

GT 2 - Imagem, Edição e Tecno-poéticas

O processo pessoal e transferível de Wladimir Dias-Pino

Dr. Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (CEFET-MG/PUC-Minas)

RESUMO

Pretendemos percorrer a transição entre três obras emblemáticas de Wladimir Dias-Pino: (a) *A ave*, realizada entre 1948 a 1956; (b) *SOLIDA*, cuja primeira versão é de 1956, e (c) *Brasil meia-meia*, poema-livro de 1966 inserido no movimento poema/processo, do qual Dias-Pino é fundador. Nosso foco recairá sobre como o poeta abandona progressivamente a palavra em nome da visualidade e nas consequências desse gesto quanto aos processos encerrados nessas obras. Também nos atermos a como Dias-Pino modula o caráter processual da recepção de sua poética ao trabalhar as especificidades do objeto-livro. Para tanto, dialogaremos com a Media Specific Analysis (MSA) de Katherine Hayles. Objetivamos igualmente enfatizar a inscrição artística de Dias-Pino no âmbito da interatividade e seu atributo potencial e probabilístico, recorrendo, para tanto, às esquematizações dos poetas/processo, bem como à contribuição de outros pensadores a esse debate.

Palavras-chave: Wladimir Dias-Pino; poema/processo; livro-poema; Media Specific Analysis.

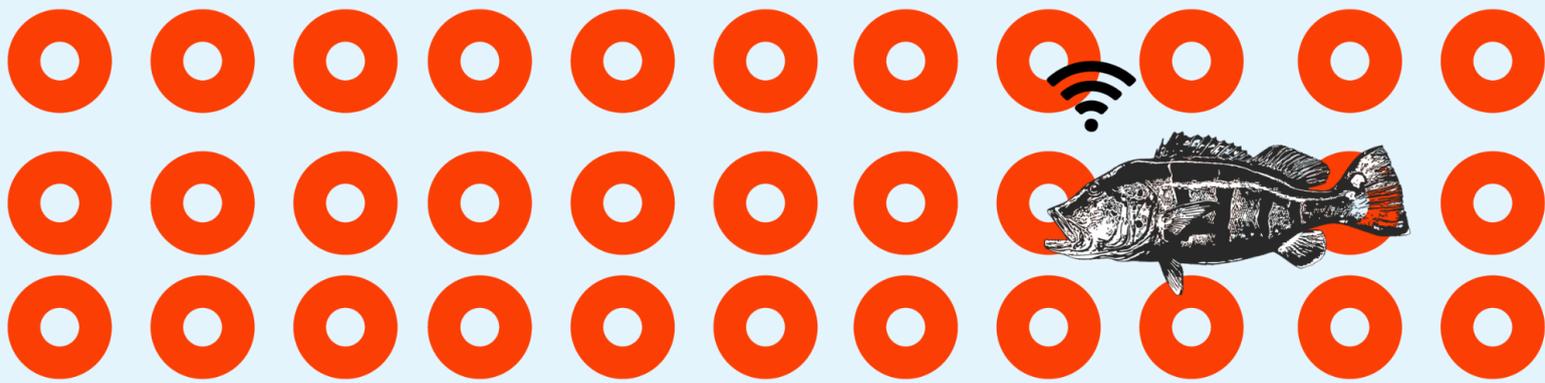
ABSTRACT

This work aims at following the transition among three emblematic works by Wladimir Dias-Pino: A ave, created between 1948 and 1956; (b) SOLIDA, the first version of which dates from 1956, and (c) Brasil Meia-Meia, a poem-book from 1966, part of the poem/process movement, founded by Dias-Pino. Our focus will be on how the poet progressively abandons words in the name of visuality and on the consequences of this gesture regarding the processes contained in these works. We will also focus on how Dias-Pino modulates the process character of the reception of his poetics when working on the specificities of the book-object. To do so, we will dialogue with Katherine Hayles' Media Specific Analysis (MSA). We also aim to emphasize Dias-Pino's artistic inscription within the scope of interactivity and its potential and probabilistic attribute, resorting, for this purpose, to schematizations of process/poets, along with the contribution of other thinkers.

Keywords: Wladimir Dias-Pino; poem/process; book-poem; Media Specific Analysis.

INTRODUÇÃO

Em texto originalmente publicado em 1975, quase uma década após a eclosão do poema/processo em 1967, Moacyr Cirne, traçando as origens do movimento, inicia sua reflexão chamando a atenção para os três desencadeamentos distintos da poesia concreta que começam a se delinear ainda nos anos 1950: grupo Noigandres, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino (CIRNE, 2017, p. 16). Se cada um desses desdobramentos apresentará sua devida contribuição quanto à processualidade e a relativização do protagonismo da palavra no poema, é Dias-Pino



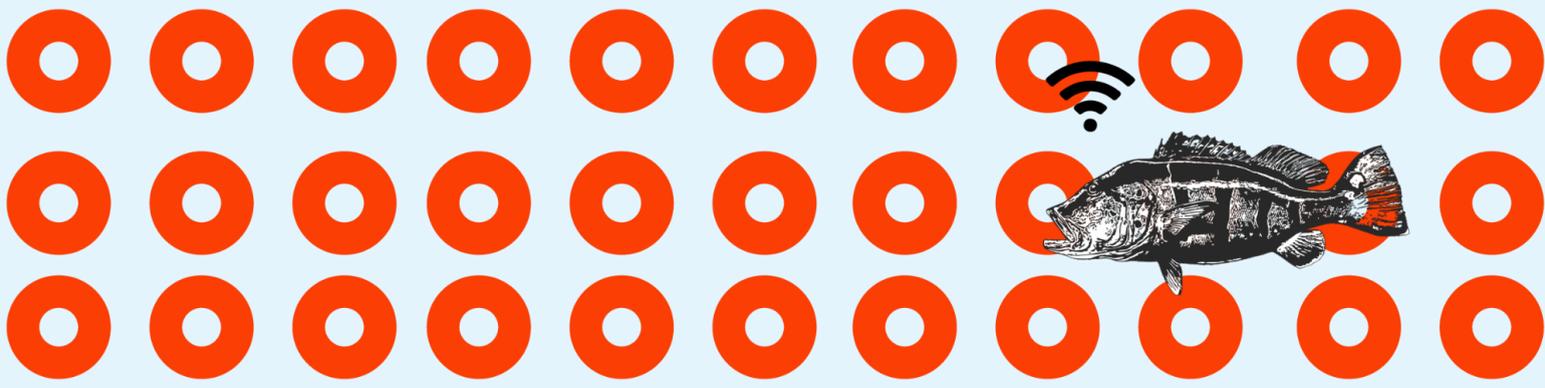
quem vai inflar progressivamente essas preocupações, chegando a consequências até então mais drásticas do que aquelas das pesquisas de seus contemporâneos, poetas concretos de primeira hora.

