



## Literatura e tecnologia: Wladimir Dias-Pino e o poema como máquina analógica

### *Literature and Technology: Wladimir Dias-Pino and the Poem as an Analogical Machine*

Vinicius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso/Brasil

viniciuscarpe@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1844-8084>

**Resumo:** Dentro dos estudos sobre Literatura e Tecnologia no Brasil, cabe lançar maior luz sobre as poéticas de vanguarda do século XX que tomaram o livro impresso como máquina a ser desmontada, transformada e reengenhada. Nesse contexto, o poeta, designer e artista multimodal Wladimir Dias-Pino antecipou, no suporte do papel, conquistas estéticas que só mais tarde seriam realizadas em meio digital. Antes do advento da literatura eletrônica, o artista já fizera do poema uma máquina analógica, cujas engrenagens variavam do verbal ao não verbal, do colorido ao preto e branco, do discursivo ao fragmentário. Neste artigo, procede-se a uma leitura por desmonte, isto é, a uma engenharia reversa, da imbricação entre o literário e o maquinico na poética de Wladimir Dias-Pino, com enfoque nos textos “A máquina que ri”, *A máquina ou a coisa em si*, *A AVE* e um de seus poemas-processo sem título, a fim de compreender como, ainda em meio analógico, o artista propôs uma estética de engrenagens visuais, voltagens poéticas e tensões imagéticas.

**Palavras-chave:** Wladimir Dias-Pino; máquina analógica; literatura e tecnologia.

**Abstract:** Among the studies on Literature and Technology in Brazil, more attention should be paid to twentieth-century avant-garde poetics that dealt with print books as machines to be disassembled, transformed and reengineered. In this context, the poet, designer and multimodal artist Wladimir Dias-Pino anticipated on paper aesthetical achievements only later made in digital media. Before the rise of electronic literature,

the artist had already made poetry into an analogical machine whose cogs ranged from the verbal to the nonverbal, from color to black and white, from the discursive to the fragmentary. In this paper we carry out a reading by disassembling, i.e., doing a reverse engineering, of the connections between the literary and the machinal in Wladimir Dias-Pino's poetics, focusing on the texts "A máquina que ri", *A máquina ou a coisa em si*, *A AVE* and one of his untitled process-poems, in order to understand how, still in analogical media, he created an aesthetics of visual cogs, poetic voltage and imagistic tensions.

**Keywords:** Wladimir Dias-Pino; analogical machine; literature and technology.

[...] a máquina que produz a máquina, o radar que só sabe ler ecos,  
a industrialização que tem de se socorrer de formas pré-fabricadas.  
Mais do que a concretização de um objeto o Processo é a visualização  
do Projeto/ Estrutura é função; nós queremos é funcionamentos: sistemas.

(Wladimir Dias-Pino)

## 1 Introdução

A discussão das imbricações entre literatura e tecnologia pode – entre tantos outros percursos distintos – partir da discussão da literatura *sobre* a máquina, como nos primeiros textos de distopias, no gênero de ficção científica, ou nos elogios à industrialização e à modernização na virada do século XIX para o XX. Ou então, pode-se iniciar tal reflexão de uma perspectiva da literatura *como* máquina, tal qual a que grassava em alguns movimentos de vanguarda do século XX, a exemplo do Surrealismo, do Dadaísmo e do Oulipo, que envolviam diferentes formas de automatismo na produção literária.

Da literatura *sobre* a máquina e da literatura *como* máquina, um dos principais desdobramentos – tanto em termos de vanguardas artísticas quanto de desenvolvimento tecnológico – é a literatura produzida *com* a máquina, amplamente difundida no século XX, especialmente no caso da poesia visual e dos livros de artista, que investem na tipografia, em recursos não convencionais de formatação e encadernação e outros expedientes gráficos. Mais tarde, já no final desse século e no início do próximo, iniciaram-se, com os avanços na área de computação, os experimentalismos da literatura produzida *pela* máquina, a exemplo de softwares geradores de texto a partir de variados bancos de dados.

Em tal contexto, vem-se formando nas últimas décadas o subsistema da literatura eletrônica,<sup>1</sup> isto é, aquela cuja produção, circulação e recepção se dá mediada por tecnologias digitais, que armazenam dados em unidades descontínuas, por um sistema binário de uns e zeros, designadores de passagem e não passagem de corrente elétrica, respectivamente. Trata-se, pois, de textos que só podem existir em meio digital, e não da versão digital de algo que poderia ser impresso sem perdas significativas, a exemplo de romances lidos em formato pdf na tela do computador.

De tal modo, textos em pdf, epub ou outro formato para leitura em moldes “tradicionais” na tela de um computador, smartphone ou tablet fazem parte da cultura literária impressa, ainda que sejam lidos em mídia digital. Segundo os organizadores da *Electronic Literature Organization* – ELO, a literatura eletrônica (também chamada de e-lit) compreenderia apenas os textos que contêm “um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” (HAYLES, 2009, p. 21).

A despeito da modernidade inerente aos projetos literários atravessados pelo digital, não se pode ignorar que as experiências estéticas realizadas com o auxílio do computador foram precedidas, ao longo do século XX, por vanguardas que já tratavam o livro impresso como máquina. Máquina analógica, e não digital, o objeto livro foi desmontado, transformado e reengenhado por escritores como Mallarmé e Raymond Queneau para ser lido não à luz da metáfora do organismo, do mundo ou do espelho – alegorias para o literário que marcam a história da literatura no Ocidente –, mas sim como artefato tecnológico.

