

Elisângela Pereira de Lima

**A REINVENÇÃO POÉTICA DE WLADEMIR DIAS PINO:
VISUALIDADE E RUPTURA**

**TANGARÁ DA SERRA – MT
2011**

Elisângela Pereira de Lima

**A REINVENÇÃO POÉTICA DE WLADEMIR DIAS PINO:
VISUALIDADE E RUPTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Professora Dra Rosana Rodrigues da Silva.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

L732r Lima, Elisângela Pereira de

A reinvenção política de Wladimir Dias Pino: visualidade e ruptura / Elisângela Pereira de Lima. – 2011.

89f.

Orientador: Prof^a. Dra. Rosana Rodrigues da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Mato Grosso, Estudos Literários PPGEL, 2011.

1. WLADEMIR DIAS PINO. 2. VISUAL. 3. RUPTURA.
4. VANGUARDA . I. Silva, Rosana Rodrigues da. II. Título.

Às minhas bonecas vivas,
Maria Eduarda Lima Paiva
e *Sophia Lima Paiva*.

AGRADECIMENTOS

Ao meu *Deus*.

Infinitamente.

À minha orientadora, Dra *Rosana Rodrigues da Silva*.

Naturalmente elegante. Uma postura responsável. Intellectualmente elegante. Uma orientadora admirável. Doação. Apoio. Organização. Tranquilidade no processo de orientação. Ainda que não conhecesse o caminho a desbravar, conhecia a melhor forma de caminhar. As palavras se acabam, mas a minha gratidão não.

Aos professores Dr *Dante Gatto* e Dra *Gilvone Furtado Miguel*.

Valiosas contribuições. Relevantes sugestões. Correções, pertinentes. Olhares, inteligentes.

Aos professores do PPGEL.

Pelas profícuas contribuições teóricas da arte literária.

À professora Dra *Walnice Aparecida Matos Vilalva*.

Talvez nem imagine, entretanto, o seu empreendimento para a existência do PPGEL na UNEMAT de Tangará da Serra-MT, possibilitou, além de inúmeros benefícios, a concretização de grandes sonhos.

À secretária do PPGEL, *Lady Patrícia Pimenta Zago*.

Pela atenção e orientações necessárias.

Ao meu amado pai, *Francisco Pereira de Lima*.

O amor entre nós existe. E eu posso senti-lo. Isso nos basta. As palavras não precisam ser ditas. Elas podem ficar no ar. No pensamento. No nosso olhar. Meu pai. Nosso amor. Inexplicável! Mas real.

À minha amada mãe, *Maria Euzamar de Lima*.

Entendi o que é amor de mãe. Conheci como é um amor de mãe. Senti o amor de mãe. Vivi e vivo o amor de minha mãe. Um amor raro. Um amor que se materializa por meio de doces e sábias palavras. Um amor que não oprime. Pura doação. Um amor que acalma o meu coração.

À minha amada irmã, *Wilma Pereira de Lima*.

Eu entrei na sua vida. Obra do acaso? Obra de Deus! O seu carinho me envolveu. Os seus cuidados me resguardaram. O seu amor me preencheu. Eu não cresci sozinha. Cresci com você. E eu não estou sozinha. Eu estou com você. Eu, na verdade, sou um pouco de você.

À minha amada irmã, *Patrícia Pereira de Lima*.

A mais bonita das três. Uma boneca de porcelana. A mais frágil talvez. Você entrou na minha vida. De alma exposta. Meiga. Veio para me ensinar coisas das quais nem possa imaginar. Não é simplesmente uma irmã, é um presente de Deus.

Ao meu amado companheiro, *Geovani Lothammer*.

Sonhei em encontrar um homem de alma gentil. Alguém que me inspirasse. Um homem que me oferecesse massagem nos pés. O tipo de homem que me servisse melancia gelada, suco de laranja e água de coco. Mas sonhei, fervorosamente, em encontrar um homem que me desafiasse intelectualmente. E esse homem é você meu doce companheiro.

Aos meus queridos amigos.

Amigos de verdade, não tenho muitos. Poucos. E como eu, um pouco loucos. Carlos Edinei, Carla Regina, Maria Elena, Aparecida Lima, Cristina Imbriane, Matildes Trettel, Elariana Barros, Hilton Marcelo, Renata Contrera, Reinaldo Evangeleo.

Aos amigos do PPGEL.

Desejo manifestar os meus agradecimentos a todos pela solidariedade nessa caminhada.

Ao professor *Dr Isaac Newton Almeida Ramos*.

Pela indicação de leituras e pela concessão de material teórico.

À Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso.

Pela concessão da licença para que eu pudesse realizar esta pós-graduação, que mais do que uma qualificação profissional, é um sonho que se torna real.

Não se preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer entendimento.

Clarice Lispector

RESUMO

Esta pesquisa investiga os procedimentos poéticos dissonantes de Wladimir Dias Pino, um artista que moderniza as formas de produção e apreciação poética, por meio de uma obra embasada em processos experimentais. Analisa, particularmente, as obras *Solida* e *A ave*, observando a operação do autor que nega os rigorosos parâmetros de produção e promove uma ruptura com a tradição. Além disso, contribui para o enriquecimento da fortuna crítica de Wladimir Dias Pino, autor que lança o Estado de Mato Grosso na história da literatura nacional por estar na vanguarda de importantes movimentos: Intensivismo (1951); Concretismo (1956); e Poema-Processo (1967). A produção da dissertação se fez à luz de pensadores da poética da modernidade, como Marshall Berman, Hugo Friedrich, Octávio Paz, Walter Benjamin, George Steiner, Maurice Blanchot, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, e, do contexto regional, Sérgio Dalate.

Palavras-chave: Wladimir Dias Pino; visual; ruptura; vanguarda.

ABSTRACT

This research investigates the dissonant poetic procedures of Wladimir Dias Pino, an artist who modernizes the ways of poetic production and appreciation through a work based on experimental processes. It analyses, particularly, *Solida* and *A ave*, observing the author operation who denies the strict parameters of production and promotes a rupture with the tradition. Moreover, the research contributes to the enrichment of the critical fortune of Wladimir Dias Pino, an author who launched Mato Grosso State in the history of the national literature because he is in the vanguard of important movements: *Intensivismo* (1951); Concrete Poetry (1956); and *Poema-Processo* (1967). The production of this written work was done in light of the poetics thinkers of modern art, such as Marshall Berman, Hugo Friedrich, Octávio Paz, Walter Benjamin, George Steiner, Maurice Blanchot, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, and of the local context, Sérgio Dalate.

Keywords: Wladimir Dias Pino; visual; rupture; vanguard.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – <i>Solida</i> (1956)	43
Fig. 02 – <i>Solida</i> (1956)	47
Fig. 03 – <i>Solida</i> (1956)	50
Fig. 04 – <i>Solida</i> (1956)	51
Fig. 05 – <i>Solida</i> (1962)	64
Fig. 06 – <i>Solida</i> (1962)	66
Fig. 07 – <i>Solida</i> (1962)	68
Fig. 08 – <i>Solida</i> (1962)	69
Fig. 09 – <i>Solida</i> (1968)	70
Fig. 10 – <i>Solida</i> (1968)	71
Fig. 11 – <i>A ave</i> (1956)	74
Fig. 12 – <i>A ave</i> (1956)	75
Fig. 13 – <i>A ave</i> (1956)	75
Fig. 14 – <i>A ave</i> (1956)	78
Fig. 15 – <i>A ave</i> (1956)	78
Fig. 16 – <i>A ave</i> (1956)	79
Fig. 17 – <i>A ave</i> (1956)	79
Fig. 18 – <i>A ave</i> (1956)	80
Fig. 19 – <i>A ave</i> (1956)	80
Fig. 20 – <i>A ave</i> (1956)	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A OPERAÇÃO POÉTICA DE WLADEMIR DIAS PINO.....	13
1.1 Wladimir Dias Pino e a crítica.....	16
1.2 Operação de ruptura	19
1.3 Ultraje vanguardista	28
2. A POÉTICA EXPERIMENTALMENTE VISUAL DE WLADEMIR DIAS PINO	41
2.1 Princípios dissonantes da elaboração poética de Wladimir Dias Pino	49
2.2 A visualidade poética de Wladimir Dias Pino	57
3. LEITURAS VISUAIS	60
3.1 Solida: visualidade poética.....	64
3.2 Um olhar lançado para A ave	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

O cerne da presente pesquisa encontra-se na visualidade da poética de ruptura de Wladimir Dias Pino, um artista da palavra que avança nas experiências estéticas ao propor transformações na linguagem poética, marcando a história da literatura brasileira, a partir da década de 1940. Sua criticidade demonstra como estivera adiantado em seu tempo e é justamente essa criticidade que marca não apenas a sua obra, mas também toda a sua trajetória enquanto pesquisador visual.

Basicamente, este estudo consiste na investigação do campo visual de duas obras do autor, *Solida* e *A ave*, produções que resultam de um processo de construção onde o caráter inventivo é nitidamente visível. Essas obras já foram fonte de outras análises, o que confirma a relevância das mesmas, tanto para o reconhecimento do autor, quanto para a poética brasileira de invenção.

O plano geral da pesquisa reúne três capítulos com divisões pertinentes ao tratamento de cada uma das partes da dissertação que pretende averiguar as condições, as motivações e as bases para a construção de uma poética visual, bem como as implicações e os efeitos desencadeados pela mesma.

O primeiro capítulo apresenta a produção de Wladimir Dias Pino que se descobriu artista muito cedo. O ambiente em que foi educado oportunizou o desenvolvimento de habilidades que denunciaram a capacidade criadora de um garoto que tão precocemente penetrou o mundo das artes, expondo uma expressão autônoma, diante da qual a crítica encontra inúmeras dificuldades para tecer considerações. Não há como engessar teoricamente a produção poética desse autor, principalmente porque é uma operação que, apesar de estar situada na contemporaneidade, evidencia características das contradições internas engendradas pelo modo de criação artística a partir da modernidade.

Por meio de uma ação organizada, Wladimir Dias Pino procede à confecção de uma poética de ruptura. Negando os preceitos tradicionais avidamente, afasta-se de uma cultura poética cujo discurso de ideias fora tão fortemente disseminado. Idealiza, contudo, um processo de reinvenção ao sugerir um inovador procedimento de construção. Como resultado, o seu engenho audaz permite desbravar caminhos. A sua participação ativa em movimentos de vanguarda nacionais apresenta um artista de fato preocupado em instituir uma linguagem poética livre.

No segundo capítulo, o foco é o aspecto insólito da produção desse poeta que se fortalece na medida em que adota características surpreendentes que se tornam princípios

estéticos e ideológicos norteadores da sua prática, cuja gênese é uma experimentação visual. O poeta lida com a arte poética de forma audaciosa e essa sua atitude corrobora o rompimento com o modo convencional de produzir, de perceber e de julgar a arte poética. Atingir um nível de comunicação poética por meio de uma linguagem visual expande a qualidade de estranhamento, que está presente na obra do autor.

O terceiro capítulo aborda aspectos que deflagram o processo de leitura da obra de Wladimir Dias Pino, especialmente diante dos dois poemas que integram o núcleo desta pesquisa, *Solida* e *A ave*. Os poemas, aos olhos do leitor, configuram-se como verdadeiros objetos, pois fomentam um processo de leitura cuja apropriação visual clama por uma participação criativa, atribuindo ao leitor responsabilidades diante de uma obra que coexiste a partir do seu olhar particular.

Neste capítulo, a observação da linguagem visual instituída pelo poeta ratifica os desafios a que submete a sua produção. Trata-se de um autor que desenvolve uma consciência singular do seu empreendimento que soa como uma provocação poética.

A análise de *Solida* consiste na observação de um processo de construção e desconstrução simultâneas, ou vice-versa. Submetido à experimentação, o poema parte do signo verbal para atingir uma construção altamente visual. O resultado é a criação de uma série de cartões em diferentes versões onde é perceptível a trajetória de evolução não apenas do poema, mas também da operação do autor.

A análise de *A ave* percorre um caminho que tenta descortinar os aspectos que concebem essa produção como uma obra de arte, um livro de artista. Além disso, atribui um adjetivo peculiar ao poeta Wladimir Dias Pino, um neologismo: *reinventor*. Esse poeta *reinventor* faz uso de recursos inéditos e propõe direcionamentos vários de leitura, a partir dos gráficos que desenha, por meio dos quais insurgem incontáveis possibilidades de leituras e releituras.

Em ambas as análises o tratamento dispensado à linguagem demonstra que a mesma representa uma preocupação para Wladimir Dias Pino e é justamente esse tratamento que faz da sua poética visual um produto imprevisível. O poeta combate o signo verbal declarando que a única leitura possível da sua produção poética é a leitura do processo, uma leitura criativa.

Ultrapassando limites, o poeta e a sua obra são alvos de críticas severas, entretanto, toda a polêmica que circunda a produção de Wladimir Dias Pino pode ser justamente a energia que o move.

1. A OPERAÇÃO POÉTICA DE WLADEMIR DIAS PINO

O poeta Wladimir Dias Pino nasceu em 1927, na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu os primeiros anos de sua infância. No ano de 1936, mudou-se com a família para Cuiabá, Mato Grosso, pois seu pai, imigrante espanhol, anarquista e tipógrafo da Imprensa Nacional, por motivos políticos, obrigou-se a buscar asilo no interior do país.

A infância de Wladimir Dias Pino foi determinante para o engajamento do mesmo às artes. Cedo mergulhou no mar das letras. Em entrevista concedida a Paulo Silveira, gravada na residência do artista, no Rio de Janeiro, em 17 de março de 1999 e publicada no livro *A página violada*, do próprio Paulo Silveira (2008, p. 268), o poeta revelou, “[...] minha mãe era uma mulher muito ativa e não tinha muito o que fazer... Acabava o serviço de casa, e ficava... eu era a distração dela”. Um fato interessante é que a sua mãe, durante o processo de alfabetização, utilizava como recurso os próprios textos do pai do garoto. O poeta confidenciou isso a Silveira (2008, p. 268): “Como o meu pai era jornalista, e produzia textos, e ela fazia com que eu começasse a ler os textos de meu pai”.

O primeiro contato com o mundo das letras aconteceu por meio da letra de imprensa, modelo em que foi alfabetizado. Seduzido pelos caracteres distintivos da mesma, passou a estudar o alfabeto, descobrindo nas letras de imprensa, principalmente nas maiúsculas, um significado visual.

O desenvolvimento da habilidade da percepção visual também foi decorrência de outras ocupações infanto-juvenis. Ele descobriu as formas geométricas ao manipular as sobras de tecidos da primeira pequena fábrica de roupas infantis de Cuiabá-MT, que pertencia a sua mãe. E o domínio das artes gráficas resultou do contato que tinha com as engrenagens das máquinas impressoras, equipamentos de trabalho do seu pai.

A imagem física dos objetos pulsava aos olhos de Wladimir Dias Pino. Olhos artísticos que foram capazes de perceber minúcias do mundo visual. O poeta nunca se furtou das imagens, pelo contrário, aproximou-se delas de tal modo que as mesmas passaram a fazer parte das suas atividades, dos seus experimentos. Elas estão presentes em sua vida desde muito cedo, conforme confessa a Silveira (2008, p. 274): “E durante a minha vida toda eu colecionei muitas imagens – porque eu falei que desde os 7 anos eu coleciono imagens, não é?”

Tornar-se um pesquisador visual não foi fruto do acaso, mas sim da cumplicidade que Wladimir Dias Pino criou com o universo das imagens.

O ano de 1940 foi um marco, pois, aos treze anos de idade, o jovem poeta publicou *A fome dos lados* (edições Cidade Verde, Cuiabá-MT), seu primeiro poema em forma de livro, que se abre verticalmente. Convém ressaltar que, embora *A fome dos lados* tenha sido o primeiro poema publicado, Wladimir Dias Pino já aplicava o seu talento na construção de outros poemas que, devido a sua própria criticidade, foram aniquilados, conforme ratifica Dalate (1997, p. 1), “O pai imprimiu vários poemas do adolescente, alguns dos quais, não se sabe exatamente quantos, o poeta teria destruído”. Desde o início, é visível o caráter inovador do autor que se empenha para produzir uma poética visual, bem como a postura desbravadora de um poeta de criticidade aguçada.

Em 1941, foi publicado *A Máquina que ri*, um poema em forma de livro. Nos anos seguintes, outras obras foram produzidas e publicadas, como o livro-poema *Dia da cidade* (1948). Em todos eles o poeta explorou recursos diversos aprofundando-se na experimentação visual. O ano de 1948 marcou, ainda, o início da concepção de *A ave*, uma produção poética altamente visual.

Na mesma década, Wladimir Dias Pino, em parceria com o poeta Benedito Sant’Ana da Silva Freire, fundou o jornal *Arauto de juvenília* (1949), que serviu como um instrumento de sondagem e que preparou uma atmosfera propícia para o que eles intitularam como *Festa dos novos*, um evento que se tornou marco decisivo na separação entre os jovens modernistas e os acadêmicos que produziam textos predominantemente romântico-parnasianos.

No início da década de 50, mais precisamente no ano de 1951, Cuiabá-MT foi cenário para o lançamento do Intensivismo, movimento de vanguarda em que Wladimir Dias Pino contou com a doação poética e crítica de Othoniel Silva e Rubens de Mendonça. Juntamente com Wladimir Dias Pino, esses poetas criaram o jornal literário *Sarã*, a fim de veicularem suas mais novas concepções poéticas. De acordo com Magalhães (2001, p. 193), o jornal literário *Sarã* foi o “[...] órgão de divulgação dos novos valores da época”.

Em 1952, o poeta retornou à cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais vinte anos.

O poema *Os corcundas* foi publicado no ano de 1954. Conforme Dalate, esse talvez tenha sido (1997, p. 2) “[...] o mais estranho de seus poemas, em função dos procedimentos adotados para a confecção do texto, nada usuais e em pleno desacordo com a poesia praticada naquele momento no Brasil [...]”.

O ano de 1956 foi bastante representativo e produtivo para o poeta e para a história da literatura brasileira. Foi exposto o poema *Solida* que ganhou, em outros anos, diferentes

versões. Também foi lançada em 1956, a obra *A ave*, com trezentos exemplares, uma produção inteiramente artesanal.

Wladimir Dias Pino, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundaram, no ano de 1956, o movimento vanguardista da *Poesia Concreta*. Esse mesmo grupo de autores e vários artistas plásticos participaram da primeira *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna em São Paulo.

Em fevereiro de 1957, a *Exposição Nacional de Arte Concreta* tornou a acontecer. Dessa vez, o evento ocorreu no Ministério da Educação e Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, os poetas paulistas não participaram.

Ainda em 1957, Wladimir Dias Pino promoveu a *Primeira Noite de Arte Concreta* na UNE, juntamente com o poeta Silva Freire, introduzindo no meio estudantil o debate sobre a arte de vanguarda.

O ano de 1967 marcou o lançamento do movimento do Poema-Processo, do qual participaram, entre outros poetas, Álvaro de Sá e Neide de Sá. O grupo, liderado por Wladimir Dias Pino chocou quando, em janeiro de 1968, promoveu um ato público coletivo, um *happening*, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em que foram rasgados livros de poetas nacionais consagrados.

O final da década de 1960 e o início da década de 1970 foi um período de intensa atividade do poeta que, a fim de divulgar o movimento do Poema-Processo, com a ajuda de colaboradores, promoveu inúmeras exposições em diversas regiões nacionais e internacionais.

Em 1971, lançou o livro *Processo: Linguagem e Comunicação*, onde há uma antologia de poemas visuais bastante representativos, além dos princípios norteadores do movimento.

A cidade de Cuiabá-MT tem, no ano de 1972, o retorno de Wladimir Dias Pino e entre os anos de 1973 e 1978, ele fez parte do quadro técnico da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), atuando como assessor da reitoria. Foi também professor de Comunicação Visual na UFMT. Aceitando o convite da própria universidade, foi o primeiro pesquisador e programador visual. O seu trabalho faz parte da história da construção da identidade da instituição. Enquanto funcionário, Wladimir Dias Pino desenvolveu a logomarca da universidade. De acordo com Dalate (1997, p. 5), “[...] o trabalho do artista está presente em todos os espaços dessa universidade. Sob a forma de programação visual, circulam impressos que trazem a logomarca da instituição, de sua autoria”. E continua Dalate (1997, p. 6): “[...] o trabalho não se limita apenas ao campo técnico. No que se refere ao artístico, esculturas de grande porte e material diferenciado, estrategicamente localizados no campus, saíram de sua prancheta”.

No início da década de 1990, publicou, ao mesmo tempo, seis livros-caixas, uma inovação no que se refere ao conceito de livro. Os mesmos fazem parte do projeto da *Enciclopédia Visual* que consiste em 1001 volumes e 200.000 imagens e que ganhou a dedicação total do autor quando o mesmo retornou à cidade do Rio de Janeiro, em 1994.

No ano de 2007, concluiu um projeto realizado a partir de uma aliança confirmada com Regina Pouchain¹, que foi exposto na cidade do Rio de Janeiro, no Salão Oi Futuro, entre os meses de setembro e outubro de 2008: Exposição *Contrapoemas Anfipoemas*.

Atualmente, Wladimir Dias Pino reside na cidade do Rio de Janeiro e continua a criar, comprovando o seu empenho artístico e o seu veio de originalidade.

1.1 Wladimir Dias Pino e a crítica

Certos aspectos da poética brasileira, bem como alguns produtores e suas respectivas obras, parecem estar distantes do interesse da crítica nacional. A Wladimir Dias Pino ainda não foi dispensado olhar crítico capaz de examinar com afinco toda a sua obra com todos os seus aspectos peculiares, a ponto de produzir uma crítica verdadeiramente consistente. Inúmeras podem ser as razões, como por exemplo, a própria dificuldade de acesso à obra do poeta, pois algumas das suas produções, por se tratarem de obras experimentais construídas com materiais que se desintegram, já nem existem mais.

Após mais de meio século, a poética visual de Wladimir Dias Pino, uma obra dissonante, de ruptura e vanguarda, ainda causa estranhamento. Primeiro porque esse possivelmente era um dos seus intentos, segundo porque alguns leitores de poesia insistem em fechar os olhos para o processo evolutivo dos modos de concepção poética. Esses, entretanto, não podem ser motivos para que se despreze o engenho criativo do poeta e a sua relevância no cenário nacional.

Não é raro encontrar contradições, das mais diferentes espécies, quando se propõe a investigar a poética desse autor. Os poucos teóricos parecem não conjugar dos mesmos pensamentos e não oferecem, portanto, conclusões sólidas. Nada muito surpreendente até que se percebe um certo jogo de interesses entre alguns daqueles que se propõem a examinar partes da obra do poeta.

Sérgio Dalate, pesquisador da poética de Wladimir Dias Pino, oferece contribuições relevantes àqueles que desejam conhecer o universo poético visual desse artista, inclusive no

¹ Regina Pouchain é carioca, poeta, fotógrafa, analista de imagens, *designer* gráfica, artista multimídia.

que tange à própria crítica. Talvez tenha sido ele, ao construir o seu trabalho intitulado *A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino* (1997), que tenha conseguido tratar – e compreender – com maior imparcialidade a operação poética de um artista inventor. Dalate apresenta na sua dissertação um capítulo, *Wladimir Dias Pino e a crítica*, onde expande a sua investigação. Ele divide o capítulo da seguinte forma: 1. *Augusto de Campos: a crítica-invenção*; 2. *Álvaro e Neide de Sá: a crítica-fissura*; 3. *Philadelpho Menezes: a crítica-finesse*. Já aqui é possível visualizar as características de cada uma das críticas voltadas ao poeta.

De acordo com Dalate, até que se prove o contrário, Augusto de Campos foi quem primeiro abordou teoricamente a produção de Wladimir Dias Pino. No jornal *O Estado de São Paulo*, foram publicados, no ano de 1966 – dez anos após a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta – dois artigos por meio dos quais o crítico avalia a criação poética de Wladimir Dias Pino.

Não se sabe exatamente o porquê, mas em 1978, doze anos depois, Augusto de Campos procede à releitura e reescreve os dois artigos, fundindo-os em um só e torna a publicá-los em *Poesia, antipoesia, antropofagia* (coletânea crítica de sua autoria), sob o título *Poesia e/ou pintura*.