A reflexão que aqui propomos pretende percorrer a transição entre três obras emblemáticas da carreira de Wladimir Dias-Pino (1927-2018): (a) *A ave*, projeto empreendido entre 1948 a 1956, tendo sido retomado pelo autor posteriormente em momentos distintos; (b) *SOLIDA*, tal como *A ave*, associada à fase concreta do artista e cuja primeira versão publicada, em cartazes, é de 1956, tendo sido posteriormente lançada em 1962 como livro-poema impresso em serigrafia; e (c) *Brasil meia-meia*, livro-poema de 1966 já inserido no contexto do movimento poema/processo, do qual Dias-Pino é um dos fundadores. Nosso foco recairá sobre como o poeta abandona progressivamente a palavra (sem, no entanto, descartá-la completamente) em nome da visualidade, e em quais são as consequências de tal gesto nos próprios processos encerrados nessas obras.

Também vamos nos ater a como Dias-Pino modula o pretendido caráter processual da recepção de sua poética ao trabalhar as especificidades materiais do objeto-livro, explorando em caráter laboratorial as suas potencialidades inovadoras. Com efeito, as obras aqui contempladas apresentam alto nível de isomorfismo entre conteúdo e a materialidade de seu respectivo suporte. Nessa direção, dialogaremos igualmente com a argumentação de Katherine N. Hayles em defesa do reconhecimento da “importância do livro enquanto objeto físico” e de uma abordagem da “crítica enquanto prática material” (HAYLES, 2002, p. 19). Em suma, trata-se da “Análise Específica à Mídia” (*Media Specific Analysis – MSA*) que a autora propõe como forma de estudo literário, caracterizada pela exploração de como “*medium-specific possibilities and constraints shape texts. Understanding literature as the interplay between form, content, and medium, MSA insists that texts must always be embodied to exist in the world*” (HAYLES, 2002, p. 31)¹.

Assim, sem deixar de levar em conta o devido contexto histórico das referidas obras e a recepção que obtiveram em seu tempo, objetivamos enfatizar o caráter pioneiro da empreitada

¹ “[...] as possibilidades e restrições específicas da mídia moldam os textos. Entendendo a literatura como a interação entre forma, conteúdo e meio, a MSA insiste que os textos devem sempre ser materializados para existir no mundo” (tradução nossa).



artística de Dias-Pino no âmbito das pesquisas envolvendo, nas diversas artes, a interatividade e a exploração de seu atributo potencial e probabilístico. Para tanto, vamos nos embasar em um arcabouço teórico que visa articular tanto as diversas esquematizações realizadas, internamente, pelos próprios poetas de processo, como a contribuição que outros pensadores, externos ao movimento, podem proporcionar ao debate geral e específico dessas questões. Debate que, desde que foi iniciado, continua a protagonizar grande parte das indagações artísticas contemporâneas.

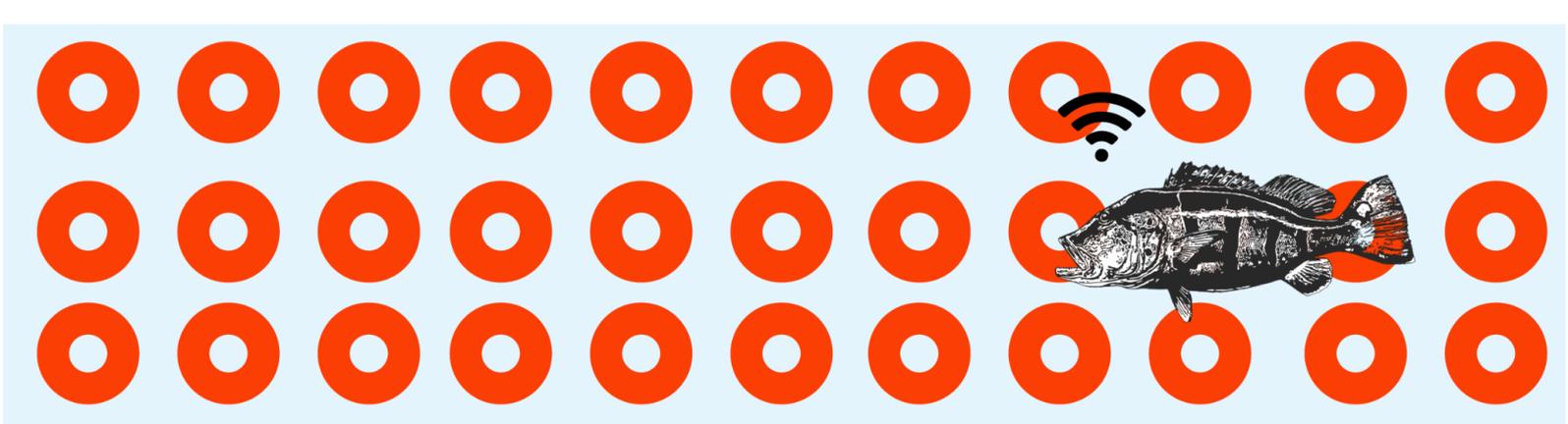
DA POESIA CONCRETA AO POEMA/PROCESSO

Nascido no Rio de Janeiro em 1927, filho de tipógrafo, Wladimir Dias-Pino e sua família mudam-se para Cuiabá em 1939. Nessa cidade, o poeta, ainda adolescente, publica seus primeiros livros – *A máquina que ri* (1941) e *Dia da cidade* (1948) –, valendo-se da familiaridade que havia adquirido desde cedo com a indústria gráfica:

[...] produzidos em tipografia, estes livros revelam, por seu tratamento gráfico, que já em suas primeiras obras Dias-Pino lança mão da visualidade e do uso do espaço como elemento estruturador – o que só viria a caracterizar a produção de outros poetas no Brasil a partir dos anos 1950. (CAMARA, 2015, p. 11)

Sua juventude é marcada por prolífica atividade na vida literária cuiabana. Em 1951, lança, com Silva Freire, o movimento Intensivista, proposta de **simbolismo duplo** em que o poeta, além de operar “sobre o plano da língua, [...] visa alcançar outras dimensões imagéticas” (CAMARA, 2015, p. 13). Ainda em 1948 começa a trabalhar em seu seminal livro-poema *A ave*, projeto que se estenderá até 1956. Nesse ínterim, Wladimir Dias-Pino retorna ao Rio de Janeiro em 1952, ano em que se aproxima dos integrantes do movimento da poesia concreta, do qual passa a fazer parte, embora seguindo uma trilha particular (CAMARA, 2015, p. 13).