O Brasil da década de 60 assistiu à implementação de uma das primeiras poéticas do livro-máquina em território nacional sob a pena (ou a chave de fenda?) de Wladimir Dias-Pino, o qual pensara o poema como objeto técnico, engrenagem em mídia analógica de uma sociedade de consumo como a que se desenvolvia no Brasil de então, com a abertura econômica de Juscelino Kubitschek.

No contexto da relação entre literatura e tecnologia, o presente artigo visa analisar a produção artística de Wladimir Dias-Pino como

---

<sup>1</sup> Para designar as produções literárias em meio digital, há variadas terminologias, a exemplo de *literatura digital* (GAINZA, 2013), *ciberliteratura* (SANTAELLA, 2012), *literatura em contexto digital* (ROCHA, 2014) e *literatura eletrônica* (HAYLES, 2009), sendo este último o adotado no presente artigo.

proposição estética de uma arte industrial, que faria do poema uma máquina analógica, permeada de fluxos, cortes, ruídos e tensões. Para tanto, adota como corpus analítico os textos “A máquina que ri”, *A máquina ou a coisa em si*, *A AVE* e um dos vários poemas-processo sem título do autor.

Se as tecnologias digitais hoje avançam nos projetos de interface para esconder essas camadas mais básicas dos aparatos tecnológicos (ninguém pensa na corrente elétrica, nos processos térmicos ou mesmo na linguagem de programação por trás dos programas e aplicativos *user-friendly*), o projeto de Wladimir Dias-Pino era justamente envolver o leitor na fisicalidade, nas fricções e códigos do poema. Máquina de fios expostos, silvos estridentes e processos à mostra, o poema wlademiriano devolve-nos a uma dimensão material e de contato com o suporte que as tecnologias digitais apagam – e eis-nos fazendo analogia poética sobre uma poética analógica.

## 2 As engrenagens da literatura maquinica

O sintagma “literatura maquinica”, no subtítulo desta seção, intencionalmente implica uma ambiguidade, designando diferentes transversalidades entre o literário e o maquinal: a literatura feita *como* máquina, *sobre* a máquina, *com* a máquina ou *pela* máquina. Haja vista a produtividade das aproximações entre essas duas instâncias – revelada pela multiplicidade de preposições como operadores lógicos destacados na frase anterior –, interessa nesta seção pensar o que justifica esse pensamento interdisciplinar que poderia ser chamado de lítero-técnico.

Em primeiro lugar, as correntes formalista e estruturalista, no início da teoria literária como disciplina acadêmica, já reforçavam a relação entre o artístico e o técnico que Aristóteles destacara em 300 a.C, na ambiguidade do termo *tékhnē*. Para citar apenas alguns dos maiores expoentes do formalismo russo e do estruturalismo francês, podemos lembrar que, quando Chklovski se debruça sobre “a arte como procedimento”<sup>2</sup> (título de seu mais célebre ensaio), ou quando Barthes (2004) tenta entender as estruturas narrativas como processo de combinatória a partir de um “sistema implícito de regras e unidades”, uma característica cara à literatura – mas também a qualquer máquina – é posta em questão: a algoritmidade.

<sup>2</sup> Em russo, o título do ensaio é “Iskusstvo kak priem” (transliterado para o alfabeto latino), sendo que “priem” já foi traduzido para o inglês como *process*, *technique*, *device*, termos que não fogem ao campo semântico da máquina.

Sendo um algoritmo uma sequência finita de passos que, quando executados, realizam uma tarefa específica (FARRER, 1989), como a resolução de cálculos, pode-se tomar tal conceito, de modo metafórico, para compreender o texto literário à luz de teorias formalistas e estruturalistas. Afinal, entender a obra literária como presidida por regras e unidades é pensar que se trata de um fenômeno estético que se dá a partir das relações entre suas partes, desprovidas de substância em si, ou mesmo de referencialidade, se adotadas as premissas mais radicais do Estruturalismo. Sob tal perspectiva, a morfologia de um texto literário – organização da forma a partir de uma abstração das relações algébricas entre suas unidades e elementos constituintes – seria uma das componentes do algoritmo subjacente ao cálculo estético realizado pelo leitor a partir da materialidade da obra. De tal sorte, assim como as máquinas operam segundo algoritmos, também os textos literários seriam presididos por regras, que caberia aos analistas encontrar, descrever e quiçá universalizar, estendendo-as à análise de outras obras.

Se essa é uma abordagem que hoje parece estranha ao senso comum e mesmo a boa parte da academia, é porque a noção de literatura e arte como instâncias de humanização, inspiração e expressão sentimental, nascida no Romantismo do século XIX, domina até hoje a cena literária. No entanto, se considerarmos que a Linguística como ciência foi fundada por Saussure no início do século XX com base na ideia de que uma língua é um conjunto de regras de seleção e combinação dentro de um arcabouço lexical, a ideia de literatura como cadeia de códigos e procedimentos é apenas uma construção derivada: o texto literário seria uma máquina de segundo grau que operaria conforme a lógica da máquina de primeiro grau – a língua.

