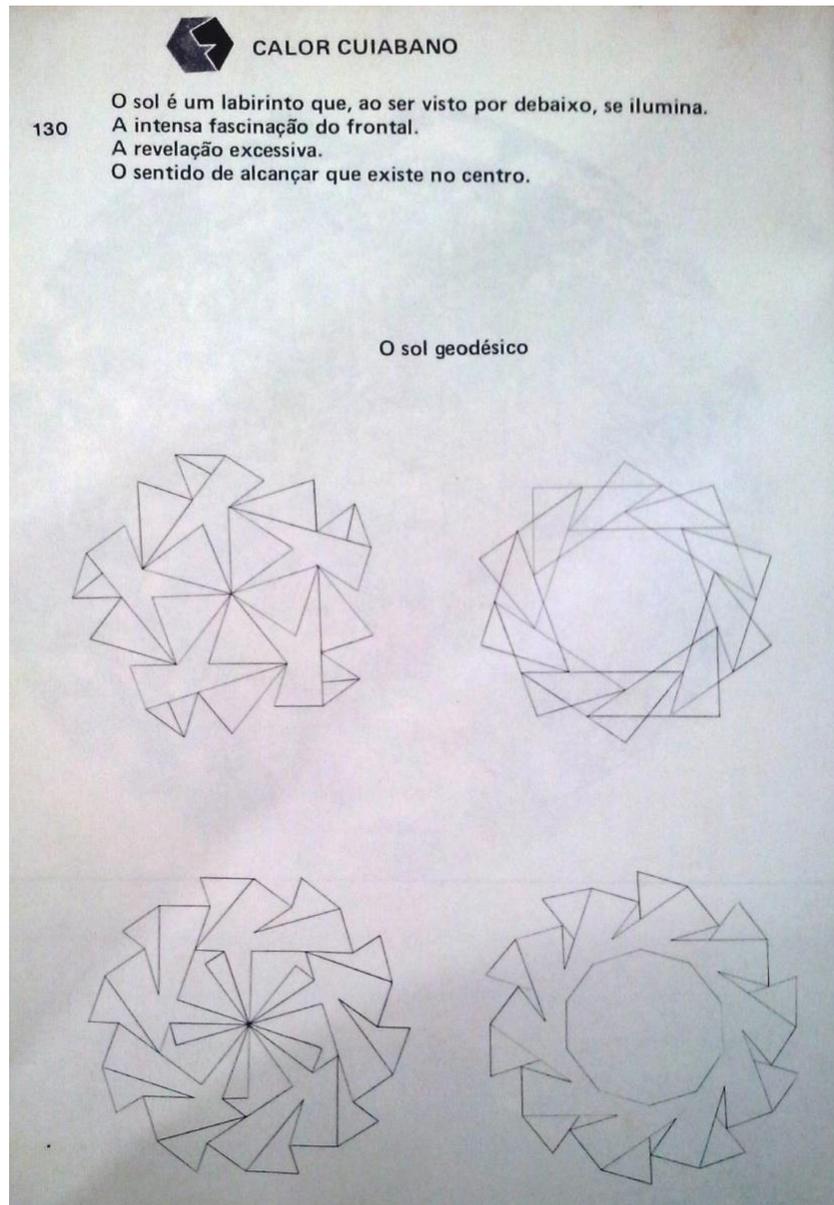


(DIA-PINO, 1982, p. 194)

No ex-ágono maior está contido um quadrado que, por sua vez, contém outras coisas compostas por linhas e não-linhas. O branco da página invade a forma em todos os momentos em que as linhas não fecham os contornos, mais uma vez nos deparamos com o branco da página como elemento de composição do poema.

O efeito expresso aproxima-se do efeito do zeugma, uma vez que ocultada uma das partes do ex-ágono, ela fica subentendida e é quase “uma elipse no infinito” (SANT’ANNA, 2000, p.74), numa tentativa de simetria conscientemente assimétrica –

efeito causado pelas linhas internas riscadas em direções diferentes que preenchem o ex-ágono – como os pressupostos da natureza (o sol), enquanto símbolo, que no poema seguinte se transmutaram em formas artificiais e que passam a “falar” por si através de suas performances, como as pontiagudas formas circulares do “sol geodésico”.