O livro-poema – ou **livro-instalação**, conforme defende Wladimir Dias-Pino (2015, p. 33) – *A ave* foi editado artesanalmente. Para tanto, o autor se serviu de tipos móveis e um pequeno prelo, bem como vazadores (para as perfurações) e papéis importados. A capa foi desenhada manualmente. Já nesse projeto, Wladimir Dias-Pino começa a trabalhar com um

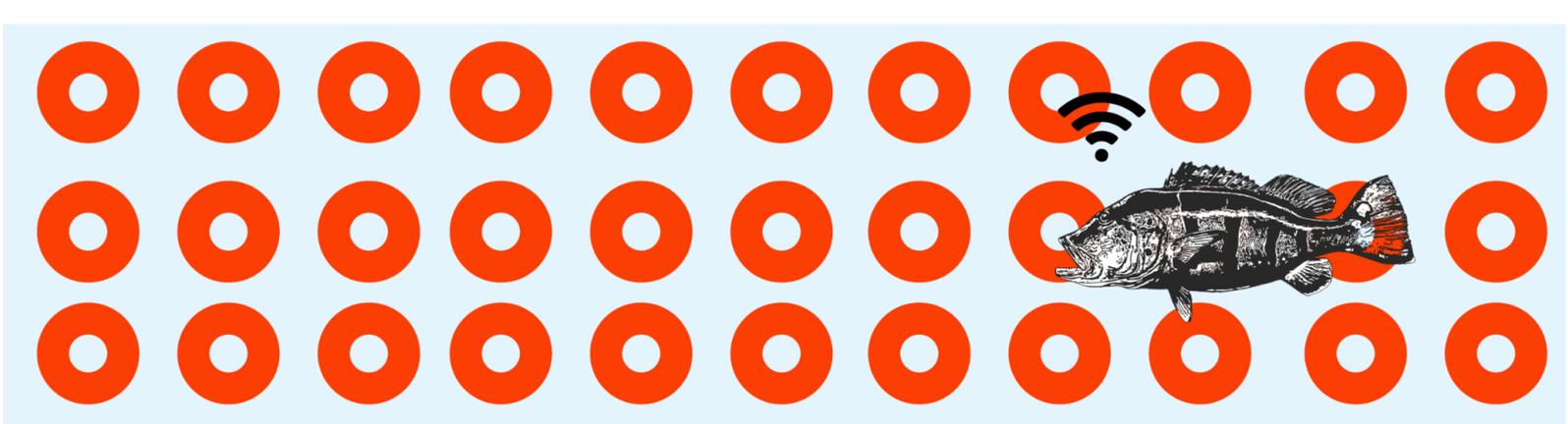


conceito que posteriormente, durante o movimento do poema/processo, será detalhadamente elaborado: o de **versão**. De fato, o próprio caráter artesanal da produção de *A ave* contribuía para que Dias-Pino atingisse seu objetivo de que os volumes dos livros não fossem todos iguais: para o autor, o que interessava era que a pessoa que encontrasse o livro “o construísse através da leitura, como um livro-instalação. Ao construir, ela vai ver os defeitos e acrescentar outras coisas da experiência dela. Quem compreende se apropria do pensamento do outro, é preferível que ele leia a estrutura do livro e reconstrua o processo” (DIAS-PINO, 2015, p. 33). A título de breve descrição dessa obra, podemos nos recorrer a Rogério Camara:

No primeiro par de páginas, a folha translúcida vem impressa com a frase espacializada: “A AVE VÔA dEnTRO de sua COr”, deixando transparecer na folha seguinte o gráfico composto de linhas retas que roteirizam a leitura e estabelecem ligações sintáticas. Palavra e desenho se integram através da transparência do papel, fazendo com que duas páginas correspondam a uma unidade [...] Na página é projetada a perspectiva do livro, definindo-se como unidade e *link* para as demais páginas. A espessura e o manuseio são elementos de expressão, enquanto, diz Dias-Pino, “os vazamentos atravessam as páginas quando um nível de comunicação e significado instantaneamente está presente em diversas páginas no mesmo nível em que apresenta o uso da potencialidade característica da matemática”. Os gráficos servem como norteadores de uma leitura contínua e angular. [...] Se as linhas se fazem como “índices direcionais de leitura”, as letras maiúsculas intercaladas com as minúsculas permitem que os textos recombinados entre eles e os vértices dos gráficos conquistem novos significados poéticos. (CAMARA, 2015, p. 14)

A importância de *A ave* enquanto obra precursora do poema/processo não deve ser subestimada. Grifando os pontos referentes ao texto “Proposição”, manifesto originalmente publicado na *Ponto 1*, revista do grupo poema/processo lançada no Rio de Janeiro em 1967, Moacyr Cirne – em notável consonância com a ideia de Análise Específica à Mídia (HAYLES, 2022) apontada acima – elenca as “lições cristalinas” de *A ave* para o poema/processo:

a) trabalhando-se a(s) especificidade(s) do livro ou de qualquer outro objeto, explora-se suas potencialidades. Daí, **novas possibilidades para cada novo material**; b) limpando-se o espaço concreto dos signos verbais, indica-se uma opção icônica a ser preenchida quando útil e/ou necessária para a lógica do poema. Daí, **as imagens cotidianas transformando-se em siglas: poesia para ser vista e sem palavras**; c) gerando-se as séries gráficas, pesquisa-se a estrutura da obra no interior do seu próprio processo. Daí, **a visualização da estrutura/leitura do processo**; d) manipulando-se, se for o caso, a fisicalidade do produto, desenha-se a participação do consumidor em



função de novos discursos (e não apenas da simples manipulação). Daí, **ato: operação das probabilidades**. (CIRNE, 2017a, p. 21, grifos do autor)

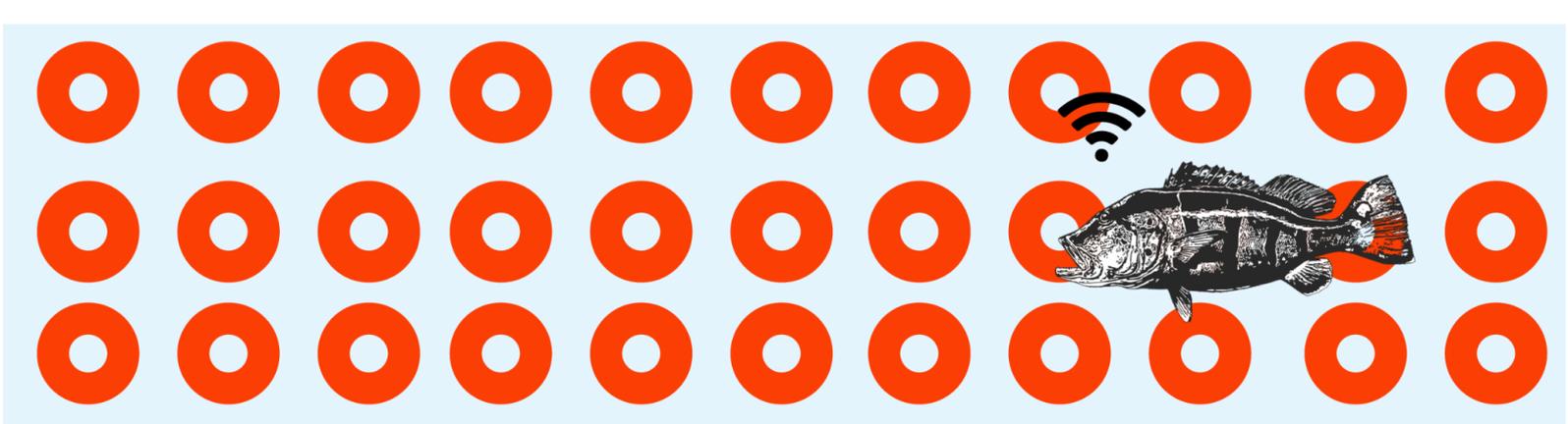
Em 1956, participando da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, juntamente com artistas de diversas linguagens (como os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, do grupo Noigandres; as artistas plásticas Lygia Clark e Lygia Pape; os escultores Casemiro Fejer e Franz J. Weissmann), Wladimir Dias-Pino exhibe a primeira versão, em cartazes, de *SOLIDA*, cujo título inicial era *Poema espacial* (CAMPOS, 2015, p. 98). Recorremo-nos novamente a Rogério Camara para uma descrição sucinta desse trabalho, tanto em sua versão em cartazes de 1956, quanto em sua versão livro-poema de 1962:

Na exposição foi exibida a primeira versão de *SOLIDA* em cartazes, que, tendo como matriz a palavra-título do poema, se desdobra em operação matemática numa série de palavras: “solidão / só / lida / sol / saído / da / lida / do / dia”. Em seguida, as palavras são recodificadas em grupos de figuras geométricas, perfurações e gráficos estatísticos. [...]

Em 1962, *SOLIDA* seria relançado por Dias-Pino como livro-poema, impresso em serigrafia. O poema é apresentado em páginas soltas dentro de uma caixa e se divide em um apêndice – que funciona como manual didático de leitura do poema, expondo sua matriz geradora – e em cinco séries de poemas visuais. As séries são conjuntos de nove páginas que recodificam cada uma das palavras do poema-matriz em elementos gráficos que evoluem do ponto para a linha, o plano e, por fim, esculturas montáveis de papel. (CAMARA, 2015, p. 14-15)

A influência de *SOLIDA* para vertente da poesia concreta que desembocaria na poesia semiótica é reconhecida pelos próprios proponentes desta última (PINTO; PIGNATARI, 1975, p. 161). Nos dois casos, o signo verbal é substituído por novos signos visuais. Entretanto, Augusto de Campos aponta o que, na sua opinião, distingue o *Poema espacial* de Dias-Pino e os “poemas-código” de Décio Pignatari, Luís Ângelo Pinto e Ronaldo Azeredo:

Embora todos tenham em comum a substituição dos signos verbais convencionais por novos signos geométricos, o sistema adotado por Wladimir é ainda parcialmente fonético ou digital: reproduz com novos símbolos a série de sons que se sucedem nas palavras; já o dos outros poetas é ideográfico e, conseqüentemente, menos limitado e mais cursivo: palavras e mesmo sintagmas (conceitos complexos) podem ser representados por um signo único e alheio aos sons de que se compõem. (CAMPOS, 2015, p. 101)



Aqui é importante contrapor o julgamento de Augusto de Campos, segundo o qual a poesia semiótica é “menos limitada” do que o trabalho de Dias-Pino, com o de Moacy Cirne, este já apontando o vínculo direto das obras analisadas até aqui com o poema/processo:

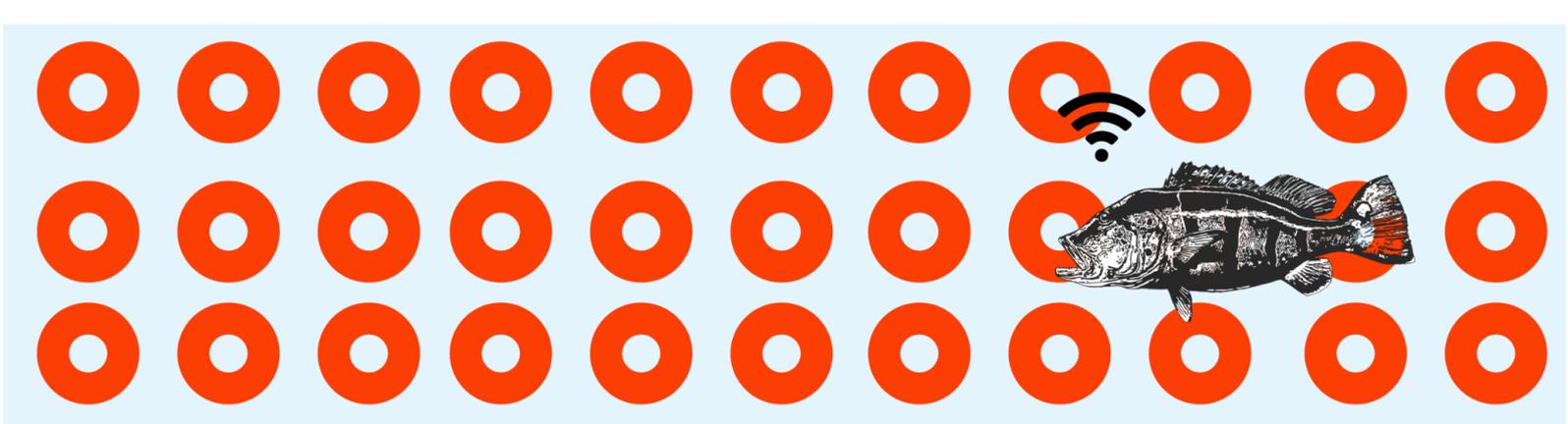
Quanto à fase semiótica da poesia noigandres, sublinhemos: a codificação usada por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto opera numa vertente informacional alheia aos planos expressivos do **processo**, a não ser na medida em que ela fora demarcada em Wladimir Dias-Pino mediante pontos, espaços e volumes desde 1956. Tanto é que para o **processo**, uma linguagem vale por sua funcionalidade (abertura semiológica: matrizes e séries, projetos e versões), e não “pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens”. Não se traduzem processos. (CIRNE, 2017a, p. 18, grifos do autor)²

Após toda a trajetória percorrida, ao mesmo tempo, dentro da poesia concreta e, em grande parte, paralelamente a ela, em dezembro de 1967 Wladimir Dias-Pino funda, juntamente com Álvaro de Sá, Neide de Sá e Moacy Cirne, entre outros artistas, o poema/processo. Os marcos inaugurais desse movimento são as exposições simultâneas na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro (RJ); no Sobradinho, em Natal (RN); e pouco depois em Cataguases (MG). Também se destaca, nesse primeiro momento, a publicação da já referida *Ponto 1: revista de poemas de processo* (NÓBREGA [Org.], 2017, p. 12).

