

Forma, intuição e o pensamento gráfico na poética Wlademir Dias-Pino

Form, Intuition and Graphic Thought In The Poetics of Wlademir Dias-Pino

Rogério Camara

Universidade de Brasília (UnB)

Brasília | DF | BR

rogeriojcamara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1590-4948>

Resumo: O poeta Wlademir Dias-Pino explorou caminhos experienciais da geometria, observando as deformações produzidas em uma superfície a fim de fundamentar determinadas classificações. O objetivo deste artigo é analisar como a experiência do poeta como designer e sua intuição geométrica foram determinantes para a criação de uma poética que rompe com a sintaxe verbal. Procuramos estabelecer neste artigo uma análise das relações entre sua produção e princípios matemáticos associados à geometria. Dias-Pino opera a partir da desconstrução material da letra, criando um sistema semiótico autônomo que exige do leitor uma experiência sensorial, e não apenas intelectual. Serão analisadas algumas singularidades de seus poemas, advindas de sua experiência como gráfico. O conhecimento de diferentes técnicas de impressão será destacado como elemento definidor de sua obra, na qual informação tátil/visual deve ser explorada. Conclui-se que sua poética constitui um projeto artístico independente, cuja compreensão desafia as fronteiras tradicionais entre literatura e design, demandando uma abordagem crítica interdisciplinar.

Palavras-chave: poema visual; poesia concreta; geometria; design; literatura.

Abstract: The poet Wlademir Dias-Pino explored experiential pathways of geometry, observing the deformations produced on a surface in order to support certain classifications. The focus of this study is to analyze how the poet's experience as a designer and his geometric intuition were instrumental in creating a poetics that breaks with verbal syntax. In this research, we seek to



establish an analysis of the relationships between his literary work and mathematical principles associated with geometry. Dias-Pino operates from a material deconstruction of the letter, creating an autonomous semiotic system that requires a sensorial, not merely intellectual, experience from the reader. Some singularities of his poems, stemming from his experience as a graphic artist, will be analyzed. Knowledge of different printing techniques will be highlighted as a defining element of his work, in which tactile/visual information must be examined. Thus, it is concluded that his poetics constitutes an independent artistic project, whose understanding challenges the traditional boundaries between literature and design, demanding an interdisciplinary critical approach.

Keywords: visual poem; concrete poetry; geometry; design; literature.

1 Introdução

Poeta, designer, artista plástico e vitrinista, Wladimir Dias-Pino, adepto de procedimentos empíricos, procurou desenvolver sua poética a partir de desdobramentos formais, processos dinâmicos de constelações simbólicas engendradas por uma teia de variáveis. Carioca de nascimento, transferiu-se aos 10 anos para Cuiabá (MT), onde iniciou sua carreira. Aos 11 anos, publicou seu primeiro livro, *Os Corcundas* (1939), no qual se nota uma desfiguração formal da linguagem poética. Nos livros seguintes *A Fome dos Lados* (1940) e *A Máquina que Ri* (1941), passa a investigar, além de um léxico insólito, a verticalidade da página, a fisicalidade do livro, o emprego de tipos de diferentes tamanhos e o espaço gráfico como elemento estruturador. Em 1951, fundou, com Silva Freire, o *Intensivismo* em Cuiabá, no qual perseguia as múltiplas dimensões da linguagem, algo além do simbolismo de Mallarmé; “o simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados” (apud: Mendonça; Sá, 1983, p.125). Em 1956, participou da 1ª *Exposição Nacional de Arte Concreta*, na qual apresentou a primeira versão do poema *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b) e, entre a segunda metade dos anos 1960 e 1973, participou do movimento de *Poema Processo*.

Na gráfica do pai, Dias-Pino habituou-se a desenhar tipos e a observar a forma da letra antes da palavra, o significante antes do significado. A composição mecânica se caracteriza por isolar os caracteres como elementos independentes, impondo-lhes uma objetividade formal. Nos tipos móveis, o espaço em branco é um elemento físico e, tal como as letras, é um signo. A substituição e a recodificação da letra por uma perfuração, recursos usados por ele nos poemas *A ave* (Dias-Pino, 1956a) e *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b), têm origem em tecnologia desenvolvida na produção relojoeira, usada no desenvolvimento de autômatos que vieram

a inspirar a criação das máquinas de tear, e, no final do século XIX, seria apropriada pelas máquinas de linotipo e monotipo que o poeta conheceu e operou em tipografias.

Juntam-se às particularidades da vida de Dias-Pino as condições socioculturais da época. A expectativa de nascimento de um país industrial e de uma tecnologia brasileira propiciaram um novo fluxo de informações, exigindo a renovação radical no campo da arte, do design e da arquitetura. Idealizava-se um país urbano/industrial no lugar do agrário/rural. Configurava-se, então, a necessidade social/econômica de movimentos artísticos de linhagem construtiva no país – o *Antiquentismo* de Ferreira Gullar em São Luís (MA), *O Gráfico Amador* em Recife (PE), *O Intensivismo* do próprio Dias-Pino e sua faceta *Concreta* do grupo Noigandres em São Paulo (SP) em plena expansão industrial.

As possibilidades de leituras oferecidas pelos símbolos multívocos e pela sintaxe gráfica não linear serão compreendidas em função da experiência do poeta como tipógrafo. A familiaridade com os clichês tipográficos, o conhecimento de diferentes técnicas de impressão e as respectivas particularidades materiais e visuais configuram-se em informações táteis a serem esquadrinhadas. Para a compreensão mais extensa do pensamento gráfico/poético de Dias-Pino, serão analisados os poemas *Dia da Cidade* (Dias-Pino, 1948), mais tarde associado ao movimento *Intensivista*, *A Ave* (Dias-Pino, 1956a) e *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b), estes associados ao movimento concreto, e o *Sétimo Elogio do A//a* (Dias-Pino, 1993).

A singularidade e a originalidade de sua produção poética são resultado direto da abordagem intuitiva e experiencial, que funde princípios da geometria, da tipografia e do design gráfico para criar uma nova sintaxe “descodificada”, que prioriza a forma, a materialidade e a experiência tátil/visual em detrimento do conteúdo puramente verbal. Em outras palavras, o que torna a obra de Dias-Pino única não é apenas o fato de ser visual, mas a origem dessa visualidade: sua vivência prática como gráfico e sua intuição de “geômetra” (em oposição ao “lógico”), que o levaram a desconstruir o código alfabético e a propor uma nova forma de leitura e interação com o poema. Procuraremos mostrar que a chave para entender a poética dele não está em sua experiência sensorial e prática com as formas, os materiais e os processos gráficos, que lhe permitiu “pensar” o poema como um objeto a ser construído e examinado no espaço.