Na pesquisa teórica de Augusto de Campos são analisadas as seguintes produções do poeta: *Os corcundas* (1954), *A máquina ou a coisa em si* (1955), *A ave* (1956), *Poema espacial* (1957) e *Solida* (1962). Conforme Dalate (1997, p. 30), “[...] Augusto de Campos registra o que considera mais significativo na obra do poeta [...]”. Nesse contexto, a crítica de Augusto de Campos, cujas análises das obras citadas são relevantes para a compreensão dos processos de criação adotados por Wladimir Dias Pino, deve ser vista com cautela, pois está declarado o seu julgamento.

O exame do crítico, além de abordar aspectos concernentes ao procedimento poético, pretendia atribuir a Wladimir Dias Pino e sua produção, uma determinada posição, bem como elucidar, sob o seu ponto de vista, a relação do poeta com o grupo *Noigandres* e com a *Poesia Concreta*. É evidente a pretensão do crítico: conferir valor ao grupo e ao movimento. Segundo Augusto de Campos, o grupo e o movimento teriam sido responsáveis por uma certa projeção do poeta. É preciso admitir, entretanto, que o trabalho poético de Wladimir Dias Pino tenha sido lançado a outros espaços por meio da primeira *Exposição Nacional de Arte Concreta*. Contudo, ingenuamente ou não, esquece-se Augusto de Campos de que Wladimir Dias Pino também fora precursor do movimento e não apenas um seguidor da vanguarda. A não participação do poeta no referido evento, não anularia o relevo da sua experiência poética,

pois é evidente que se trata de um artista destemido, cuja autonomia e determinação não o permitem ficar à margem.

Contradizendo alguns aspectos da crítica de Augusto de Campos, em 1979, Álvaro de Sá e Neide de Sá publicam *Metacrítica de Augusto de Campos*. Por meio desse texto, os autores tecem considerações ao compararem as publicações – 1966 e 1978 – e denunciam divergências. Para isso, Álvaro e Neide de Sá apresentam uma nova análise para as obras de Wladimir Dias Pino, rebatendo apontamentos de Augusto de Campos. Também aqui é possível identificar o peso do julgamento dos críticos cariocas que fazem questão de apontar o valor independente de Wladimir Dias Pino. Os críticos do Rio de Janeiro objetivam, segundo Dalate (1997, p. 40-41), “[...] resgatar o aspecto precursor dos poemas de Wladimir Dias Pino; ao mesmo tempo, procuram defender o poeta do que consideram ser um ataque de Augusto de Campos”.

O clima de animosidade, entre o crítico paulista e os críticos cariocas, surgira justamente porque no ano de 1965, Décio Pignatari declarara o caráter precursor da operação poética de Wladimir Dias Pino a dois veículos de comunicação, o jornal *O Correio da Manhã* e a *Revista Invenção*. A afirmação de Décio Pignatari desencadeou na produção dos artigos de Augusto de Campos – em defesa ao grupo *Noigandres* – que, posteriormente, fora rebatido por Álvaro e Neide de Sá – em defesa a Wladimir Dias Pino.

Um outro teórico, Philadelpho Menezes, produz uma obra, *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (1991), onde a visualidade presente nas produções de Wladimir Dias Pino ganha destaque. Dalate (1997, p. 47) relata: “Concentrando a atenção na visualidade funcional presente no trabalho do poeta mato-grossense, Philadelpho Menezes descreve os processos de composição dos poemas em exame”. Os poemas a que Dalate se refere são *A ave* e *Solida*. Philadelpho Menezes procede à análise das referidas obras, colaborando para que os procedimentos poéticos de Wladimir Dias Pino sejam melhor compreendidos. Acerca disso, Dalate (1997, p. 49) comenta:

Menezes observa, ainda, que *A ave* e *Solida*, por uma via, abrem caminho à incorporação da visualidade, não como suporte e decorrência da composição verbal, mas como código dotado de leis de funcionamento autônomo, o que cria a possibilidade de se produzirem poemas além da poesia verbal.

O exame de Philadelpho Menezes é realmente elucidativo. Certamente cooperara ao oferecer informações pertinentes para os estudiosos que se propõem a conhecer a poética de

Wladimir Dias Pino. Mas o trabalho do crítico não se resume ao labor artístico do poeta, pois também levanta questões acerca da visualidade estrutural da poesia *noigandres*.

Anos mais tarde, em 1998, Philadelpho Menezes publica *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, obra que focaliza a poesia visual e a poesia concreta. Para isso o crítico opta por uma investigação dos aspectos histórico-culturais em que as mesmas são geradas. Wladimir Dias Pino, a sua produção poética visual e o seu envolvimento e promoção de movimentos nacionais, ganham algumas páginas.

Hilda Dutra Magalhães, na obra *História da Literatura de Mato Grosso: século XX* (2001) também escreve acerca da obra do poeta, com destaque à afinidade com as estéticas de vanguarda dos anos 1950 e à superação do anacronismo que marcava a literatura produzida no Estado de Mato Grosso. No texto intitulado *Wladimir Dias Pino: o poema visual*, a autora divulga informações biográficas básicas apresentando alguns dos poemas de Wladimir Dias Pino.

A crítica da obra wlademiriana auxilia no reconhecimento do valor intrínseco a sua obra, confirmando a importância dessa produção no cenário nacional.

1.2 Operação de ruptura

A arte poética tem sido desde há muito fonte de investigações que vasculham amiúde os seus múltiplos desígnios. A criação de um mundo próprio permite à arte poética potencializar representações diversas. Assim, a mesma pode ser compreendida como um fenómeno de sublimação, ou uma confissão. Pode ser ainda, uma forma de imitar, de comunicar, de ensinar e aprender, de transmitir e receber sentimentos, emoções. Isso tudo, porque é capaz de incitar a imaginação, de avocar à sensibilidade. Todavia, apesar da imaginação e sensibilidade que fazem parte do processo, todo projeto poético engendra planejamento e consciência. Como um organismo vivo, a arte poética responde ou corresponde às motivações as quais é submetida. Como uma luz reveladora, traz operações que permitem a própria transformação, sempre coerente com o universo em que coexiste.

Não há dúvida de que a arte poética apresenta um alto potencial de representações, com significados e desígnios diversos que compactuam com uma realidade que se deseja revelar. A emoção – enquanto variação surpreendente de um estado de espírito – aparece, a princípio, como um dos elementos que circunda a poesia. Entretanto, se se pensa exclusivamente sob essa perspectiva, instaura-se uma falácia. À medida que a humanidade toma ciência do seu potencial criativo e criador, engendra admiráveis transformações nas mais

diversas áreas, às vezes por iniciativa própria, às vezes por ser impulsionada, provocada. Assim, a poética sofre, como resultado de um processo natural de desenvolvimento da humanidade, significativas mudanças.

Hoje, século XXI, pode-se dizer que há uma tranquilidade bastante acentuada no que concerne à aceitação das transformações que a arte poética sofrera, mesmo porque, somente hoje é possível visualizar com maior propriedade e lucidez suas tendências evolutivas, os caminhos que percorrerá e a sua relação com os eventos promovidos pelo homem, enquanto ser histórico e social. Entretanto, cada mudança em sua concepção representava um abalo na tradição, como uma violação da instituição poética.

Por certo, a arte poética, ao propor a elevação da alma, gozara de um *status* tão sublime que qualquer perspectiva de mutação soava como um risco capaz de corromper a essência da mesma. Por isso, mesmo que se tivesse consciência da influência da sociedade como uma instituição que evolui, as mutações ao longo dos anos causaram, no mínimo, assombro, a figuras ilustres da história da Literatura, como por exemplo, Paul Valéry, que chega a confessar:

Quando vejo o que se faz com a Poesia, o que se pergunta, o que se responde a seu respeito, a idéia que se dá nos estudos (e quase em toda parte), meu espírito, que se acredita (em conseqüência sem dúvida da natureza íntima dos espíritos) o espírito mais simples possível, espanta-se ‘até o limite do espanto’ (VALÉRY, 1999, p. 175).

Ocorrem, porém, inevitavelmente, apesar de possíveis desapontamentos, transformações na arte poética, demonstrando que a mesma não se institui como um sistema inflexível. Investigando a arte poética na modernidade, Sérgio Dalate (1997, p. 18) conclui que “O ato que conduz à *poesia pura* chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com impulsos da língua”. Logo, assim como tantas verdades na história da humanidade são passíveis de modificações, também a poética é submetida à engenhosidade inventiva de artistas que revelam outras possibilidades de construção da mesma.

Não se deve esquecer que a arte poética constitui um exemplo de como a criatividade pode ser explorada. São justamente as transformações, empreendidas desde muito, que revelam o seu caráter mutável por meio da habilidade dos seus produtores. Estes são os poetas-artistas, ou os artistas-poetas. Nada poderia demonstrar mais claramente a potencialidade de transformação da arte poética do que o empenho dos seus produtores em transfigurá-la por meio da experimentação. A arte poética permite, de fato, a reinvenção ao

ser explorada pela experimentação que confere aos poetas a possibilidade de criar de forma sempre inovadora e original.

A criatividade, criticidade e ousadia de Wladimir Dias Pinho cunham uma técnica inovadora de produção poética. Sobre o seu empreendimento artístico, Menezes (1998, p. 54) constata: “[...] Dias-Pino mostra uma poesia incomum para os padrões brasileiros. Com imagens estranhas, associações imprevisíveis, um vocabulário rebuscado colocado numa sintaxe toda desconjuntada [...]”. Repudiando o lirismo convencional, torna incomum não apenas o processo de construção, mas também o resultado desse processo, na medida em que repele a lógica tradicional e sugere uma produção livre das convenções poéticas instituídas.

A Wladimir Dias Pino são atribuídos inúmeros adjetivos: bizarro, desconfiado, rebelde, ousado, crítico. Talvez, seja esse último o que melhor defina a sua produção que, sem dúvida alguma, é uma revelação que subverte a tradição. Isso significa que a sua obra traduz o que a arte moderna pressupõe, embora sua produção esteja situada na contemporaneidade, século XX. Mais ainda, sua poética manifesta exatamente os desígnios da literatura, conforme Eagleton (2003, p. 2): “[...] a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum’”. A obra de Wladimir Dias Pino pode ser, portanto, pensada como uma violência organizada contra uma linguagem poética radicada. Violência não deve ser entendida simplesmente como uma reação impetuosa que rejeita ponderação, ou como um ato de agressividade declarada cuja tendência é o desrespeito impensado. Pelo contrário, a violência desse contexto, devidamente adjetivada quer propor uma criação que seja capaz de produzir vibrações surpreendentes.

A tradição literária, sustentada pelo cânone, sofreu abalos irreversíveis na modernidade. Walter Benjamin (1994), ao falar da reprodutibilidade da obra de arte, mostra uma etapa essencialmente nova para a história da literatura, que tenciona promover a aproximação da obra de arte com as massas. De acordo com Benjamin (1994, p. 170), “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”. Indubitavelmente, os fatores sociais foram decisivos para a instituição de uma nova forma de produção artística, como também de novas perspectivas de relacionamento entre as massas e a arte. Segundo o próprio Benjamin (1994, p. 171), “[...] a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. Esse fenômeno desencadeia uma operação que se movimenta rumo à dessacralização, à destruição da aura.

Se em um primeiro momento havia a chamada aura que revestia a obra de arte e que determinava com o público uma relação passiva à contemplação, em um segundo momento, com o advento da sociedade moderna burguesa e com a reprodução técnica da obra de arte, a manifestação artística passa a ocupar um outro patamar. O desmoronamento da ideia de aura propõe a criação de mensagens alheias à magia empírica, libertas à manifestação física. Evidencia-se uma inversão de valores, o valor do culto passa ao valor de exposição, como ratifica Benjamin (1994, p. 174) “[...] o valor do culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição”.

O procedimento estético proposto por Wladimir Dias Pino, transformar a palavra em obra de arte, ao valorizar a experimentação, desencadeia os processos já mencionados: promove a aproximação com a sua arte ao liquidar o valor do culto, ao aniquilar a aura da sua produção poética. Entretanto, trafega na contramão, pois a especificidade da sua poética visual afasta qualquer possibilidade de reprodução.

Em linhas gerais, a arte moderna manifesta-se, portanto, como um engenho libertador que se lança a um espaço inóspito, que concebe uma desordem propícia à criação e que trança uma pluralidade de discursos em tensão, evidenciando ideias revolucionárias, capazes de fomentar um renovado prazer estético. Berman (2007, p. 111), discutindo a poética do século XX, afirma:

A ambição cósmica e a grandeza visionária da imagem, sua força altamente concentrada e dramática, seus subtons vagamente apocalípticos, a ambigüidade de seu ponto de vista – o calor que destrói é também a energia superabundante, um transbordamento de vida –, todas essas qualidades são em princípio traços característicos da imaginação modernista.

A arte moderna traça novos horizontes, a partir do momento em que se revela como um procedimento que, de tão livre e autônomo, caracteriza-se inicialmente como uma digressão, ou seja, como um desvio das normas fundadas.

A arte poética de Wladimir Dias Pino contempla, portanto, as implicações da arte moderna: uma expressão artística que não se submete a estruturas pré-definidas, nem a moldes de elaboração. Desse modo, pensar a poética moderna implica repensar a gênese de criação e a forma de contemplação em um contexto histórico em particular.

A sociedade moderna não é moderna exclusivamente no que se refere ao empreendimento à evolução, tampouco apenas ao processo de adaptação às transformações e evolução a que é submetida, mas também, e talvez principalmente, no que tange às atitudes dos cidadãos, os promotores das mudanças, diante dos modos de organização e

funcionamento da mesma. O certo é que na sociedade moderna as mudanças atingem os indivíduos e os mesmos respondem com significativas inovações.

Entre as inovações está a poética que, enquanto expressão do pensamento artístico, configura-se como uma resposta às transformações sociais e políticas. A força que o contexto moderno capitalista exerce, de certa forma, norteia e fomenta as ações humanas, inclusive os atos de criação poética, estabelecendo parâmetros aos indivíduos, enquanto produtores e produtos socioculturais.

Abordando esse pensamento, Berman (2007) traz à baila o que há de comum entre a modernidade e a burguesia, em busca do esclarecimento da relação entre a cultura moderna, a economia e a sociedade burguesa.

O Manifesto de Marx, conforme Berman (2007, p. 115), mostra que a burguesia teve notável desempenho no que tange à estruturação do que hoje se concebe como cultura moderna: “[...] a burguesia ‘realizou maravilhas’[...]”. Entretanto, convém ressaltar que o interesse de Marx não está nas produções do homem burguês, mas no processo, no modo de organização por meio do qual essa classe concebe novas atividades. Por esse ângulo é possível vislumbrar a atitude do artista Wladimir Dias Pino que, ao instaurar um novo procedimento poético, desvenda um campo de novas e imprevistas possibilidades. Realiza, portanto, uma poética pelo exercício experimental criativo. Assim, o poeta desafia e ultrapassa os limites de uma didática regular, lançando tendências e propondo novos movimentos poéticos.

À luz de Berman, é possível compreender os caminhos ou descaminhos da arte moderna, conseqüentemente do ato poético de Wladimir Dias Pino, artista que opera sobre a estrutura física do poema, lançando-o como obra de arte. Pelo exercício da experimentação, o autor age no processo de produção de modo a engendrar transformações que situem a sua poética em um outro espaço: o visual. As formas visual, gráfica e estrutural da sua obra ganham maior comunicabilidade. A fisicalidade torna-se então um traço marcante, certamente a mais forte característica da expressão poética desse artista. Trata-se de um chamamento à percepção visual, o que assinala uma projeção física que sobressai a qualquer ideia que, a princípio, um poema poderia exprimir. Como resultado, ele introduz uma poética cuja apreciação recai à condição de exposição, assumindo a qualidade de comunicar formas a partir da realidade material do poema.

De fato, as variações dessa expressão moderna consideram todo o conjunto que compõe a reinvenção artística propondo o repensar da própria concepção de arte. O processo de modernização é revolucionário e decisivo. Ele proporciona à arte liberdade estética e dá

maior acessibilidade às obras, mas isso desencadeia uma crise. Aqui emerge uma questão que pode ser exemplificada por Benjamin (1994, p. 171):

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodutibilidade verdadeiramente revolucionária [...] levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva.

A arte moderna, ao colocar contra a parede o autoritarismo que ditava as regras de construção poética, inclina-se a decorrências imprevistas. Assim, em *Poesia-Resistência*, comenta o crítico Bosi (2008, p.165 - 166): “A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignação extrema, canto ao avesso [...]”. Essa afirmação vem acentuar uma verdade: ao passo que propõe transformações, repudiando os conceitos de criação estética padronizados, a poesia moderna é vista como destruidora do que, por tanto tempo, e ainda, pensa-se acerca da estética poética tradicional.

Todavia, Wladimir Dias Pino testemunha o avanço das artes e promove inovações no campo da poética por meio de uma produção projetada para ser exposta. Ele sugere, em alguns aspectos, uma reinvenção, em outros concebe uma legítima invenção. Ignorando os padrões de criação disseminados por tanto tempo, dá vazão a uma poesia incomum que condiz com a emancipação estética ao instaurar uma nova ordem, ou o que se poderia chamar de desordem, ou descontinuidade poética.

Marx, ao reconhecer a importância do homem burguês na história do desenvolvimento da sociedade, pondera o outro lado da sociedade burguesa no que versa à fragilidade das criações e do próprio homem burguês diante do sistema capitalista. Um paradoxo insurge: a construção e a desconstrução simultâneas. Tudo o que se produz nesse sistema é destinado exclusivamente ao consumo, logo, é passivo de aniquilamento.

Por esse prisma, convém reconhecer que a arte se converte à particularidade da sociedade moderna como um produto que emana de uma criatividade revolucionária, mas que está fadada ao extermínio. É possível analisar mais densamente o sentido da arte neste contexto, quando Berman cita Marx (2007, p. 111) ‘Tudo que é sólido desmancha no ar [...]’. Os impulsos artísticos são postos em uma posição passiva, cuja produção permite ser estilizada, decomposta, diluída. É perceptível que mesmo sendo considerada como uma

proposta ativista, à arte moderna também estão coligados aspectos negativos, conforme o próprio Berman expõe (2007, p. 112): “O pensamento modernista, tão brilhante e iluminador do lado escuro de todos e de tudo, vem a ter os seus próprios e reprimidos cantos escuros [...]”.

Tal fenômeno pode ser observado na poética de Wladimir Dias Pino, pois suas produções, alcançando esse plano, autenticam novamente o modo de criação artística moderna. O poeta tripudia sobre o processo de construção poética ao apresentar uma operação estética que permite transformar o poema em obra de arte na medida em que se decompõe. Assim, a construção poética se dá na proporção em que esfacela o produto dessa mesma construção. Essa é uma disposição da poética wladimiriana que demonstra como o aparente se decompõe, expondo um mundo frágil, ilusório, onde o consumo mata perspectivas de durabilidade. Em contrapartida, aquilo que poderia soar como contradição na obra desse poeta sugere resistência, na medida em que vislumbra uma produção que não seja simplesmente um produto de consumo. Wladimir Dias Pino instala um paradoxo ao produzir uma obra que se contrapõe às demandas sociais, caracterizando-se, entre outros aspectos, como uma poética de resistência. Bosi (2008, p. 226) oferece uma explicação para o que *resistência* pode significar nesse contexto: “Resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro”. Ponderando acerca do passado e do presente como duas dimensões temporais distintas, vê-se como a manifestação poética sofre, ao longo dos anos, modificações relevantes, que são frutos das reações dos poetas diante dos conceitos específicos de determinados períodos.

Wladimir Dias Pino concebe novos parâmetros de construção poética que não se opõem simplesmente ao passado, mas também ao presente, ao resistir ao próprio discurso corrente. Como resultado, ao mesmo tempo em que reflete o modo moderno de produção artística, desbrava caminhos na medida em que delinea as faces da sua poética, promovendo uma criação artística de resistência. Ainda conforme Bosi (2008, p. 167), “[...] se não há caminho, o caminhante o abre caminhando [...]”. Wladimir Dias Pino é esse caminhante que se move em direção às condições que lhe permitem resistir, mesmo no interior do processo do qual faz parte. Trata-se, portanto, de um canto destoante que revela a intensidade com que Wladimir Dias Pino combate o próprio momento presente, o modo de produção capitalista, e a maior prova é a sua obra.

Analisando sob um outro prisma, esse sistema capitalista opera sobre Wladimir Dias Pino, não com todos, mas com alguns de seus desdobramentos. O autor não pode furtar-se da realidade, coercitiva, por sinal. Lançado nesta corrente de organização social, o poeta,

enquanto intelectual, desfruta de condições favoráveis à manifestação das suas ideologias, motivado pela sua própria autonomia cultural que expõe um radicalismo literário imprevisível. Mas, de acordo com Berman (2007), ainda que usufruam de privilégios especiais, sob os intelectuais modernos incide uma ironia também especial, no que concerne à própria sobrevivência dos mesmos.

Embora o poeta encontre, nesse contexto, ampla liberdade para manifestar a sua arte, certamente submete a sua produção ao consumo, mesmo que se empenhe na criação de mecanismos que inibam o consumo deliberado. Novamente, conforme Berman (2007, p. 143) “[...] eles vendem não apenas sua energia física, mas suas mentes, sua sensibilidade, seus sentimentos mais profundos, seus poderes visionários e imaginativos, virtualmente todo o seu ser”.

De fato, como uma questão de manutenção do processo de criação artística e manutenção da própria condição de poeta, Wladimir Dias Pino produz em conformidade às demandas do sistema, mas a sua criticidade lhe permite usar o próprio sistema para protestar. Contingência, aliás, dos artistas.

Ao proclamar resistência, Wladimir Dias Pino, em momentos de racionalidade, lucidez e coragem, produz uma poética que causa abalo nas estruturas que deliberavam a maneira de se produzir e contemplar poesia. Se o que importa na modernidade são os processos capazes de ativar mecanismos inovadores de produção artística, ele e sua obra, ao promoverem uma ruptura, operam coerentemente. O termo ruptura deve ser entendido aqui não apenas como uma quebra, mas também e principalmente, como uma tradição, tradição da ruptura que promove inovação. Seguindo essa linha, as propostas de ruptura fazem parte do próprio processo, que se renova e projeta-se diferentemente para que outras inovações sejam também possíveis. É como uma cadeia intimamente entrelaçada, que se nutre e que frutifica, fazendo surgir manifestações diversas, mas imprescindíveis para a história do desenvolvimento da literatura. Octavio Paz (1984, p. 17) entende sobre a tradição moderna da poesia que “A expressão não só significa que há uma poesia moderna, como que o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (Grifo do autor).

A história da literatura evidencia que o *belo* fora, no início e por tanto tempo, o princípio norteador da criação poética. A partir da modernidade, no entanto, uma quebra no modelo de representação põe em declínio a sacralidade do belo. Fato incontestável: os poetas anunciam uma inversão para os preceitos de construção poética na modernidade ao contraporem o belo ao feio. Todavia, é pertinente ressaltar que, como percebe Dalate, a

contraposição entre o feio e o belo não se instala apenas no sentido de uma negação declarada, mas sim, como uma outra possibilidade de produzir poética. Ao feio, nesse contexto, é conferido realce, é atribuído valor, com significados relevantes onde um sentido próprio passa a ser transposto à nova poética, rompendo e negando simultaneamente o passado. De acordo com Friedrich (1991, p. 65): “O passado tornando-se um peso [...] produz em alguns espíritos do século XIX uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas”. É aí, segundo Octavio Paz, em *Tradição da ruptura*, que se instala a ruptura e se funda a tradição. “Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” (PAZ, 1984, p. 17).

Diante do questionamento, conjectura-se aquilo que vai caracterizar a tradição moderna. Ainda sob essa perspectiva, Benjamin (1994, p. 170-171) revela que “a tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável”.

Neste momento, um outro aspecto irrompe. A ruptura da tradição, ao dar origem a uma nova arte, instaura uma forma diferente de percepção. As transformações das técnicas de reprodução conduzem a arte poética a uma outra fase que, com a passagem do tempo, vem modificar a relação entre as massas e a nova produção. Uma vez que a arte poética não é mais a mesma, por razões naturais, o público também já não é mais o mesmo, pois ambos estão condicionados ao processo de evolução, como observa Benjamin (1994, p. 169):

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Vê-se que as transformações desencadeiam um processo reflexivo que envolve as condições de produção poética, o homem enquanto sujeito histórico-social e as formas perceptíveis de uma nova arte poética. É como um movimento circular que, partindo de um determinado ponto percorre um caminho ainda não desbravado, fomentando mudanças que influenciam concomitantemente todas as esferas. Justifica-se, portanto, a alteração também no modo de percepção artística, que se apresenta como consequência de um movimento, conforme observa Bürger (2008, p. 67): “Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora”.