O movimento poema/processo pode ser caracterizado pela proposição de “um desmonte nas formas estabelecidas de criação do poema, o que ocorre pela despersonalização do poeta em favor de uma cadeia criativa, na qual a ação de consumo instaura o objeto-poema, que a cada manipulação ganha o *status* de novo” (CAMARA, 2015, p. 15). Esta caracterização pode ser complementada pela exposição que Dias-Pino, em texto estampado originalmente no caderno de cultura do jornal *O Sol*, em 1967, realiza a respeito das bases do movimento, esclarecendo também o porquê da opção pelo **poema**, em detrimento da **poesia**:

A primeira coisa que deve ficar bem clara é que não existe poesia de processo. O que há é poema de processo, porque o que é produto é o poema. Quem encerra ou não um processo é o poema. O movimento ou a participação é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista e o que interessa,

² No fim deste trecho Moacy Cirne, por sua vez, cita o referido artigo de Pinto e Pignatari (1975, p. 162).



coletivamente, é o processo do poema. (DIAS-PINO, 2015, p. 133)

A exemplo das demais vanguardas, nacionais e estrangeiras, o poema/processo foi amplamente teorizado pelos seus membros em manifestos e outros textos de caráter explicativo e analítico, presentes tanto nas revistas que publicaram durante a eclosão do movimento (geralmente situada de 1967 a 1972³), quanto em volumes nos quais esses textos foram compilados e, muitas vezes, acrescidos de reflexões *a posteriori*. Dentre os conceitos principais do poema/processo, definidos de forma recorrente em diversas ocasiões, destacam-se os de **processo**, **versões**, **projeto** e **contraestilo**. A definição do primeiro desses conceitos foi apresentada na citação de Wladimir Dias-Pino acima. Quanto aos demais, em texto retrospectivo, Neide Dias de Sá estipula:

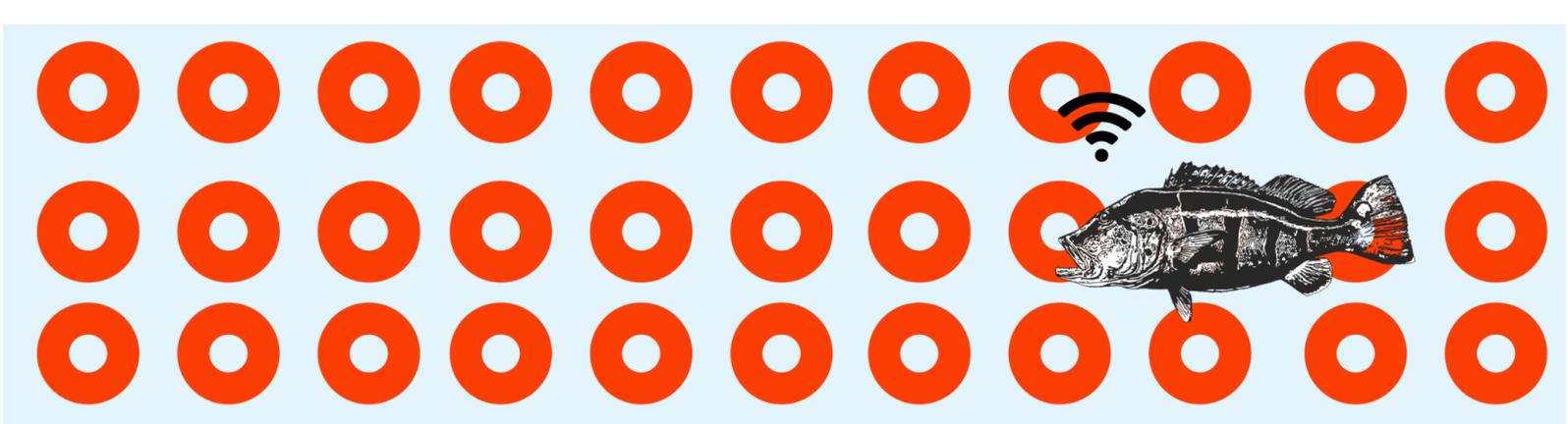
Versões: “No ato do participante/criativo é que o poema se resolve, e não na interpretação ou justificativa. Somente quando o leitor passa a ‘ler’ processos é que compreende as possibilidades construtivas e de exploração. Cada consumidor/participante/criativo, ao explorar o processo, gera, ele próprio, versões de acordo com o seu repertório. O conceito de bom e ruim é substituído pela opção criativa de cada um.”

Projeto: “O criador fica livre de veicular processos através de estruturas acabadas. Sua proposta vale como um projeto, cabendo ao consumidor construir sua versão.”

Contraestilo: “Por contraestilo entendemos as diferenças processadoras que marcam os poemas; o desencadeamento de novas estruturas específicas no interior desses poemas, permitindo que vejamos em cada poeta o seu particular coeficiente informacional. O contraestilo é a antirredundância das soluções, enquanto o estilo é um maneirismo em que o criador registra a marca através da repetição de microestruturas, linguísticas ou semióticas, que o identificam e são responsáveis pelo seu estilo autoral.” (DE SÁ, 2017, p. 98-99)

Ainda em relação às teorias formuladas e divulgadas pelos próprios integrantes do grupo poema/processo a respeito de sua produção, vale destacar as considerações de Moacy Cirne, que, articulando os conceitos-chave acima expostos, trata do caráter proeminentemente visual do poema/processo, chamando a atenção, entretanto, para as diferenças fundamentais entre esses

³ Ano em que é publicado, pelo grupo poema/processo, o texto “Parada: opção tática”, no qual encerram “oficialmente” o movimento enquanto ação organizada, embora deixem claro que não houve cisão entre os integrantes do grupo e que “O processo é conquista irreversível no campo da informação: poemas/processo continuarão a ser produzidos” (DIAS-PINO, 2015, p. 153).



poemas e as artes plásticas, que residem exatamente em como se dá a **leitura** nestas e naqueles:

Além da voltagem semântica que caracteriza quase todos os nossos poemas, um problema mais importante se apresenta: as direções de leitura. Nas artes plásticas lemos a estrutura (leitura abstrata), que, por mais dinâmica que possa ser, encerra sempre uma rigidez operatória. Qualquer elemento de composição – mesmo um espaço vazio ou morto – é agente estrutural: cores e formas específicas, não permitindo transformações (opções operatórias). No poema/processo lemos o processo (leitura criativa). O desencadeamento das estruturas permite várias leituras, a partir de um ponto dado, inicial ou não. Para apreender o global, depois de um primeiro contato com a obra, e conforme o poema, são necessárias várias leituras (simultâneas ou não) de suas diversas estruturas. E no poema/processo o espaço vazio, ou morto, não é agente estrutural – não precisa ser lido. Mesmo as cores e formas permitem opções (versões) do consumidor/participante. Porque no poema/processo a funcionalidade informacional é mais importante do que a funcionalidade estética. (CIRNE, 2017b, p. 137)

Feitas essas primeiras considerações históricas e conceituais acerca do poema/processo, é hora de nos debruçarmos sobre uma das obras mais emblemáticas de Wladimir Dias-Pino dentro desse movimento: o livro-poema *Brasil meia-meia*⁴. Para tanto, cabe aqui a transcrição integral do texto de apresentação dessa obra:

Êste livro-poema é uma colagem dos principais acontecimentos de 1966 registrados pelos periódicos do país. usou-se um método estatístico para avaliar a incidência dos acontecimentos, transformados, assim, em Sinais e Signos-visuais. foi levada em conta a área útil do jornal como espaço, qualidade de reprodutividade, o número da tiragem, a duração da leitura, etc. ou, melhor dizendo: uma codificação e disciplina para a colagem. assim como um estudo estatístico-econômico; por meio de dados numéricos pode-se aproveitar a teoria de informações de massa e organizar um painel representativo da informação veiculada durante um ano, na imprensa. o fato é que êle é um anuário visual, como um floxograma... levou-se em conta métodos precisos, como, por exemplo, o de computador, para levantamento da constância de fatos, imagens e frases (sentido). a intensão do autor é puramente documental e aberta a qualquer sugestão ou crítica para qualquer possível erro de interpretação. isto se reforça **mais no fato de informar-se** que a máquina só apura dados precisos, enquanto o cérebro humano, os interpreta, sujeito a previsões sôbre os futuros dos acontecimentos e aí está tudo dito.

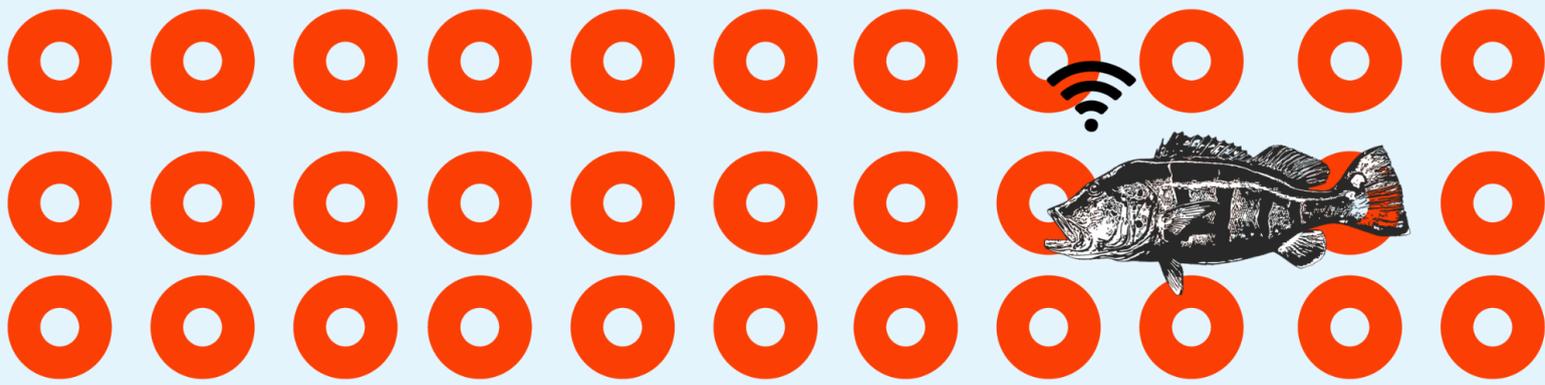
Brasil meia-meia (1966)

* Disciplina para a colagem:

§ leituras independentes: paralelas:

§ sobreposições de imagens/mensagens: emblemático/cardinal.

⁴ Publicado em 1967, tanto em edição do autor, quanto na revista *Ponto 1*.



§ a figura, pelos cortes organizadores, servindo de alfabeto, isto é, de legenda.

§ a senha deixando de ser passiva ou imóvel para atuar como elemento transmissor de ordens novas

(:) o significado/nte passando o instrumento gerador a instrumento móvel.

** A contra-capa visualizada como oposição não só gráfica da capa, mas função/sumário-sugestão visual das possíveis e optativas estruturas do processo e não da ordem dos poemas dentro do livro. (DIAS-PINO, 2015, p. 158, grifos do autor)⁵

Apesar desse primeiro texto ser discursivo, apresentando ao leitor – conforme as teorizações do poema/processo apresentadas acima – algumas das **direções de leitura** possíveis da obra, o que se segue são páginas em que, se primeiramente, apesar do contexto ruidoso, as palavras estão presentes na forma de colagens tipográficas de forte apelo político, no decorrer do livro elas vão se estilizando progressivamente em prol da preponderância das imagens. Num segundo momento, as palavras passam a funcionar como chave léxica – embora extremamente aberta – associada a diferentes configurações gráficas. Finalmente, os signos verbais ou desaparecem por completo, ou são amplamente subjugados por imagens. Estas, por sua vez, constituem-se em (a) colagens, (b) figuras geométricas preenchidas por diferentes tipos de retícula que se sobrepõem, ou (c) hibridações dessas duas técnicas.

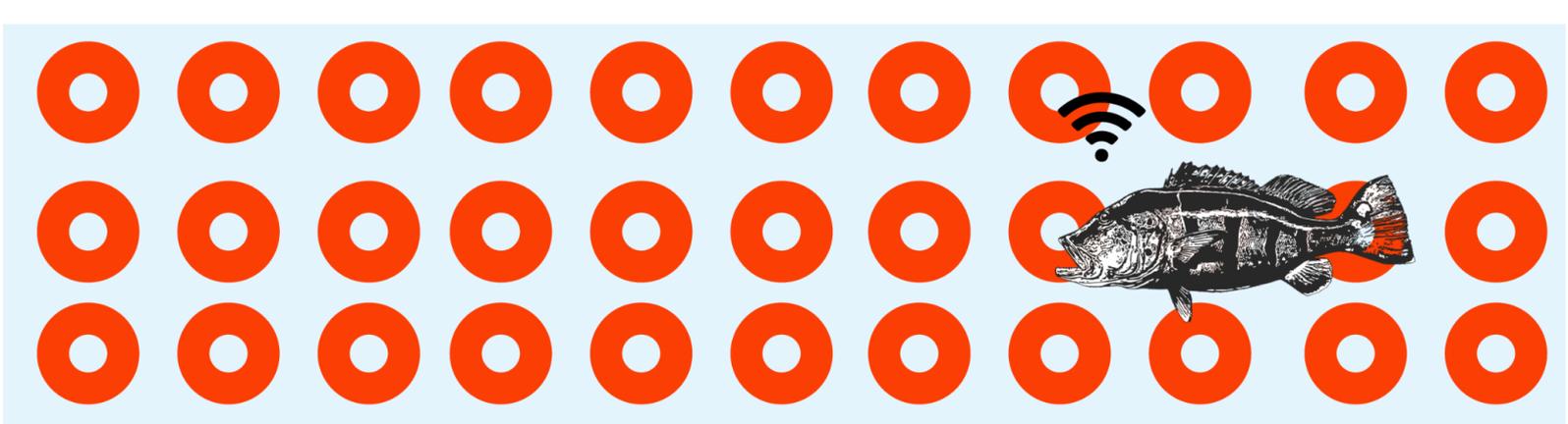
Aproximando-nos do fim das considerações aqui expostas sobre *Brasil meia-meia*, faz-se necessário salientar sua combatividade, tendo em vista o assolador contexto político brasileiro em que esse livro-poema foi lançado. O próprio Dias-Pino faz comentários a esse respeito, apresentando ainda novas chaves para a leitura – ou realização de **versões** – da obra:

O Brasil meia-meia é um poema em código. O negócio estava ali e não era necessário se dizer diretamente o que era. Ele se apresentava subliminarmente, mas com algumas evidências. O poema/processo foi o único movimento que foi em praça pública e visualizou o “abaixo a ditadura”, em plena Cinelândia no Rio.