A partir do uso de um léxico próprio, extraído do linguajar cotidiano, e da experiência prática com a tipografia, Dias-Pino desfigura a sintaxe poética. A configuração da caixa tipográfica evidencia a estatística do texto e apresenta elementos matemáticos e processos de recodificação da palavra em imagens. Os movimentos expressos nas transformações formais presentes em sua poética são fundamentais. O que expressa a forma são seus desdobramentos, o engendramento da forma a uma família de formas, uma gênese estabelecida pelas singularidades. Segundo Henri Poincaré (1995), há, no universo da matemática, os de espírito lógico e os de espírito intuitivo (Poincaré, 1995, p. 23). Os lógicos são os analistas, os intuitivos são os geômetras. Os primeiros estão voltados às transformações analíticas, têm como instrumento a demonstração, cortando “os elos que os ligam à realidade” (Poincaré, 1995, p. 19). Os geômetras concebem imagens, observam o espaço sem se enredar nos cálculos e no rigor imposto pela lógica. Os intuitivos representam o mundo com os sentidos, suas conquistas são calcadas por procedimentos experimentais. O instrumento do intuitivo é a imaginação.

As principais questões a serem tratadas neste artigo são:

- a. Demonstrar como a experiência de Dias-Pino como gráfico e tipógrafo o habilitou a se apropriar da letra como unidade mínima de significação e a experimentar com a desconstrução da sintaxe poética convencional.
- b. Examinar os diferentes sistemas de linguagem (verbal, visual e matemática) que ele opera para criar jogos de significação que desafiam o leitor a desvendar seus mecanismos.
- c. Discutir a crítica de Dias-Pino ao código alfabético e sua proposta de uma linguagem “descodificada”, analisando como os aspectos linguísticos, geométricos e a experiência tátil/visual se tornam centrais em sua obra.

Ao longo do processo, procuramos realizar uma análise direta dos poemas e dos textos de Dias-Pino, além da fortuna crítica sobre o autor, em especial o texto de Augusto de Campos e Álvaro Sá e textos teóricos que nos permitiram embasar as análises no campo da matemática. Além disso, muitas das análises apresentadas ao longo do texto foram possíveis graças às entrevistas realizadas pelo autor com o poeta entre os anos 2002 e 2015 (Camara; Martins, 2015). Nelas, o poeta procurou apresentar os aspectos matemáticos e geométricos de sua produção, além de distingui-la como poema, e não poesia. Sob esta perspectiva, o poema não seria um organismo verbal. Invertendo a famosa formulação de Mallarmé, – “Poesia se faz com palavras e não com ideias” –, o poeta afirma que “o poema se faz com ideias e não com palavras”. Dizia ainda que a poesia estaria vinculada, necessariamente, à palavra, à linguagem que se orienta pela razão, pelo conceito, retirando do objeto sua natureza sensorial e individual, bloqueando sua livre representação. Dias-Pino procurou compreender o pensamento gráfico, o modo como o homem, ao longo de sua história, traduziu o mundo observado e informado em imagens. São questões de visualidade. o que o leva a declarar que o poema tem materialidade, “se pode raspar”, a poesia, não. O poema se faz com imagem, sendo possível até mesmo sem signo linguístico (Camara, 2015, p. 3). Para ele, o poeta deve se situar em termos de imaginação, o que requer visões.

2 De uma matemática sensorial

Wladimir Dias-Pino partiu da visualidade ao poema. Realizou, ao longo da vida, pinturas, desenhos, gravuras e poemas. Com 10 anos de idade, mudou com a família do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, para Cuiabá, no Mato Grosso. De um local ao outro, ele passou das múltiplas perspectivas do urbano, com pontos de fuga a cada cruzamento de rua, à amplitude horizontal e difusa da paisagem do pantanal mato-grossense. Em contato com a natureza, ele conviveu com a textura e suas variáveis que se estendem na planície até a linha do horizonte, passa a observar as variantes da luz, os movimentos das águas (chuvas, rios e pântanos), o ciclo e a interferência das cheias na paisagem. O referencial cidade/campo se faria presente nos marcantes elementos gráficos (/topográficos) de sua obra, sobre o qual escreveu: “Creio que foi a sinuosidade de Cuiabá que me mostrou a importância do contorno (o perfil) dentro da necessidade ordinal do rio ao correr em direção ao dia. Na enchente a linha engorda e explode em

sensualidade” (Dias-Pino, 1982, p. 6). Na planície alagada do pantanal mato-grossense, como se vivesse nos tempos iniciais da geometria, no qual os egípcios chegam à quadratura do círculo medindo áreas a partir das linhas curvas deixadas pelo pulso das águas na planície inundável do Rio Nilo,¹ Dias-Pino procurou compreender a morfogênese, pelos caminhos vivenciais da geometria, observando as deformações produzidas em uma superfície com o objetivo de saber como essas deformações se modificam a fim de fundamentar determinadas classificações. Na amplitude do Pantanal, ele pôde descobrir o espaço tátil na natureza, a sensação de sentir o terreno, se mover em torno dos objetos e experienciar a distância entre as coisas. Poincaré identifica três tipos de espaço: visuais, táteis e motores (Poincaré, 1952, p. 52–55). A partir da visão, é possível julgar distâncias e perceber uma terceira dimensão. “O que podemos chamar de espaço visual completo não é, portanto, um espaço isotrópico” (Poincaré, 1952, p. 53). Já o espaço tátil se distancia ainda mais da visão pois varia segundo a sensibilidade e os tempos de reação das diferentes partes do sistema sensorial. O espaço motor, por fim, varia de acordo com o músculo que o esteja registrando e possui “tantas dimensões quanto temos músculos” (Poincaré, 1952, p. 55). Um pensamento mais associado ao aspecto dinâmico da formação, transformações estabelecidas por disposições topológicas, do que à forma estática.