(DIA-PINO, 1982, p. 130)

O poema “o sol geodésico” é composto por quatro formas circulares. O número quatro sugere a perfeição, de acordo com Chevelier e Gheerbrant. Não obstante a ideia de perfeição, deparamo-nos com quatro formas circulares, únicas e singulares. As formas contidas no poema “o sol geodésico” articulam-se ao “calor

cuiabano”. E, como resultado dessa articulação, temos o centro do universo deslocado para o centro da América do Sul no “calor cuiabano”. A vertigem causada pelo efeito excessivo do sol se desdobra em geometria. Vê-se pela riqueza de detalhes no que se inscreve do “sol geodésico”, com seus traços minuciosamente elaborados, compondo formas semelhantes a triângulos; são quase flores que desabrocham. A rosa e suas camadas de pétalas, ou o labirinto e seu vazio e pálido centro.

A ausência de datações precisas para as referidas produções nos possibilita a sensação de que o início, ou seja, o primeiro movimento do qual Wladimir Dias-Pino fez parte, o Intensivismo, seria a síntese invertida de todo o processo experimentado até o ano de publicação de *A separação entre inscrever e escrever*, em 1982, e desenvolvido posteriormente, pois resultaria numa visão intensa, ou tudo seria intenso/intensamente visto (Intensivismo = intensamente visto).

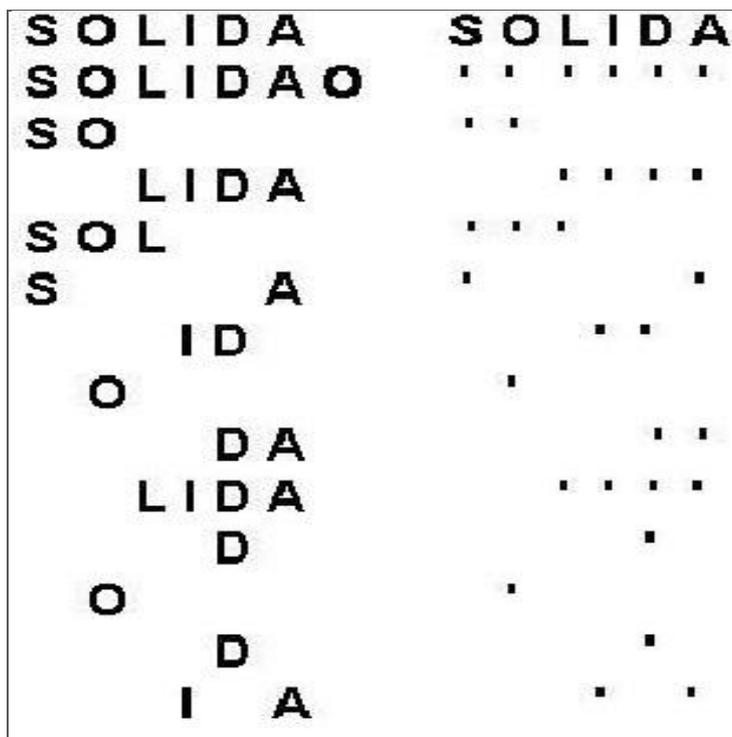
A intensidade daquilo que se vê é maior do que aquilo que se lê nos poemas analisados. O que se gravou foi tão expressivo quanto o que se grafou. Contudo, a grafia também lhe é singular, pois os versos assim como nas formas, também parecem movimentar-se e esvaziar-se de sentido, uma vez que alguns versos podem ter suas posições alteradas sem que haja prejuízos na construção de sentido do poema (já que a construção de sentido não é o mais importante). Além disso, essa maneira de grafar também leva à visualidade da forma. Os poemas são desmontáveis, possibilitando um número maior de combinações e com isso a manutenção do jogo. É interessante observar ainda que as imagens criadas atingem tamanha singularidade que parecem perder o referencial, pois não mais o identificam. A discrepância entre o referente e a representação do referente é tão grande que passa a ser outra coisa.

Todos os referidos movimentos - Intensivismo, Concretismo, Poema-Processo – confundem-se por algumas características comuns e ao mesmo tempo complementam-se, intensificando o grau de informação.

O transbordamento do que outrora fora círculo toma formas diversas no que se inscreve, como por exemplo, uma das versões do poema *Sólida*. Abusa-se das retas assimétricas que compõem o poema com suas colunas de letras, assim como nas tipografias abusa-se das substituições das letras por outros signos/símbolos. Abusa-se da redundância.