Desse modo, pensar as especificidades do literário seria, em última medida, pensar quais são as engrenagens de que se compõe sua maquinaria. Tal foi a empreitada do formalismo russo quando, em vez de uma definição de *literatura* (conceito no horizonte de toda a história da Teoria Literária), Jakobson (1977) se perguntou o que causaria *efeitos* literários, chegando ao conceito de *literariedade*. Esta, tal qual o “procedimento” de Chklovski, designaria os dispositivos formais pelos quais um texto operaria uma desnaturalização da percepção do leitor, fosse sobre o código, fosse sobre a representação. Sob esse ponto de vista, estudar figuras de linguagem, gêneros literários ou quaisquer outros construtos teóricos formalistas seria indagar sobre o funcionamento da máquina literária em si, e não para quem ela funciona, em nome de quem, ou com que objetivos.

Tal abordagem do literário apresenta uma segunda aproximação da máquina, se pensarmos que todo dispositivo literário ou mecânico

tem sempre um caráter pragmático: a máquina visa agir sobre um corpo, desempenhar um trabalho, realizar uma ação. Assim como um pistão põe em marcha um motor a partir do deslocamento de um volume de gases, trazendo dinâmica ao que é estático, também o literário põe em movimento a percepção, na medida em que instala um desequilíbrio nas relações entre o homem e o mundo, desnaturalizando a relação mediadora da língua.

Toda máquina é, pois, agência, o que leva Deleuze e Guattari (1977) a falarem da literatura como máquina de guerra, no que situa a questão lítero-técnica não mais no universo estritamente estético, mas também ético. A literatura é uma máquina na medida em que é produto de uma rede de acoplamentos e fluxos (termos propositalmente ambíguos para dar conta de cadeias de sentido e encaixes mecânicos); e tal máquina é “de guerra” porque seu funcionamento subverte o de outras máquinas institucionais, como o Estado, a escola, a universidade etc. A máquina literária de guerra opera por linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1977), que fazem o sentido “fugir”, isto é, mover-se, evitando uma cristalização de interpretações, identidades ou sentidos. Diferente da ideia de estrutura como um circuito fechado, cara às abordagens mais formalistas e estruturalistas, a literatura é máquina para Deleuze e Guattari (1977) justamente porque se encontra num entrecruzamento de diversos aparelhos sígnicos. Assim como a energia potencial das cascatas é convertida em energia elétrica por turbinas, e depois em mecânica por ventiladores, num processo que vai se propagando indefinidamente por meio de elétrons, o sentido dos textos também seria convertido e alterado a cada nova leitura, a cada novo confronto intertextual, a cada nova máquina literária inserida no circuito estético. É por dinamismo, e não por estaticidade, que funciona a literatura como máquina para Deleuze e Guattari (1977), em um processo que desloca o pensamento e, portanto, leva também ao questionamento e à ação política. A literatura é, assim, máquina de *fazer*, e não simplesmente de *dizer*.

Contra o pano de fundo dessas reflexões teóricas que aproximam o literário e o maquínico, difundidas sobretudo na Europa do século XX, lê-se na subseção seguinte a produção de Wladimir Dias-Pino como uma proposta poética e teórica do poema como máquina analógica. Para tanto, após breve apresentação do poeta e de alguns pressupostos estéticos subjacentes a sua obra, proceder-se-á a uma engenharia reversa<sup>3</sup> de algumas de suas máquinas poéticas.

---

<sup>3</sup> Em vez de “análise literária”, optou-se aqui pelo termo “engenharia reversa”, caro a algumas ciências exatas, a fim de manter a progressão temática dentro do campo semântico tecnológico, o qual norteia a análise do presente artigo. Em linhas gerais, a

### 3 Wladimir Dias-Pino: um exercício de engenharia reversa

Nascido no Rio de Janeiro em 1927, Wladimir Dias-Pino se mudou já em 1936 para Cuiabá, onde boa parte de sua formação intelectual e produção artística se deu, figurando hoje entre os escritores tradicionalmente considerados integrantes do sistema da literatura mato-grossense. Além de poeta, Dias-Pino foi artista plástico e designer gráfico, fundindo, nos projetos de suas máquinas poéticas, peças verbais e não verbais, alternando as tensões e voltagens ora concentradas em um regime semiótico, ora no outro.

Suas primeiras incursões na poesia se deram na década de 1940 quando, entre outros poemas, publicou “A máquina que ri”, em que notamos, desde o título, o interesse do escritor pela imagem dos engenhos mecânicos, a qual percorrerá a sua obra em diferentes dimensões.

Poema em forma de livro, “A máquina que ri” já apresenta alguns dos recursos visuais que de o poeta lança mão ao operar nos planos da expressão e do conteúdo. Jogando com as peças tipográficas – componentes da maquinaria do impresso –, Dias-Pino capitaliza por expedientes visuais o tema de seu poema: o paradoxo do homem que se torna máquina, em uma alegoria da desumanização anunciada nos dois primeiros versos: “Cresces em direção de tua morte/essa que fecha o instante que vives”. (DIAS-PINO, 1941 apud DIAS-PINO, 2010)

Morte da subjetividade em proveito da objetividade maquinal que cresce paulatinamente ao longo do poema, o indivíduo é apenas “máquina que ri”, como diz o título, ou como anunciam os versos seguintes:

O homem e seus exadrezados passos  
com o cuidado de ir paralelo  
a sua igualdade (DIAS-PINO, 1941 apud DIAS-PINO, 2010)