Augusto de Campos o define como um poeta de tipo intuitivo (Campos, 1978, p. 72), que persegue a “fenomenologia poética da máquina” (Campos, 1978, p. 74). As produções de Dias-Pino não apresentam um vínculo absoluto com a teoria construtiva/funcionalista, praticada por Augusto de Campos e demais poetas do grupo Noigandres, que reconhecem a linguagem matemática – lógica e universal – como base para construção de toda a linguagem. Em articulação com a Escola Superior da Forma, Ulm/Alemanha, o universal é pensado a partir do parâmetro estético da máquina, estandardizado em grid, privilegiando a função produtiva, da qual se opera a subdivisão serial do plano e a construção de sistemas de signos com precisão. O grupo Noigandres explorou o caráter específico próprio à linguagem do design tendo como ponto de partida a racionalização da produção. Na poesia Noigandres o semântico global da palavra, em suas dimensões materiais – verbivocovisual, visa a multiplicidade e a condensação dos sentidos, ainda que com “um vocabulário relativamente pequeno” e, em alguns casos, “uma frequência relativamente alta de uma única e mesma palavra” (Bense, 1977, p. 199). A opção pelo isomórfico, no sentido dado pela Gestalt, objetiva chegar a uma multiplicidade de sentidos com um número mínimo de palavras. A ela importa o qualitativo da relação espaço/tempo, a construir, por meios estatísticos, a unidade dinâmica, o instantâneo – poesia cartaz – a apreensão não especular da unidade-superfície. Em contrapartida, a “fenomenologia da máquina” de Dias-Pino deriva da observação da máquina como referência física e processual na substituição da palavra por signos visuais. As relações de uso e a experiência sensorial/mental ganham significado. Os processos empíricos e a artesanaria de sua produção se orientam por operações fenomenológicas distintas do estruturalismo e do positivismo dogmático. Dias-Pino está mais próximo da escola intuicionista do que da escola logicista da Matemática. O intuicionismo se orienta pela possibilidade de experimen-

¹ Embora o problema da Quadratura do Círculo remonte à Grécia clássica com a seguinte formulação – construir, usando régua e compasso, um quadrado cuja área seja igual à de um círculo dado – Edward Kasner e James Newman, no livro *Matemática e Imaginação*, atribuem o surgimento do Pie aos geômetras do vale do Nilo que tinham o propósito de medir as propriedades delimitadas por linhas curvas e entenderam que poderiam reduzir o problema convertendo essas linhas em linhas retas chegando a um valor aproximado de Pie. (Kasner; Newman, 1976, p. 73).

tar e explorar o mundo por conta própria. A exploração nos permite derivar por si a formação das coisas e aplicá-las. Sendo assim, a matemática seria uma construção humana, surge do ato exploratório, não precedendo a humanidade. Para o intuicionismo conhecimento é antes construído pela atividade e intuição humana e não uma doutrina (Costa, 1992, p. 36). Nietzsche procurou mostrar que a crença positivista na verdade dos fatos objetivos não existiam, o que havia eram apenas pontos de vista e interpretações. Sobre o qual afirmou:

[...] guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece o “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”; – tudo isso pede que se imagine um olho que não pode ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção no qual as forças interpretativas, [...], devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para uma coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto?... (Nietzsche, 1998, p. 108-109).

O conhecimento não provém somente da razão pura. Cabe considerar algum processo de ligação da razão com os sentidos, no qual experiência e razão não podem estar completamente separados. A fenomenologia matemática não é redutível às relações lógicas. Seria reduzi-la ao trivial dada as dificuldades de se estabelecer a existência do mundo exterior a argumentos puramente lógicos. O conhecimento matemático, segundo Tasić (2001):

não se baseia na razão pura ou na metodologia circular, parece natural supor que provém da fonte “externa” que supostamente é mais bem compreendida: a experiência sensorial. [...] conceitos e relações lógicas, como a causalidade, são adquiridos a partir da experiência. (Tasić, 2001, p. 8).

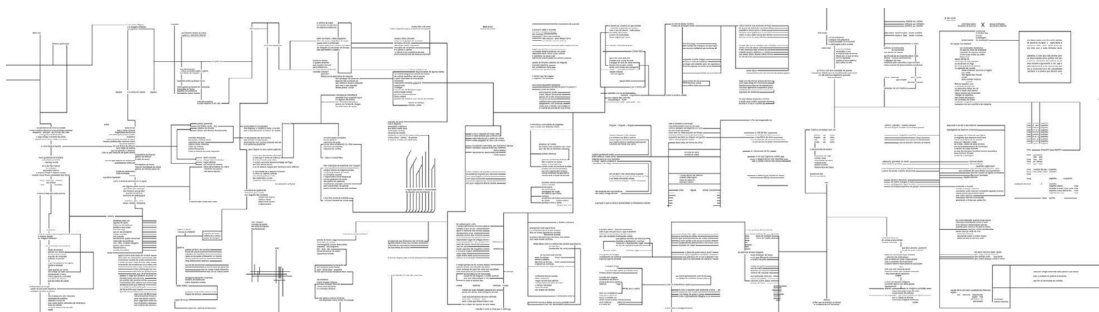
O aspecto imaginativo da obra de Dias-Pino não nega sua consciência matemática, pois o conhecimento vem da experiência sensorial, experiência e conceito são interdependentes. A imaginação poética ordena a experiência e o pensamento. O caráter artesanal de sua obra, que envolve longo processo de elaboração e a torna pouco acessível ao público, exige também do leitor uma ação vivencial para resolvê-la, deslocá-la e desdobrá-la como se a “quadrar” o círculo. As singularidades observadas em livros como *A Ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b), suas obras mais conhecidas e classificadas pela crítica como obras concretas, não devem ser compreendidas somente por seus aspectos computacionais e algoritmos, mas podem ser melhor assimiladas no ato de consumo, pela fisicalidade das páginas que em *A Ave* apresentam diferentes texturas e cores, cujas perfurações evidenciam a tridimensionalidade do livro, com se cortássemos uma seção da máquina para observar suas operações e computações. O empirismo e o racionalismo tornam os objetos externos centrais, os quais procuramos descrevê-los para conhecê-los. As descrições conceituais da ciência não oferecem um conhecimento direto do objeto físico (Dias-Pino, p. 11). De diferentes experiências pessoais,

desenvolvemos pontos de vista, o que coloca em questão se há algo que possamos chamar, em termos absolutos, de conhecimento.

