



7

**ARS Eduardo Kac\***

ano 13

n. 26

---

## **Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário**

Interview with Wladimir Dias-Pino, revolutionary poet

1. Este artigo integra uma pesquisa sobre as relações entre fotografia e artes visuais na segunda metade do século XX.

\* School of the Art  
Institute of Chicago (SAIC)  
Estados Unidos.

Eduardo Kac e Wladimir  
Dias-Pino em 2014.

Wladimir Dias-Pino é um dos poetas mais importantes surgidos internacionalmente na segunda metade do século vinte. Sua obra, na maioria editada apenas em pequenas tiragens artesanais, ainda é praticamente desconhecida do público—aguardando, assim, o pleno reconhecimento que virá quando seus dois livros avassaladoramente radicais, *A Ave*, de 1956, e *Solida*, de 1962, forem editados comercialmente. Por conta de sua escassez, e do choque provocado ao longo de décadas nos poucos que os viram e manipularam, estes dois livros possuem status mítico. Em 2013, um exemplar de *A Ave* foi vendido em leilão por doze mil reais (na época, equivalentes a seis mil dólares) — o maior preço já atingido por um livro da vanguarda poética brasileira.

O poetartista nasceu no Rio de Janeiro em 24 de abril de 1927, e em 1936 se mudou com a família para Cuiabá, no estado de Mato Grosso. Seu pai, tipógrafo e comprometido com a esquerda, abandonou a capital federal por razões políticas. Em 1939, aos 11 anos, Wladimir Dias-Pino publica seu primeiro livro de poesia: *Os Corcundas*, no qual já se nota uma imaginação singular. No ano seguinte sai *A Fome dos Lados*, em que explora, para além de um vocabulário inusitado, a verticalidade da página e os ritmos visuais do espaço em branco. A este seguem-se outros, como *A Máquina que Ri* (1941), nos quais prossegue a combinar uso de imagens poéticas insólitas com a fisicalidade do livro, sobretudo o ritmo visual do ato de folhear o livro horizontalmente, combinado ao minucioso emprego de tipos de tamanhos diferentes. Os livros desta fase são absolutamente particulares, por sua materialidade, edição visual, e provocante desencadeamento vocabular.

Em 1948 ele fundou em Cuiabá, com outros companheiros, o movimento Intensivista, que visava intensificar a experiência da imagem poética ao tentar produzir uma dupla leitura através da sobreposição de palavras. Wladimir publicou o manifesto do movimento em 1951, no número inaugural do jornal *Sarã*. No contexto do Intensivismo, Dias-Pino propôs a teoria do “poema desmontável,” que ele realiza no livro *A Máquina ou a Coisa em Si*, publicado em Cuiabá em 1955. O livro contém folhas soltas; em cada folha há um conjunto de sintagmas que, juntos, se assemelham a uma estrofe. Entretanto, logo o leitor percebe que a sintaxe que une os sintagmas não é linear. Isto se dá porque o leitor é convidado a “desmontar” mentalmente a suposta estrofe e recombinar os sintagma livremente, produzindo assim novas leituras.

É no contexto do Intensivismo que ele começou a criar as

primeiras versões de *A Ave*, vindo a publicá-la, em tiragem artesanal de cerca de 300 exemplares, em 1956. Este é o primeiro livro-poema, ou seja, um poema cujas características foram concebidas e produzidas como livro, explorando todas as possibilidades do espaço gráfico, como a sequência e o manipular das páginas, a cor, a transparência, os furos na superfície do papel e, sobretudo, o conceito—introduzido por Dias-Pino—de codificação. Ele codificou a palavra em materiais e signos não-verbais (cor, forma, perfuração), produzindo novas leituras somente possíveis através deste sistema.