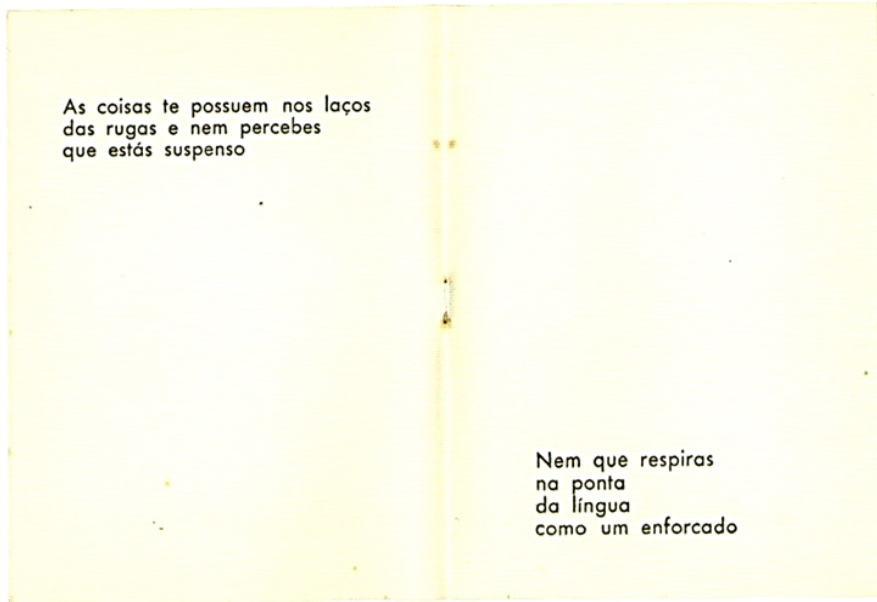
A oposição essencial entre o humano e o maquínico, pano de fundo contra o qual a desumanização vai sendo apresentada pelo eu-lírico, é reduplicada visualmente na disposição de algumas estrofes lado a lado

---

engenharia reversa é o processo de investigação do funcionamento de um dispositivo a partir da análise de sua estrutura e função (morfologia e sintaxe, no campo das Letras); em termos práticos, a criança que desmonta um relógio para ver como ele funciona está trabalhando com engenharia reversa. Assim, quem analisa um texto literário e o compreende como máquina opera segundo o mesmo paradigma.

em páginas diferentes, quase sempre com a estrofe da esquerda no canto superior e a da direita no canto inferior, como se nota na Figura 1.<sup>4</sup>

Figura 1 – Trecho de “A máquina que ri”



Fonte: DIAS-PINO, 1941 apud DIAS-PINO, 2010.

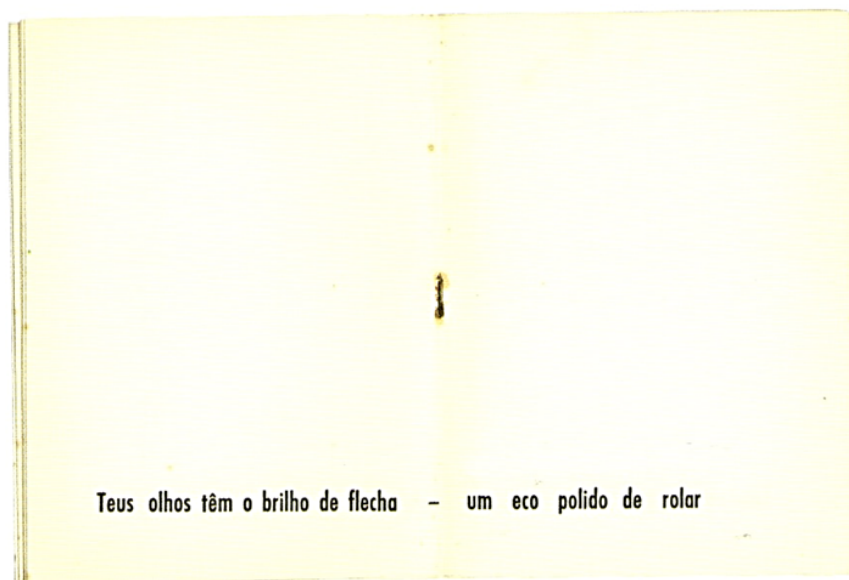
A fusão dos regimes do homem e da máquina, que normalmente se supõem opostos, é a tese que conduz o poema na descrição verbal do sujeito “exadrezado”, ou automatizado, e que se revela na diagramação de outras páginas. O devir máquina do homem, cujo olhar ganha brilho “polido”, como o do metal, pode ser visto também na construção de versos que extrapolam o espaço da página e mesmo a marca do grampo na lombada (Figura 2), unindo dois espaços da superfície de papel e duas instâncias que se fazem de carne e de aço: o homem e o engenho. O travessão, no verso “Teus olhos têm o brilho de flecha – um eco polido de rolar” (DIAS-PINO, 1941 apud DIAS-PINO, 2010), torna-se, pois, traço de união, fundindo “o brilho de flecha” e o aposto “um eco de

<sup>4</sup> Uma vez que as obras originais de Wladimir Dias-Pino estão praticamente todas esgotadas, as imagens deste artigo são retiradas de coletâneas ou de digitalizações feitas por outros pesquisadores em projetos de preservação da obra do poeta.



rolar”. Nesse processo, brilho e eco – substantivos que designam reflexos visual e sonoro, respectivamente – põem o homem de frente ao espelho, vendo-se como a risonha máquina do título.