3 *Dia da Cidade*

Em 1948, Dias-Pino publica o livro-poema *Dia da Cidade*, no qual o leitor transeunte conecta textos. As linhas ortogonais sugerem um deslocamento urbano e multiplicam as possibilidades de leitura. O jogo arquitetônico labiríntico desestrutura a linearidade dos versos poéticos, favorecendo a livre escolha do leitor sobre a topografia das páginas, cujo espelho do conjunto se apresenta como uma planta baixa que nos apresenta os espaços a serem percorridos na cidade (Figura 1). A jornada se inicia ao *Meio dia (branco particular)*, branco associado a vetores gráficos que tanto os contém como multiplica os espaços a serem percorridos. Pelos vetores/ruas seguimos ao longo do dia, – *Seis horas (ímã dos espelhos)*, *Meia Noite (morte de prata)*, *Manhã (a flor que se entrega ao tempo é a mesma da cor na forma)* – e chegamos ao *Amanhã (.)* expresso por uma linha vertical, que atravessa o branco das últimas páginas, finalizada por duas linhas horizontais e um quadrado com parênteses em posições invertidas –)■(. Um amanhã silencioso, fenomenológico, sem palavras, um futuro de possibilidades e de discursos redimensionáveis – o ponto e o quadrado entre parênteses fechados e abertos, a serem inseridos ou não na narrativa, permutações possíveis “de códigos visuais que atuam como índices da operacionalidade textual” (Mendonça; Sá, 1983, p. 88).

Figura 1 – Wladimir Dias-Pino, espelho do livro *Dia da Cidade* (1948)



Fonte: Dias-Pino (1948).

A espacialização verbal deste poema não fundamenta a estrutura verbal/visual em antecedentes da poesia visual como *Um Lance de Dados* de Mallarmé, no qual a parte mais importante do poema seria aquela, dadas as lacunas do pensamento sequencial, deixada de fora. Mallarmé torna visível a natureza oral e evocativa do poema nos espaços entre as palavras e os versos. Os silêncios de Mallarmé são corporificados, os espaços em branco são testemunhos da força criativa da negatividade. Em contraposição, Dias-Pino recusa qualquer associação entre uso do espaço em branco e da modulação tipográfica com a musicalidade e sonoridade do poema.

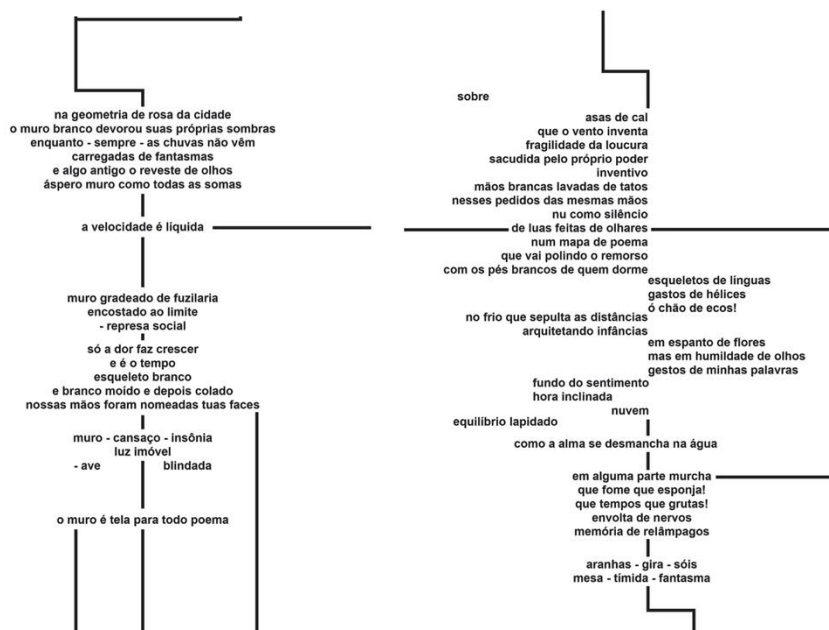
um poema escrito é antes de tudo visual, e não sonoro – ele não é um instrumento musical
 não se há de confundir lira nem bandolim com um poema
 a poesia silenciosa, a poesia espacial é contra o herói, contra a personalidade
 que são coisas individuais (Dias-Pino, 1973).

As linhas verticais e horizontais de *Dia da Cidade* (Dias-Pino, 1948), mais do que dispor geograficamente as palavras no espaço, visam operacionalizar as opções de leitura (Figura 2). Um texto desmontável, não discursivo, a ser lido conforme o percurso do leitor sobre a superfície. A topografia de palavras e dos versos desestruturam a sequência de versos – *o muro branco devorou suas próprias sombras / [...] / áspero muro como todas as somas* – o silêncio fala e – *só se salva a mágoa que machuca outro silêncio / [...] / coando assim o silêncio e o tempo* (Dias-Pino, 1948).

A figuração de *Dia da Cidade* também não encontra antecedente na fisiognomia dos Caligramas de Apollinaire ou na poética idealizada, nos anos 1950, pelo grupo Noigandres na qual o espaço em branco e a visualidade estrutural serve a máxima contenção, economia de meios e à comunicação direta dos elementos verbais, remetendo à expressão icônica dos impressos publicitários. A poética do grupo Noigandres é fundada na palavra como unidade, e não no verso, e propõe a apreensão do poema pela estrutura combinando as três materialidades da palavra – a semântica, a sonora e a gráfica – uma poesia verbivocovisual. O grupo defendia uma estética universalizante, calcada na função produtiva (estruturas construtivas) distante de uma autoria e/ou singularidade. Os poetas Noigandres optam pelo isomórfico, no sentido dado pela Gestalt, com o objetivo de chegarem a uma multiplicidade de sentidos com um número mínimo de palavras.

No poema espacial de Dias-Pino, não se propõe a reprodução de uma figura como em *Caligramas* (Dias-Pino, 1991). É o espaço que cada elemento ocupa que define sua funcionalidade, a lógica está na relação entre as partes. No percurso cotidiano em uma cidade se vê fluxo, espectros, mais que formas, – *a velocidade faz o espírito invisível / [...] / tão matemática ponte* – entre lugares que exigem que o poeta salte de um ponto a outro sem fios de conexão por meio de experiência e palavras.

Figura 2 – Wladimir Dias-Pino, páginas de *Dia da Cidade* (1948).



Fonte: Dias-Pino (1948).

O poeta percebe, decodificando o espaço, algo que transcende o sistema da língua; *O veio e o aluvião: as sucessivas camadas de todos os lados/A cidade é um livro 'matriz' em permanência* (Dias-Pino, 1948), e segue evoluindo numa produção textual intersemiótica, mas não sem antes lançar sua provocação; *A cidade e o registro do inesperado/[...]/A cidade, em indiferença de nuvem alta, /só se mostra a quem sabe decifrá-la* (Dias-Pino, 1948).