Ao romper com o processo tradicional de produção poética, Wladimir Dias Pino corrobora a tradição da ruptura. Como resultado, oferece na contemporaneidade, uma produção que se funda nos grandes feitos da arte moderna.

1.3 Ultraje vanguardista

O vocábulo *vanguarda* admite diferentes significações. Portanto, pode ser encontrado em contextos diversos. Pode referir-se à operação militar que marca a extremidade dianteira. Pode ainda, aludir à formação de aliança entre indivíduos que defendem conceitos em comum e que são capazes de mobilizar ações que tendem à renovação. Em épocas específicas, determinados fatores conduzem à formação de ideologias que, visando contrapor-se a parâmetros arraigados, ganham divulgação, a partir do momento em que se decide pela organização de grupos dispostos a promover movimentos que fomentam novos procedimentos, sejam eles culturais ou quaisquer outros. Tal descrição também pode ser entendida como vanguarda.

Ferreira Gullar, em seu estudo *Vanguarda e subdesenvolvimento* (2002), discute diferentes aspectos acerca da vanguarda enquanto fenômeno renovador no que se refere à arte literária. O autor analisa o conceito de vanguarda, a partir da relação estabelecida com o termo originário, *avant-garde*. Considera ainda, de forma crítica, as manifestações poéticas vanguardistas de países subdesenvolvidos – com destaque ao Brasil – por meio de um paralelo que traça com os países desenvolvidos, averiguando as condições que cerceiam o desenvolvimento dessas expressões artísticas em diferentes contextos. Ferreira Gullar avalia autores, obras e movimentos vanguardistas do Brasil, não se intimidando em cunhar críticas a específicos atos de inovação poética, caracterizados por uma busca pela afirmação de nacionalidade. Desse modo, faz sentido relacionar a construção da história de um país aos movimentos de vanguarda enquanto possíveis revelações do sentimento de nacionalidade. Os atos de vanguarda não podem ser entendidos, portanto, apenas como empreendimentos revolucionários, mas também como declarações de nacionalidade que fomentam a evolução gradativa de um país.

A literatura, envolta a tais circunstâncias, contribui para a construção da identidade brasileira. Principalmente porque na mesma intensidade em que a nação empreende esforços para estabelecer-se com características próprias e independentes, a literatura também luta para estabelecer-se de forma autônoma. Isso revela que o processo de construção da identidade é contínuo. Gullar (2002, p. 168) declara: “No meu entender, qualquer coisa que se possa

chamar de literatura ou arte brasileira está sendo elaborada a cada minuto, no processo da própria vida nacional e como expressão dela”. Conjugadas ao desenvolvimento das produções artísticas estão as vanguardas que conduzem a um horizonte infinito de probabilidades criativas, fomentando a realização de pesquisa e experimentação, a partir da rejeição de princípios estéticos radicados.

Acerca da vanguarda literária, Gullar (2002, p. 177) informa:

A “vanguarda” (*avant-garde*) como movimento artístico ou literário é um fenômeno relativamente recente. Personalidades inovadoras, artistas que se adiantaram ao seu tempo, que romperam com os estilos consagrados, não são raros na história da arte desde quando se tornou possível identificar a autoria da obra.

As vanguardas artísticas têm grande responsabilidade, sobretudo em países como o Brasil que, mesmo com um histórico que demonstra problemas culturais, luta em busca de uma identidade liberta de certos rigores. Gullar (2002, p. 176) considera que “A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”.

Os movimentos de vanguarda organizam-se de forma a protestar abertamente contra uma ordem estabelecida, assim sendo veicula o rompimento com a tradição pela afirmação do novo.

A poética wladimiriana é a prova de 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. Está claro que se restringisse a sua construção poética ao uso exclusivo de palavras, não poderia exprimir tudo o que tencionava. Como resultado, o desempenho artístico de Wladimir Dias Pino confere uma outra marca à 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.

O saldo é uma obra que, antes de ser uma provocação, é uma crítica. O modo como radicaliza as formas visuais aparece na poética pela primeira vez. Aí está o caráter de vanguarda: um processo de produção poética imprevisível. O poeta, pelo impulso de superação, pensou a renovação dos procedimentos artísticos no plano visual.

Evidentemente, a arte moderna influencia as realizações desse artista. A revolução instituída, a partir da arte moderna, proporciona a Wladimir Dias Pino condições para

arquitetar uma poética visual. A perda da aura, atribuída à transformação das técnicas de produção, é uma delas. Há também a sociedade, não tradicionalista, que idealiza o desenvolvimento, que impele o homem burguês a um modo desmesurado de produção e que o instiga a reagir diante das pressões de mudança, a fim de manter as condições mínimas de sobrevivência no referido contexto, como afirma Berman (2007, p. 119):

Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades, necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante.

A energia que impulsiona as transformações sociais é a mesma que recai sobre os artistas e esses, diante de tal força, ultrapassam barreiras ao instituírem uma arte moderna capaz de combater a estabilidade prolongada. A atitude vanguardista de Wladimir Dias Pino nada mais é do que a vazão de uma prática que reflete as condições de produção de uma determinada época – não se poderá aqui, diminuir o valor estético da sua poética em razão dessa constatação. Como um espelho, o trabalho desse poeta reflete e ratifica o contexto que o estimula. A esse respeito, Bürger (2008, p. 45) destaca: “Por mais que possam aspirar ao conhecimento supra-historicamente válido de seu objeto, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento”. Portanto, enquanto poética vanguardista, o experimento visual de Wladimir Dias Pino, que exerce uma crítica ao *status* da arte na própria sociedade moderna, é justamente fruto dessa atmosfera.

Se de fato o momento histórico social influi sobre os modos de produção artística, convém lançar um olhar particular para o Brasil e para o Estado de Mato Grosso, lugar onde a poética wladimiriana é inicialmente construída. Discorrendo sobre a história da literatura brasileira, Bosi (1994, p. 435) informa: “A partir de 1950/55, entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento”. É evidente que o novo contexto – histórico, social, econômico e político – influencia a criação artística pelo potencial revolucionário. A vanguarda de uma poética experimental direciona-se à objetividade que pode ser entendida, segundo Bosi (1994, p. 523) como a “[...] procura de *códigos* que, rejeitando a tradição do verso, façam do poema um objeto de linguagem integrável, se possível, na estrutura perceptiva das comunicações de massa, medula da vida contemporânea” (Grifo do autor).

Com isso, ideias revolucionárias brotam e revelam-se por meio de um movimento estético denominado, pelo próprio idealizador, como Intensivismo, lançado em 1951. Apesar de ser considerado hoje um movimento, o Intensivismo fora pensado e apresentado pelo poeta como um *manifesto*, cujo lançamento e divulgação tiveram como veículo, o jornal literário *Sarã*, que circulou em Cuiabá-MT de 1951 a 1953. Wladimir Dias Pino, para a composição do jornal, contara com as contribuições dos autores Othoniel Silva e Rubens de Mendonça, com os quais compartilhara suas ideologias.

No próprio jornal é publicado um texto, *Sarã: Uma luz que nasce*, assinado por Luiz Pereira Lemos, em julho de 1951, por meio do qual é perceptível a defesa do novo sistema de ideias:

Tenho sôbre a minha modesta escrivantina dois números do jornalzinho “Sarã”, rebento prometedor das letras matogrossenses. Sim, aqui estão os volumes 1 e 2, anunciando o nascimento do “Sarã”, jornal pequenino em formato, mas grande em conteúdo, em boa vontade e em intenções. Na sua enérgica direção estão os homens das letras Wladimir Dias Pino, Othoniel Silva e Rubens de Mendonça, prontos, como se pode vê-los logo de início, para a luta que não será pequena, e para levarem adiante, com acerto e correção, a sua obra tão louvavelmente iniciada (*Sarã*, 1951, n. II, p. 4).

O texto revela as implicações, enquanto manifestação vanguardista, em um país que tem o subdesenvolvimento como marca expressiva.

Sarã foi um dos meios a que o poeta Wladimir Dias Pino recorreu para comunicar o modo como percebia a literatura em Mato Grosso e reagir, propondo novas e contrárias operações poéticas. Conforme Dalate (1997, p. 2) por meio do jornal literário *Sarã*, o poeta “[...] atacava frontalmente a poesia praticada na Academia Mato-Grossense de Letras, comandada por Dom Aquino Correa, poeta e arcebispo local. Imediatamente, fecham-se as portas e estreitam-se os horizontes para o jovem rebelde”. Mesmo cogitando uma transformação que julgava positiva para a arte poética do Estado, Wladimir Dias Pino não fora bem compreendido, menos ainda aceito por um certo grupo da sociedade. Significa isso que o pensamento local fora insípido às ideias vanguardistas do poeta que, pela experiência visual trouxe consigo, inevitavelmente, um sabor poético ainda não provado.

Apesar de os movimentos de vanguarda representarem um papel relevante para a vida cultural de um país, é perceptível o fato de que os mesmos causam inicialmente – antes de serem devidamente aclarados os seus pressupostos – tamanha rejeição que é capaz de isolar e desprezar os grupos que os promovem. Assim sendo, o fato de Wladimir Dias Pino e o seu empreendimento sofrerem contenção, pode e deve ser visto com relativa naturalidade.

Em *Sarã* é possível encontrar, nos textos de Wladimir Dias Pino, apontamentos que avaliam e julgam os procedimentos literários do local e da época. O trecho a seguir critica a situação da literatura no Estado:

O passado da nossa literatura, na verdade, é quase um boato, e como todo o boato tem uma unhinha de verdade, essa unhinha, por certo, é Lobivar Matos, Pedro Medeiros e algumas vezes, Antonio Tolentino que foi – é bom que se diga - a melancia da nossa literatura (82% de água – refresco em fruta) (*Sarã*, 1951, n. II, p. 4).

Observa-se a capacidade do poeta em olhar para as manifestações literárias do Estado e avaliá-las. Nesse fragmento, ao referir-se ao passado da literatura mato-grossense, ele usa o vocábulo ‘boato’. O termo aduz à dificuldade de perceber a existência de uma literatura com definições e características peculiares. Além disso, dá um tom de superficialidade, de algo que até possa existir, porém sem validade confirmada. Salvo os poetas mencionados, segundo Wladimir Dias Pino, a literatura do Estado seria apenas um rumor, permanecendo no anonimato.

A criticidade do poeta outorgou-lhe o direito de julgar os produtores literários, como se observa no trecho abaixo:

E olhem, nunca tivemos um sonetista, embora nossos homens – de pensamento, preferissem, desde o início, uns versos fáceis ao estudo cansativo dum ensaio. Fica dito que nós não temos ensaísta (...). Ah! Já ia me esquecendo, nossos poetas são peões. Produzem ruído de bezerro. Rodam, rodam e não saem do lugar decorando aquela música única (*Sarã*, 1951, n. II, p. 5).

A intenção deliberada de Wladimir Dias Pino de ver nascer uma literatura autônoma o conduz a provocar os poetas. Acreditava que dessa forma incentivaria um processo diferente de construção artística. Já aqui, concebendo o jornal *Sarã* como um projeto que articulava as ideias de um novo sistema de produção, verifica-se que Wladimir Dias Pino, por meio desse projeto, gera um rebuliço no meio literário mato-grossense.

Sarã marca a história da literatura de Mato Grosso, pois representa a ânsia de modernizar os procedimentos literários locais. É possível ousar e dizer que *Sarã* é o grito de liberdade, o instrumento material por meio do qual são divulgadas as ideias do Intensivismo. O próprio jornal, portanto, permite a definição e explicações do movimento, como anuncia: “O Intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético” (*Sarã*,

1951, n. II, p. 5). O referido jornal literário opera o encontro entre a teoria e a prática dos fundamentos do movimento.

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 palavra artística que sugere sentido próprio por meio de relações exclusivas, o valor atribuído à 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. De acordo com Dalate (1997, p. 8), tais procedimentos “[...] expressam o desejo do novo e caminham ao lado de grandes realizações da arte moderna”.

Em meados de 1952, quando Wladimir Dias Pino deixa Cuiabá-MT e volta para a capital da província – onde permanece por mais vinte anos – na época a cidade do Rio de Janeiro, local onde nasceu, a redação do jornal registra a relevância do poeta do Intensivismo para o Estado de Mato Grosso. Entre os elogios dispensados ao companheiro, a redação do jornal assim escreve: “Wladimir Dias Pino [tem] sonhado com uma nova corrente literária que vem de modo concreto engrandecer e elevar o nome de Mato-Grosso” (*Sarã*, 1952, n. VI, p. 7). E enfatizando especificamente o Intensivismo, a redação do jornal declara: “Pode ser um movimento não muito desenvolvido o Intensivismo, mas convenhamos é esta a primeira vez que Mato-Grosso lançou bases de uma reforma literária, é a primeira vez que Mato-Grosso tenta criar uma escola fugindo a rotina de méro copiador” (*Sarã*, 1952, n. VI, p. 7).

A determinação de Wladimir Dias Pino permite a consolidação de um projeto capaz de alterar os rumos da arte poética mato-grossense. Entretanto, convém aqui uma especulação pertinente. É bastante provável que se o poeta Wladimir Dias Pino, que combateu a noção poética enraizada nos valores tradicionais por meio de uma produção que alçou voo ao exterior, tivesse permanecido em Mato Grosso, teria mudado os rumos da história literária local, que ganharia ainda maior expressividade no cenário nacional.

A aspiração em liquidar o valor tradicional da cultura poética conduz Wladimir Dias Pino à ambição de se posicionar como o autor de uma prática inédita. Daí, observar o percurso percorrido por ele – que parte do Intensivismo, passa pelo Concretismo e alcança o Poema-Processo – é a comprovação do crescimento da autonomia de uma poética que tem caráter vanguardista.

Wladimir Dias Pino também participa de um outro movimento polêmico que nasce em um contexto de efervescência nacional, o Concretismo. Como o próprio nome sugere, o movimento privilegia o processo concreto de elaboração do poema. A poesia concreta caracteriza-se pela negação de elementos considerados até então indispensáveis para a

construção poética brasileira: a cultura rural e o intimismo subjetivista. Angelo Mazzuchelli Garcia (2008, p. 89) argumenta: “O poema concreto queria efetuar uma comunicação rápida; comunicação de formas, de estruturas, não de conteúdos”.

O envolvimento de Wladimir Dias Pino nesse movimento permite uma conceituação peculiar da sua obra que é apresentada por Dalate (1997, p. 11) como “[...] um tipo específico de poesia que perde gradualmente os suportes de uma escritura fundada na lírica moderna e abandona, em seguida, o código verbal para atingir a construtividade pura, de acordo com as normas preconizadas pela arte concreta [...]”. Ao inovar, Wladimir Dias Pino produz com alto grau de inventividade e de imprevisibilidade.

Dentro do complexo universo do Concretismo, considerando o contexto da época, alguns dos seus representantes, além de conceituarem a poesia concreta, balizaram os mandamentos que conduziriam a produção dos trabalhos dos poetas envolvidos, que deveriam introduzir em suas criações, elementos de desordem capazes de fomentar tensão. Acerca da poesia concreta, Menezes (1998, p. 21) ressalta: “Ela propõe, de um lado, uma visão da cultura como um processo universal que se realiza nos grandes centros urbanos, em conexão com a comunicação de massa e o avanço técnico”.

Algo mais circunda as características dessa poesia de vanguarda: o alcance internacional; a criação de uma poesia para exportação. A ideia, ao promover uma poética inovadora, era ao mesmo tempo organizar um movimento internacional da poesia concreta. E esse objetivo fora atingido. Como esclarece Menezes, (1994, p. 43) “Um momento de reconhecimento internacional da importância da poesia concreta foi a inclusão do movimento numa série especial do suplemento literário da revista *Times*, em 1964, dedicada à poesia experimental do mundo”.

A respeito desse movimento poético, escreve Bosi (1994, p. 531): “A poesia concreta, ou Concretismo, impôs-se a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética”. A liberdade sem limites reclamada pelo Concretismo e as investidas audaciosas revelam um movimento – por meio de alguns representantes – que sentia uma necessidade desvairada de construir uma literatura brasileira que pudesse ser levada a universos exteriores.

Quanto a Wladimir Dias Pino, o poeta apresenta uma consciência vanguardista expressiva que, além de atuar diretamente por meio das suas produções poéticas, também fomentou debates teóricos acerca da arte de vanguarda. Junto com Silva Freire, Wladimir Dias Pino organizou, em 1957, um evento, *Noite da Arte Concreta*, onde fora possível a discussão no meio estudantil sobre aspectos da arte de vanguarda no contexto nacional.

É por meio da formação inicial de um grupo de poetas, Noigandres², que a poesia concreta brasileira é exposta ao mundo. Não se permite deixar de citar aqui o fato de que, conforme apontamentos do crítico Bosi (1994, p. 476 - 477), “[...] os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida da sua poética o texto de Mallarmé ‘*Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*’ (1897), primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual”. Já prevendo o estranhamento que causaria essa nova produção artística verbo-visual, o poeta afirmou no prefácio à primeira versão de *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard* (revista Cosmopolis – 1897), segundo os irmãos Campos e Décio Pignatari (2006, p. 31): ‘Sem presumir do futuro, o que sairá daqui, nada ou quase uma arte’.

Na obra de Wladimir Dias Pino, também é possível reconhecer laços com a poética de Mallarmé, como expressa Dalate (1997, p. 9-10):

Embora seja possível reconhecer algumas fontes intertextuais na poesia de Wladimir Dias Pino – especialmente aquelas que inauguram o pensamento da modernidade no fazer artístico, como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud – uma delas revela-se a mais importante, espécie de matriz norteadora da obra do poeta mato-grossense [...]. Essa fonte é o poema *Un coup de dès*, de Stéphane Mallarmé, cotejado com os textos wlademirianos.

O cenário brasileiro, especificamente a cidade de São Paulo, o ano de 1956 testemunha a organização de um evento, a primeira *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna. De acordo com Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2006, p. 63), “Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios”. Nessa ocasião, participaram os poetas do grupo Noigandres, Wladimir Dias Pino e outros, como Ferreira Gullar e Ronaldo Azeredo que, aderindo e promovendo transformações na arte poética, contribuíram diretamente para a representação dessa expressão estética vanguardista por meio dos seus trabalhos. Convém ressaltar que o evento não teve divulgação pela imprensa. Desse fato, depreendem-se interpretações múltiplas. Entretanto, em fevereiro do ano seguinte, 1957, o evento torna a acontecer. Dessa vez, a *Exposição Nacional de Arte Concreta* se dá no Ministério da Educação e Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, o evento ganhou espaço na imprensa possibilitando assim, a apreciação popular. Um adjetivo

² O grupo *Noigandres* é formado pelos poetas paulistas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

logo penetrou a poesia concreta: polêmica. O que não foi surpresa, já que propõe uma nova e diferente construção poética verbo-visual.

Como toda nova tendência, a poesia concreta recebeu adesões, mas também recebeu críticas, repreendendo-a impiedosamente. Como exemplo, é curioso mencionar o que os escritores Olegário Mariano da Academia Brasileira de Letras e Ledo Ivo anunciaram na época: – “Isso é coisa de débeis mentais”; – “O que falta a essa gente é um bom curso primário” (MENEZES, 1998, p. 45).

É nítida a averiguação de que o movimento surtiu um efeito de choque cultural no país. A gênese do choque produzido a partir dos movimentos de vanguarda pode ser explicada por Bürger (2008, p. 158):

A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa denegação de sentido como choque.

O receptor da obra de vanguarda depara-se com a necessidade de repensar a sua postura, principalmente porque o choque é uma atitude intencionalmente planejada pelo artista de vanguarda que alcança o efeito de estranhamento.

No movimento Concreto, o estranhamento é marca de uma poética experimental. Assim, o Concretismo funda elementos ideológicos próprios.

Tomada como objeto concreto de criação, a palavra passa a promover o arranjo poético ambicionado. Entre as características da nova forma de poetizar, onde a palavra é operada sob uma nova perspectiva, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2006, p. 71-72) apresentam:

[...]

- o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva.

- contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.

As inquietações dos poetas concretistas são reveladas nas suas produções poéticas que buscam, pela liberdade de criação, comunicar formas. Os mesmos autores, Augusto de

Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2006) declaram que a arte poética concreta visa essencialmente à comunicação. A força comunicativa do poema, entretanto, não é mais produto dos aspectos verbais, mas sim da forma do poema. Em suma, o poema comunica-se pela forma. “Não há cartão de visitas para o poema: há o poema” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2006, p. 79).

Constata-se o ensejo do poema concreto que é o de criar sentidos dentro de si mesmo. As palavras, criativamente projetadas, fazem do poema um instrumento capaz de ampliar as manifestações artísticas por meio de uma visualidade verbal poética.

É assim que o poema concreto é apresentado, com um valor pontual na história da literatura, como um veio que, partindo da premissa experimental, posiciona-se como poética contemporânea, devendo ocupar, portanto, o espaço que lhe pertence. Chaves (2009, p. 28) argumenta: “É possível a convivência entre a poética contemporânea e a convencional. Há espaço, simultaneamente, para o poema concreto, performático, objeto, processo, sonoro, virtual, moderno, erudito, clássico, parnasiano, popular, épico, etc e tal”.

Como tantos outros movimentos promovidos ao longo do desenvolvimento da história da humanidade, o Concretismo percorre um trajeto natural: nasce, ganha forma e força, enfraquece e expira. Mas ele, certamente, deixou a sua marca consolidando-se como um dos últimos movimentos de vanguarda poética com valor mundial. O seu fim é assinalado no ano de 1967, com a publicação de uma antologia internacional. De acordo com Menezes (1994, p. 43), a “[...] Anthology of Concrete Poetry (Nova York, Something Else Press), talvez seja a última grande publicação [...]” que o movimento promovera.

No Brasil, o fim do movimento poético aconteceu antes e estava atrelado ao processo de transformação do país. O painel nacional encaminhava-se para fortes mudanças culturais que não davam mais sustentação à arte poética concreta. Gullar (2002, p. 173) explica que “[...] o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62”. Além disso, houve controvérsias entre os próprios idealizadores do Concretismo. As tendências divergentes entre os poetas concretos vieram à tona, pois cada um deles inclinava-se a produzir deliberando aspectos diferentes da poesia visual. Outros chegaram até mesmo a negar avidamente tal forma de produção, como Ferreira Gullar caracterizado, hoje, como um poeta dissidente.

O movimento encontrou o seu fim, mas as investigações que perduram acerca do mesmo não deixam de examiná-lo e julgá-lo, inclusive pelo próprio ex-poeta concreto Ferreira Gullar (2002, p. 173) que expõe:

A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de “achados” formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furta-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais.

Pode ser que o Concretismo tenha exagerado no que diz respeito à impulsividade desmedida de negar a tradição. Pode ser também que o movimento não tenha sido devidamente compreendido. Ou mesmo, não tenha alcançado ou produzido os efeitos desejados porque talvez a ideologia dos seus promotores tenha sofrido deformação – ou porque as ideologias, a certa altura, não compactuavam mais. É pertinente ressaltar, entretanto, que ainda que tenha sido superado, o Concretismo é movimento integrante e relevante para a história poética nacional.

Mesmo reconhecendo o envolvimento de Wladimir Dias Pino com o grupo Noigandres e com outros poetas concretos, bem como as suas contribuições para a realização de um movimento mundialmente vanguardista, é difícil precisar o relacionamento entre os mesmos. Os próprios idealizadores, em suas teorizações posteriores ao movimento, encarregam-se de produzir uma certa confusão, desvirtuando ou omitindo determinados fatos.