Figura 2 – Trecho de “A máquina que ri”



Fonte: DIAS-PINO, 1941 apud DIAS-PINO, 2010.

O paradoxo do homem maquínico – ou da máquina humanizada – está presente em outros textos do autor, sobretudo os mais relacionados à proposta do Intensivismo, movimento criado por Dias-Pino e Silva Freire em 1951, com a proposta de ir além das conquistas dos simbolistas na evocação de múltiplas dimensões da imagem. Assim, ainda com destaque para a construção de sua poética das máquinas analógicas, pode-se citar o poema-livro *A máquina ou a coisa em si*, cuja estrofe de abertura já dá a ver a potencialização intensivista da ambiguidade imagética na metáfora dos dentes de engrenagem que se fazem quase humanos:

Que pluma esses dentes  
 da engrenagem até o tédio  
 tamanho mapa, mapa de ferro  
 ruminando que raiva igual  
 tôda andaime logo de febre  
 e também aço outras coisas  
 quase humana, quase hélice. (DIAS-PINO, 1955)

Ponto de inflexão entre o homem e a máquina (“quase humana, quase hélice”), os dentes do poema habitam um espaço híbrido de boca e engrenagem, em que se misturam também as sinestésias das plumas macias e da ruminação raivosa. Tal ambiguidade dentada amplifica a fusão entre homem e máquina já presente em “A máquina que ri”, instituindo agora *A máquina ou a coisa em si*, isto é, a máquina como fim em si mesmo. Em vez de signo, a máquina deste poema é pura intransitividade: coisa em si, deixa de ser ferramenta para ser só ruminação.

Um sistema de rodas dentadas, por mais azeitadas que sejam, sempre produz um ruído. Do mesmo modo, os dentes humanos – metonímia da cavidade bucal e do aparelho fonador – fazem parte de qualquer gesto vocal. Do som da máquina e do som da boca fala o poema de Wladimir, mas não se trata de palavra como ferramenta de comunicação. Negando-se a ser instrumento, a máquina não se quer meio, mas fim, tal como a palavra no discurso poético. O poema de Wladimir Dias-Pino é, assim, um discurso dessa máquina intransitiva de língua que é a escritura (BARTHES, 2004). Ruminante, a máquina poética é também rumorejante, no que se aproxima do rumor da língua, regime em que ela enseja uma cadeia significativa progressivamente esvaziada de significado: “a língua seria ampliada, eu diria mesmo desnaturada, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acha irrealizado” (BARTHES, 2004, p. 95).

Na lógica de ruído e silêncio, ação e irrealização, funciona também a mais célebre máquina poética de Wladimir Dias-Pino, criada em suas pesquisas estéticas realizadas junto aos concretistas: *A AVE*. Publicado em 1956, o livro já nasceu destinado ao jogo entre repetição e diferença, uma vez que a produção de cada volume era artesanal, a partir de materiais de que o poeta dispunha, o que impôs a cada exemplar significativa diferença em relação aos demais:

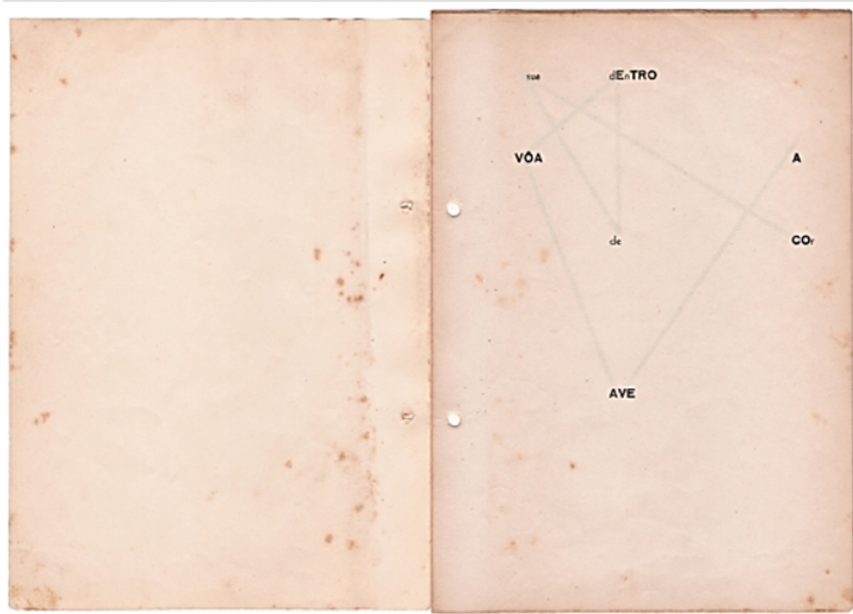
Ele foi todo construído à mão, impresso num prelinho também tocado à mão, que era o que se tinha disponibilidade na época, o tipo móvel. Ele é montado um a um e perfurado com vazadores. Na verdade, nunca se fez questão de lançar outra edição, porque o interessante não era que a pessoa encontrasse o livro, mas que ela mesma o construísse através da leitura, como um livro-instalação. (DIAS-PINO, 2002 apud CAMARA; MARTINS, 2015)

Se artesanal quanto ao modo de produção, *A AVE* era, por outro lado, tecnologia de ponta em termos de recepção, uma vez que foi pensado para ser operado pelo leitor como dispositivo analógico de leitura, ou “computador de bolso” (MENDONÇA; SÁ, 1983). Contudo, diferente do que entendemos como computador hoje, a máquina do poeta era analógica, na ambiguidade que o adjetivo enseja: analógica porque não era digital; e analógica porque funcionava por analogias entre letras, traços, furos e superposições, expedientes que configuravam rastros e sendas do movimento de leitura, mas não significados estáticos.