A atenção às múltiplas dimensões da linguagem foi explicitada quando, em junho de 1951, Dias-Pino e Silva Freire lançam o *Intensivismo*. O manifesto do movimento trazia como referência o simbolismo. Dias-Pino, no entanto, confrontava os simbolistas, afirmando que estes se assemelhavam a desenhistas, pois estariam presos a uma única dimensão da imagem. Ele propõe um “simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético” (Mendonça; Sá, 1983, p. 125). O discurso simbólico se articula sobre o plano da língua, enquanto o Intensivista propõe articular todas as dimensões do poema, contrapondo desenhista/escultor e plano/espaço, questionando o sentido essencialmente frontal do código alfabético. Ele declara: “a escrita é frontal! A escrita é perfil!”. As palavras, o verso e a sequência narrativa podem ser geometrizadas, fragmentadas e recompostas espacialmente. Sua formação o levava a desacreditar na pertinência de um universo puramente linguístico, como o proposto pela semiologia de Saussure, onde o “valor das letras é puramente negativo e diferencial” e “o meio de reprodução do signo é totalmente indiferente” (Saussure, 1916 *apud* Pignatari, 1974, p. 106). Na obra de Dias-Pino, o código semiótico é indissociável do código linguístico. Os planos (topográficos) são valorizados e se inserem à procura do que está além das palavras:

[...] interessante é o choque de palavras. Para os simbolistas as letras tinham cores, para nós as palavras valem devido a experiência e o espírito de sínteses-poemas...
As palavras unidas por uma ligação aérea e subterrânea. (Dias-Pino, 1951).

Os trabalhos realizados neste período, nos quais se debruça sobre as possibilidades de fusões da linguagem e uso da palavra, surpreendem a erudita formação de Augusto de Campos. Do livro-poema *Os Corcundas*, Campos assinala os seguintes sintagmas: *unhas postiças, caroços verticais, salivas vidradas, corcunda como interrogações*. Para Campos:

nesse monturo de dejetos verbais – ou nesse modo mais umbigo – Wladimir trata de resolver e perseguir uma espécie de fenomenologia do indizível poético, para chegar ao fim das coisas, calva das coisas. (Campos, 1978, p. 73).

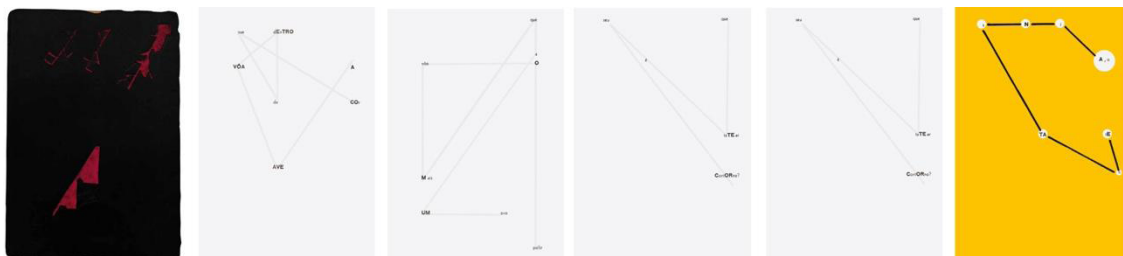
No poema *As palavras* (Dias-Pino, 1952), o autor deixa claro os vínculos entre a linguagem verbal e a linguagem matemática, considerada pelos concretos mãe de todas as linguagens; *essas repetem/sobre si mesma/palavras e números:/números de letra,/números de sílabas*. A palavra é uma unidade numérica inserida na estatística do texto. Se tornará referencial em seus poemas concretos o procedimento de situar a palavra e a letra fora do verbal, inserindo-a dentro do campo semiótico, o que o possibilitará estabelecer permutações de códigos e radicalizar a espacialização tipográfica e a sintaxe visual.

4 Os poemas concretos de Dias-Pino

São três os poemas de Dias-Pino atribuídos pela crítica à fase concreta: *A Ave* (1956a), *SOLIDA* (1956b) e *Numéricos* (de 1960/61, segundo o poeta, mas editado e publicado em 1986). O livro *A Ave* (1956a), por ter sido concebido quando participava do Movimento com Silva Freire em Cuiabá, o autor o considera um poema da fase Intensivista. *SOLIDA* (1956b) foi apresentado em quatro cartazes na 1ª *Exposição Nacional de Arte Concreta*, ocorrida em São Paulo em 1956 e, no primeiro semestre de 1957, no Rio de Janeiro. Posteriormente, o poema ganharia outras versões, das quais abordaremos a versão de 1962, uma caixa contendo 49 pranchas, em formato 20x20 cm, impressas em serigrafia. *Numéricos* (1960) é uma brochura com cadernos costurados impressos em offset. O poema apresenta algumas características da produção de Dias-Pino no período: recodificação de palavras por números, folhas em branco que se diferenciam pela sua posição ordinal, o controle do acaso pelo processo e cada etapa apresentando novas probabilidades.

A Ave (1956a), referido pelo autor como livro-máquina, vincula signos verbais e não verbais (Figura 3). Na primeira folha, vem impresso o primeiro verso; *A AVE VOA dEnTRO de sua COr*, com as palavras espacializadas de modo não linear. A transparência da página deixa aparente o gráfico desenhado na folha seguinte, que tem como função roteirizar a leitura e estabelecer as ligações sintáticas. As palavras são dispostas nos vértices das linhas (dobradiças), a espacialização das palavras, o nível ou a altura da palavra na página, significa a potencialidade. As letras maiúsculas não objetivam efeitos expressivos visuais ou vocais. Como assinalado anteriormente, ao poeta não interessa a oralidade como à poesia verbivocovisual do grupo Noigandres. Enquanto as linhas se fazem presentes como índices direcionais de leitura, o uso intercalado de maiúsculas e minúsculas permite operar uma combinação entre os textos. Os versos seguintes: *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 vôo e fecha um TempO com sua fOrma* (Dias-Pino, 1956a) são gradualmente desconstruídas por perfurações circulares feitas diretamente sobre os vocábulos, substituindo o signo verbal por uma informação visual. A tridimensionalidade do livro é evidenciada pela transparência das folhas e pelas perfurações, que recodificam e substituem paulatinamente as palavras e as letras até chegar ao mínimo: *teto/tato*. Um livro semiótico a ser lido, segundo seu autor, por um cérebro eletrônico. Dias-Pino propõe uma leitura eletrônica do poema substituindo a leitura “mecânica” do cérebro humano. O livro impresso, espaço “natural” da poesia, pode, na concepção do poeta, ser substituído por outros aparelhos de leitura.