É possível observar conclusivamente um desajuste entre Wladimir Dias Pino e o grupo Noigandres, não porque o primeiro reclame o seu legítimo lugar, mas porque alguns componentes do grupo parecem querer disputar uma posição de realce. A história da literatura brasileira parece não considerar relevante esse fato, talvez por perceber um conflito de interesses, no que diz respeito à tentativa de determinar o real responsável pela gênese do novo estilo. Menezes (1998, p. 38) alega que “Se os poetas concretos brasileiros não fossem tão imbuídos do espírito competitivo do ‘quem fez primeiro’, a questão de quem usou primeiro o termo ‘poesia concreta’ seria de menor importância”. Se a pergunta é a quem especificamente cabe o mérito, a resposta pode ser injusta. Rumores, próximos de serem falácias, tornam-se constantes. O mais importante aqui é saber – e ter provas – que Wladimir Dias Pino pensou e produziu poesia visual de uma forma inédita no início da década de 1940, portanto, contribuiu com a instituição de uma poética de vanguarda.

Assumindo uma espécie de pacto com a poesia visual, o artista Wladimir Dias Pino distancia-se do Concretismo e envereda para outros caminhos. A relação do poeta com os movimentos anteriores permite o amadurecimento da sua operação poética que vai, com o tempo, transformando-se e tornando-se mais independente. Esse impulso conduz à idealização

do Poema-Processo, movimento que nasce no Rio de Janeiro em dezembro de 1967 e que, com o ensejo de ser amplamente divulgado, é levado a vários outros lugares, dentro e fora do país: Campina Grande, Florianópolis, Fortaleza, João Pessoa, Natal, Olinda, Ouro Preto, Recife, Salvador, Montevideu e Buenos Aires. A denominação, Poema-Processo, revela o modo como o poeta idealizava o poema, como um processo. A esse respeito Menezes (1998, p. 57) informa “Foi dessa idéia de Dias-Pino que surgiu o último movimento que se autoproclamava vanguarda na literatura brasileira: o poema-processo”. Wladimir Dias Pino concebe processo como uma cadeia que pode ser exemplificada da seguinte forma: um procedimento que permite o investimento em variações formais, ou ainda, uma manipulação que ao desencadear invenções, institui um novo estilo. Garcia (2008, p. 113) declara que “O Poema-processo pregava o poema sem palavras – o afastamento da língua e a priorização da linguagem”.

Do movimento surgiu uma produção, um livro, *Processo: linguagem e comunicação*, organizado por Wladimir Dias Pino, com orientação editorial de Álvaro de Sá, publicado no início dos anos 70. O livro permite conhecer os princípios norteadores dessa nova expressão, pois apresenta uma antologia de poemas visuais bastante representativos. Muitos foram os poetas que compartilharam da ideologia e participaram do movimento. Assim, há no livro, além de poemas da autoria de Wladimir Dias Pino, a contribuição de outros artistas. Entre eles: Álvaro de Sá, Neide de Sá, Moacy Cirne, Maria das Neves Cirne, Fernando Guimarães, Sandra Lacerda, José Luiz Serafini, Lara de Lemos, Pedro Bertolino, Ricardo Barbosa Ramos, Walter Carvalho, Celso Dias, Anchieta Fernandes, Regina Coeli do Nascimento e tantos outros.

No livro é possível encontrar poemas sem nenhum signo linguístico, um trabalho poético genuinamente visual. Convém ressaltar aqui, que o Poema-Processo, segundo Menezes (1998, p. 81) “[...] defendeu explicitamente o fim do sentido do poema. A rigor, a luta do poema-processo não foi só contra a palavra, mas também contra o que a palavra tem de essencial: o seu significado”. O cerne do movimento é, portanto, o poema. Entende-se finalmente a operação meticulosa com as formas que o Poema-Processo propõe. O movimento alcança uma produção totalmente avessa à poética tradicional – uma antítese declarada – que chega bem próxima do bizarro.

Nas últimas páginas do livro há uma nota, sob o título *Uma novidade necessária*, provavelmente escrita por Álvaro de Sá, orientador editorial, já que não consta a autoria de outrem. A nota apresenta a relevância das ideologias do poeta Wladimir Dias Pino para o desenvolvimento da história da arte poética no Brasil:

A publicação da Obra-em-processo de Wladimir Dias Pino é oportuna e necessária para que se conheça a evolução do pensamento poético do Brasil, justamente porque este poeta/operário, mais que outros até, soube discutir e (por que não dizer) modificar o próprio conceito da arte poética. (...) Wladimir Dias Pino não mais precisa de usar a palavra para dizer e comunicar (SÁ, 1973).

Esse movimento, cuja intenção é afirmar a relevância do processo de construção do poema, apresenta um veio vanguardista latente. Como uma crítica visual, a operação poética mais liberta do que nunca, atua conscientemente a fim de promover o caráter da inovação. A liberdade é tão ampla que Dias Pino (1973) informa: “O próprio movimento, numa abertura total mantida durante dois anos, apoiou qualquer experiência, usando como único critério a *intenção* do poeta ao optar pela vanguarda” (Grifo do autor).

Vê-se que os outros critérios de produção poética visual, estavam condicionados ao aspecto vanguardista que trazia consigo as suas próprias aporias. Dias Pino (1973) continua:

Os poetas do movimento do Poema-Processo (livres do sofisticado do heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e mais do que isso, sabem que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (Processo), separaram definitivamente, o que é língua de linguagem dentro da literatura.

Como resultado, uma poética incomum invade a atmosfera nacional trazendo a seguinte peculiaridade: o poema, como resultado de uma experiência na área da linguagem, torna-se um objeto físico. Independência, autonomia, liberdade. Palavras que permeiam a intenção, a criação, a projeção e seguramente a apreciação do poema-processo.

Enfim, o Poema-Processo é um movimento que encerra uma opção. Usando as palavras do próprio Dias Pino (1973): “Nem ‘bom’ nem ‘ruim’, porém opção.

Certamente, a atitude vanguardista de Wladimir Dias Pino é um ato diferenciado de manifestação poética visual livre e não mera reprodução do que já foi dito e ou imaginado.

2. A POÉTICA EXPERIMENTALMENTE VISUAL DE WLADEMIR DIAS PINO

Wladimir Dias Pino produz uma obra que nega o lirismo convencional declaradamente. A proposta do autor é abolir o tema da poesia. Se se entende o termo lirismo em relação com o termo subjetividade, a poética wladimiriana não pode ser conceituada como lírica. Distanciando-se do lirismo, o poeta redimensiona a sua criação. Ele torna estranho o que é conhecido ao refutar, inclusive, a concepção de lírica moderna, pois sua produção diferencia-se até mesmo de poetas consagrados com produções modernas, como Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto que são antilíricos, ou ainda Manoel de Barros, cuja poética também causa estranhamento. Wladimir Dias Pino opta por operar uma poética dissonante.

Entretanto, é imperativo colocar que há uma relação entre a sua poética e a lírica moderna. O cerne da lírica moderna, como também da poética de Wladimir Dias Pino, é a ânsia de transformação, conforme afirma Hugo Friedrich (1991, p. 17): “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna [...]”. Se a lírica moderna rejeita a lírica tradicional, empenhando esforços para desprender-se dela, a mesma postura também é assumida pelo poeta Wladimir Dias Pino que realiza a sua obra a partir da negação.

A essa atitude convém um vocábulo que compreende a sua obra: incomum. Assim, altera o modo de produção poética por meio de uma construção arquitetada. Certamente, esse ponto é o que mais causa estranheza, pois afronta modelos, suscitando um desconforto conceitual. É oportuno mencionar que o nível de construção poética alcançado pelo poeta potencializa a evolução da sua obra na medida em que faz do ato criativo um verdadeiro laboratório que se configura como uma experiência poetizante que vai mostrando faces, ou fases diferentes.

Em se tratando da evolução do trabalho poético de Wladimir Dias Pino, em 1966, Augusto de Campos reconhece duas fases distintas da obra que foram caracterizadas pelo crítico da seguinte forma: a primeira, pré-concreta e a segunda, concreta. O crítico concebe a primeira fase como uma espécie de iniciação da construção de uma poética rebelde que mais tarde configurar-se-ia como um processo cujo cerne seria a espacialização tipográfica e a sintaxe visual do poema. Em decorrência, insurgiria, segundo o crítico, a fase concreta, aquela em que o poeta usufruía da liberdade que o Concretismo oferecera para a criação de formas inovadoras a serem instituídas no poema. O poema *A máquina ou a coisa em si* e o livro de

artista *A ave*, assinalam, segundo o crítico, a passagem da primeira para a segunda fase do poeta.

Anos depois, de acordo com Hilda Gomes Dutra Magalhães, em seu livro *História da Literatura de Mato Grosso* (2001), João Antônio Neto também classifica a poética de Wladimir Dias Pino. Esse autor distingue quatro fases distintas: a primeira, o Intensivismo; a segunda, o Parvinismo; a terceira, a Concretista; e a quarta, a fase do Poema-Processo ou Poema Visual. João Antônio Neto, ao contrário do crítico Augusto de Campos, conseguiu ver de longe a operação poética wladimiriana, fazendo identificações e observando relações conforme o envolvimento do poeta em movimentos vanguardistas com eixos diferentes.

Já agora é possível reconhecer uma outra fase, em que Wladimir Dias Pino realiza em conjunto com Regina Pouchain. O modo como essa artista opera permitira uma parceria de reconhecido valor com o poeta visual. Versões diferentes dos poemas visuais de Wladimir Dias Pino ganham então, uma nova configuração, transpostos ao computador, podendo ser encontrados em diferentes endereços eletrônicos. Esse trabalho exige dos poetas um processo de recriação no mais amplo sentido. Como legítimos experimentadores, reconhecem a imagem como a essência do mundo atual, um mundo altamente visual. O resultado é uma criação cujo produto se arriscaria chamar poemas *design*.

A fim de ilustrar, é possível citar o evento realizado pelos poetas Wladimir Dias Pino e Regina Pouchain na cidade do Rio de Janeiro, no Salão Oi Futuro, entre os meses de setembro e outubro de 2008: Exposição *Contrapoemas Anfipoemas*. Tal exposição é a própria confirmação da aliança entre ambos e se apresenta como o resultado de um projeto poético que visa à fusão cibernética entre palavra e imagem.

Enfim, tais classificações, analisadas a partir do percurso percorrido pelo poeta Wladimir Dias Pino, vêm corroborar a marca do seu engenho criativo, presente em todas as suas fases, a visualidade poética que, por sua vez, dá um tom insólito à sua obra.

As raízes de expressões poéticas incomuns brotaram no século XIX, com autores que marcaram os rumos da arte poética. De acordo com Friedrich (1991, p. 09), em seu prefácio na obra *Estrutura da Lírica Moderna*, “Os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé”. Tais poetas fomentaram o que se concebe como lírica moderna, o que seguramente gerara a princípio, espanto. Porém, isso não constrangerá esses e outros importantíssimos poetas a articularem, na prática e na teoria, uma complexa estrutura lírica que corresponde ao contexto de desenvolvimento.

A lírica moderna, ao mesmo tempo em que espanta, fascina. Imbricada a essas sensações está a incompreensibilidade. Essas características da obra de arte moderna suscitam uma tensão que Friedrich classifica como dissonante: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão e tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). O que parecia ser inaceitável a princípio passa a ser considerado como um grande engenho. A transformação poética se dá, a partir da modernidade, de uma forma tão extraordinária que consente e atribui valor, justamente, àquilo que não se compreende rapidamente. Não é mais mister entender o que se lê em um poema, visto que o nível de compreensão está atrelado não ao poema enquanto unidade significativa, mas a recursos inovadores utilizados para a produção poética. A esse respeito Friedrich (1991, p. 16) cita Baudelaire: “Existe uma certa glória em não ser compreendido”. Wladimir Dias Pino também propõe uma produção poética que não tenciona ser compreendida, mas sim, visualizada, já que seus poemas têm uma natureza física.

A incompreensibilidade pode resultar das diversas possibilidades de aplicabilidade linguística, nunca antes exploradas. Subvertendo a tradição, há um desprezo à suposta necessidade de atribuir significados às produções poéticas por meio dos sentidos das palavras. O poeta, por sua vez, goza desse recurso em alto grau, lidando com a linguagem de forma audaciosa.

Elucidativamente, o que se arriscaria chamar de linguagem poética de Wladimir Dias Pino, é aquilo que se institui como artefato que oferece não apenas as palavras – essas seriam o menor recurso à sua disposição, chegando mesmo a serem totalmente rejeitadas – mas arranjos feitos por meio delas e quaisquer outros artifícios. As palavras com os seus significados dicionarizados tornam-se cada vez menos adequadas à operação poética wladimiriana.

O desdobramento da palavra ao longo da história pode ser entendido por meio do teórico George Steiner (1988), segundo o qual, a palavra que fora por tanto tempo o princípio indispensável para a expressão humana, cederá lugar a outras possibilidades comunicativas, não-verbais, incluindo a visual. Para Steiner (1988, p. 30) a palavra é uma, mas não a única forma de comunicar:

Vivemos no interior do ato do discurso. Mas não devemos pressupor que uma matriz verbal seja a única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis. Existem modalidades da realidade intelectual e

sensória baseadas, não na linguagem, mas em outras energias comunicativas, tais como o ícone [...]”.

Diante da oportunidade de escavar outras formas comunicativas, Wladimir Dias Pino não se intimida e ultrapassa o uso comum da linguagem.

É apropriado ressaltar que o poeta inovou no nível da linguagem em diversos campos: semântico, pois cria um forte apelo à comunicação não-verbal; sintático, já que rejeita as normas de construção gramatical; lexical, ao propor construções totalmente livres; morfológico, ao dilacerar a forma; e topográfico, ao abolir o verso e visualizar o espaço em branco de uma forma arquitetada, desprezando os sinais de pontuação e suprimindo a linearidade coerente. Tais características podem ser observadas em um dos cartões do poema *Solida*, apresentado na Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956:

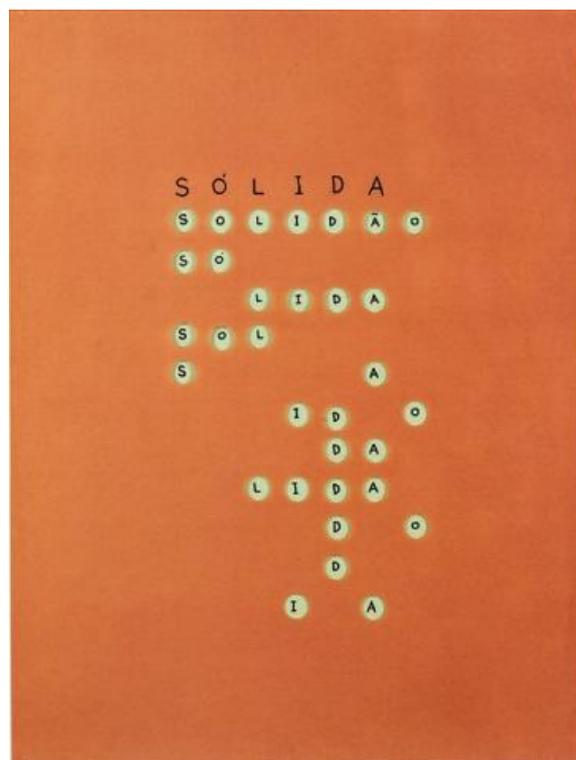


Fig. 01 – *Solida* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteúdo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

A imagem desse cartão de *Solida* comprova o modo inovador como Wladimir Dias Pino opera a linguagem. Apesar do uso de palavras as mesmas não estão dispostas em forma de versos e não mantêm uma relação sintática entre si, portanto, não significam enquanto

palavras que carregam conteúdos tácitos ou declarados, aliás, o que fazem ali, no poema, é justamente engendrar uma comunicação não-verbal. No poema há o predomínio da imagem sobre a palavra, uma operação que instaura um enigma poético que só pode ser desvendado pela visualidade. Ao investigar a poética de Mallarmé, Steiner (1988, p. 47) revela: “Mallarmé fez das palavras atos, não fundamentalmente de comunicação, mas de iniciação a um mistério particular. Mallarmé usa palavras correntes em sentidos ocultos e enigmáticos; nós as reconhecemos, mas elas nos dão as costas”. Uma analogia pode ser feita a partir dessa análise, pois em *Solida* as palavras manifestam-se como artifícios enigmáticos que ‘viram as costas para o leitor’, portanto, não pretendem inteligibilidade.

Embora Wladimir Dias Pino tenha sugerido uma nova forma de utilização da linguagem a mesma tem sofrido distorções, em diversos campos, por meio das produções de outros poetas, já a partir do século XIX. Friedrich (1991, p. 18) exemplifica: “O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais internacionalmente primitivas”.

De fato, a linguagem torna-se um elemento manipulável. As múltiplas variações, que o uso da linguagem permite, apresentam-se na medida em que refletem as condições e as aspirações dos respectivos criadores. Assim, mesmo os mais simples atos de mudança, como por exemplo, a recusa do uso dos sinais de pontuação, são escolhas para a construção de uma linguagem poética avessa. Friedrich (1991, p. 18) observa esse ato em Mallarmé:

Desde Mallarmé se tornou uma regra para a maioria dos líricos evitar a pontuação ou não tornar inserções reconhecíveis como tais, anulando de novo a tessitura da frase elaborada em segredo. Desta estilística, tão hostil à frase (ou se deve dizer: recriadora da frase?) resulta sempre que a lírica moderna deseja evitar ou transformar contextos e ordens de relação [...].

No caso em questão, a nova forma institui uma nova linguagem poética que, a partir da modernidade, gera o estranhamento: “Os meios de semelhante linguagem poética têm de ser insólitos” (FRIEDRICH, 1991, p. 117). Se Wladimir Dias Pino, ao manejar livremente a linguagem para a sua criação poética, oferece resultados que surpreendem até mesmo os leitores de poesia do século XXI, as produções poéticas subsidiadas pela lírica moderna, no século XIX, escandalizaram ao desrespeitar a forma padrão da linguagem, como por exemplo, a produção de Mallarmé que fora capaz de alterar diversos aspectos.

Torna-se comum o uso da linguagem de uma forma inversa, entrecruzada; torna-se comum o desprezo pelas regras e normas; torna-se comum a fragmentação da frase e mais

tarde, a desintegração das palavras; enfim, tornam-se comuns os recursos capazes de quebrar a concatenação, a linearidade, a ligação, em todos os níveis de manifestação poética. Portanto, tornar comuns aspectos, a princípio, incomuns à linguagem poética é uma regra da estética moderna. Nesses termos, Steiner (1988, p. 40) conclui: “[...] parece-me claro que o abandono da autoridade e do âmbito da linguagem verbal desempenha extraordinário papel na história e no caráter da arte moderna”.

Diante da ampla possibilidade de usufruto da linguagem, Wladimir Dias Pino realiza uma produção de imprevisões no poema. Ele tenciona romper com o passado por meio da operação que visa transformar a linguagem poética. Nesta altura, o poeta toma a linguagem como uma oportunidade de mostrar que a arte poética pode ser inusitada, pois se apresenta como resultado de um processo de libertação da linguagem iniciado no século XIX, conforme assevera Haroldo de Campos (1975, p. 150): “No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de idéias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo”. Logo, a mesma linguagem que servira de base para a manifestação subjetiva do pensamento poético, a partir da modernidade, orienta os próprios modos de utilização, concentrando-se sobre si mesma, o que acarreta em uma significativa diminuição no próprio corpo do texto poético, alcançando o ponto mais alto de supressão verbal. A consciência que os poetas têm é tão expressiva, que os próprios momentos de criação configuram-se como momentos de reflexão acerca da própria aplicabilidade da linguagem e do ato de criação.

A partir do momento em que a linguagem é pensada como instrumento físico de criação poética, torna-se possível propor um trabalho que negue os princípios norteadores da mesma. É a experimentação da linguagem que passa a nortear a concepção poética, significando-a. “A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

Wladimir Dias Pino incorpora à sua obra, pela experimentação, invenções que agitam convicções literárias. É, definitivamente, um novo poeta. Ele desenvolve uma linguagem particular complexa, mas articulada. A sua obra não é produzida sem riscos e também não é lida sem estranhamento. Assim como Friedrich (1991, p. 116) afirma que “Serão sempre poucos os leitores que terão a paciência necessária para decifrar a linguagem insólita de Mallarmé”, é igualmente possível afirmar que raros são os leitores com a paciência e informação necessárias para compreender a linguagem poética de Wladimir Dias Pino. Por

isso a produção do poeta ocupa uma posição de risco – se é que se preocupara em algum momento com os riscos que correria; talvez, fosse exatamente esse o seu propósito – onde, tomado como alvo, fora – e ainda é – forte e impiedosamente julgado. Trata-se de uma situação plausível diante de uma verdade: acomodando-se diante do convencional, o leitor assume uma postura acrítica, entretanto, ao deparar-se com o que é genuinamente novo, pela falta de informações ou mesmo por receio – ou talvez pela falta de sensibilidade – sua atitude é a de criticar com fervor e até mesmo de rejeição.

Eis a condição em que se coloca a poética do referido autor. Isso, todavia, não assinala o nível da sua produção, como dito anteriormente, pode ter servido exatamente como mola propulsora para uma criação ainda mais arrojada. Assim, sua obra, como toda e qualquer produção artística literária, é posta à apreciação do leitor cujas especificidades culturais e também gostos pessoais, determinam a aceitação ou a negação dessa tipologia. Nestes termos, Valéry (1999, p. 174) explica:

Nunca é certo que um tal objeto nos seduzirá; nem que, havendo agradado (ou desagradado) uma vez, agradará (ou desagradará) na vez seguinte. Esta incerteza que frustra todos os cálculos e todos os cuidados e que permite todas as combinações das obras com os indivíduos, todas as rejeições e todas as idolatrias, faz com que os destinos das obras participem dos caprichos, das paixões e variações de qualquer pessoa.

Decerto, posto à avaliação, ao escopo da poética de Wladimir Dias Pino, pela impressão de anormalidade, recai um juízo de valor, capaz de afugentar o leitor que, mais cedo ou mais tarde, acaba por compreender que esse poeta parte do pressuposto da pluralidade cultural e da liberdade criativa que tem para produzir a sua obra que, ironicamente, torna-se singular.

A ideia é a confecção de uma poética para os olhos, assim, Wladimir Dias Pino instaura, pela sua criação, princípios estéticos e ideológicos próprios. Tais princípios podem ser de tal modo identificados: ruptura com a tradição cultural, contrariando os conceitos poéticos arraigados; sugestão de uma linguagem autônoma e universal; desrespeito à aplicabilidade padrão das normas da língua, por meio da aplicação de elementos antes inconcebíveis que visam apresentar não a totalidade, mas os pedaços, as partes, sem relações determinantemente coerentes, portanto, fragmentação; relevância da parte física do poema, da sua apresentação gráfica e óptica; inserção de formas geométricas; valorização da projeção visual do poema na página; contestação à necessidade de significações para a mensagem poética que intenciona, a partir de então, incompreensibilidade, pretendendo mais sugerir do

que significar. Por fim, uma experimentação poética que explora o conjunto de tais aspectos, como se vê em um outro cartão do poema *Solida*:

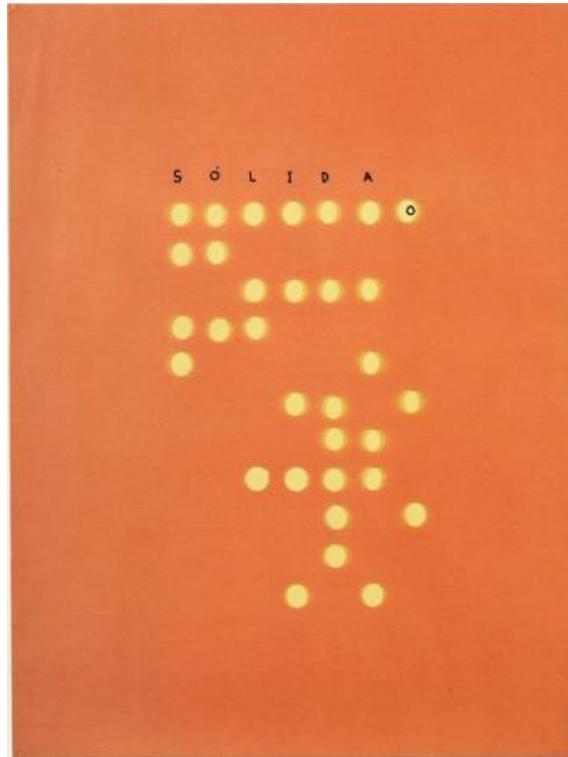


Fig. 02 – *Solida* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

Esse cartão de *Solida*, realmente contempla os aspectos anteriormente descritos. É, definitivamente, um rompimento com a tradição poética onde a linguagem, como o resultado de uma operação autônoma tende a desaparecer no poema, dando à sua apresentação gráfica e óptica maior expressividade. Há ainda um jogo com os círculos – figura geométrica – que remetem às letras que formam as palavras usadas na versão anterior de *Solida*. Não em vão o poeta opta por tal intervenção. Se as palavras não significavam conteúdos na versão anterior, nessa, elas nem aparecem fisicamente. Por essas características, a obra de Wladimir Dias Pino já fora, inúmeras vezes, considerada um experimento visual.