[...]

No *Brasil meia-meia* tem imagens de cenas reais da presença militar. Foi exposto e publicado. Um guerrilheiro fazia, com resíduos, armas. Ele sabia que, para fazer uma codificação, precisava saber mais que o adversário. Deveria pôr uma bomba presa ao rato, perto do arsenal de comida do exército inimigo. O roedor entrava pelo depósito de alimentos e explodia por lá. (DIAS-PINO, 2015, p. 180)

⁵ A citação foi extraída do fac-símile de *Brasil meia-meia* presente em Dias-Pino (2015, p. 55-175).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três livros-poema de Wladimir Dias-Pino aqui analisados revelam uma verdadeira evolução orgânica no que tange aspectos constantes da obra do poeta, que se inter-relacionam. São eles: o caráter midiático, processual, dessemantizador e interativo.

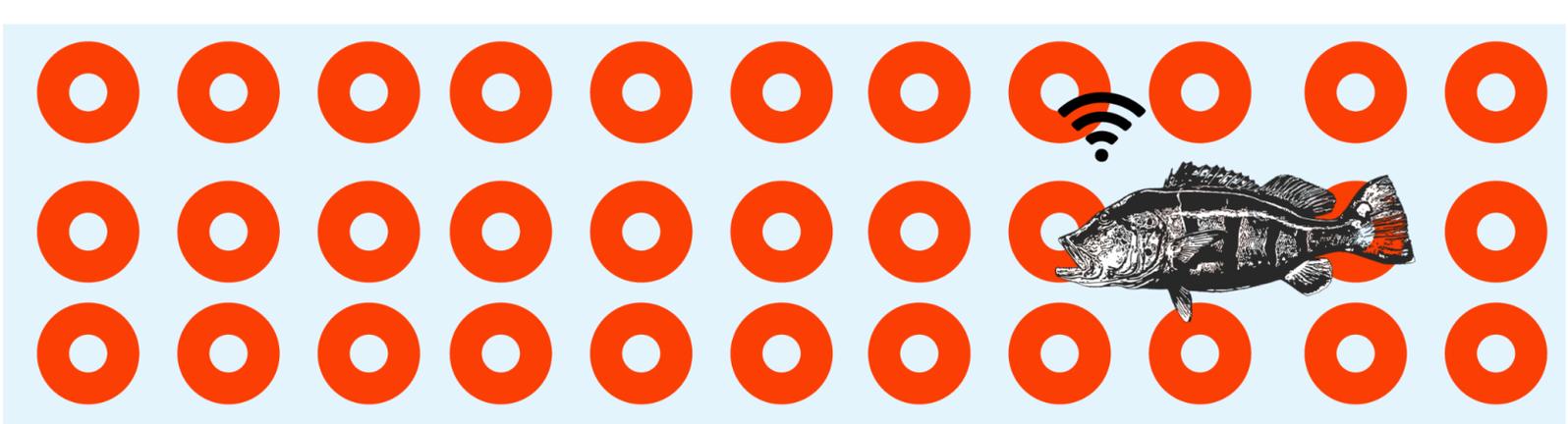
Constatamos, em primeiro lugar, o domínio que Dias-Pino exerce sobre uma modalidade que lhe é cara: o livro-poema. Com efeito, para ele, o poema e seu respectivo suporte são indissociáveis, um legitimando e potencializando o outro. Segundo o autor: “o livro-poema é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de folhas, o ato de virar páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos, etc.” (DIAS-PINO, 2015, p. 134). Concepção que se relaciona novamente com a teoria de Hayles sobre a Análise Específica à Mídia:

Materiality thus emerges from interactions between physical properties and a work's artistic strategies. [...] An emergent property, materiality depends on how the work mobilizes its resources as a physical artifact as well as on the user's interactions with the work and the interpretive strategies she develops—strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks. (HAYLES, 2002, p. 33)⁶

O gênero livro-poema, em que, por natureza, há um desencadeamento temporal e material, também se mostra particularmente adequado às pesquisas processuais empreendidas por Wladimir Dias-Pino, focadas na exploração, pelo leitor, das diversas possibilidades de desdobramento de uma dada matriz. Isso alinha as investigações do poeta às reflexões de Arlindo Machado sobre o *Livre* de Mallarmé:

Já não se trata nem mesmo de uma obra aberta ou polissêmica, no sentido corrente dos termos, mas de uma obra verdadeiramente **potencial**, um livro onde os poemas estariam em estado latente e em que, a partir de um reduzido número de células de base, se poderia realizar milhares de possibilidades combinatórias. (MACHADO, 2001, p. 165,

⁶ “A materialidade emerge, assim, das interações entre as propriedades físicas e as estratégias artísticas de uma obra. [...] Propriedade emergente, a materialidade depende de como a obra mobiliza seus recursos enquanto um artefato físico, bem como das interações do usuário com a obra e das estratégias interpretativas que ele desenvolve – estratégias que incluem tanto manipulações físicas quanto estruturas conceituais” (tradução nossa).



grifo do autor)