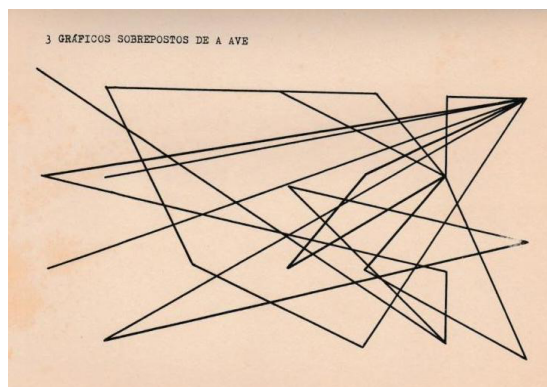
Figura 3 – Wladimir Dias-Pino, páginas de *A Ave* (1956a).



Fonte: Dias-Pino (1956a).

Se, no primeiro momento, as linhas, combinadas às palavras, se caracterizam como índice de leitura, estas quando isoladas, eliminando a sobreposição da frase, passam a iconizar o voo da ave. Em versão posterior do poema, ele sobrepõe, sem a presença das palavras, as linhas presentes nas seis páginas que sucedem as páginas dos primeiros versos (Figura 4). A composição se aproxima de uma descrição técnica e mecânica do movimento do voo. O objetivo é a representação da dinâmica e não a representação do movimento imitativo do voo de um pássaro.

Figura 4 – Wladimir Dias-Pino, três gráficos sobrepostos de *A Ave* (1972).

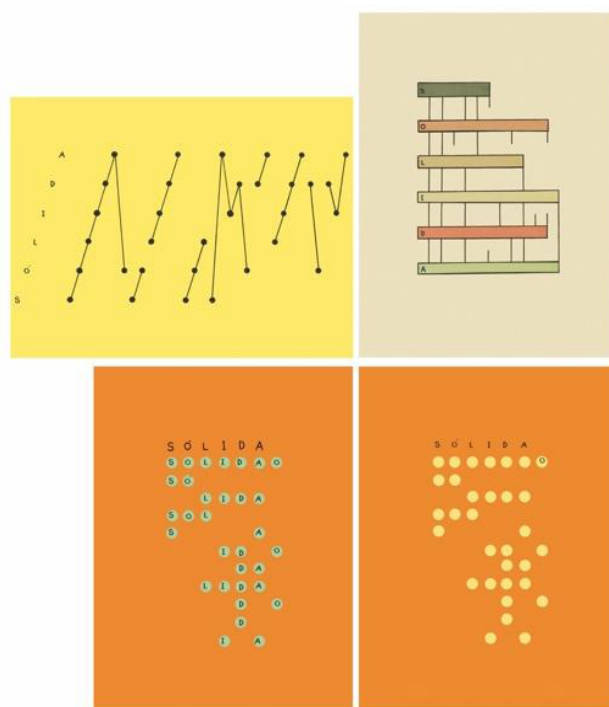


Fonte: Dias-Pino (1972).

O livro *A Ave* é pensado na sua totalidade; papel, formato, transparência da página, relação entre uma página e outra, a sucessão dos códigos analógicos digitais etc. Segundo Álvaro Sá:

neste livro, e nesta fase, a atuação de Wladimir sobre as linguagens se deu no âmbito verbal, gestual e visual por sucessivos procedimentos de condensação e deslocamento, quando a sintaxe linear do discurso e dos fonemas sofreu uma recomputação, através das posições nas páginas assimiladas estruturalmente a uma superfície de coordenadas cartesianas. O livro, como análise semiótica textualizando a sintaxe. (Sá; Dias-Pino, 1993).

Figura 5 – Wladimir Dias-Pino, *SOLIDA*, versão exposta na 1ª Exposição de arte concreta.



Fonte: Dias-Pino (1956b).

O poema *SOLIDA* (1956b) é classificado pelo poeta como um poema espacial, no qual os elementos positivamente codificados – pontos, linhas e volumes – desconstruem a palavra para formar conjunto de letras (não palavras). Décio Pignatari viria a reconhecer o papel precursor do poema *SOLIDA* no uso do código semiótico na poesia (Campos *et al.*, 2006, p. 222). Enquanto os poetas ligados ao grupo Noigandres tomam como unidade a palavra, Dias-Pino opera a letra como elemento mínimo. *SOLIDA* é também composto por grupos seriais tendo como base a palavra-título (Figura 5). Dela derivam: *sólida*, *solidão* (anasalando o *a*), *só*, *lida*, *sol*, *saído*, *da*, *lida*, *do*, *dia*. Visto o nexo sintático entre as palavras formadas, configura-se o desdobramento em frase. A mecânica do poema se baseia nos quadrados latinos, assim sendo, os símbolos (de ordem 6) devem ocorrer no máximo uma vez em cada linha ou coluna. No entanto, na palavra *solidão*, a letra *o* apresenta duas incidências, propiciando um desequilíbrio, um erro no sistema, também chamado de *clinamen*, um deslocamento que move o sistema, permitindo que a palavra e a recomputação de suas letras se desdobrem e formem a frase. Algo semelhante acontece no poema *terra* de Décio Pignatari, no qual, na sétima linha, há a inserção da sílaba *ra* e o desaparecimento de um *r* (Figura 6). O erro possibilita a palavra *terra* desdobrar-se formando a frase *terra ara terra*. A partir de cadeias estritamente determinadas, exauridas para alcançar o máximo de rentabilidade, o espaço quadriculado permite ocupar a totalidade com máxima economia de meios.