O poema *Solida* (contido no catálogo) é um dos mais conhecidos de Wladimir Dias-Pino. “Talvez o mais conhecido exemplo de poema/processo /.../. Dada a primeira versão, desencadeia-se o processo de informação e permanece intacto o projeto” (MENEGAZZO, 1991, p. 163). Na segunda versão, as palavras e tipos isolados se transformam em sinais gráficos. Sofrendo um aprofundamento na estrutura do poema. “O elemento desencadeador do processo é: /Solida/ /Solida/ /o/ /so/ /lida/ /sol/ /saído/ /da/ /lida/ /do/ /dia” (MENEGAZZO, 1991, p. 163).

Segundo o poeta, *Solida* é uma palavra geradora/matriz de seis letras, contendo três sílabas que compõem um número triangular; trata-se de um livro poema composto por cartões, mas que, como já foi dito anteriormente, ganha inúmeras versões:



(DIAS-PINO, 1982, p.205)

Observa-se nessa tipografia a solidificação da palavra e, em seguida, sua decomposição, na qual sinais gráficos tomam o lugar das letras, parecem fendas a “ferir” o silêncio da página. A provocá-la com borrões metricamente medidos, compondo, no entanto, a mesma estrutura de colunas de letras que se repetem numa forma fixa, mantendo o mesmo desenho. Porém, mesmo estando em colunas fixas, a impressão é a de que ele está se dissolvendo. Wladimir Dias-Pino, a partir de *Solida*, demonstra um grande poder de síntese, valorizando a questão estético-visual. As

duas versões são apresentadas de maneira singular. O que observamos é uma representação diagramática diferente da composição/decomposição, letra por letra, potencializando a ideia de que a poesia moderna e a contemporânea não precisam dizer nada. Como já dito anteriormente, para Baudelaire, “a poesia é um quadro concluído em si próprio” (FRIEDRICH, 1991, p.51), ela não tem pretensões, apenas é. Contudo, Berardinelli atribui a Jakobson tal discussão, pois para distinguir um texto poético de um texto não poético, Jakobson cria a “função poética”. Sendo que sua “principal característica seria a de não comunicar outra mensagem que não a mensagem de comunicar uma mensagem. A literariedade, objeto exclusivo da ciência da literatura, teria como traço distintivo a não ‘referencialidade’, o não se referir à realidade extralinguística, mas somente à organização dos signos linguísticos” (BERARDINELLI, 2007, p. 14). Portanto, essa não necessidade de dizer parte da distinção que se aprofunda entre linguagem poética e língua comum. A língua comum tem como principal característica a comunicação, enquanto a linguagem poética “seria tão mais poética quanto mais se subtraísse a função comunicativa. Interrompida a relação com a realidade extralinguística (o referente), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão do significado” (BERARDINELLI, 2007, p. 14). Entendemos que mesmo que o Poema-Processo tenha fortes bases na comunicação, ainda assim, como proposta poética também produz esse esvaziamento e seu processo informacional se dá através do projeto que serve não para representar, mas para estimular o processo de criação.

Considerações (S)EnFIM

Investigamos, prioritariamente, aquilo que se pode chamar de processo de “desrealização” da palavra – o que significou compreender como o espaço branco na página passou a ser elemento de composição e indicação de possibilidades para o “vedor”/leitor/interlocutor. Encontramos em Baudelaire e em Jakobson a justificativa para o fato da poesia não precisar dizer e sim ser, o processo comunicacional, nesse caso constrói-se sob uma outra lógica, uma vez que o poesia não pretende comunicar, mas a partir do momento que ela existe, segundo Barthes, ela comunica mesmo que seja para dizer que não quer dizer. Concluimos, portanto, que o que se inscreveu dispensou a necessidade do que se escreveu, porque já não importa mais o que foi dito, mas como se disse e como as palavras ocuparam a página.

A proposta poética de Dias-Pino foi provocadora, no sentido em que teve como ponto de partida uma matriz geradora de séries, por isso denominou-se “processo”. Sendo assim, a matriz seria o ponto de partida; é o poema que estimula e dá suporte para a produção de outros. Observamos isso, principalmente, no poema *A ave*. As séries estabeleceram, e acreditamos que ainda estabelecem, o grau de informação e, a partir da apropriação dessas informações, que se referem mais especificamente ao processo de produção, ou seja, ao projeto, pelo suposto “vedor”/leitor/interlocutor (uma vez que esse não fica inerte frente a essas informações), geraram-se as versões; segundo Wladimir a versão seria a disciplina para a apropriação, ou seja, o autoconsumo. E, como resultado do processo, realizou-se o objeto-poema.