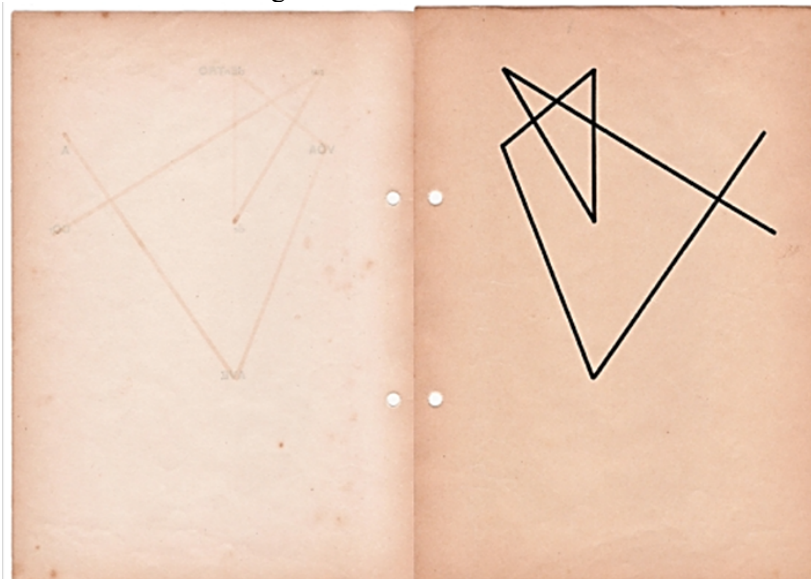
Como peças principais desse dispositivo poético, encontram-se páginas opacas e translúcidas, de espessuras e polimentos variados, em cor branca (hoje já amarelecida), amarela, vermelha e verde, proporcionando uma experiência sinestésica desde o manuseio do opúsculo. Conforme indicação do site *Enciclopédia Visual* (2011), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, a encadernação em colchetes de *A AVE* permite ainda que novas páginas sejam perfuradas e acrescidas ao livro – como só os amantes de bricolagem customizam suas máquinas.

Máquina *como* coisa em si, *A AVE* não veicula uma mensagem, nem opera um ato comunicativo: seu rumor é o das folhas que se roçam no arrojado projeto editorial, que leva o leitor a passar as páginas seguindo uma cadeia de significantes que para trás deixara apenas um rastro de ave, decalcado de distintas maneiras ao longo do livro.

Assim como todo motor é feito pelo encaixe de seus cilindros e êmbolos, cujo deslocamento faz a máquina andar, o movimento e a superposição de páginas em *A AVE* fazem funcionar o analógico “computador de bolso”. Nas Figuras 3 e 4, observa-se uma sequência de quatro páginas do poema, em que apenas as localizadas à direita possuem alguma inscrição. Esse é um padrão repetido ao longo de todo o livro, denotando a cadência semiótica do dispositivo, que alterna superfícies imaculadas e manchas negras conforme a geometrização do espaço gráfico cara às diferentes vanguardas de poesia visual do século XX.

Figura 3 – Trecho de *A AVE*

Fonte: DIAS-PINO, 1956 apud ENCICLOPÉDIA, 2011.

Figura 4 – Trecho de *A AVE*

Fonte: DIAS-PINO, 1956 apud ENCICLOPÉDIA, 2011.

Na Figura 3, observa-se em primeiro plano um conjunto disperso de palavras na página, sem qualquer organização rítmica ou visual que sugira a estrutura tradicional do verso. A distribuição errática de letras maiúsculas e minúsculas enfatiza o jogo com a visualidade, uma vez que a oposição entre caixa alta e caixa baixa não tem equivalente no plano sonoro e o poema não adota qualquer convenção ortográfica que justifique o uso de diferentes tipos.

Um olhar mais atento, porém, permite entrever, por baixo dessa página, já a próxima, representada na Figura 4. A linha poligonal aberta complexa enseja leituras poéticas tanto ao ser lida isoladamente, como página imediatamente diante dos olhos, quanto como camada sotoposta a outra, em que se destaquem letras e palavras.

Seguindo o anguloso traçado da linha entrevista sob a página, lê-se na Figura 3 “A AVE VÔA dEnTRO de sua COR”, sinestésica imagem da interioridade, em que uma ave – como o livro-ave criado por Dias-Pino – transmuta a trajetória de seu movimento em cor, tal qual o poema que transforma a letra em polígono aberto, no virar das páginas. Como as máquinas que convertem energia elétrica em mecânica, térmica em elétrica, ou outras formas de energia que o valha, *A AVE* é conversor de voo em cor, letra em traço, inaugurando uma estética do código inumano, quase como linguagem de programação. A diferença é que, nos modernos computadores digitais, cada vez mais se escondem as linguagens de máquina sob uma interface de fácil compreensão, a fim de reduzir qualquer ruído comunicativo; por sua vez, em *A AVE*, é o ruído mesmo que o computador analógico proporciona ao leitor, o qual lê a interface em linguagem natural – a frase “AAVE VÔA dEnTRO de sua COR” ao mesmo tempo em que reconhece por detrás um algoritmo gráfico para sua leitura.