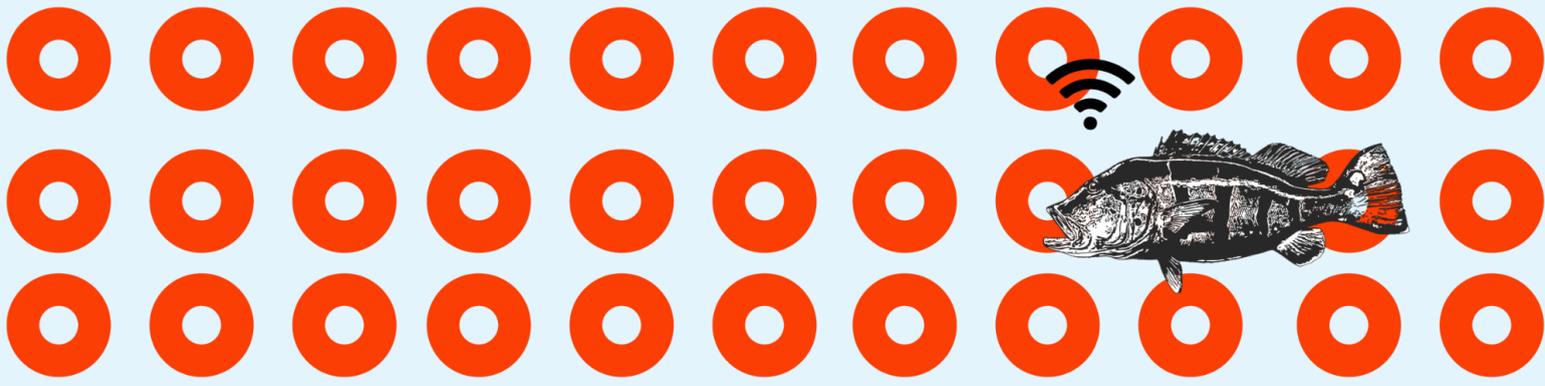
No decorrer da análise das três obras aqui contempladas, também se pôde observar como, tanto internamente como em comparação umas com as outras, é provocado um processo em que as palavras são progressivamente relativizadas, ou mesmo abandonadas, em prol dos signos verbais e também do próprio aspecto tátil e material dos livros-poemas. É Arlindo Machado novamente que nos permite situar esse procedimento de

[...] “dessemantização” progressiva dos textos “naturais”, através da introdução em seus corpos de taxas controladas de ruídos, de modo a fazer degenerar mensagens previsíveis e previamente construídas. A construção e desconstrução de textos é marca da literatura contemporânea engajada na perspectiva mallarmaica: a escritura é agora concebida como um processo em contínua transformação, que põe sentidos em movimento e oscila o tempo todo entre uma postura de opacidade e um gesto de transparência em relação ao aparato de significações. (MACHADO, 2001, p. 175)

Louise Poissant aponta como, a partir do final do século XIX e início do século XX, surgem algumas das primeiras tentativas relativas à busca da interatividade na obra de arte. A autora prossegue sua argumentação demonstrando como, ao tomar de empréstimo da tecnologia e das telecomunicações, inicialmente, **materiais** e, posteriormente, **meios**, a exploração da obra de arte interativa eclode a partir da segunda metade do século XX (POISSANT, 2009). É nesse contexto que Wladimir Dias-Pino desponta e se destaca no cenário artístico. Sua pesquisa poética, bem como a dos demais poetas de processo, corrobora a afirmação de Poissant segundo a qual

[...] a interatividade na arte continua sendo um dos principais filtros para frustrar a expectativa da fase de consumação, direcionando a outros comportamentos criativos ou expressivos. Os artistas entenderam isso muito bem, aperfeiçoando uma série de dispositivos para se dirigir aos espectadores, se não como parceiros, então pelo menos como indivíduos interventores num processo que não teria sentido sem sua intervenção. Uma retórica toda nova precisa ser desenvolvida, não para descrever figuras retóricas, mas as condições que surgem e que afetam os espectadores e os seres humanos em geral. (POISSANT, 2009, p. 87)

Com efeito, Wladimir Dias-Pino, não se contentando em abordar essa “nova retórica”



somente a partir da extensa bibliografia teórica que elaborou, coloca-a em prática, em toda sua complexidade, em sua obra poética que logra – contrariamente à “velha retórica” relativa à expressão lugar-comum – ser ao mesmo tempo **pessoal e transferível**.

REFERÊNCIAS

CAMARA, Rogério. Poesia/poema. In: DIAS-PINO, Wladimir. *poesia/poema*. Organização de Rogério Câmara e Priscila Martins. Brasília: Estereográfica, 2015. p. 11-17.

CAMPOS, Augusto de. Poesia e/ou pintura. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia &*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 91-103.

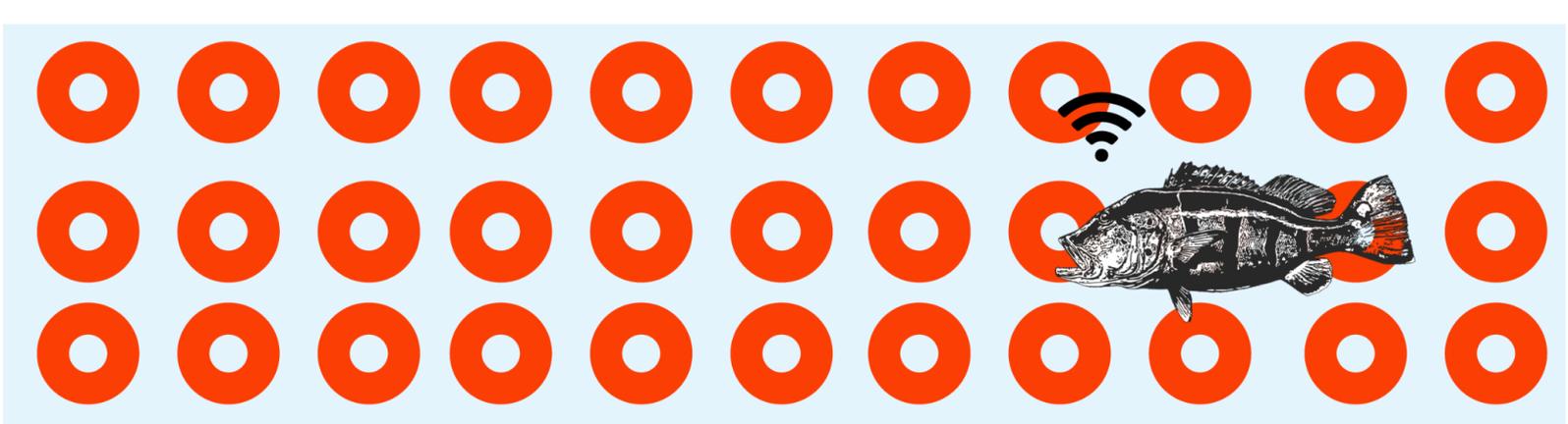
CIRNE, Moacy. Da poesia concreta ao poema/processo. In: NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017a. p. 16-23.

CIRNE, Moacy. Duas ou três coisas sobre o poema/processo. In: NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017b. p. 136-138.

DE SÁ, Neide Dias. Propostas fundantes do poema processo. In: NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. p. 98-99.

DIAS-PINO, Wladimir. *poesia/poema*. Organização de Rogério Câmara e Priscila Martins. Brasília: Estereográfica, 2015.

HAYLES, N. Katherine. Material Methaphors, Tecnhotexts, and Media-Specific Analysis. In: HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge; London: The MIT Press, 2002. p. 18-33.



MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 165-191.

NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

PINTO, Luís Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 159-169.

POISSANT, Louise. A passagem do material para a interface. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 71-90.

Como citar este texto:

GONÇALVES, Mário V. R. O processo pessoal e transferível de Wladimir Dias-Pino. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 8, 2023, Belo Horizonte. *Anais do 8º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2023*. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2023. ISSN: 2674-7847. p.1-13.