Em *A Ave*, o poeta também inventa um procedimento novo que hoje poderíamos chamar de *visualização da sintaxe*, ou seja, os elos que unem as palavras espacialmente dispostas em uma dada página são apresentados graficamente na página seguinte, sob a forma de uma linha ininterrupta, permitindo que o leitor faça duas operações cognitivas simultaneamente. A primeira, devido à transparência do papel, permite que se vejam a um só tempo as palavras na página e também o gráfico na página seguinte, produzindo assim uma sobreposição. A segunda, uma vez virada a página com palavras, nos apresenta o gráfico sozinho. Este, uma vez entendido o fato de que agora substitui (i.e., codifica) a página precedente, permite que se faça uma leitura completamente visual, sem o uso de palavras. O objetivo maior do Intensivismo se realiza plenamente neste livro-poema.

Após a fase Intensivista, Dias-Pino continuou abrindo novos caminhos. Em 1956 ele foi um dos fundadores da poesia concreta, participando da histórica Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e, no ano seguinte, no Rio de Janeiro. Nesta exposição, ele exibiu versões de *Solida*, vindo a publicar este poema em 1962 na forma de caixa contendo pranchas serigráficas manipuláveis. Já em 1967 ele fundou o movimento poema/processo, no qual, tendo por base seus magistrais poemas *A Ave* e *Solida*, propôs a superação da estrutura auto-referencial, que marcava a poesia concreta em sua forma mais conhecida, através do desencadeamento de processos. Assim, o poema podia prescindir de palavras e empregar qualquer material, focando o ato de leitura na materialidade da experiência. Em 1971 publicou a antologia *Processo, Linguagem e Comunicação*, contendo mostra representativa do movimento. No ano seguinte, saiu a segunda edição, praticamente dobrando o tamanho da anterior e, assim, comprovando a significativa expansão nacional do movimento. O poema/processo interrompeu suas

atividades públicas em 1972, quando a ditadura militar brasileira, que havia assumido o poder através de um golpe em 1964, aumentava consideravelmente o grau de violência contra sua própria população. Começa, então, uma nova fase em sua vida, quando intensificou o trabalho de design, mas sem nunca interromper suas atividades plásticas e poéticas.

Criador sem par, modesto por natureza, colaborador de grande generosidade, artista transdisciplinar, e homem de compromisso político progressista inabalável, Wladimir Dias-Pino já inventava, nos anos 50, a poesia interativa e visual do futuro quando seus companheiros de geração ainda se apegavam ferrenhamente à palavra, ao tipo móvel de clichê metálico, às estruturas bauhausianas que caracterizavam o utópico funcionalismo internacionalista. Desinteressado em respeitar as barreiras entre gêneros criativos, e despreocupado em preservar os próprios trabalhos, Dias-Pino construiu desde o princípio dos anos 40 uma obra revolucionária, prolífica, e de enorme poder imaginativo.

Poeta de poetas, Wladimir Dias-Pino influenciou autores reconhecidos, como Augusto de Campos, que anos depois utilizaria recursos poéticos e de edição inventados por Dias-Pino, como o poema sem palavras, o poema tridimensional dobrável e manipulável, a transparência, o emprego de recursos não-tipográficos como a serigrafia, e o uso da caixa como formato de publicação, para citar alguns exemplos. Em artigo intitulado “Poesia e/ou Pintura,” publicado no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* (12/2/1966), Augusto de Campos reconheceu a importância de *Solida*: “A apresentação é revolucionária. Ao invés de livro, uma caixa contendo 40 cartões. Só nos dois primeiros se encontram palavras. No no. 1 comparecem a palavra “solida” e as 9 derivadas, na ordem estrutural das versões anteriores (as letras iguais alinhadas em faixas verticais). No segundo, só a palavra-geradora; as letras das demais são substituídas por vírgulas (como na segunda versão). No terceiro e no quarto, traços, curvas e círculos tomam o lugar das palavras, mantido o mesmo esquema. A seguir formam-se 5 séries de 9 cartões — cada um reservado a uma palavra — onde os círculos e traços, em azul ou em vermelho, se vão gradativamente libertando da estrutura posicional primitiva, para recodificar as letras em novos signos geométricos e arbitrários. A primeira página serve, pois, de chave vocabular a todas as outras variações”. Wladimir Dias-Pino influenciou também Décio Pignatari, que viveu no Rio de Janeiro de 1965 a 1975, quando lecionou na Escola Superior de Desenho