As peculiaridades trazidas e desenvolvidas pelo projeto poético de Wladimir Dias-Pino nos poemas contidos no livro/catálogo, *A separação entre inscrever e escrever*, não poderiam passar despercebidas e sem carregar consigo o peso da polêmica. Alguns poucos críticos literários tiveram a coragem de “degustar” e “digerir” suas produções; uns se deliciaram com seus poemas-esquemas (com combinações que mais pareciam enigmas a serem decifrados pelo leitor ou observador), como Sergio Dalate; outros se contorciam, como Fábio Lucas contestando a posição de vanguarda do movimento Concretista (da década de 1950), acusando-os de falsa vanguarda e de elitistas. Lucas critica a ausência de “compromisso social”, que segundo ele “acomoda a consciência através de um presumido inconformismo dentro

do quadro não considerado dialeticamente”(LUCAS, 1985, p. 28). E aprofunda a gravidade da discussão dizendo que “o escritor alistado numa falsa vanguarda está conciliado com a cultura oficial, ao mesmo tempo em que simula um sacrifício agônico em favor de um futuro abstrato (...)”(LUCAS, 1985, p. 28-29).

O caminho traçado assentou-se nas vanguardas que privilegiaram e anunciaram a morte do verso, do autor e da própria obra. Na qualidade de artista e “obra” (ou produtor de acontecimentos) de vanguarda, destacaram-se o seu caráter revolucionário (que propôs algo transformador e de mudança de paradigma). Foi importante considerar na produção de Wladimir Dias Pino que, mesmo que tenha participado de movimentos diferentes, como Intensivismo, Concretismo e Poema-Processo, não havia fronteiras bem definidas, já que muitos poemas produzidos durante a fase concreta se transformam em poemas-processo, pois a base conceitual foi praticamente a mesma, com um grau de intensificação do processo de experimentação. Como disse Hilda Magalhães:

é exatamente por conseguir essa síntese dentro de uma proposta estética afinada com as vanguardas de 1950 e 1960 que Wladimir Dias Pino se destaca no cenário da literatura nacional e regional, extirpando de vez o anacronismo que caracterizava a literatura de Mato Grosso até meados do século. (MAGALHÃES, 2001, p.207).

O livro em análise deu visibilidade a todo o percurso transcorrido pelo poeta nesse determinado espaço de tempo entre as décadas de 1940 e 1980 do século XX; todavia, se transmutou em outro, em novo/velho, REcontAÇÃO da EXperimentAÇÃO. Tratou-se, portanto, de VER, DESidentificar e CRIAR.

Os poemas analisados articularam-se na medida em que intensificaram o processo de desconstrução do signo verbal e o substituíram por imagens, contudo imagens autônomas que não possuíam um referencial ou que devido ao alto grau de singularização, não tiveram a intenção de representar.

Constatou-se, ainda, que o trânsito entre a escrita e a inscrição se deu, num primeiro momento, em procedimentos de igual valoração estética. Versos e espaços em branco equilibraram-se na medida em que o grau de experimentação se aprofundou e a palavra escrita cedeu espaço para o texto não-verbal. Caminhando, portanto, para a morte do verso, tal como concebido pela tradição letrada.

Dentro desse contexto o Estado de Mato Grosso foi uma referência “geométrica”, “geo-poética” e “estético-afetiva”, para o desenvolvimento de uma poética da inscrição.

Os poemas analisados não quiseram dizer, quiseram ser; mas mesmo sendo fragmentos que se desmontaram, se desintegraram e se diluíram, paradoxalmente, se transFORMARAM, se reCRIARAM. “Uma dor antiga esfarinha cada palavra que nasce/ mas a unidade do poema é tamanha/ que ele se recompõe em solidão”(DIAS-PINO, 1982, p.191). As poéticas palavras de Wladimir remeteram à necessidade de manutenção da unidade do poema, como a Fênix que ressurgiu das cinzas em seu esplendor sob a forma de máquina; engrenagem ruminante transpirando formas; *Oroboros*, nitidamente visíveis em *A Máquina* – poema denominado auto-canibalista – e *Os Corcundas* –Auto-antropofágico – ambos voltaram-se para si mesmos, trazendo a ideia circular de autofecundação. O livro-catálogo analisado é o próprio universo poemático de Wladimir Dias-Pino, que fundiu e confundiu produção poética, crítica e vida. Entre fotos, desenhos, palavras, gravuras exaustivamente elaboradas, poemas, nos perdemos e encontramos na forma de organização singular de sua produção. *Oroboros*, geometria viva; transmutação.