Conforme Menezes (1998, p. 14), “‘Poesia visual’ é um termo que ficou historicamente ligado a um conceito mais amplo, o de ‘poesia experimental’”. Entende-se por poesia experimental, o sentido literal, o que concerne à experimentação, um exercício contínuo que conduz à elaborações cada vez mais meticulosas a fim de delinear um novo

processo de criação. O resultado é a apresentação de formas poéticas modernas e arrojadas. Ainda, conforme Menezes (1998, p. 15), “O termo ‘poesia experimental’ é o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional”. Em geral, a experimentação é um movimento espiral, cujo caráter de invenção conduz a criações poéticas condizentes com o desenvolvimento da humanidade. Se ocorrem significativas transformações em todas as esferas de organização da vida do homem, é bastante natural conceber os caminhos que a poesia vem a percorrer por meio da experimentação.

Diante disso, cabe inferir que a experimentação é a revelação de que conceitos não são verdades definitivas, mas sim, verdades construídas em determinados momentos que servem para questões específicas, e que são passíveis de abandono ou substituição.

2.1 Princípios dissonantes da elaboração poética de Wladimir Dias Pino

Optando por escrever não com palavras, mas com signos visuais, o poeta Wladimir Dias Pino ficou conhecido como um autor de vanguarda que rompeu com a tradição do verso lírico.

Em seus estudos, Friedrich mostrou a existência de uma lírica moderna que se revela com estrutura bem definida. Com base nas análises de Friedrich, acerca das produções poéticas de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – todos exemplos de poetas desbravadores do lirismo moderno – torna-se possível associar alguns dos princípios da elaboração poética wladimiriana. A verificação dos aspectos peculiares presentes nas obras desses poetas modernos permite visualizar como tais aspectos ressurgem na obra de um poeta contemporâneo, Wladimir Dias Pino. É possível verificar ainda, as variações evolutivas em consonância a uma sociedade também em evolução.

Assim, por analogia, são identificadas algumas especificidades que esboçam os princípios estéticos e ideológicos da obra de Wladimir Dias Pino, conforme as condições que o inspiram, inquestionavelmente modernas. Os princípios são: despersonalização; consciência da forma; desorientação; realidade destruída; proximidade do silêncio. Tais preceitos, ao permearem a obra wladimiriana, auxiliam no rompimento com o modo convencional de perceber e de julgar a arte poética.

Em se tratando da despersonalização, pode-se dizer que tal princípio demonstra como o autor procede. Wladimir Dias Pino abandona o seu *eu* poético, enquanto subjetividade lírica, para a composição de poemas que se revelam como impulsos de pura criatividade

diante de um contexto que fomenta o paradoxo da construção poética embasada na própria desconstrução do poema.

O autor alcança o ápice: a total despersonalização poética. Não há como reconhecer um sujeito poético em *Solida*, por exemplo, um poema que se mostra como um desvio poético. A produção wlademiriana esquiva-se dos liames do subjetivismo lírico. Os conteúdos sentimentais utilizados por tantos líricos inexistem. Portanto, a sensibilidade anímica fica cada vez mais longe com a ousadia do poeta. É perceptível o afastamento dos estados de alma do poeta, o que acarreta, conforme Friedrich, à neutralidade suprapessoal.

Em sua obra o artista extravasa, não estados líricos, mas estados físicos de poemas visuais. A inquietude perceptível não é sentimental, é antes racional. Isso não significa, porém, a inexistência de um prazer estético na obra wlademiriana. O que acontece é a necessidade de uma descoberta diante de novas manifestações poéticas.

A ausência, na poética wlademiriana, de alguém que fala gera uma dificuldade: a ausência de alguém que escute. Sua produção, entretanto, não quer falar à alma, apenas comunicar, e não por meio de palavras, mas sim por meio de formas. Prezando pela visualidade, traço fundamental, propicia a despersonalização poética.

Outro princípio observável na poética wlademiriana é a consciência da forma. As transformações na apresentação física dos seus poemas representam perturbação, sobretudo pela fragmentação. Seguindo uma linha de oposição ao verso, os elementos vocabulares utilizados – quando utilizados – geralmente são poucos, entretanto os arranjos são múltiplos, pois o poema admite a incorporação de elementos visuais incomuns. Não há a imagem do verso. O que há é uma imagem física declarando que o que realmente importa não é a significação do poema, mas sim a sua natureza visual. Diante dessa nova exploração poética, a apreciação consiste em desenvolver uma prática visionária. Sobre esse processo, Steiner (1988, p. 30) entende que “O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem”.

Certamente o desprendimento da linguagem não é apenas uma opção. É antes o resultado de um processo de amadurecimento poético.

A obra wlademiriana revela a maturidade do poeta que cria um sistema essencialmente livre, visando apresentar a totalidade visual pelo conjunto das partes, com características singulares, como se vê em mais um cartão do poema *Solida*. No cartão a seguir, as letras dispostas em uma posição avessa, vertical, remetem ao termo utilizado no primeiro cartão, *solida*, o farol das outras construções, mas explora traços que, às vezes conectam-se uns aos

outros, mas às vezes não, sugerindo uma descontinuidade e construindo uma imagem gráfica impressionante:

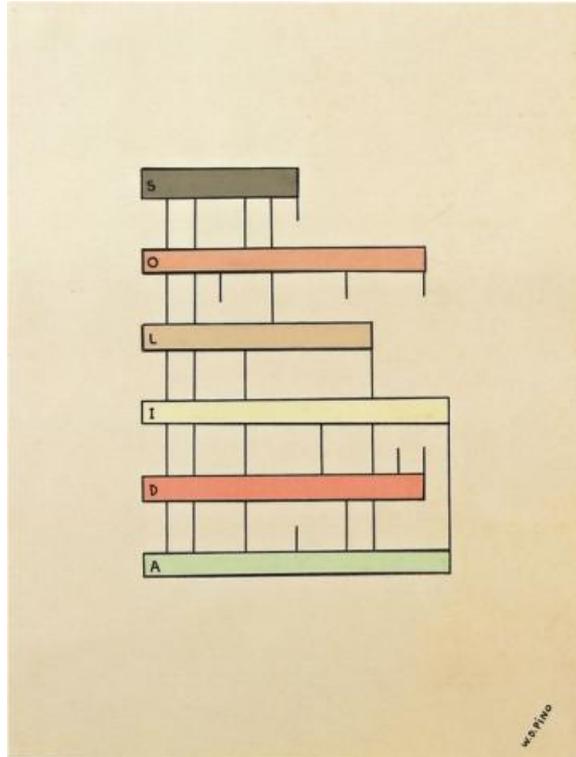


Fig. 03 – *Solida* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

O poema resulta de um estrato gráfico e óptico que não mais obedece à tradição, pois rejeita as leis métricas e não se subordina rítmica ou semanticamente aos padrões de criação arraigados. Por ser um produto da disposição adversa de letras, linhas e figuras geométricas, é considerado um poema fisicamente dinâmico que não mantém correlação com dados dos sentidos. É uma obra que se realiza no interior de um sistema: a poética visual wladimiriana. As estruturas até então conhecidas, que se apresentam de forma linear, ordinal, avocam novas acepções: a descontinuidade, a não-linearidade, a simultaneidade. Essas acarretam a decomposição do poema.

A consciência que o autor tem acerca da forma também se comprova pela adoção de uma ordem geométrica calculada que estabelece uma espécie de organização racional do poema diante do papel. A própria leitura dos signos verbais do poema convoca essa organização que de certa forma é sugerida pelo autor, mas que nem sempre, é oportuno

ressaltar, acarreta em compreensibilidade para o leitor. Ao ser projetado no papel, o poema clama um modo de percepção pelo qual o olhar racional singulariza o objeto e, por conseguinte, liberta-o das camadas convencionais, vislumbrando a arte poética como uma redescoberta estética. Assim, o poema veicula a comunicação de um modo peculiar, na perspectiva de que não se limita ao ícone verbal, mas que também versa comunicabilidade por meio da invenção das formas, o que acarreta uma leitura visualizada pela estrutura física.

A destruição da ordem do poema moderno é entendida por Friedrich (1991, p. 39) como “[...] trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”. É essa a aspiração de Wladimir Dias Pino: uma poética que pode ser gerada mediante empenho, experiência, conhecimento e reflexão das formas de composição. Seu material poético tenta atribuir à forma do poema, significativo relevo. Os recursos que adota significam muito mais que adornos, são a própria essência de criação e se manifestam como meios de demonstrar a possibilidade de transformação poética. O autor concebe ao poema, pela experimentação, uma configuração visual que sobressai a qualquer outra intenção que um poema pretenda exprimir. Como representa um outro cartão de *Solida*:

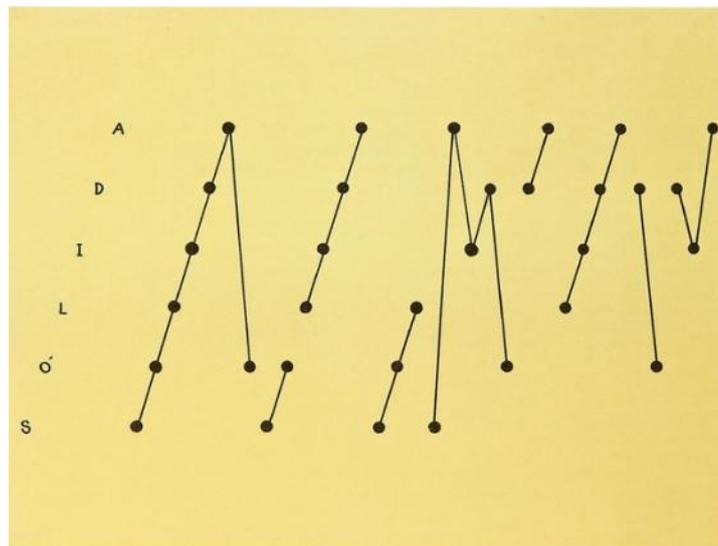


Fig. 04 – *Solida* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

Pode-se dizer que essa versão de *Solida* é uma surpresa renovada. Os recursos usados pelo poeta – as linhas que conectam ou não uns círculos aos outros – demonstram que o poema é concebido como um processo e não com palavras, onde, segundo Dias Pino (1973) o

“Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada”. Com os recursos visuais utilizados para essa versão, Wladimir Dias Pino aniquila a aura da sua criação.

Os signos do poema só podem ser lidos sob o plano visual, portanto a mensagem só pode ser visual e não semântica. Os trabalhos de Wladimir Dias Pino direcionam-se para o extermínio da palavra que é substituída intencionalmente por outros recursos. A palavra, definitivamente, não está mais no centro da operação poética wladimiriana.

O princípio da desorientação também é um elemento natural do ato poético de Wladimir Dias Pino. Sua condição de artista possibilita-lhe a utilização de meios não convencionais para criar uma poética que não se permite ser entendida pela verificação de leis, porque não há leis para a construção. Há, na verdade, apenas um aspecto geral que pode ser observado no sistema de produção, a visualidade, que deve ser também o aspecto comum a nortear a apreciação da sua poética. Por certo, a faculdade de criar uma poética visual altamente livre confere a Wladimir Dias Pino o poder de desorientar. Neste sentido, de acordo com Steiner (1988, p. 47), “O poeta moderno utiliza as palavras como notação particular, cujo acesso é dificultado cada vez mais ao leitor comum”.

A desorientação pode ser facilmente percebida no momento em que o leitor entra em contato com a obra do poeta. Por deformar as normas tradicionais de produção poética e por adotar um conjunto de elementos bastante expressivos e surpreendentes, Wladimir Dias Pino ignora os conhecimentos adquiridos pelo leitor. Uma vez que os conhecimentos do leitor anulam-se, extingue-se o eixo capaz de indicar uma direção a ser seguida. Isso leva à constatação de que o movimento da leitura poética wladimiriana conduz à radicalização do próprio procedimento de leitura. Sobre a destreza do poeta moderno que força o leitor a descobrir novos mecanismos de apropriação poética, Steiner (1988, p. 47) anuncia: “Onde há trabalho de mestre, onde a privacidade dos meios é instrumento de uma percepção intensificada e não simples artifício, ao leitor se exigirá o necessário esforço”.

Se um leitor imagina que após realizar a leitura do primeiro cartão da primeira versão do poema *Solida*, terá deduzido a leitura dos outros cartões e das outras versões, engana-se. O processo de apropriação da poética de Wladimir Dias Pino não é mecânico, é dinâmico.

A dinamicidade presente na obra wladimiriana deriva do seu caráter de experimentação. Para a realização de uma poética visual, o artista entrega-se a um movimento experimental incessante e evolutivo. É exatamente isso. À frente de seu tempo, o poeta decide pela construção de uma obra que se distanciava da tradição poética e que se aproximava da urgência da imagem no contexto social da década de 50. É certo que a imagem sempre fora cultivada pelo poeta, desde as suas primeiras produções, mas o mesmo só alcançou um nível

poético altamente visual porque se dispôs a um projeto onde o ato de experimentar fosse um desafio, o que acarretou inclusive na sua própria superação.

Assim como a obra, o processo de apropriação da mesma deriva da experiência que deve ser entendida nesse contexto como uma prática, um exercício contínuo que possibilita o aperfeiçoamento de habilidades. Nesse ponto consiste a dinamicidade da obra wladimiriana: pela experimentação o poeta realiza a sua obra e oferece ao leitor, também, experimentação. De acordo com Blanchot (2011, p. 217), “O que se deve dizer é que a parte do leitor, ou o que virá a ser, uma vez feita a obra, poder ou possibilidade de ler, já está presente, sob formas variáveis, na gênese da obra”. Deste modo, tanto o poeta quanto a obra, de certa forma, idealizam um tipo de leitor.

Por conseguinte, uma vez que se espera um leitor capaz de participar ativamente de procedimentos de leitura experimental, a imprevisibilidade torna-se uma marca do princípio de desorientação. Não há como presumir os caminhos percorridos por um leitor diante de poemas visuais, já que os mesmos não são sentimentos, mas sim, experiências.

Wladimir Dias Pino vale-se também do princípio da realidade destruída. Os diversos moldes de elaboração comprovam que o ato de criação e contemplação poética não é imutável, tampouco impermeável às transformações ao longo da história, sobretudo porque respondem a específicos contextos da realidade social. As mudanças poéticas, que certas vezes atribulam e outras vezes cativam, são resultado da própria evolução da humanidade. De acordo com Friedrich (1991, p. 75): “A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida”. Percebe-se a liberdade da qual goza a produção poética, entretanto, é também perceptível a força que a realidade exerce sobre a mesma que, não obstante, desfruta justamente da liberdade que tem para responder a tal realidade, ratificando-a ou repulsando-a.

A poética contemporânea wladimiriana, cujas raízes estão na modernidade, é uma produção que resulta de uma realidade em particular: o capitalismo, ao mesmo tempo em que dá liberdade à criação, acarreta sua autodestruição. A obra wladimiriana exemplifica essa relação. Em época de mudança histórica, o poeta manipula a forma visual do poema que se caracteriza pela diluição, pelo estilhaçamento, indicando uma nova direção para a arte poética. Demonstra, portanto, a inquietude que vive diante da realidade da qual faz parte. Os estudos de Friedrich (1991, p. 81) revelam que “O mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas, sim, quer impor sua criação”. Wladimir Dias Pino é esse sujeito, que ainda que vivencie experiências de uma sociedade moderna – ou

justamente por isso – seu impulso artístico revela as tensões da sua criação, inerente a qualquer poética.

A forma como manipula a linguagem permite implantar mecanismos que marcam o seu processo poético. A aproximação do silêncio é um princípio que pode ser observado a partir da própria força física do poema. Em *Solida* a linguagem verbal simplesmente cessa. O silêncio, como uma alternativa poética, torna-se uma linguagem significativa. Ao propor uma leitura inversa – visual – Wladimir Dias Pino abandona o contexto poético onde as palavras, portadoras de significados semânticos, promovem discursos de ideias. Abre, portanto, a possibilidade de manifestação de uma poética que se realiza pelo impossível. As palavras, inteiras ou fragmentadas, repousam na obra de Wladimir Dias Pino silenciosamente. Elas, as palavras, tornam-se imagens, descaracterizam-se, por conseguinte, enquanto signos carregados de valores de sentido. A decisão do poeta é a de comunicar por meio de recursos calados, assim, emudece a palavra. Diante disso, é possível reconhecer em seu ato criador uma autoridade que lhe permite realizar a sua obra aplicando a linguagem de modo que desencadeia a sua supressão. Esse artista tenciona explorar a palavra tal como descobrira, como forma visual. Em seus estudos acerca da substituição da palavra por outros recursos expressivos, Steiner (1988) avalia o ato do poeta moderno diante do processo de criação e conclui: “Onde cessa a palavra do poeta começa uma grande luz” (STEINER, 1988, p. 59). Assim pode ser visto *Solida*, como um poema que se revela à medida que emudece.

Maurice Blanchot (2011), em *O espaço literário*, permite reconhecer o silêncio como um recurso que surge do próprio ato de escrever, recurso esse, indiscutivelmente, comunicativo. A obra de um poeta é, de certa forma, a tradução daquilo que lhe pulsa veementemente. Sob essa perspectiva, o poeta é induzido ao ato de criação de modo a expressar justamente porque tem a pretensão de silenciar. Blanchot (2011, p. 18) assim explica: “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio”.

Se o ponto central da obra wladimiriana é a visualidade poética, o artista explora a imagem, que há muito lhe fala. Ainda segundo Blanchot (2011, p. 29) “[...] o poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a”. O sentimento que surge é o de ter alcançado uma mensagem poética, ainda que o silêncio seja evidente.

O silêncio que emana de *Solida* é um efeito proposital gerado a partir do estrato óptico e gráfico do poema, da sua forma física, do seu programa, pois o poeta tenciona indicar

apenas a visualidade poética. Para Mallarmé (FRIEDRICH, 1991, p. 118) “A poesia ideal seria ‘o poema calado, em branco’”. Para Wladimir Dias Pino o poema ideal seria o poema que se manifestasse mesmo diante da insuficiência da linguagem que fosse capaz de, justamente pelo silêncio linguístico, comunicar formas. *Solida* é um poema que fala poeticamente quando nada é dito. Trata-se de uma informação silenciosa, puramente visual. A palavra, recurso inicialmente adotado pelo poeta em *Solida*, desaparece, estreitando cada vez mais os laços que unem a poética de Wladimir Dias Pino ao silêncio. Em se tratando da aplicação das palavras nas produções poéticas, o teórico Blanchot (2011) adverte acerca do poder que as palavras têm, de como fazem as coisas aparecerem e desaparecerem, inclusive de se fazerem presentes ou ausentes por meio de movimentos planejados. E conclui Blanchot (2011, p. 37):

Mas, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição (...).

Solida é um poema em que, embora seja evidente a existência da palavra em alguns cartões, na verdade, o que há é a imagem que brota do movimento a que a palavra é submetida. Uma vez feito o poema, logo se desfaz e se refaz. É perceptível que o poema não é feito de palavras, mas sim daquilo que se tornam: imagem. Essa sim, é a garantia do sentido do poema.

Na sua produção, que combate as leis tradicionais de criação poética, é visível como Wladimir Dias Pino manipula a ordem natural que se concebe acerca das construções frasais. A ausência de frases – ou uma composição frasal que rejeita a estrutura básica – a sintaxe corrompida, a escassez de palavras, ou palavras que se diluem, desmancham-se, simbolizando a precariedade do mundo moderno que se dissolve, acaba-se facilmente. Tais balizas evidenciam o silêncio, e também ratificam o estranhamento da sua poética.

Ao instalar tais princípios estéticos e ideológicos – despersonalização; consciência da forma; desorientação; realidade destruída; proximidade do silêncio – a poética wladimiriana não demonstra necessidade alguma de manter relações com as formas convencionais de manifestação poética: esse é o grande desafio. Aliás, é preciso retificar essa percepção, pois Wladimir Dias Pino mantém sim ligação com a poética tradicional, pois é justamente a observação analítica da mesma que indica ao poeta, rumos opostos. Assim, prova que o fazer poético não pode ser amordaçado. O autor cria, portanto, a sua forma de comunicar.

2.2 A visualidade poética de Wladimir Dias Pino

Wladimir Dias Pino constrói a sua arte mostrando como o fazer poético é passivo de mudanças e que não há normas as quais a sua linguagem poética deva obedecer. Demonstra, portanto, a sua inventividade ao criar poemas onde os signos gráficos estabelecem uma relação capaz de gerar o sentido que o poeta deseja que seus poemas tenham: visual.

Diante desse fato, é notório o empreendimento do poeta: o trabalho com poemas em que a fisicalidade é altamente expressiva. Aceitar tal possibilidade é uma predisposição a pensar o poema de modo irreverente.

Resoluto a alcançar e projetar total autonomia artística, o autor constrói uma poética que vige por si mesma e que pesa pela visualidade. Averigua, portanto, o ambiente poético à procura de signos que possam distender a leitura visual da imagem física de um poema.

A imagem de um poema deve ser aqui entendida como uma representação gráfica. O poeta não quer usar os recursos poéticos já existentes, logo, imprime outros recursos. Se por tanto tempo a imagem de um poema fora estritamente apreendida como representações que insurgem pela imaginação, com Wladimir Dias Pino ganha um sentido diverso. Ele propõe uma poética de percepção óptica ao lançar poema-imagem, ou seja, poemas de imagem gráfica. Novamente o poeta surpreende, pois não subordina a sua operação poética à concepção de imagem radicada na história da literatura, da qual fala Octavio Paz (1996, p. 38): “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”. Definitivamente, Wladimir Dias Pino não tenciona criar poemas onde as palavras com os seus sentidos interpretativos múltiplos dominem o sentido do poema. Dessa forma, pensar a imagem poética é pensar a fisicalidade do poema como objeto transformado em ícone visual.

Há muito as imagens têm sido um importantíssimo veículo de conhecimento, antes mesmo da concepção da palavra escrita. Como exemplo é possível que se faça uma alusão aos desenhos rupestres, não como uma tentativa de compreender e desvendar significados, ou mesmo historiografar o nascimento da comunicação humana, mas na perspectiva de atribuir devido valor à criação de tais desenhos, depositados nas paredes das cavernas que, sem dúvida, foram decisivos ao próprio desenvolvimento artístico da humanidade.

A pertinência de Wladimir Dias Pino, em elaborar poemas cujas representações imagéticas devem ser, literalmente, vistas, mostra que o mesmo propõe uma prática por meio da visualidade. A visão é, nesta arte, peça fundamental, assim como nas artes plásticas.

A produção poética visual desse artista da palavra apresenta-se como um ato crítico, através do qual é possível pensar a poesia do mundo de uma outra maneira. Philadelpho Menezes demonstra a relevância do caráter de experimentação da poesia visual:

O termo “poesia visual” aponta claramente para a importância da manutenção do espírito de experimentação na poesia de hoje, sem prejuízo das vertentes mais fixadas na tradição do verso. E “experimentação” continua significando o que significava no começo do século: se o mundo está em transformação veloz, há que se buscar sempre novas formas de dizê-lo e de inferir nele (MENEZES, 1998, p. 16).

O poeta Wladimir Dias Pino usa a sua criatividade de tal modo que atribui ao poema uma forma que nunca antes fora apresentada, alterando, pela experimentação visual, o processo de concepção poética. Uma vez mais, demonstra a estranheza da sua produção, que se projeta, a princípio, como um despropósito frente às coordenadas dominantes.

Diante do grande desafio a que se propõe, criar uma poética visual, Wladimir Dias Pino não tenciona ser conceitual, mas sim despertar sentidos, possibilitando ao leitor olhar o poema com mais atenção, ou com uma atenção diferenciada.