Industrial-ESDI. Pignatari reconheceu a influência em seu manifesto da poesia semiótica intitulado “Nova Linguagem, Nova Poesia”, escrito com Luiz Ângelo Pinto, ao creditar Dias-Pino como precursor na invenção de processos de codificação de palavras em signos não-verbais (*Invenção*, n. 4, 1964). Por sua vez, o poeta Affonso Ávila considerou *Solida* “a mais racional criação da poesia de vanguarda brasileira” (“O barroco e uma linha de tradição criativa,” *Universitas*, n. 2, 1969).

Ao longo de sua carreira, Dias-Pino também recebeu o reconhecimento de críticos de artes visuais e de literatura. Frederico de Moraes esteve entre os primeiros a analisar o caráter inovador de sua obra: “Pintor, poeta, tipógrafo, decorador, além de suas experiências bem sucedidas no domínio da xilogravura, W. Dias-Pino impõe ao livro uma totalidade artística, no qual as relações plásticas, poéticas e tipográficas, formam um todo, uno e indivisível, pleno, cheio de sentido e que possui autêntica vida” (“A poesia e as artes visuais: Um poema espacial”, *Diário de Minas*, 19 Maio 1957). Mário Pedrosa escreveu que Dias-Pino é “um dos mais inventivos e inteligentes dos jovens artistas brasileiros experimentais” (“Bienal e participação... do povo,” *Correio da Manhã*, 8 de outubro de 1967). Antônio Houaiss, filólogo e tradutor para o português do romance *Ulisses*, de James Joyce, escreveu que Wladimir Dias-Pino “é um dos mais perspicazes pesquisadores visuais no Brasil” (posfácio ao livro *A Marca e o Logotipo Brasileiros*, Gráfica Rio Velho, 1974). Afrânio Coutinho, ensaísta e crítico literário, registrou em sua capital obra de referência, a *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (Ministério da Educação, 1990), o compromisso de Dias-Pino “com a renovação gráfico-poética”.

Gravamos esta entrevista no Rio de Janeiro, em dois momentos, cada qual com seu foco. A primeira parte foi conduzida em 17 de dezembro de 2009, e se concentra no período que vai de sua infância até 1962, quando publicou *Solida*. Na segunda parte, levada a cabo em 27 de outubro de 2013, iniciamos revisitando algumas questões ligadas aos anos 50 e 60, e logo passamos ao foco principal, que corresponde ao período de 1962 até o presente, quando o poeta se aproxima de seus 90 anos.

Com fulgurante lucidez, pleno de juventude, capaz de unir à materialidade do trabalho manual e à sensualidade do tato o pensamento racional e metódico, mas sem nunca perder o senso de humor, Wladimir Dias-Pino repassa aqui uma vida inteira dedicada à subversão do *status quo* e à criação sem limites.

**EK - Wladimir, vamos começar do começo. Queria que você me contasse um pouco da juventude, da adolescência, dos primeiros anos. Você nasceu no Rio?**

WDP - É, nasci aqui no Rio. E meu pai foi “deportado” para o Mato Grosso...

**EK - Deportado em que sentido?**

WDP - Politicamente.

**EK - Por estar envolvido em qual atividade?**

W - Meu pai era jornalista, trabalhava na Gazeta dos Tribunais. Eu nasci na Rua Pareto, na Tijuca, que ia dar lá na Farmácia Granada, e meu pai era comunista. Ele foi deportado e teve que ir para Mato Grosso. E eu naturalmente não tinha noção. Foi um choque muito grande sair da Tijuca e ir para o Mato Grosso. E demoramos muito tempo na viagem. Eu não tenho muita precisão, mas acredito que devemos ter demorado uns 3 meses porque nós fomos em parte por trem e em Bauru se trocava a bitola do trem; não era a mais larga, havia uma baldeação que era a bitola estreita e ia até Corumbá<sup>1</sup> e de Corumbá a gente ia de barco para Cuiabá. Esse navio era uma lancha que ficava encalhada na areia, nos baixios, então o marinheiro tinha que descer para amarrar os cabos numa árvore e através de manivela arrastar o barco.