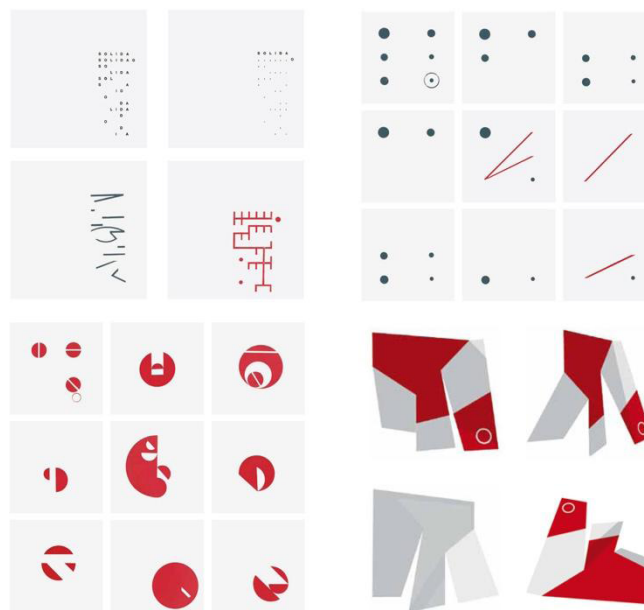
Figura 6 – Décio Pignatari, *Terra* (1956).

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
aratterra ter
raratterra te
rraratterra t
erraratterra
terratterra**

Fonte: Pignatari (1974).

Na versão do poema *SOLIDA*, publicada em 1962, as letras presentes nas duas primeiras pranchas são gradativamente substituídas por sinais gráficos, inicialmente vírgulas, círculos e traços até a recodificação das letras em signos geométricos arbitrários (Figura 7). Nas séries, as figuras geométricas ou os sinais de pontuação substituem cada letra da palavra *SOLIDA*. A primeira página serve de chave vocabular de todas as outras. O poeta propõe um poema cibernético onde há “um empilhamento permutável de signos multiformacionais” e “que seguem uma apresentação didático-visual” (Dias-Pino, 1982, p. 202). A transcodificação tem sua função apreendida pela sucessão das pranchas, estabelecendo-se uma rede de combinações entre signos gráficos-visuais. A leitura geométrica é induzida, a localização das letras substituídas por sinais sugere a sua ligação. Dias-Pino evidencia suas intenções; “a natureza probabilística da geração do poema automaticamente abre a possibilidade do emprego do gráfico, pois as posições atingidas pelos sinais são a estatística de seu emprego; versão estatístico-gráfico de barras” e, completa “esses poemas (refere-se também ao *A Ave*) não pretendem provar mas demonstrar a diferença entre jogo e opção livre; o jogo, ao contrário da opção, tem pontos fixos e se baseia no ato de conferir o certo e o errado” (Dias-Pino, 1982, p. 202).

Figura 7 – Wlademir Dias-Pino, *SOLIDA*, versão de 1962



Fonte: Dias-Pino (1956b).

Em *Numéricos* (1960), a condensação das linguagens verbal e matemática se evidencia ainda mais. As palavras (em azul) são inicialmente relacionadas a números (em vermelho); *céu* (1), *cor* (2) etc. As páginas em branco têm a função de “ordinais”. Em cada página, criam-se novas possibilidades de exploração e os signos (numéricos e/ou alfabéticos) coexistem com significação apreendida. Como nos trabalhos anteriores, as correlações se estabelecem com base na posição dos significantes na página caminhando para uma expressão puramente gráfica.

Dias-Pino inicia com *A ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b) a realização de poemas com a proposta de se adequarem a uma linguagem cibernética. Antecipa-se nesse sentido aos poemas semióticos de Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto.

5 N+1: Sétimo Elogio do A//a

Nosso primeiro contato com Wlademir Dias-Pino ocorreu durante a exposição *Sétimo Elogio do A//a* realizada em Brasília em 1993. Embora a exposição estivesse aberta ao público, Dias-Pino se apressava em concluir uma gama de 1994 variáveis de letras A, número equivalente ao ano em que nos encontrávamos mais um (n+1). Pranchas quadradas de 20x20 cm eram coladas diretamente nas paredes. As composições resultam de colagens com folhas coloridas, transparências, fotocópias de imagens gráficas e desenhos a nanquim (Figura 8). A letra A é tomada como paradigma de todas as demais letras da qual o poeta propõe uma tipologia próxima do escultórico, articulando linhas e volume. O título – *Sétimo Elogio* – indicava estarmos diante de oração fúnebre, um discurso em louvor a um morto, o réquiem do alfabeto. O número das obras expostas alude ao tempo histórico de desenvolvimento da escrita ocidental. Em sua crítica ao código alfabético e à configuração histórica do alfabeto: – a transição da escrita da coisa (pictograma), para a escrita da ideia (ideograma) e, por fim, o complexo pro-

cesso mental resulta na rejeição e na supressão da imagem (letra). A computação dos anos da era cristã mais um não oculta o caráter matemático recorrente em sua obra. O grande número de painéis expostos coloca em cheque o alcance de nossa imaginação, embora se trate de um número inteiro e finito. Descreve a cardinalidade de uma classe e esta é finita, mesmo com o grande investimento para se estabelecer a correspondência possível, uma a uma.

O poeta articula, no tempo e no espaço, elementos de nossa história e os torna computáveis e afins. Assim como outras obras, o *Sétimo Elogio do A//a* deriva de imagens retiradas de sua *Enciclopédia Visual*. A *Enciclopédia Visual* é um vasto arquivo de imagens gráficas coletadas, classificadas e distribuídas em mil e uma caixas. Nela, Dias-Pino propõe organização cardinal indicativa do número ou da quantidade dos elementos constituintes de um conjunto, e não uma sucessão hierárquica ordinal. Em conjuntos que têm o mesmo cardinal (número de elementos), é possível estabelecer uma correspondência entre os elementos de um e os elementos do outro um a um. Esse tipo de correspondência permite operar a recodificação dos elementos do poema, o conjunto de nove palavras formadas em *SOLIDA* tem o mesmo cardinal que o conjunto de imagens, por exemplo. Em entrevista o poeta destaca os seus propósitos:

Onde começa um quadro, onde termina? Não há como dizer. Num texto, em contrapartida, há início e fim. Portanto, como se trata de uma enciclopédia visual, ela tem que seguir um critério cardinal já que o visual é cardinal, ele é emblemático ele é um todo. O dois é um símbolo que indica uma totalidade, ele é emblemático, é um todo. O segundo tem o primeiro antes, mas o dois não quer dizer que tenha o um antes e o três depois. Ele também pode ser a soma de um ou a duplicação do primeiro. Então essa quebra é cardinal. Como na matemática ocidental foi dividido entre ordinal e cardinal, eu também busco neste fundamento a classificar minha enciclopédia. (Camara, 2015, p. 178).