A poética visual, como qualquer outra expressão poética, apresenta características peculiares. A mais forte delas é justamente a intersecção do verbo com outros signos calculadamente aplicados, a fim de desencadear o aspecto visual. Apesar de Wladimir Dias Pino inovar nesse campo, historicamente verifica-se a presença de formas visuais de poesia há muitos anos. Menezes (1998, p. 14) elucida:

Há formas visuais de poesia desde a Grécia Antiga, outras tantas na Idade Média, no Renascimento, no Barroco e no final do século XIX. Poemas em forma visual já existiam há muito na China, no Japão e na Arábia. Mas o termo “poesia visual” é específico: refere-se a um fenômeno poético do século XX em que o cruzamento das linguagens é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação de massa (Grifo do autor).

Há, portanto, uma relação fundada entre as formas visuais de poesia e a poética de Wladimir Dias Pino.

O poeta marca, com a sua produção, a negação de elementos fundamentais, instituindo assim, regras internas de uma poesia visual, que segundo Menezes (1998, p. 07), trata-se de “[...] uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em verso”. O poema é, portanto, resultado de uma

atitude, resultado de um ato de criação intencional capaz de potencializar uma insubmissão detonadora de padrões.

3. LEITURAS VISUAIS

O procedimento de leitura da poética de Wladimir Dias Pino não se submete a parâmetros pré-estabelecidos. Aliás, a realização dessa poética tem a pretensão de demonstrar um efeito estético diferenciado. Isso porque o poeta idealiza a construção de poemas por meio de processos e não por meio de palavras semanticamente explicadas.

A complexidade da produção wladimiriana atinge um nível de exigência da percepção visual. É evidente que as palavras – quando empregadas – nos poemas, não são aplicações de signos verbais, mas sim de signos visuais, já que as letras, para o criador, representam ícones, como revela em entrevista a Silveira (2008, p. 268) “Eu estava interessado apenas no traço, no grafismo, na visualidade”. O interesse desse poeta, distante de ser o sentido semântico das palavras, era o sentido visual das mesmas. Ele descobriu a forma física das palavras, mais especificamente das letras, das linhas e os modos como elas interceptavam-se para configurarem uma imagem física.

Oferecendo uma criação poética que é uma construção visual, Wladimir Dias Pino envolve o leitor em um jogo com as palavras enquanto signos visuais, com os anagramas, com as linhas, com as figuras geométricas, com os gráficos, com as perfurações, com as representações ou com a ausência de signos. Por meio desses aspectos, o leitor torna-se peça capital diante do poema cuja atração resulta em interação, o que lhe permite perceber, explorar e atribuir um significado visual à estrutura do poema. Ao propor participação direta, o autor alcança como resultado uma cumplicidade que atribui responsabilidades para o leitor diante da obra, conforme concebe o poeta “O leitor como agente e co-autor” (PINO, 1973).

Se o leitor não está habituado a leituras poéticas visuais, os seus poemas são capazes de causar um efeito desconcertante. O poeta, entretanto, não pretende criar um manual de instrução para a leitura de seus poemas, não idealiza uma poética de fácil apreensão, enfim, não norteia a leitura de seus poemas que, sendo criações arquitetadas, exigem que o leitor reflita e processe o poema. Resta ao leitor criar novos procedimentos de interpretação. Segundo Blanchot (2011, p. 208), “[...] ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo”.

Com esse esclarecimento acerca do procedimento de leitura da obra de arte, Blanchot contribui para a inteligibilidade do processo de leitura da obra wladimiriana. A ignorância seria, nesse caso, a condição perfeita para que, desnudo, o leitor seja capaz de envolver-se profundamente com a poética desse autor, empenhando-se para a construção de sentidos.

Sob esse ângulo é possível dizer que a obra poética wlademiriana adquire sentido pela leitura: uma leitura visual. Ao afastar-se da tradição o leitor descortina o tecido que envolve a linguagem e diante de uma claridade consciente, alcança a visualidade poética.

Ler, nesse sentido, é um apelo a um movimento que não se restringe ao puro ato de compreensão. O entendimento mataria a complexidade e o encantamento visual. Além disso, o processo em que o leitor é envolvido deve mesmo jogá-lo em um ambiente desconhecido, que o permita perder-se, para que, diante do conflito, seja capaz de alcançar, como resultado, conclusões satisfatórias. De acordo com Blanchot (2001, p. 213),

Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranqüila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade.

Uma vez que o poema *Solida*, nas mãos do autor, é submetido a transformações, ler implica na necessidade de o leitor observar as transformações visuais no espaço poético. Os elementos empregados no poema desencadeiam uma movimentação que se traduz na própria metamorfose do poema. Logo, ao leitor cabe o papel de olhar e ver a evolução das imagens.

Revelando-se um pesquisador visual, o poeta explora a leitura gráfica na medida em que ignora a leitura semântica. Institui, portanto, uma leitura que, segundo ele, deve ser vertical e emblemática. *Dia da cidade* (1948) é um poema que exemplifica como pensa e opera a leitura vertical, que é possível pela leitura visual, como se observa no seguinte trecho:

<i>rosa</i>	<i>como</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>por</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>assim</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>esse</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>muito</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>sendo</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>mais</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>já</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>onde</i>	<i>espinho</i>
<i>rosa</i>	<i>tanto</i>	<i>espinho</i>

Concentrado em sua capacidade criadora, Wladimir Dias Pino produziu um poema em três colunas. Na primeira coluna, o poeta mantém a palavra *rosa* do início ao fim, repetindo-a por dez vezes. O mesmo ocorre com a palavra *espinho*, na terceira coluna. Somente a segunda coluna apresenta palavras distintas: *como, por, assim, esse, muito, sendo, mais, já, onde, tanto*. Tais palavras, elementos de coesão, cuja função é estabelecer relação entre os termos de uma oração, tornam perceptível uma intenção, ainda que remota, o estabelecimento de significado, mesmo que o poeta negue avidamente esse desígnio.

A atitude do leitor diante do poema resulta em frustração, pois o mesmo tenta, no primeiro contato, estabelecer, de alguma forma, relação – por meio da leitura horizontal – entre as três colunas, mantendo a ordem – primeira, segunda e terceira – a fim de encontrar um possível sentido. O substantivo feminino da primeira coluna, *rosa*, induz o leitor a relacioná-lo, por meio das palavras da segunda coluna, com o substantivo masculino da terceira coluna, *espinho*. Os termos da segunda coluna deveriam funcionar como elementos coesivos, capazes de atribuir significado semântico para cada um dos supostos versos. A pertinência do leitor é tão incisiva, que o mesmo, tão logo descobre a impossibilidade de construir significados, por meio dessa primeira relação que tenta estabelecer entre os vocábulos, empreende outras tentativas, como se fosse uma espécie de enigma a ser desvendado. Assim, tenta ler da direita para a esquerda. Não obtém o resultado que esperava descobrir. Em uma outra tentativa, o leitor exercita a leitura de cima para baixo e ou de baixo para cima. Ainda assim, não encontra sentidos. A partir desse momento, em que executa outros procedimentos de leitura, encaminha, naturalmente, uma leitura gráfica do poema, pois desconsidera a leitura horizontal. O leitor depara-se, portanto, com o caos, o caos na leitura semântica horizontal e o caos na leitura semântica vertical. Somente após tais tentativas fracassadas, vislumbra a leitura visual.

Apesar de serem reconhecidas como signos verbais, as palavras, segundo o intuito do autor, não dizem nada no poema, apenas se expressam pela visualidade física. A disposição vertical das mesmas conduz, mais cedo ou mais tarde, à leitura vertical, mas o leitor acostumado à poética tradicional tende a explorar leituras horizontais, como de costume, seguindo a determinação da esquerda à direita. Deparando-se com uma quebra na concatenação de possíveis mensagens semânticas, a única alternativa é a de reconhecer o poema visual.

Embora empreenda tentativas várias buscando uma compreensibilidade semântica altamente coerente, o leitor não a encontra, tendo em vista a pretensão da leitura visual proposta pelo autor. Todavia, não é possível negligenciar e ignorar o fato de que não é difícil

para alguns leitores fazerem inferência sobre o sentido do mesmo, semanticamente, desvendando uma mensagem poética.

Os termos essenciais do poema, *rosa* e *espinho*, são capazes de desencadear interpretações várias. Entre elas, o paradoxo da comunhão entre elementos com características tão distintas: a *rosa* como uma possível representação do belo, da delicadeza, da fragilidade, do encantamento; o *espinho* como uma provável representação de uma força agressiva, entretanto, defensiva.

Não é demais afirmar que, embora haja leitores capazes de escavar um sentido semântico a partir dos termos vocabulares do poema, essa não é, definitivamente, a intenção do autor. Os poemas de Wladimir Dias Pino pedem uma leitura dos detalhes físicos, que dão uma significação visual. A prerrogativa máxima do artista experimental é a liberdade poética por meio da visualidade.

Um outro elemento que merece ser observado nesse poema visual é o espaço em branco da página que as palavras passam a ocupar. A disposição dos termos imprime uma nova percepção. As palavras valorizam o espaço em que foram aplicadas, assim como o espaço valoriza as palavras ali depositadas. De forma marcante, o espaço branco contribui para a realização de uma leitura visual. Além disso, o próprio vazio no poema é repleto de significação, portanto, gerador de sentido.

Desvirtuando classificações costumeiras, o leitor é levado a um espaço desconhecido, onde os elementos que subsidiavam a interpretação da poesia tradicional, não são mais suficientes. Todo o suporte do leitor é superado, logo o mesmo necessita de outros elementos. Não demora muito, o leitor descobre o fulcro visual da poética de Wladimir Dias Pino e, ao reconhecê-la como um ato incomum, o leitor encontra um objeto do qual se depreende uma leitura inconclusa, inacabada, incompleta, portanto, aberta. De alguma forma, o leitor é incitado a criar um significado próprio para o poema. Nesse instante, vê-se diante de uma novidade que o induz a desconstruir conceitos, abalando a sua clássica prática de apenas descortinar significados intrínsecos ao poema que independem do leitor. Agora, é preciso não apenas construir significados para o poema, mas também reconstruir a prática de leitor diante do poema.

A sustentação desse leitor depende do seu potencial de adaptabilidade. Wladimir Dias Pino, entretanto, não se preocupa em captar leitores, tampouco em ser acessível ao maior número de leitores. Por esse motivo, é possível dizer que o caminho percorrido pelo leitor da poética wladimiriana é um caminho árduo. A realidade a que é submetido força-o a amadurecer suas concepções acerca da arte poética.

A experimentação, que é um compromisso que o leitor deve assumir, gera uma participação no anseio de decifrar a obra, o que acarreta na reconstrução formal do poema. A leitura é, nesse sentido, tão positiva quanto a criação.

Assim sendo, a obra de Wladimir Dias Pino preocupa-se apenas com a instituição de uma forma inovadora de leitura, longe de ser mecânica, uma leitura criativa, dinâmica, uma leitura que se apresenta como uma tomada de decisão, uma leitura do processo. É isso, o leitor decide os encaminhamentos de leitura diante do poema, é ele quem escolhe os rumos que os seus olhos devem perseguir por meio apenas de sugestões gráficas. A partir de um dado ponto, o leitor permite-se executar várias leituras que não concebem mais a atenção contínua, governada pela estrutura. Diante desse contexto, o leitor crítico de poesia experimenta um exercício de leitura diante de um poema cuja funcionalidade de informação é exclusivamente visual.

Contudo, as várias possibilidades de leitura, por meio das combinações entre os recursos visuais aplicados, delegam importante função ao poema como complemento para seu significado. Por conseguinte, o leitor ocupa um espaço de relevo no processo de leitura inaugurado por Wladimir Dias Pino.

3.1 *Solida*: visualidade poética

Para Wladimir Dias Pino, o poema é um ato em que a palavra não é o único meio de comunicação. Em *Solida*, o poeta trabalha a acepção visual diante do imediatismo moderno. O próprio poeta ratifica essa prerrogativa: “Depois que o poeta descobriu que a palavra não é o único elemento identificador do poema, êle vem procurando novos instrumentos capazes de outras escrituras” (PINO, 1973).

Ao operar poeticamente, Wladimir Dias Pino criou *Solida*, uma expressão artística contemporânea que foi exposta pela primeira vez em 1956 e posteriormente nos anos de 1962 e 1968. O poema foi uma obra construída inicialmente por meio da utilização de diversos cartões soltos e desdobráveis, todos eles depositados em uma caixa. Os cartões, entretanto, alcançaram liberdade e saíram da caixa, ganhando maior visibilidade.

Convém esclarecer que o poema *Solida*, apesar de ter sido exposto pela primeira vez no ano de 1956, só foi publicado em 1962. Além do empreendimento poético experimental, há também uma outra justificativa para o fato de *Solida* ter sido publicado apenas no referido ano. Wladimir Dias Pino revela a Silveira (2008, p. 271): “Ele foi exposto em 56 e, no

entanto, só tive recursos de imprimir em 62. Todo mundo que é autor sabe quanto tempo ele leva para editar, principalmente vanguarda, não é?”.

A expressão *solida* fora usada pelo poeta como elemento-matriz, a partir do qual construiu o poema, conforme ilustração:

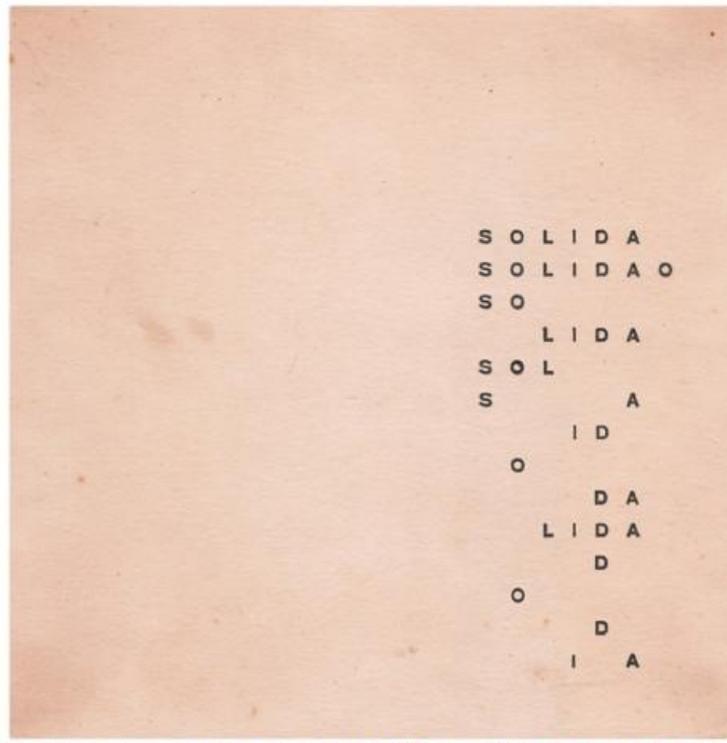


Fig. 05 – *Solida* (1962)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

É imperativo reconhecer que, nos cartões do poema em que explora a imagem do signo verbal, o propósito expressivo de Wladimir Dias Pino é um arranjo de letras que, mesmo gerando expressões, as mesmas não significam semanticamente, apenas visualmente a partir da relação que estabelecem com o espaço que ocupam. Mesmo diante do intenso desejo de conceber, tanto o elemento-matriz, *solida*, quanto as suas derivações como palavras, isso não é possível. Pelo menos não no sentido de um grupo de fonemas com uma significação semântica. Trata-se de uma demonstração física a partir da qual é possível visualizar todo o conjunto, a imagem inteira.

No poema, a expressão *solida* movimenta-se de forma a demonstrar como o aparente é passivo de decomposição na modernidade. A desintegração da expressão, que promove uma representação gráfica inesperada, é consequência também da influência que o espaço em

branco passa a exercer. Dias Pino (1973) teoriza essa concepção: “O espaço branco do papel que como suporte tinha a função de arquitetar o poema modernista passou a entrar pelas palavras, fragmentando-as e possibilitando a *explosão tipográfica*” (Grifo do autor). Apesar do vocábulo ‘explosão’, utilizado pelo poeta para caracterizar o modo como o espaço branco colabora para o processo dissolvente do poema, os seus signos e códigos visuais apresentam-se silenciosamente.

Partindo do elemento-matriz formado por seis letras, *solida*, outras expressões são geradas, falseando a composição de um texto poético. A hipotética formação textual é possível porque há uma posição permanente das letras, que se repetem, conforme a projeção do elemento-matriz, que são exploradas nas linhas abaixo em diferentes posições. Pela desconstrução da palavra *solida*, nove elementos são obtidos nas outras onze linhas que se seguem, formando a seguinte inscrição: *solida solidao so lida sol saido da lida do dia*. Esse arranjo é possível pela insistência do leitor em encontrar uma comunicação verbal, entretanto, a evolução do ato poético do autor, mata o intento desse leitor.

Há, no poema, uma seleção de letras que passam a formar conjuntos, cujos arranjos, pela posição em que estão dispostos, marcam possibilidades de manifestação lexical, entretanto, projetam-se visualmente. Nunca é demais enfatizar que não se trata da geração de ideias a partir do significado da expressão inicial relacionado ao sentido das expressões derivadas, mas sim da formação de uma imagem gráfica. Conforme Dias Pino (1973), “[...] a palavra não é olhada como geradora de leitura”. Uma vez organizadas em conjunto, é evidente que tais letras oportunizam uma decodificação que se realiza por uma posição imaginária, avessa, inversa, mas possível. O fato é que, mesmo havendo uma suposta formação textual, a leitura é, em um determinado momento, interrompida, pois em consonância à ideia de desconstrução que o poema traz à baila, atingindo o código mínimo vocabular, a letra, as expressões se acabam, restando a marca potencial do poema que é a visualidade.

O engenho do poema o coloca além das palavras, em um lugar onde as mesmas não podem chegar com as suas multiplicidades significativas, onde as mesmas não podem ser entendidas ou explicadas. O silêncio semântico torna-se um componente que desencadeia a percepção visual do poema. Logo, os signos verbais no poema não devem ser pensados, muito menos entendidos, apenas visualizados como artifícios para o processo de criação de uma forma poética.

O elemento-matriz *solida* foi explorado de formas diferentes, na medida em que o poeta submetia a obra à transformações. Assim, Wladimir Dias Pino promove uma

construção visual em que as letras são substituídas, por traços retos ou curvos, por círculos e até mesmo por vírgulas, como ilustra a figura a seguir:

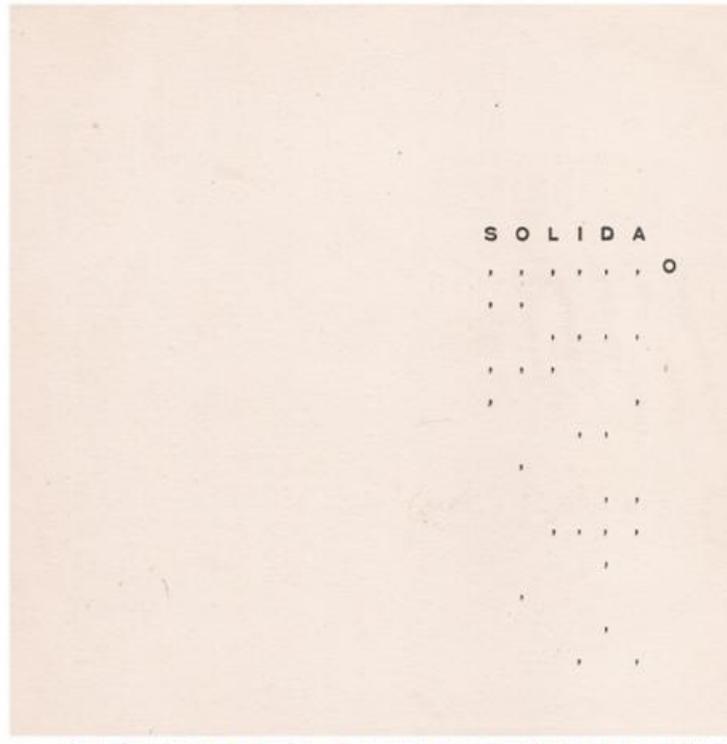


Fig. 06 – *Solida* (1962)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

O processo de construção do poema, a partir da desconstrução do elemento-matriz, é evolutivo. Aos poucos, o mesmo liberta-se do signo verbal, alcançando o que Wladimir Dias Pino chama de purificação. O poeta explica esse processo de libertação verbal a que o poema é submetido, a Silveira (2008, p. 272): “Vai apagando a leitura. Até que ele chega a uma purificação – vamos chamar a palavra purificação porque eu não tenho outra no momento – a uma purificação... que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio, à leitura do manuseio”.

É surpreendente como, nas mãos habilidosas do poeta, submetendo-se às práticas experimentais, o poema passa a apresentar outras versões. A composição física ganha novos signos, ganha uma nova forma, ganha, portanto, uma nova projeção visual.

Se *Solida* é fruto de um processo poético inovador, o mesmo pressupõe uma leitura também inovadora. Ultrapassando a cultura poética assentada na tradição, o poema demanda uma nova didática de leitura, uma didática construtiva.

O contato com *Solida* possibilita ao leitor exercitar a sua visão, sentido essencial pelo qual o poema permite ser apreciado. Potencializando uma leitura gráfica e não semântica, em *Solida* as expressões devem ser vistas e não lidas. Se o cerne da leitura gráfica é a percepção visual, esse poema convoca o leitor a despir-se do que aprendeu sendo, por conseguinte, convidado a um novo processo de aprendizagem, contraditório, aprender a desaprender, uma vez que *Solida* também rompe com a leitura semântica, tão presente nos poemas líricos, épicos e dramáticos, e institui a leitura vertical. Há uma quebra entre os segmentos verbais do poema, o que seria considerado como ruído para as produções poéticas tradicionais. A liga, sequência ou nexos costumeiros da leitura é rejeitado pelo poema. Em decorrência disso, espera-se do leitor a transformação do olhar poético diante da invasão do aspecto visual de *Solida*. Desafiado pelo poema, o leitor é conduzido à experimentações que lhe permitem descobrir que nenhum elemento físico é colocado no poema aleatoriamente e que, portanto, tudo faz sentido, visual.

Pela faculdade de ver, ao leitor, diante da obra, é oportunizado o polimento da perspicácia da percepção do olhar. Esse olhar que se volta à sua configuração gráfica desvenda a visualidade poética. É nesse momento que se estabelece a tensão: a leitura gráfica do poema arremessa o leitor de imediato a querer deflagrar um fenômeno poético de libertação pura. Isso se dá quando o leitor depara-se com o poema, sem signos linguísticos. Enquanto objeto apreciado, o poema visa atingir surpreendentemente o leitor diante do seu programa visual.

É evidente que *Solida* é um projeto estético que se liberta das algemas conceituais. A sua criação tem relação com a poesia visual enquanto poesia experimental, mas o poema é a mais forte demonstração de que a operação poética é passiva de transformação. De acordo com Dias Pino (1973), “Com a inauguração de novos processos informacionais, onde o poema é seu próprio canal, surgiu a necessidade imediata de novas ‘escrituras’. Compete ao poeta, mais do que ninguém, encontrar soluções”. É justamente assim que *Solida* é concebido, como um experimento arquitetado de um autor que é, antes de tudo, um pesquisador e que supera, com o passar dos anos, até mesmo o seu potencial de criação poética.

O próprio *Solida* corrobora a engenhosidade de Wladimir Dias Pino que submete o poema a um processo de transformação. Inventando imagens o poeta apresenta variantes de

Solida que caracterizam o seu experimento construtivo. Tais variantes exibem elementos de uma arte que, apesar de visual, preza pelo imprevisível. O cartão a seguir exemplifica:



Fig. 07 – *Solida* (1962)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

As linhas, retas ou curvas, vêm substituir os signos verbais aplicados nos primeiros cartões. É visível a manutenção do mesmo espaço ocupado pelos signos visuais, o lado direito da página. A intervenção que o poeta faz no poema respeita, nesse cartão, a mesma quantidade de elementos visuais. Assim, se no primeiro cartão há nove elementos – *solida solidao so lida sol saido da lida do dia* – nesse, há também nove signos visuais que se revezam entre os traços diversos que, por sua vez, correspondem às letras. Uma vez que os cartões sejam sobrepostos, evidencia-se um esquema, em que a mão do poeta obedece à direção das letras nas onze linhas que se seguem para traçar outros signos visuais. Assim, mantém uma relação entre os cartões. Deste modo, o poeta investiga o modo como se organiza a sua própria criação e, analisando a disposição dos signos uma vez aplicados, continua a realizar a sua obra sob uma certa relatividade.