**EK - Não se tratou de uma deportação oficial, correto?**

WDP - Não. Eu falei “deportado” entre aspas porque eu não pensei em chegar em detalhes. Para mim, devido à distância de 2 mil quilômetros, era outro país.

**EK - De qualquer forma, seu pai foi forçado a sair do Rio?**

WDP - Sim, ele foi forçado a sair, tanto é que ele foi fazer o castigo dele, que seria fazer o jornal do poder lá em Mato Grosso. Então ele provocou uma revolução industrial dentro da imprensa porque ele era tipista e começou a ensinar as pessoas a monotípiã. Ele também era mecânico e essa coisa deu uma revolução gráfica, uma mudança no

1. Corumbá é um município localizado no estado de Mato Grosso do Sul, na Região Centro-Oeste do Brasil.

aspecto da imprensa lá no Mato Grosso.

**EK - Você tinha quantos anos quando se mudou?**

WDP - Foi em 1936<sup>2</sup>. Eu tinha, portanto, cerca de 11 anos.

**EK - Porque especificamente Mato Grosso e não Acre, por exemplo?**

WDP - Justamente porque interessava ao Estado do Mato Grosso ter um produtor de texto. Foi por isso que meu pai foi para o Mato Grosso. Também acredito que houve uma interferência da minha tia, irmã do meu pai. Ela era professora do Liceu de Artes e Ofícios aqui no Rio e era a costureira da Alzirinha<sup>3</sup>. Então eu acredito que ela deva ter interferido para não acontecer alguma coisa maior contra meu pai. Mas é hipótese minha, porque eu era muito pequeno.

**EK - E isso você não chegou a conversar com ele?**

WDP - Eu conversei muito pouco com meu pai porque eu sempre fui muito arredio com família. Nas conversas deles, eu aprendi a greve de fome, então eu fazia chantagem de greve de fome, de não comer, ficar sem comer e beber até conseguir determinada coisa. Eu usava a arma sobre a qual eles falavam tanto, para tumultuar um pouco o andar das coisas. Então eu nunca conversei muito com parentes e sou muito ruim de memórias, de acontecimentos.

**EK - Você passou a infância cercado por política e tipografia.**

WDP - Meu tataravô era Italiano e era ator teatral na Itália. Ele tinha também uma gráfica e como ele fazia sátira política, foi expulso da Itália e foi para a Espanha. Na Espanha ele começou com teatro e casou com uma atriz. Ele acabou sendo expulso também da Espanha porque era anarquista, e eles vieram para o Brasil. Quando eles passaram aqui pelo Rio de Janeiro, eles viram a beleza do Rio e acabaram ficando. Esqueceram tudo. E instalaram uma grande gráfica -- eles vieram com a gráfica que eles tinham. Eles instalaram na Lapa uma grande gráfica. Nesse período, São Paulo cresceu industrialmente e a classe operária, que também cresceu, necessitou de lutar por seus direitos. E então ele

2. O ano de 1936 foi particularmente significativo na história do Brasil, pois marca, na primeira metade do século XX, o fim da ambição de transformar o país em um estado comunista. Em 1933 o presidente Getúlio Vargas havia sido reeleito para um novo termo de quatro anos. Em 1935, quando o líder comunista Luís Carlos Prestes tentou derrubar o governo e implantar um estado comunista, Vargas suprimiu a tentativa de maneira decisiva. Prestes foi capturado e aprisionado em 1936. Vargas se serviu desta ameaça comunista para aumentar seus poderes autocráticos. Em 1937, quando terminaria seu mandato, Vargas deu um golpe e implantou o Estado Novo—tornando-se, assim, um ditador.