Entre os quatro axiomas apresentados por Poincaré ao conceituar o princípio da *Intuição matemática*, destacamos o segundo: “Se um teorema é verdadeiro para o número 1, e se demonstramos que ele é verdadeiro para $n + 1$, contando que o seja para n , será verdadeiro para todos os números inteiros” (Poincaré, 1995, p. 18). Segundo Poincaré, o “juízo sintético *a priori*” (1995, p. 18) fundamenta o princípio da indução matemática, sendo realizado uma vez, podemos, por repetição, fazer novamente convergindo, eternamente, para um limite. O infinito é apenas a possibilidade sem fim de criar novos objetos e códigos, sem importar com quantos já existem.

Figura 8 – Wladimir Dias-Pino, *Sétimo Elogio do A//a* (1993)



Fonte: Dias-Pino (1993).

Dias-Pino devolve a letra ao espaço enfrentando o processo de codificação ocidental e sua lógica, voltando-se à pregnância sensível dos signos. Propõe processos de inscrição que não obedeçam à especificidade do código e possibilitem investigar o trânsito inesperado das imagens. A letra é desdobrada em diversas variações topológicas em formações dinâmicas. É, enfim, uma crítica aos rígidos padrões de criação de desenhos de famílias de letras, que, na prática, dependem da tipificação formal para possibilitar o reconhecimento do código e sua transposição para a oralidade. Considerando que o alfabeto resulta da rejeição e supressão da imagem, da neutralização do espaço no qual a letra não deve figurar, ele mobiliza sua obra no sentido inverso. É um trabalho de textura, fragmentário, vertiginoso, uma ação topográfica sobre a superfície, e não uma visão estrutural, fazendo surgir, imagens escultóricas. Opera não só com o caráter linear/estrutural como também a vibração da cor e do volume. Funde tipografia, elementos arquitetônicos e símbolos do imaginário de diferentes épocas e sociedades em repertório puramente visual. Postula, concretamente, um tipo de leitura fenomenológica do espaço vivido.

6 Considerações finais

A poética de Wladimir Dias-Pino reside em um projeto de desconstrução do código verbal, fundamentado em sua experiência prática como designer. Dias-Pino parte do sistema de codificação característico das escritas ocidentais para chegar à visualidade. Diferente do grupo Noigandres, que parte de uma sintaxe relacional pautada na ideografia (palavras/imagens que expressam conceitos e, combinadas, podem representar algo não representada nelas separadamente), Dias-Pino não privilegia o cruzamento de significados e, sim, a codificação estabelecida por correlações arbitradas. Tendo como premissa a forma, a matéria e o processo gráfico, ele postula uma sintaxe autônoma e “descodificada”.

A análise de obras como *Dia da Cidade* (1948), *A Ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b, 1962) evidencia que sua poética não busca a representação, mas a apresentação da estrutura, trans-

formando o poema em um objeto a ser experienciado tátil e visualmente. No campo da historiografia literária, o trabalho reposiciona Dias-Pino não como um satélite do Concretismo paulista, mas como um polo criador de uma vertente paralela e distinta, cujo método processual antecipou debates sobre a semiótica e a linguagem cibernética.

Ao longo de sua produção poética, lançou mão de grafismos que substituíssem a palavra, investindo sobre o pensamento gráfico, o que se tornaria ainda mais evidente quando integra o grupo poema/processo no final da década de 1960. Poema e não poesia, segundo Dias-Pino, pois a poesia estaria ligada ao conteúdo, ao verbal, enquanto no poema o grafismo ou a forma de registro é mais importante que o conteúdo. Aos signos visuais, portanto, não estariam vinculados os significados. Metodologicamente, a pesquisa reforça a necessidade de uma abordagem interdisciplinar para compreender artistas que, como ele, operam na fronteira entre literatura, design e artes visuais, evidenciando a insuficiência de ferramentas críticas puramente textuais.

Reconhece-se, contudo, as limitações deste trabalho. A análise concentrou-se nas obras que transitam entre o Intensivismo e o Concretismo. Embora o movimento Poema/Processo tenha sido mencionado, um estudo mais aprofundado sobre essa fase posterior poderia revelar novas facetas de sua crítica à comunicação verbal. Estudos futuros poderiam se dedicar a investigar a continuidade e a radicalização dos princípios aqui analisados na produção de Dias-Pino durante o Poema/Processo. Outra via seria analisar sua *Enciclopédia Visual*, um imenso acervo de imagens que reverbera em seus trabalhos gráficos. Nela, Dias-Pino funde símbolos do imaginário de diferentes épocas e sociedades em repertório puramente visual, postulando concretamente um tipo de leitura semiótica, completamente distinta de um catálogo tradicional, integrando alfabetos, imagens e construções geométricas.

Em última análise, sua produção permanece como um convite à desobediência dos modos de leitura estabelecidos. Sua pergunta central é: “O que se coloca no lugar do código verbal quando este é destruído?”. Dias-Pino provoca uma leitura livre dos códigos estabelecidos pela cultura ocidental, uma leitura exploratória e descodificada de um pensamento desacomodado.

Referências

BENSE, Max. *Pequena Estética*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMARA, Rogério José. Linguagem e materialidade na poesia concreta. In: *14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Aveiro: UA editora, v. 1, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/r_camara_linguagem_materialidade.docx.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (org.). *Poesia/Poema*: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Poesia e/ou pintura. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Editora Cortez & Moraes, 1978.

COSTA, Newton C. A. *Introdução aos fundamentos da Matemática*. 3 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

- DIAS-PINO, Wladimir. *A ave*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956a.
- DIAS-PINO, Wladimir. *A Separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Dia da cidade*. Cuiabá: Cidade Verde, 1948.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Folheto da exposição Sétimo Elogio do a//A*. 1993.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Manifesto intensivista*. Sarã, Cuiabá, n. IV, ano I, jul. 1951.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Numéricos*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1960, p., il.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Sétimo Elogio do A//a*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1993, p., il.
- DIAS-PINO, Wladimir. *SOLIDA*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956b.
- DIAS-PINO, Wladimir. *SOLIDA*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1962.
- KASNER, Edward; NEWMAN, James. *Matemática e imaginação: o mundo fabuloso da matemática ao alcance de todos*. Tradução Jorge Fortes. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- MENDONÇA, Antonio Sérgio; SÁ, Álvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Editora Antares, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POINCARÉ, Henri. *O valor da ciência*. Tradução Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.
- POINCARÉ, Henri. *Science and Hypothesis*. Translator W. J. G. New York: Dover, 1952.
- TASIĆ, Vladimir. *Mathematics and the roots of postmodern thought*. New York: Oxford University press, 2001.