Nesse caso, a leitura visual é a única forma de apropriar-se do sentido do poema. Sem os signos verbais, o poema encerra processos: nasce por meio de um processo e a sua leitura se depreende de processos que permitem a sua reconstrução a cada olhar.

A exploração poética visual desencadeia outras criações que vão distanciando-se cada vez mais da linguagem verbal e coroando uma linguagem voltada para a visualidade. Os signos geométricos, dos quais o poeta vale-se para a produção de muitos dos cartões de *Solida*, ratificam a ideia de racionalidade e de lógica que comunicam o aspecto visual. Tornam-se, portanto, recursos comuns na criação de outros cartões, como se observa a seguir:

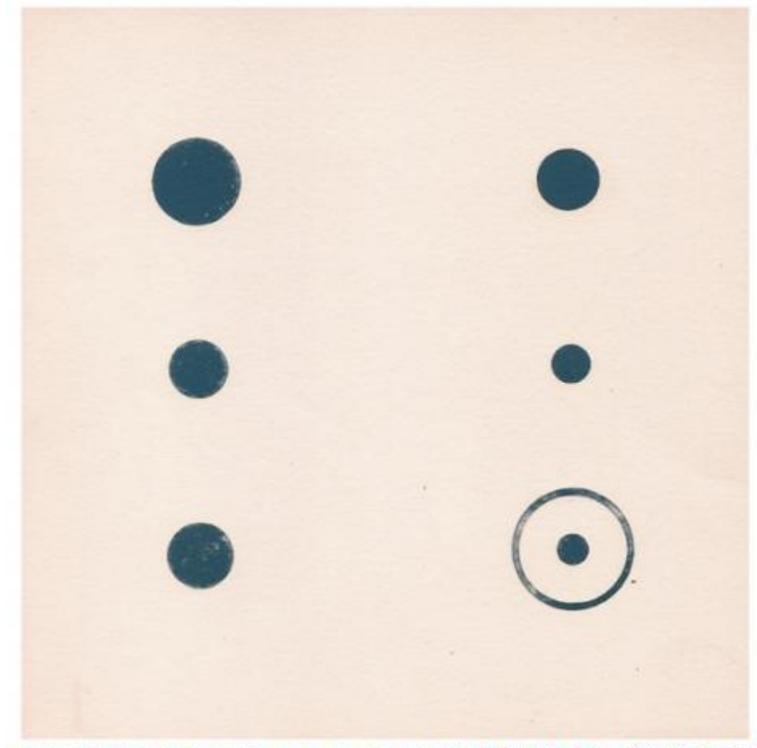


Fig. 08 – *Solida* (1962)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

Se a linguagem poética volta-se para si mesma, o círculo, nesse contexto, ratifica o mesmo preceito. A imagem do círculo remete a si próprio. Há, portanto, representações duplamente autorreflexivas.

A dinâmica com que os círculos são aplicados no poema também é variável. Assim, em alguns dos cartões de *Solida*, o círculo aparece como uma perfuração que radicaliza a

transparência, produzindo um efeito de equivalência com as letras dos signos verbais utilizados.

Já nesse cartão, sete desenhos de círculos de tamanhos diferentes estão dispostos, mas apresentam-se visualmente ocupando seis lugares na página. A desigualdade entre os tamanhos pode caracterizar a diferença das letras que se distinguem pelos traços específicos.

Esse cartão novamente corrobora uma leitura associada ao elemento-matriz do poema, *solida*. Os círculos remetem ao termo quando se pensa na quantidade de letras, ou na quantidade de sílabas. E o último círculo do canto direito, intrigante, pois apresenta um círculo dentro do outro, além de desencadear a ideia da sobreposição de linguagens, pode referir-se ao acréscimo da letra *o*, na construção do segundo elemento presente no primeiro cartão, na primeira versão de *Solida*, formando o termo *solidão*.

Logo, é ratificada a ideia de que o signo verbal é passivo de substituição por outros signos visuais que se tornam agentes construtores de uma inovada linguagem poética.

Wladimir Dias Pino avança no engenho de construção de *Solida*, oferecendo ainda outras versões tão ou até mais surpreendentes do que as anteriores. Assim, os últimos cartões são radicalmente transformados e esvaziam-se os signos impressos com tinta para a instauração de dobraduras e cortes no papel dos cartões, um outro jogo com as formas poéticas visuais, como se observa nas ilustrações:

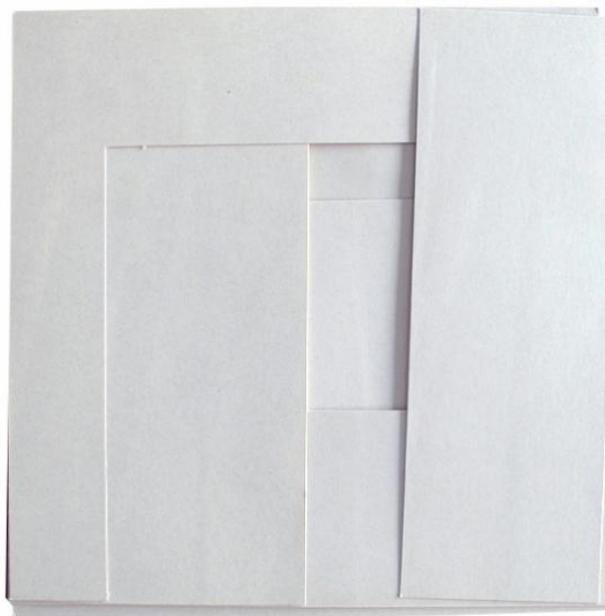


Fig. 09 – *Solida* (1968)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.

Acesso: 07 março. 2011.

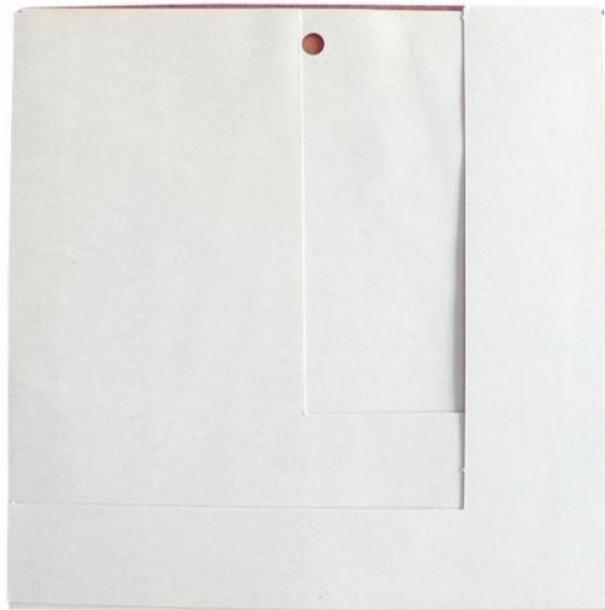


Fig. 10 – *Solida* (1968)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

Já aqui é visível como *Solida* evolui. Não se trata de uma evolução previamente planejada, ao contrário, é uma evolução que tem como pressuposto uma produção anterior. É uma cadeia onde a transformação poética encontra sempre um correspondente. Mas, se comparados o primeiro cartão, exposto em 1956, aos últimos cartões, a impressão que se tem é que não são correspondentes. É preciso observar a metamorfose do poema para que se alcance uma concepção mais concreta.

Enfim, *Solida* nasce como um projeto poético que despreza a sintaxe linear do discurso poético; questiona e interfere na estrutura da linguagem; abdica do domínio linguístico como cerne; desafia o poder de comunicação visual. Pode-se dizer que *Solida* é a prova real de que o poeta Wladimir Dias Pino pensa a palavra e a imagem poética diferentemente. A linguagem é tratada por ele com certa rebeldia, de tal forma que, por meio dos procedimentos de construção e simultâneo processo de evolução do poema, o signo verbal é superado, embora tenha sido o eixo que desencadeou o processo.

Solida funda mudança nos procedimentos de concepção poética, mas isso não é tudo, visto que se apresenta também como um objeto que nega a estabilidade na medida em que é submetido às transformações. O poema representa com exatidão o mundo moderno, onde a destruição das coisas justifica-se pelo processo de criação de outras. Nesse ponto, *Solida* é

uma obra distinta e relevante, pois a diluição da modernidade, a qual se refere Berman, está presente no poema.

Uma vez que se compreende que a força mobilizadora do poema é a desintegração, fica evidente que o poeta Wladimir Dias Pino cria *Solida* porque é contra a estabilidade poética, que é explicada por Berman (2007, p. 118) nos seguintes termos: “Neste mundo, estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos”. Para Berman (2007) o fato de a sociedade provocar a destruição daquilo que ela mesma constrói nada mais é do que a confirmação de que a mesma está em pleno desenvolvimento. Para Wladimir Dias Pino, a arte poética deve estar aberta para inimagináveis probabilidades criativas, as mais bizarras até, fundadas em projetos de experimentação, a fim de que subsista.

Lutando para revitalizar os procedimentos de construção poética, Wladimir Dias Pino, compactua com o contexto sociocultural do qual faz parte e produz refletindo os movimentos e pressões modernas. Tanto o é, que *Solida* pode e deve ser considerado como um poema autodestrutivo, que no experimento se dilui para significar o próprio processo.

3.2 Um olhar lançado para *A ave*

A ave é uma produção proveniente do empenho artístico de Wladimir Dias Pino e promove um desdobramento poético: a criação do livro-poema. *A ave* não é simplesmente um poema, é antes, um livro-poema. Em linhas gerais, poema e livro se imbricam, ou seja, *A ave* existe enquanto livro-poético.

Constituído de páginas que admitem a aplicação de recursos diversos, *A ave* ganha o título de primeiro livro-poema publicado em Cuiabá-MT, no ano de 1956, mas pensado a partir do ano de 1948, conforme declaração do próprio poeta a Silveira (2008, p. 270): “*A ave* foi concebida a partir de 48. E eu precisava de expressar isso. Então, o que é que eu fiz? Eu fiz uma tábua de palavras, impressa, em que você através de gráficos, manuais riscados, você encaminharia a leitura”. A pretensão de operar transformações no processo de produção poética é tão evidente, que essa declaração vem demonstrar o planejamento que o autor dispensa à confecção de sua obra.

Acerca do livro-poema, ou livro de artista, *A ave*, Silveira (2008, p. 177) argumenta: “*A ave* é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da seqüencialidade das

páginas e inadaptável para outros meios”. Definitivamente, *A ave* não é apenas mais uma produção artística, é antes, um ambicioso projeto, por meio do qual Wladimir Dias Pino idealiza e defende outros rumos para o processo de construção poética.

O livro, nesse contexto, deve ser pensado enquanto produção artística que se manifesta como uma dinamização do procedimento literário. Verdadeiras obras de arte – livros-poema – são produzidas, dilacerando conceitos prévios. Benjamin (2010) ajuda a compreender as transformações que a arte poética passara na modernidade: “[...] o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exatidão que atingiram as idéias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo”. Assim, a arte condiz com os processos de transformação na modernidade na medida em que promove uma variação poética que, ao negar a tradição, tende à invenção, por meio de uma reorganização das formas de produção.

Se as grandes mudanças fomentadas pelo processo de modernização dão ao processo de construção artística um aspecto revolucionário, o engenho criativo que permeia a gênese da arte poética é tão intenso, que chega a ultrapassar os limites da racionalidade. Decerto, o livro-poema que ganha tantas outras denominações – livro de artista, ou livro-arte, arte-livro, livro de arte, livro-objeto, livro ilustrado, poema-livro – é fruto da predisposição de autores que distendem ações na direção de novas possibilidades poéticas.

Apesar de ser visto como uma transfiguração da arte poética, e entendido como um processo complexo de produção, o conceito de livro de artista circunda simplicidade – apesar do estranhamento. Trata-se de arranjos variados onde pousam mensagens poéticas arquitetadas sob a ideologia transgressora de paradigmas tradicionais.

Um livro-poema apela à perspicácia do olhar. Logo, para ler um livro-poema é necessário alcançar os detalhes, pois são eles os responsáveis pela significação visual. Se a prerrogativa máxima de Wladimir Dias Pino é a liberdade poética, o artista, por meio da confecção de *A ave*, oferece à sua criação recursos físicos tão inovadores que chegam a profanar as regras de produção sistemática de um livro poético tradicional. A proposta do autor, ao contrário do que se possa pensar, não é fechar horizontes. Longe disso. O poeta é o que se poderia chamar de *reinventor*: ele reinventa formas; reinventa o processo de produção poética; reinventa a própria arte poética visual; reinventa, portanto, o modo de ler livros de poesia.

A ave, como uma reinvenção poética visual, também é um exemplo de dessacralização da aura da arte poética. Nesse caso, Wladimir Dias Pino, ao retirar do objeto, que é um livro-poema, o seu invólucro, destrói a sua aura. Assim, a referida obra permite a compreensão de

que o declínio do belo abre outras possibilidades para perceber a arte poética, já que a mesma sofrera transformações circunstanciais que derivam do movimento da própria evolução sociocultural. Como um poeta reinventor, Wladimir Dias Pino reinventa o conceito de beleza. *A ave* apresenta-se como uma forma poética bizarra, um livro-poema estranho, que permite uma nova concepção do belo à poética.

Com isso, Wladimir Dias Pino possibilitou que a sua poética ficasse mais próxima do leitor, tão próxima que o poema passou a ser um livro e o livro passou a ser um poema, livro-poema-objeto, que só adquire sentido – visual – na medida em que o leitor interage fisicamente com o mesmo. Assim, o poeta conseguiu que a obra tocasse o leitor, pois pela essência visual, uma vez capturada, pode fixar-se facilmente na mente do mesmo. O importante para Wladimir Dias Pino é que as imagens sejam vistas.

Uma vez mais, o autor ativa e nutre uma operação que rejeita possibilidades de compreensão e que, portanto, corrói os fundamentos tradicionais ao admitir a aplicação de elementos, signos ou símbolos visuais radicais.

O trabalho artesanal e meticuloso na confecção do livro-poema *A ave*, resulta na encadernação de páginas, onde pousam texturas diversas, signos variados e cores diferentes, conforme ilustrações:

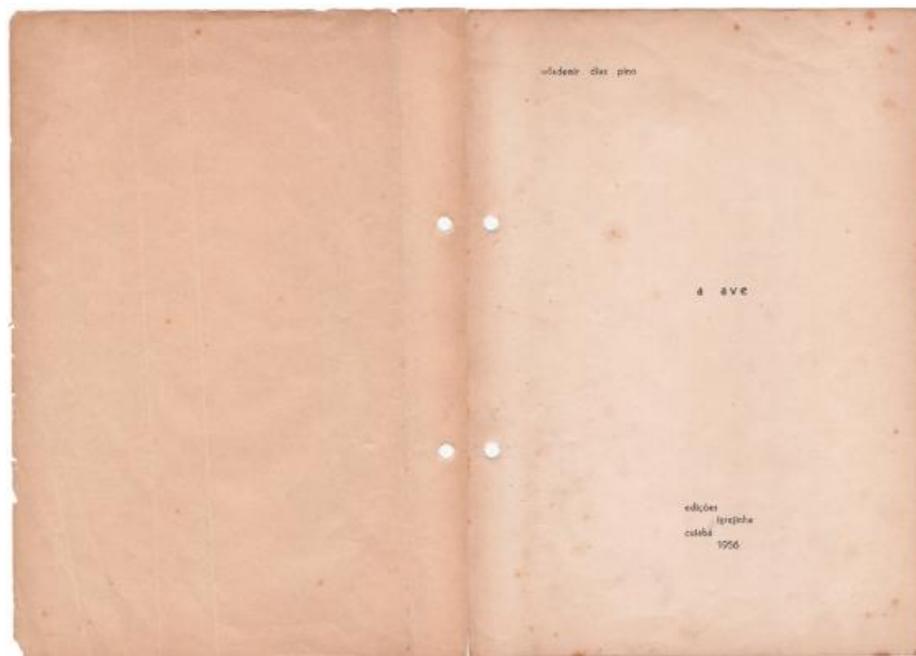


Fig. 11 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:

<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.

Acesso: 07 março. 2011.

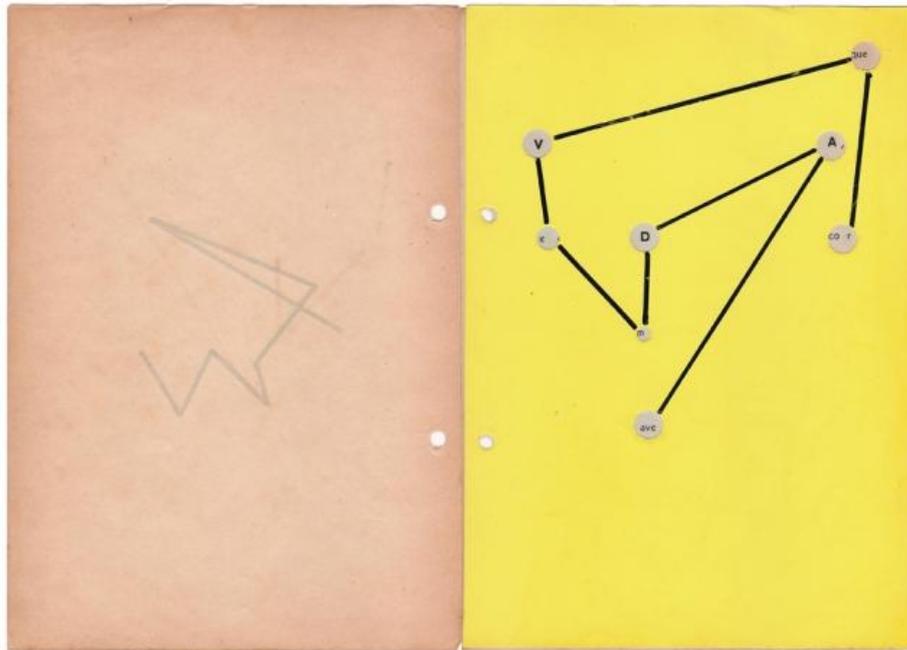


Fig. 12 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.



Fig. 13 – *A ave* (1956)

FONTE: Cadernos afetivos. Disponível em:
<http://cadernosafetivos.blogspot.com/2009/10/inicios-do-livro-de-artista-no-brasil.html>
 Acesso: 07 março. 2011.

Atentando para o aspecto visual de *A ave*, pode-se dizer que o mesmo instiga a curiosidade, o que leva o leitor a interagir com o produto artístico, um objeto passivo de manipulação. Aliás, a interação com o livro-poema, manipulando-o, é a única forma de apropriar-se da sua mensagem poética.

O modo como se apresenta esse livro-poema é realmente importante, tão importante quanto o que pode significar. Além do mais, ele apenas significa por meio da sua forma física, que é variável.

Não basta folhear *A ave*, é preciso que o leitor lance olhares diversos, dinâmicos, que permitem a construção e a desconstrução poética visual a cada página. Se em uma página o leitor estabelece uma possibilidade de leitura visual, na seguinte ele concebe uma outra possibilidade.

A seguir, a curiosa matriz linguística do poema-livro *A ave*, apresentada no livro *Processo: Linguagem e Comunicação*, do próprio poeta Wladimir Dias Pino (1973):

A AVE VOA DEntRO de sua COr
 polir O VOo Mais que A UM ovo
 que taTEar é SEU ContORno?
 SUA agUda cRistA compLeTA a solidão
 assim é que ela é teto DE SEU olfato
 a curva amarGa SEU Voo e fecha UM
 TempO com SUa fOrma.

Em *A ave* é perceptível a instituição de uma linguagem autônoma; a rejeição à aplicabilidade padrão da língua; a fragmentação; a relevância da parte física do poema; a valorização da projeção visual do poema; e, a contestação à necessidade de significações que não sejam as visuais. *A ave* é um produto poético que não pede que se explique. Pede apenas interação visual.

As palavras empregadas no texto misturam letras que se alternam entre maiúsculas e minúsculas. O poeta dá vida nova às palavras, uma vida sustentada pelo aspecto gráfico. Outros significativos recursos visuais são também aplicados ao livro-poema, como por exemplo, as linhas que se convertem em gráficos que sugerem direções diversas para a leitura do texto do poema nas páginas do livro que, por sua vez, variam entre brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes.

Os gráficos configuram-se como uma verdadeira aventura. Eles permitem o direcionamento dos olhos do leitor. Pela disposição nas páginas, é possível observar uma aplicação matematicamente calculada que resulta em um poema que explora uma geometria visual. O uso das formas geométricas é uma constante em *A ave*. Ora por meio dos gráficos, ora por meio dos círculos.

As perfurações circulares possibilitam a visualização parcial da página seguinte. Desse modo, os caracteres de uma página, misturam-se aos de outra, sugerindo novas expressões vocabulares, portanto, novas probabilidades de leitura.

O procedimento de leitura fica, de certa forma, condicionado aos recursos adotados pelo artista e propostos ao leitor, recursos estes que mostram a evolução dos meios e técnicas de produção poética. Vale dizer que, por meio dos gráficos e das perfurações – ainda que haja possíveis direcionamentos de leitura – Wladimir Dias Pino institui autonomia ao processo de leitura, no que tange à convenção de decodificação de signos da esquerda para a direita. *A ave* quebra esse paradigma. Logo, a sua impressão gráfica permite uma leitura passível de seguir as sugestões dos gráficos, ou das perfurações circulares, e rejeitar as convenções de decodificação de signos. Em resposta a uma das perguntas feitas por Silveira (2008, p. 270), Wladimir Dias Pino revela: “[...] eu percebi que não é possível só a convenção da direita... Da esquerda para a direita era apenas um indicador de leitura. E que se eu mudasse os suportes eu teria que mudar os indicadores de leitura”.

Movido pela contradição, Wladimir Dias Pino mostra que não existe uma única forma de ler poesia e prova isso também por meio do seu livro-poema *A ave*, ao aplicar os gráficos e perfurações como recursos que transcendem o encaminhamento padrão de leitura. Estabelece-se o desafio da poética desse autor: processar a significação por meio de uma leitura experimentalmente visual.

As perfurações circulares e os gráficos aplicados em *A ave* não são elementos postos gratuitamente; são antes os determinantes de uma espécie de jogo com as palavras, com os signos, com as representações e com o próprio olhar. Essa é uma das possibilidades de leitura da poética moderna.