3. Alzira Camargo (São Paulo, 10 de dezembro de 1915 — 9 de dezembro de 1982) foi uma cantora brasileira, mais conhecida como Alzirinha Camargo.

se sentiu na obrigação de mudar com a gráfica para São Paulo. Toda a minha família sempre foi envolvida com política.

**EK - Na sua infância você se envolveu com a tipografia diretamente?**

WDP - Meu pai era paulista, nasceu em São Paulo. Ele tinha uma gráfica. Então eu também fui criado assim. Meu brinquedo era um tipo. Quando criança eu montava um castelo de tipos. O meu soldadinho de chumbo era algo abstrato, era um “G”, um “H”, então eu jogava bola para derrubar o soldado “I”, que era mais magrinho, mas difícil.

**EK - Então foi uma experiência mais lúdica, não houve um aprendizado mais direto com seu pai.**

WDP – Não houve. Eu aprendi muito cedo a ler; eu aprendi a ler e falar quase ao mesmo tempo. Porque eu era o primeiro filho e minha mãe era uma mulher muito ativa, então ela começou a me ensinar a ler os artigos do meu pai. Eu lia só caixa alta de imprensa. Letra de imprensa. Manuscrito eu não era capaz de ler e até hoje eu tenho uma certa dificuldade de ler manuscrito, sabe? Talvez por isso é que eu tenha me interessado pela tipografia, pela arte gráfica. Mas ao mesmo tempo isso me mostrou muito cedo a arbitrariedade do código alfabético. Então eu passei a odiar a força do código alfabético. Eu procurei criar novos tipos de códigos justamente para condenar o alfabético.

**EK - Você se envolvia no trabalho do seu pai de alguma maneira, ajudava?**

WDP - Não, pelo contrário. Por exemplo, eu tinha uns escritos guardados, mas nunca mostrei para ele.

**EK - Quando adolescente?**

WDP - Quando criança e adolescente. E eu nunca mostrei, estava escondido. Como meu pai era monotipista, era mais fácil ele imprimir um texto do que escrever à mão; era mais fácil para ele tirar uma prova daqueles tabletes de tipos, daqueles lingotes: aquilo era uma máquina de escrever pra ele. Então, para ele imprimir era uma coisa muito simples. Então

**ARS** as cartas dele para a família no Rio eram impressas. Um dia ele pegou  
ano 13 minhas poesias e publicou. E como não tinha autorização minha — para  
n. 26 você ver como eu era assim, esquisito — eu taquei fogo no livro. Alguns  
se salvaram, por exemplo: *Os Corcundas*, *A Fome dos Lados*. Acontece o  
seguinte: numa fogueira de livros, o miolo não queima. Queima em volta,  
mas alguns se salvam. Então estes se salvaram, sobreviveram.

**EK – Em *Os Corcundas* consta que o livro foi composto e impresso na Gráfica Pindorama, em Cuiabá, em janeiro de 1939. Foi ele que o publicou?**

WDP – Sim.

**EK - Sem a sua permissão?**

WDP - É, sem a minha permissão. Eu nunca considerei isso como um elogio do meu pai. Por exemplo, até hoje, eu jamais aceitei qualquer tipo de patrocínio. Não tenho prêmio de coisa alguma, porque eu nunca concorra a nada. Eu sempre encarei prêmio como algo de esporte, de competição. **EK - Então vamos falar um pouco desse momento. Em janeiro de 1939 você tinha onze anos...**

WDP – Sim...

**EK - Em *Os Corcundas*, por exemplo, não há uma concreção do signo, mas há um layout específico, há bastante espaço em branco, quer dizer, há uma preocupação gráfica clara. Isso estava no manuscrito ou foi uma interpretação dele?**

WDP - Não, isso era meu.