Nas páginas seguintes, a mesma lógica se constrói a partir dessa matriz, desdobrando uma série de seis frases, dadas a ler por outros seis polígonos sobpostos (sempre com formas distintas), os quais funcionam como um metacódigo que norteia graficamente a leitura das componentes verbais. As frases que se formam nessa série são: “polir O vôo Mais que a UM ovo”, “que taTEar é seu ContORno”, “suA agUda cRistA compLeTA solidão”, “assim é que ela é teto DE seu olfato” e “a curva amarGa SEU vôo e fecha TempO com Sua fORMa”.

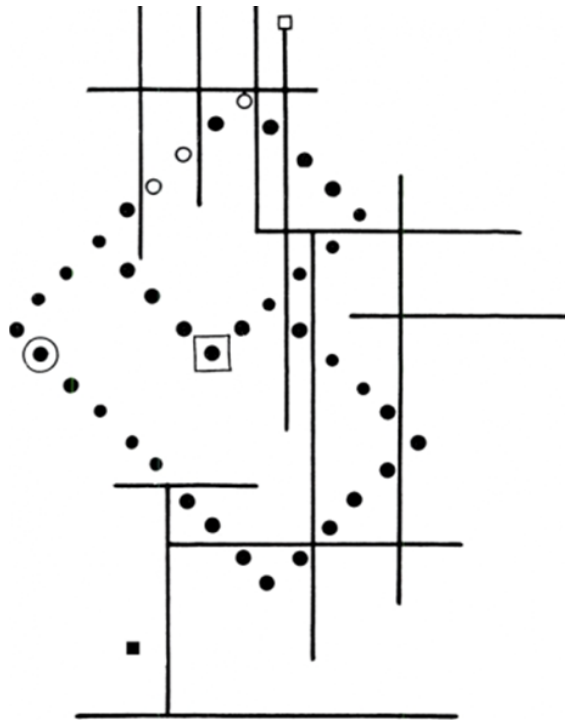
Por meio de suas engrenagens verbais e seus engonços gráficos, a máquina poemática permite ao leitor recombinar os traços inscritos sobre o papel de diversas maneiras, o que faz de *A AVE* não só máquina de ler,

mas também de escrever. O jogo de combinatória – produto de aleatoriedade e regra como em qualquer máquina de jogos de azar – revela-se no desdobramento da série poética a partir da matriz frase-grafo que vai se amplificando página a página, para outras palavras e outros polígonos, e se deixa a ver nos fortuitos encontros entre palavras como “curva” e “forma”, as quais salientam o caráter geométrico do metacódigo do poema.

Ainda no âmbito da matemática – sistema semiótico de toda engenharia por excelência –, a alternância entre caixa alta e baixa sugere as convenções de representação de vértices por letras maiúsculas e retas por minúsculas. Ademais, se entendermos que as maiúsculas estabelecem entre si uma relação de segundo grau na série poética, pode-se imaginar um sétimo polígono não grafado no livro, mas unindo, em uma terceira dimensão, apenas as letras em caixa alta. Mediante tal procedimento de leitura saltada, a sentença “que taTEar é seu ContORno”, por exemplo, nos indica que o tatear do leitor hesitante segue o contorno das retas de Dias-Pino, mas que o livro ganha também “TEOR”, como textura cuja materialidade se valoriza na diversidade de materiais que se encadernam na obra.

Tateante entre pontos, linhas e planos geométricos é também a leitura da produção de Dias-Pino dentro do movimento do poema-processo, fundado por ele e outros artistas, como Álvaro de Sá, Neide de Sá e Moacy Cirne em 1967. Separando radicalmente poesia e poema e interessando-se por este, em detrimento daquela, a vanguarda do poema-processo investe contra toda forma de abstração, subjetividade ou lirismo, para valorizar o poema como objeto físico. Palpável, tangível e desmontável, o poema-processo é talvez o mais radical dispositivo estético perpetrado por Dias-Pino em sua aproximação entre o poético e o maquínico, uma vez que, para além dos apelos visual e tátil (já presentes em seus poemas concretos, como *A AVE*), há no poema-processo um desprendimento da camada verbal, o que leva com frequência a textualidades puramente plásticas, como a que se nota no poema da Figura 5.

Figura 5 – Poema-Processo de Wladimir Dias-Pino (sem título)



Fonte: DIAS-PINO, apud ENCICLOPÉDIA, 2011.

Pontos e retas – unidades gráficas de qualquer desenho, figurativo ou não – revelam-se aqui, a um primeiro olhar, apenas como grafismos abstratos, e não signos *aliquid quo*. Versão mais potente da máquina *A AVE*, o poema-processo acima prescinde até do verbo, que seria um pressuposto de toda arte literária; torna-se, pois, um artefato tecnológico mais otimizado e econômico, movido por uma dinâmica que requer menos engrenagens.

Sendo estas apenas pontos e retas, elementos que não designam significados, mas sim relações e posições, o processo poético aqui se instala apenas por sua organização geométrica: as retas de diferentes tamanhos em cruzamentos perpendiculares e sua sobreposição (ou sotoposição?) a dois retângulos sugeridos pelos pontos.