Convém ressaltar que as palavras desempenham um papel relevante em *A ave*, pois carregam intensa carga visual. Se os gráficos e os círculos perfurados permitem uma movimentação nas páginas da obra, as palavras também oportunizam esse movimento, já que resultam de uma certa disposição gráfica, como é possível reconhecer nos exemplos das formas gráficas apresentadas:

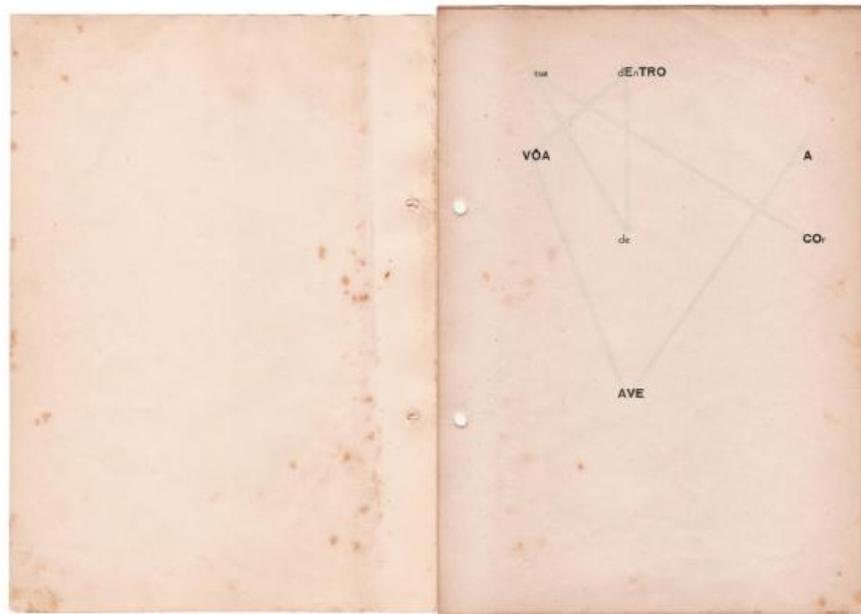


Fig. 14 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

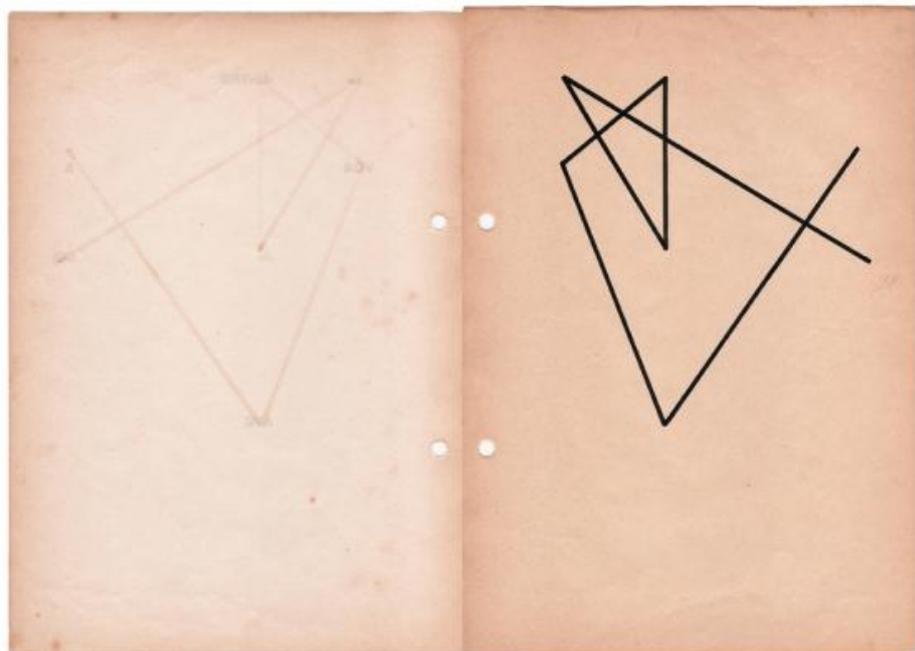


Fig. 15 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

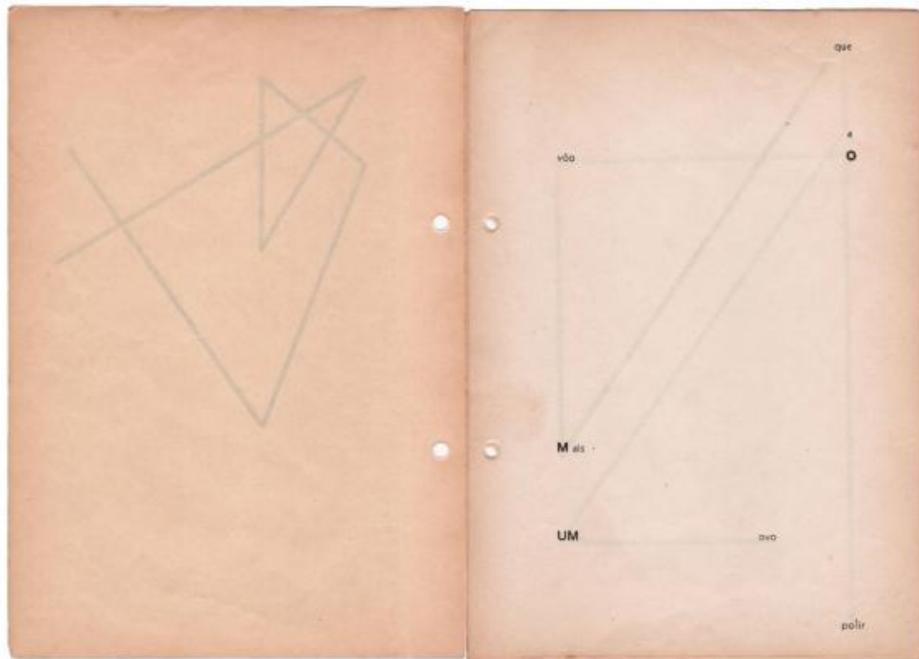


Fig. 16 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

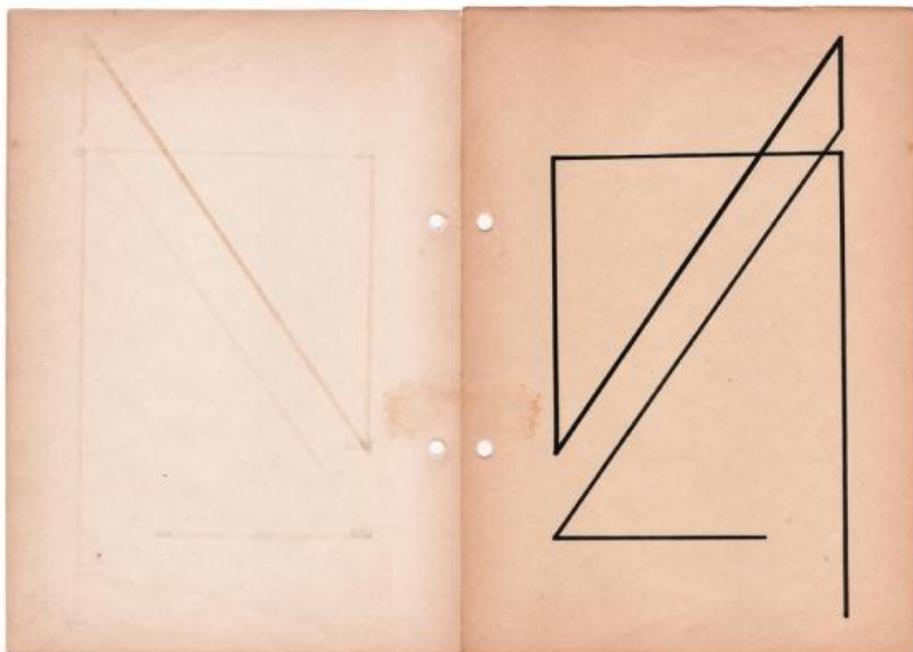


Fig. 17 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

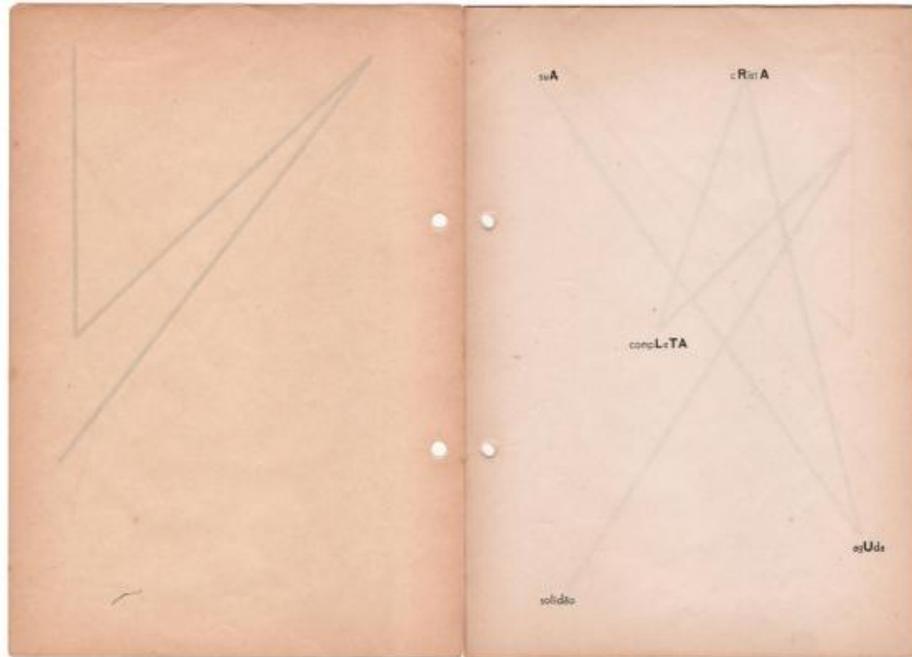


Fig. 18 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

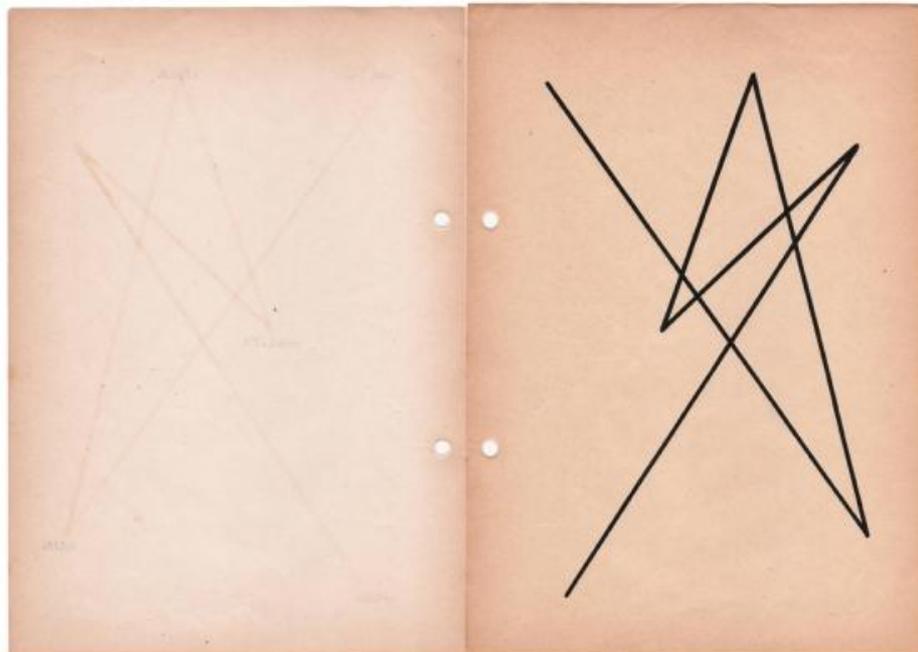


Fig. 19 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

Os gráficos resultam de um exercício experimental e dão às palavras espacialização, mas de modo algum consentem leituras figurativas. Diante da fisicalidade do papel e também da movimentação dos gráficos, é possível observar que as palavras sofrem um processo de deslocamento. Esse mesmo dinamismo pode ser constatado no outro recurso utilizado, as perfurações, conforme ilustração:

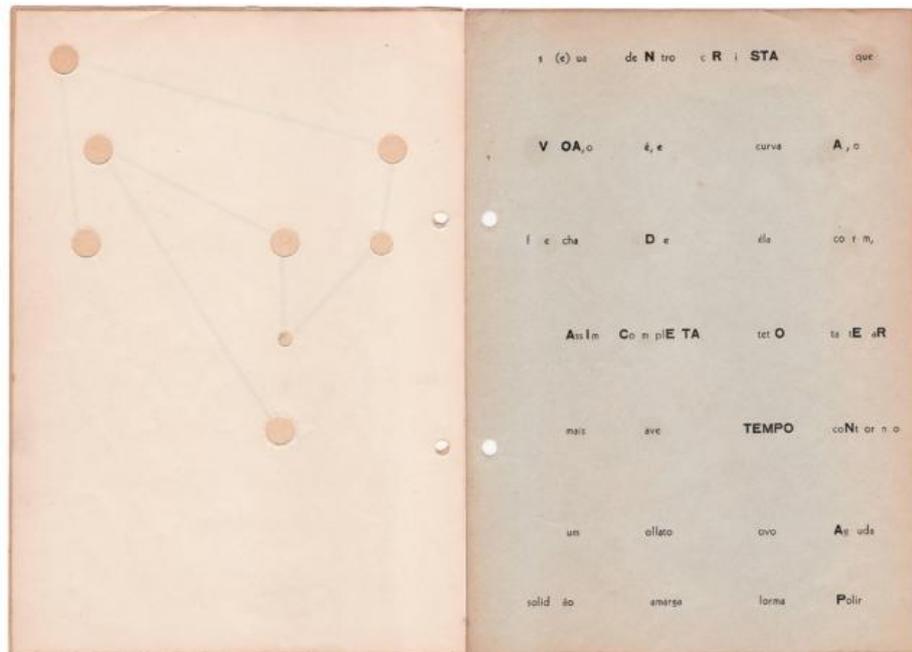


Fig. 20 – *A ave* (1956)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
 Acesso: 07 março. 2011.

O livro-poema *A ave* é um verdadeiro evento onde signos visuais diversos integram-se. A perfuração sobreposta permite a exploração do código mínimo, a letra. Assim Wladimir Dias Pino avança, projetando mais signos e códigos.

Em relação à linguagem, vale dizer que em *A ave*, a mesma é visivelmente manipulada pelo autor. A rebeldia semântica, o desprezo à sintaxe, bem como a instauração de um léxico incomum, livre, evidenciam isso. A intervenção na linguagem permite a instituição de palavras que, por interferência dos recursos físicos aplicados, desintegram-se a fim de formar outras palavras em um jogo onde as páginas – anteriores e posteriores – mantêm uma íntima aliança. Pode-se dizer que as palavras adquirem uma versatilidade que acarreta no desmantelamento do poema, enquanto texto a ser consumido, novamente corroborando a intenção do poeta diante das mudanças operadas na modernidade.

Não há dúvidas de que a palavra em *A ave* é tratada distintamente, tanto no que se refere ao rompimento com a condição semântica, quanto à ânsia de propor uma informação visual: “[...] a palavra tem compromisso com o espaço tipográfico” (PINO, 1973).

De uma forma peculiar Wladimir Dias Pino escreve o seu livro-poema, como se observa, mesmo utilizando palavras – ou justamente pelo uso incomum das mesmas – exclui do poema as características poéticas convencionais, a aplicabilidade linguística convencional. Ele opera sobre as palavras, metamorfoseando-as, aplicando-lhes uma mobilidade que as descaracteriza como vocábulos carregados de sentidos implícitos ou explícitos.

A base inovadora do poeta propõe, portanto, uma leitura gráfica. “O autor move com uma tradição de 3.000 anos: a codificação alfabética. Compete, hoje, ao poeta mostrar e provar que o alfabeto é apenas uma convenção que pode ser manipulada em todos os rumos, assim como pode ser atomizada, ou, em outro sentido, fragmentada [...]” (PINO, 1973).

A linguagem é um problema singular da poética de Wladimir Dias Pino, cuja atitude criativa fomenta o reconhecimento de uma poética visual que pretende a dessacralização da imagem poética.

Em suma, o livro-poema *A ave*, apresenta-se como um artefato que só é possível compreender tendo uma noção das transformações na arte poética. O autor, com muita argúcia, desbrava um espaço poético e prova que é sempre possível romper limites.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Wladimir Dias Pino é considerado um artista da palavra que, apesar de ter nascido na cidade do Rio de Janeiro, marcou o Estado de Mato Grosso quando principiou sua operação poética, ainda muito jovem, na cidade de Cuiabá-MT. É ele um poeta inventivo que dinamizou a criação poética operando pelo poema-processo novas possibilidades de construção literária. Sua engenhosidade não se limita à produção, mas está presente também, e principalmente, nas discussões teóricas sobre a criação artística.

Com um audacioso projeto criador, Wladimir Dias Pino traça uma trajetória autônoma, incomum e crítica, movido por uma decisão consciente que fomenta um movimento de ruptura. Esse é, definitivamente, um traço marcante da sua operação artística que ultrapassa barreiras abalando conceitos, pois se declara um poeta construtor, cuja obra, conseqüentemente, implica no rompimento com a tradição. Nessa perspectiva, na medida em que potencializa o próprio ato de criação, intervém no quadro histórico da literatura brasileira, contribuindo, inclusive, para a construção da própria identidade literária nacional.

Wladimir Dias Pino demonstra que não existem axiomas inabaláveis, pois penetra e adultera valores arraigados em uma sociedade tradicional. Desse modo, inverte a ordem dos atos poéticos por meio de uma ação organizada. Conduz, por conseguinte, o Estado de Mato Grosso a uma posição de destaque ao participar de movimentos de vanguarda.

O caráter inaudito da sua poética, além de ser o estopim para o rompimento com a tradição, também é gerador de estranhamento. Presente na sua obra, o estranhamento é um efeito intencional do poeta que deseja surpreender e que alcança o seu propósito a partir do momento em que manipula a linguagem poética desvirtuando procedimentos de construção artística enraizados. O autor altera a linguagem literária tão radicalmente que acaba tornando-se um ícone do processo de emancipação da linguagem artística, possibilitando à própria poética, um afastamento do discurso de ideias. Diante disso, é natural que a sua obra seja pensada como uma violência. Não no sentido de agressividade gratuita, mas sim como um mecanismo capaz de deflagrar um novo fenômeno literário.

Esse inovador fenômeno literário é uma poética visual. Tendo como premissa a liberdade, pela sabedoria do seu olhar e por meio de uma intensa atividade experimental criadora, o poeta inaugura uma obra surpreendente. Wladimir Dias Pino é um pesquisador visual que se expõe aos riscos da experiência. Desse modo, interfere na antiga concepção de imagem poética, priorizando-a como um elemento concreto que denuncia um mundo essencialmente visual. Em sua obra, a imagem é a própria linguagem poética. Significa isso,

que supera formas ritualizadas de produção ao idealizar a experimentação como a gênese da sua arte visual.

A poética wlademiriana encerra princípios estéticos e ideológicos próprios, tais como a despersonalização, a consciência da forma, a desorientação, a realidade destruída e a proximidade do silêncio.

O silêncio na obra wlademiriana, sem dúvida uma forte marca, resulta do modo como o autor experimental manipula a linguagem poética. A expressão verbal, que é inicialmente usada como significante física visual, é superada por meio das experimentações. Como efeito, insurge o silêncio poético, que se configura como uma linguagem com alto potencial de comunicação, portanto, significativo.

É evidente que a obra wlademiriana é uma ratificação do processo de desenvolvimento da arte a partir da modernidade. Se os modos de criação artística a partir da modernidade refletem particularidades de uma sociedade contraditória que, na mesma medida em que fomenta atos criativos revolucionários submete as criações ao extermínio – construção e conseqüente destruição – logo, Wladimir Dias Pino singra as mesmas ondas. Por meio de processos o poeta procede à construção e simultânea desconstrução poética. O seu procedimento estético demonstra como o aparente é passivo de decomposição, como as coisas se desmancham, comprova, dessa forma, a fragilidade de um mundo ilusório, onde o consumo mata perspectivas de durabilidade. Todavia, Wladimir Dias Pino estabelece uma contradição, pois, apesar de consonante à produção artística moderna, a sua obra resiste ao consumo desmedido. É possível considerar, contudo, a poética wlademiriana como de resistência, na medida em que vislumbra uma produção que não seja simplesmente um produto de consumo.

No limite entre a arte moderna e contemporânea o artista rompe com o modelo de representação. Desse modo, é claramente perceptível a existência de balizas da arte moderna presentes na obra wlademiriana. O procedimento estético proposto pelo autor transforma a palavra em obra de arte. Ao valorizar a experimentação, sua operação desencadeia processos que promovem a aproximação com a sua arte e ao liquidar o valor do culto, aniquilando a aura da sua produção poética. Entretanto, apesar de refletir os anseios de uma produção artística moderna, Wladimir Dias Pino trafega na contramão, pois a especificidade da sua obra visual afasta qualquer possibilidade de reprodução.

De fato é um poeta que desbrava caminhos. Ele assume uma atitude artística vanguardista em um país subdesenvolvido. A princípio a nível regional, posteriormente no nível nacional. Sua autonomia lhe permite participar e promover movimentos relevantes para a história da cultura literária. Já no início da década de 1950, em Cuiabá-MT, Wladimir Dias

Pino concebe o Intensivismo, movimento de vanguarda que teve como instrumento de divulgação dos seus mais inovadores ideais de produção poética o jornal literário *Sarã*. Com a contribuição dos autores Othoniel Silva e Rubens de Mendonça, Wladimir Dias Pino plantou as sementes para uma renovação poética nacional.

O poeta, ainda na década de 1950, residindo na cidade do Rio de Janeiro, participa de um outro movimento, polêmico, o Concretismo, que idealizava procedimentos que libertassem as palavras poéticas, comunicando, rapidamente, formas. Acerca da participação do poeta nesse movimento, rondam algumas especulações. Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, artistas fundadores do movimento vanguardista da Poesia Concreta, formadores do grupo Noigandres, parecem não compactuar das mesmas perspectivas – poéticas – que Wladimir Dias Pino, ou vice-versa. Há, portanto, um desencontro ideológico entre os mesmos, o que acarreta no afastamento de Wladimir Dias Pino. Anos depois, evidencia-se uma certa vaidade. Análises teóricas acerca do movimento, dos artistas e suas obras, evidenciam que o grupo Noigandres reclama a iniciativa que institui procedimentos poéticos experimentais originais no nível visual. O poeta Wladimir Dias Pino, entretanto, parece não se importar com essa contenda, pois é consciente de que operou uma poética vanguardista no início da década de 1940, antes mesmo de participar do movimento da Poesia Concreta.

Alçando voos ainda mais altos, na década de 1960, Wladimir Dias Pino e seus seguidores lançam o movimento do Poema-Processo. Esse movimento configura-se como o ápice dos procedimentos poéticos, altamente ousados, pensados pelo artista. Valorizando o processo de construção do poema, o autor difunde uma operação que resulta na confecção de poemas sem palavras. Atinge, por conseguinte, o nível mais alto de produção poética visual.

Diante de uma nova poética insurge a necessidade da formação de um novo público leitor. A leitura da imagem poética visual wladimiriana atribui ao leitor responsabilidades. A obra, construída em um primeiro momento pelo autor, é reconstruída em cada leitura, pelo leitor, que passa a ser considerado um co-autor. Desse modo, a participação do leitor na tentativa de decifrar a obra é uma exigência. Uma vez que a obra wladimiriana é o resultado de procedimentos experimentais visuais, a leitura da mesma exige também experimentação. E não se trata de uma leitura semântica. É antes, uma leitura verbo-visual.

As obras investigadas nesse trabalho, *Solida* e *A ave*, abrem espaço para uma reflexão acerca da operação poética wladimiriana. Ambas são experiências artísticas despersonalizadas que rompem com a tradição do verso, que geram estranhamento pelo modo

como Wladimir Dias Pino manipula a linguagem, que se afastam do discurso das ideias e que significam pela forma física.

Solida é um poema visual que evolui a ponto de silenciar e que se esfacela, corroborando a ideologia da destruição que é uma marca da modernidade que impulsiona o desenvolvimento da humanidade. *A ave* é um poema-livro que institui novos direcionamentos de leitura, fortalecendo os aspectos da oposição dos planos poéticos da ideia e do objeto visual.

Grandes obras visuais, *Solida* e *A ave*, são, definitivamente, atos diferenciados de manifestação poética que ganham relevância na medida em que negam elementos fundamentais, instituindo regras internas – de construção e de leitura – de um poeta artista audacioso e polêmico.

À luz dessas reflexões, acredita-se que Wladimir Dias Pino realmente é um valor para a história da literatura brasileira com a sua obra visual. O seu engenho criador prova que obras de arte não nascem instantaneamente, são o resultado de uma dedicação exclusiva.

O poeta e artista Wladimir Dias Pino, que ganhou neste trabalho mais um adjetivo, o neologismo *reinventor*, atingiu o fim almejado: surpreender ao inovar os procedimentos poéticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriacci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CHAVES, Xico et al. Poesia: o lugar do contemporâneo: Poesia contemporânea / em trânsito. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *I Bienal Internacional de Poesia de Brasília*. Ensaios do Simpósio de Crítica de Poesia. Brasília: UNB, 2009. p. 27 - 43.
- DALATE, Sérgio. *A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino*. 1997. (Dissertação) Mestrado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - Unesp, Campus de Assis.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *Da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias Pino*. 2008. (Tese) Doutorado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento* (ensaios sobre arte). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen, 2001.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINO, Wladimir Dias. *Processo: Linguagem e comunicação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

Jornal Literário Sarã. MENDONÇA, Rubens de; PINO, Wladimir Dias; SILVA, Othoniel. N. II e VI. Cuiabá, 1951/1952.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VALÉRY, Paul. Poética e Estética. In: *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminaras, 1999.

REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

CADERNOS AFETIVOS: livros de artista, cadernos, caixas, aproximações e expansões.
Disponível em: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2009/10/inicios-do-livro-de-artista-no-brasil.html>. Acesso: 27 maio. 2011.

ENCICLOPÉDIA VISUAL: espaço dedicado à obra de Wladimir Dias Pino. *Solida*.
Disponível em:
<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>.
Acesso: 07 março. 2011.