**EK – Como foi o processo? Você escreveu em caixa alta e ele interpretou o manuscrito? A escolha dos tipos é dele?**

WDP - Eu comecei desenhando. Eu desenhava a serifa, o bastão, e ele mais ou menos seguia minha tipologia, o meu desenho. Ele acompanhou mais ou menos o corpo do tipo, o tamanho da letra que eu desenhava.

**EK - Esses livros circularam de alguma maneira?**

WDP - Não, porque eu não deixei circular.

**EK - E como é que se dá a passagem desse momento, em que você tem esses livros que você não quer tornar público, e a criação do seu primeiro movimento de vanguarda, o Intensivismo?**

WDP – O Intensivismo é de 1948. Embora a minha poesia seja bastante visual, no início ela tem uma grande taxa de oralidade. Eu lia muito. Eu lia, por exemplo, todos os cronistas<sup>4</sup>, os quinhentistas e os seiscentistas. Então minha poesia tinha uma intenção semântica muito forte. Eu percebi que o poeta simbolista usava a palavra “como”: isso como aquilo. Por exemplo: uma ferida, como uma rosa no peito de um guerreiro. Então o que houve aí? Houve uma rosa, um distanciamento, e uma ferida. Para que uma rosa seja uma ferida, há um distanciamento. Quando eu li os clássicos, eu vi o “como” sendo substituído pelo “quando” e com isso eu percebi que em “uma rosa, quando ferida” o espaço desapareceu. Só existe o tempo. E no poeta simbolista o espaço é o mais importante. O elemento comparativo. Esse espaço é que permite uma ferida ser comparada a uma rosa. Já no clássico não. Não tem mais espaço de separação. Então eu percebi que havia necessidade de uma compressão--mais do que uma compressão, de uma superposição de versões. Daí, quando você põe uma imagem geometrizada sobre outra, como um molde de costureiras, você pode intercalar as informações. Já na palavra, produz-se um ruído. Ou seja, a grande luta no Intensivismo é como superpor intenções com as palavras sem que elas produzissem ruído. Nesse caso, se superpunha uma rosa a uma ferida.

**EK – Você publicou novos livros ou participou em atividades públicas entre os primeiros livros mencionados acima e 1948, quando criou o Intensivismo?**

WDP - Esse período, digamos, de 1941 a 1948, foi um período de estudos. Eu já tinha amigos e conhecidos mais velhos que me emprestaram livros de literatura. Não publiquei livros neste período. Pelo contrário, eu era de uma timidez muito grande, de uma discrição muito grande.

4. Em seus relatos, os cronistas do século XVI e início do XVII descreviam as formas através das quais os brasileiros nativos ocupavam a terra e utilizavam seus recursos. Entre eles encontram-se autores como Pero Vaz de Caminha, Hans Staden, Jean de Léry, Pero de Magalhães Gandavo, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza, e Claude D'Abbeville.

**ARS** EK - E o que fez você superar o desafio dessa timidez e lançar o movimento intensivista?  
ano 13  
n. 26

---

WDP - Eu tinha que ter um elemento social ou político mais forte para poder aparecer ou me manifestar. Então eu fiz uma união com um colega, o Silva Freire. Fizemos um pacto. Tinha um outro também, o Miranda, que era meu amigo, então nós fizemos um pacto político. Mas o Miranda morreu misteriosamente num hotel em Corumbá.