Conforme a dialética estruturante entre matriz e séries descrita de modo quase telegráfico por Dias-Pino no bojo do poema-processo, em que “Matriz: ponto de partida; gerador de séries = controle-comando./Série =

grau de informação” (DIAS-PINO, 1971), o poema visual acima constitui uma *matriz* da qual diferentes *séries* poderiam ser deduzidas. Alterando-se os ângulos que os quadriláteros de pontos formam com as retas, ou mesmo trocando os pontos de interseção entre as retas, novos poemas podem ser formados, apenas por diferentes regras geométricas. Uma poética como essa é feita de algoritmos, como exercício de linguagem que uma máquina pode operar, alterando o “grau de informação” ao longo das séries de formas derivadas do poema. É justamente no caráter processual deste, análogo ao da máquina que trabalha com movimentos seriais e ritmados, que reside o efeito estético do poema de Dias-Pino, ou de qualquer outro poema-processo.

Ainda que apenas a matriz esteja diante dos olhos do leitor, a derivação da série em possíveis poemas jamais escritos – ou montados – é um processo espontâneo, como potência do motor visual do poema-processo. Trata-se de um poema que gera poemas – metapoema ou metamáquina – cuja lei de funcionamento é geométrica e dinâmica, posta a girar pelos dois pontos que se encontram no limite superior e inferior do poema, já fora dos retângulos maiores. Considerando ainda que esses dois pontos, se olhados de perto, são na verdade miúdos quadrados (os quais necessariamente devem ser formados por retas, compostas, por sua vez, de pontos), pode-se pensar que cada um desses pequeninos quadriláteros é também um poema, só que visto de mais longe. Diminutas peças acopladas em um dispositivo maior, têm talvez qualquer funcionamento estético próprio, o qual seria possível descobrir se pudéramos deles nos aproximarmos e ver também os intervalos entre os pontos que constituem suas figuras geométricas.

Por fim, ao desdobrar uma matriz em uma série de repetições, ainda que com pequenas variações do mesmo, o poema realiza seu potencial de aparelho tecnológico, o qual já poderia ser entrevisto se lêssemos suas retas e pontos por uma ótica figurativa, como elementos do diagrama de um circuito elétrico: peça constituinte de quase toda máquina contemporânea.

#### 4 Considerações finais

Os estudos de estéticas digitais, crescentes nos dias de hoje, reconhecem a existência de relações entre literatura e máquina como artificios de signos – inclusive tomando o computador como “máquina semiótica” (BARBOSA, 2001), mas muitas vezes não dão a devida



atenção aos precursores de vanguardas estético-tecnológicas ainda em suporte analógico. No caso da literatura brasileira, Wladimir Dias-Pino já construía na metade do século XX, em termos de expressão e de conteúdo, uma estética que progressivamente se aproximava do poema como objeto físico, palpável e manipulável, tal qual uma ferramenta. Do Intensivismo ao Concretismo e, por fim, ao movimento do Poema-Processo, a imagem da máquina vai ganhando cada vez mais espaço no projeto wladimiriano, o qual chega a máximas como a de que

O poema de processo tanto é liberto da estrutura (da palavra) como do autor (psicológico).

O Poema/Processo é antiliteratura no sentido em que a verdadeira mecânica procura o movimento sem atrito ou a eletricidade busca o isolante perfeito. (DIAS-PINO, 1971)

Diante da relevância dessa discussão, o presente artigo procedeu a uma leitura por desmonte, isto é, a uma engenharia reversa, da imbricação entre o literário e o maquínico na poética de Wladimir Dias-Pino, a fim de compreender como, ainda em meio analógico, o artista propôs uma estética de engrenagens visuais, voltagens poéticas e tensões imagéticas. Afinal, nas palavras wladimirianas, “antiliteratura”, “mecânica sem atrito” ou “isolante perfeito” pode ser apenas o poema sem poesia, o objetivo sem o subjetivo, o motor sem maquinista com que sonhava sua proposta de literatura como máquina.

## Referências

- BARBOSA, P. O computador como máquina semiótica. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 29, p. 303-330, maio 2001.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMARA, R.; MARTINS, P. (Org.). *Wladimir Dias-Pino: poesia/poema*. Brasília: Estereográfica, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIAS-PINO, W. *A máquina ou a coisa em si*. Cuiabá: Igrejinha, 1955.
- DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

- DIAS-PINO, W. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- ENCICLOPÉDIA Visual. [Brasília]: UnB, 2011. Disponível em: <http://www.encyclopediavisual.com/index.php>. Acesso em: 20 set. 2017.
- FARRER, H. *Algoritmos estruturados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GAINZA, C. *Escrituras Electrónicas en América Latina: Producción Literaria en el Capitalismo Informacional*. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Literatura) – Faculdade de Línguas e Literaturas Hispânicas da Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, 2013. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/16833/>. Acesso em: 06 abril 2021.
- HAYLES, K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Tradução Luciana Lhullier. São Paulo: Global, 2009.
- JAKOBSON, R. Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’. In: JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.
- MENDONÇA, A. S.; SÁ, Á. de. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.
- ROCHA, Rejane. Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. *Revista da Anpoll*, [s. l.], v.1, n. 36, p. 160-186, 2014. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i36.680>. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/680>. Acesso em: 10 abril 2021.
- SANTAELLA, L. Para compreender a Ciberliteratura. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 229-240, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2012v8n2p229>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p229>. Acesso em: 11 abril 2021.

Recebido em: 30 de setembro de 2021.

Aprovado em: 05 de maio de 2021.