O Wladimir poeta, assim como um pintor, um arquiteto ou um operário desenvolveu e ainda desenvolve seu “traço” através da prática e da reflexão, refacção, reconstrução, transpiração e até mesmo destruição a partir do suposto resultado, ou do resultado momentâneo, pois tudo é processo...

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia a prosa*. / Alfonso Berardinelli; tradução: Maurício Santana Dias; Organização e prefácio: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____; PIGNATÁRI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed., 1975.

_____. *Verso/reverso/controverso*. São Paulo: perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977

CAMPOS, Cristina. *Intensivismo: um movimento literário cuiabano de vanguarda internacional*. In: *Setembro Freire gOOI 2013: Catálogo*. / Casa de Cultura Silva Freire. Cuiabá: Entrelinhas, 2013.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CHEVALIER, Jean; CHERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva – 17ª Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

CHKLOVSKI, V.. *A Arte Como Procedimento*. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. / Antoine Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* / Jonathan Crary; tradução Verrah Chamma; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DALATE, Sergio. *A Escritura do Silêncio: Uma Poética do Olhar em Wladimir Dias Pino*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis, SP: Fclas, Universidade Estadual de São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DIAS-PINO, Wladimir. – *A separação entre inscrever e escrever* – Cuiabá: Edições do meio, 1982. (Org. Dep. De Letras da UFMT)

_____. *A Fome dos Lados*. Cuiabá: Edições Cidade Verde, 1940.

_____. *A máquina que ri*. Cuiabá: Edições Cidade Verde, 1941.

_____. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes LTDA, 1971.

DIAS-PINO, Wladimir ; SANTOS, João Felício dos. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Rio Velho AS, 1974.

DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino* [versão para o inglês Mário Mieli, versão para o francês Suzel Stampleman]. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção: Arte e Tecnologia)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1991.

HOBBSAWN, Eric; Ranger, T. (Org.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Pensamento Crítico, v. 55)

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Rphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Do Realismo Artístico*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Rio Grande do Sul: Ed. Globo, 1976. p. 119 – 127.

LEITE, Mário Cezar Silva. (Org.) *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

_____. *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. In: *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. Madalena Machado e Vera Maquea (org.). Cáceres-MT; Editora UNEMAT, 2009.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e ideologia da Literatura*. São Paulo SP: Ícone Editora LTDA., 1985.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001, 328p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um Lance de Dados*. (Trad. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de.) São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENDONÇA, Antônio Sergio Lima. SÁ, A. *Poesia de Vanguarda no Brasil* / Antônio Sergio Lima Mendonça e Álvaro de Sá. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura de Mato Grosso*. Goiás: Editora Rio Bonito, 1970.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 163

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes) São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. *Vanguardas poéticas em permanência: A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire*. (Tese de Doutorado) São Paulo, 2011.

SÁ, Álvaro. *Vanguarda – produto de comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1975.

SÁ, Álvaro e Neide de. *Metacrítica de Augusto de Campos*. Parnarama, PI, Lava-Roupa, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A., 1983.

SILVA, Rosana Rodrigues da. *Ultraje vanguardista: Wladimir Dias Pino e o Poema-processo*. RevLet - Revista Virtual de Letras, v 04, nº 01, jan/jul, 2012. ISSN 2176-9125.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. A. *Poesia concreta I seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Coleção Literatura Comentada)

SODRÉ, Antônio. *Empório Literário: versos diversos*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1957 até hoje*. 10ª Ed. Rio, Record, 1987.

INTERNET

RANGEL, Alexandre. *A Ave (video-poema)*. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/wladimir_ias_pino.html>. Acesso em: 10 jun 2014.

Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB. Disponível em: <www.encyclopediavisual.com/poemas.php>. Acesso em: 10 fev 2013.

REVISTAS E PERIÓDICOS

Temporada de poesia. Fascículo 6. *Poesia: A experiência Visual. O Ruído dos Olhos*. Belo Horizonte MG: 1994.

Vôte! Revista mato-grossense de literatura. Cuiabá, 2002.