**EK - O que foi o Intensivismo? Como foi lançado?**

WDP – O objetivo era fazer com que a poesia desse um passo à frente do simbolismo. Por exemplo, você vê o simbolismo, ele é anterior ao modernismo, mas grande parte do modernismo é simbolista. Aquelas coisas, “Vamos Caçar Papagaios,” “a onça é um relâmpago”<sup>5</sup>, ainda é uma forma de simbolismo. O movimento antropofágico, na verdade, é que dá um grande golpe no simbolismo brasileiro. Como a poesia era feita com imagens, com o Intensivismo nós queríamos fazer uma duplicação, uma superposição de imagens. O intensivismo foi lançado com um manifesto. Othoniel Silva, Rubens de Mendonça e eu fizemos o jornal Sarã (1951/52) para ser porta voz do movimento. A escolha da palavra “sarã” para título refletia uma preocupação que nós já tínhamos com ecologia em Cuiabá, porque sarã é uma planta que nasce na beira do rio e que protege o barranco, senão o rio tende a se alargar e virar quase um mini Pantanal. Então sarã faz com que a água corra com uma certa velocidade e há o sentido de renovação que nós queríamos também. Um exemplo intensivista poderia ser um poema do Othoniel Silva que fazia referência à água e sombra, e sua leitura Intensivista que permitia diversas interpretações, diversas versões de leitura. Para fazer o jornal eu me fiz tipógrafo, e eu imprimia à noite, sem que o dono da gráfica soubesse. Como é que a gente ia pagar um tipógrafo? Era tudo secreto.

**EK - Quanto tempo durou o movimento?**

WDP - Ele durou de 1948 a 1952 porque quando nós terminamos os cursos existentes em Cuiabá, nós tivemos que vir estudar no Rio.

**EK - Houve alguma repercussão na imprensa?**

5. Aqui Wladimir Dias-Pino cita de memória o livro *Vamos Caçar Papagaios* (1926), de Cassiano Ricardo, e o poema “Relâmpago,” que o poeta modernista incluiu em seu livro *Martim Cererê*, publicado em 1928.

WDP - Só quando chamavam o Sarã de satã. E daí para pior. Nós tínhamos que jogar debaixo da porta das pessoas, porque elas se recusavam a ler em público para não se comprometerem. Isso porque, como vanguarda, nós criticávamos as instituições conservadoras, como a Igreja (na figura do arcebispo Dom Aquino), a Justiça (ou seja, os juízes, os advogados, os desembargadores), e o Banco do Brasil (que era a instituição mais forte do Mato Grosso). Meus colegas encontravam comigo na rua e desviavam, mudavam de calçada. Se conversassem comigo ficariam queimados.

**EK - Você poderia falar um pouco mais sobre essa sobreposição de imagens do Intensivismo?**

WDP - Nos clássicos, só existia o tempo, não existia o espaço. Nos simbolistas havia a noção de que o tempo é igual a espaço. Nós estávamos vendo que uma imagem estava se aproximando da outra. Então a radicalização disso seria se eu colocasse uma imagem sobre a outra.

**EK - Por exemplo?**

WDP - Daí competiria ao poeta esse desafio. Era um enigma proposto ao poeta intensivista: como escrever um poema em que ele pusesse uma imagem sobre a outra. A superposição pode ser gráfica, física, ou pode ser intelectual. Era mais importante propor um enigma do que resolvê-lo.

**EK – Depois do intensivismo você se mudou para o Rio de Janeiro. Quando chegou na cidade?**

WDP - Cheguei em 1952.

**EK – Onde você estudou filosofia?**

WDP - No Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Largo São Francisco.

**EK – Em quais outras atividades você se engajou?**

WDP - Logo fui atuar na União Nacional dos Estudantes (UNE). Eu fiquei como diretor da revista do movimento estudantil. Mais tarde

**ARS** levei a poesia concreta para a UNE, para ser debatida na UNE. Lançar a poesia concreta no *Jornal do Brasil*, propriedade da Condessa<sup>6</sup>, poderia ter resultado em problemas para o movimento. Nessa época, a maioria dos jornalistas do Brasil era comunista. Então se o partido comunista atacasse a poesia concreta, não haveria nascedouro. Havia outros problemas. Por exemplo: A Condessa tinha um parente chamado Ernesto Lacerda que desenhava uns cavalos alados, que ela publicava. O Augusto de Campos raspava os cavalos alados com gilete para tirar a ilustração e mandar os artigos para Europa.

**EK-** A exposição nacional de poesia concreta, realizada em São Paulo, em 1956, teve pouco impacto. Quando veio para o Rio de Janeiro em 1957, teve grande repercussão. Uma das reportagens mais importantes saiu na revista semanal *O Cruzeiro*, com tiragem de mais de 700 mil exemplares. Como você vê hoje esta reportagem, intitulada “O Rock’n Roll da Poesia”?

WDP - Eu acho que é o documento mais importante do Concretismo. Lá está dito claramente que minha poesia “chega ao ponto da eliminação do alfabeto que é substituído por lugares geométricos, formas e cores.” O Décio e o Gullar deram um pulo enorme! Eles ainda consideravam a palavra central ao poema. Eu digo que esta reportagem é o documento mais importante porque em 1956 e 1957, no calor da hora, não havia um manifesto da poesia concreta. É essa reportagem que capta o momento da fundação do movimento. O manifesto da poesia concreta que se conhece foi escrito dois anos depois, em 1958. Dois anos depois da primeira exposição já havia corrido tanta água... E ainda por cima, posteriormente foi revisado. Como é que um manifesto vai sofrer revisão? Isso não existe! Manifesto que sofre revisão não é manifesto!

**EK -** Na exposição nacional de poesia concreta, em 1956 e 1957, você exibiu o poema “Solido”? Começamos pelo título: é “Sólido” ou “Solido”??

WDP - Kac, você vive em Chicago. Considere a língua inglesa: a sonoridade, e sua representação gráfica através do acento, não tem muita importância na visualidade do inglês escrito. A visualidade é de tal maneira forte que ela dispensa a sonoridade. E esse poema não tem

6. Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, conhecida como condessa Pereira Carneiro, assumiu a direção do *Jornal do Brasil* em 1953, ano da morte de seu marido, o Conde Pereira Carneiro.

sonoridade, ele é visual, radicalmente visual. Então para acentuar essa dimensão gráfica eu tiro o acento do Sólida, e assim ficou Solida. Ou seja, eu acelero a entrada na leitura do poema. É um atalho para a leitura. Eu não posso, ao trabalhar com estatística, usar a palavra que pertence apenas à oralidade, como o “só” com seu acento agudo. Não interessa dentro da visualidade a sonoridade do agudo. Ela não existe. A unidade do grafado é muito mais importante do que a sonoridade. Portanto, o correto mesmo seria “Solida”, sem acento.

**EK - Eu pergunto porque na foto do poema na exposição se vê que há o acento.**

WDP - Não fui eu quem pus. Alguém na exposição pensou que estava errado e colocou o acento.

**EK – O que é aquele material?**

WDP - Aquilo são papéis coloridos, com os quais eu trabalhei a questão da superposição.

**EK - Cada letra, cada círculo tem uma cor?**

WDP - Não, cada camada tem uma cor.

**EK- Como você usa o espaço no “Solida”?**

WDP - No “Solida” eu deixo de lado o código alfabético e codifico o espaço. Assim eu abandono toda a civilização que obedeceu ao código alfabético. A audácia do “Solida” é justamente não aceitar o “a” como um “a” grafado. Mas dizer que qualquer espaço pode ser eleito como o “a”. Isso é que é semiótica para mim. Então qualquer ponto que eu ponha aqui, isso quer dizer “a”, seja uma estrela que eu ponha aqui, é “a”. Se eu ponho um cachimbo aqui é “a”, mas cachimbo não é estrela, mas é “a”. Então a grande importância do “Solida” é a recusa de toda a civilização alfabética, por causa da arbitrariedade do código alfabético.

**EK – Uma das versões do “Solida” que você apresentou na exposição nacional de poesia concreta, em 1956 e 1957 tem letras dentro**

**de barras horizontais, ligadas por linhas verticais. Isso é completamente inventado por você ou segue alguma lógica estatística que você teria estudado?**

WDP - Isso é inventado por mim. O que eu acho importante é a visualidade surgir simultaneamente com o escrever. Quando você escreve, a ilustração sempre vem depois. Aqui não, aqui a escrita e a visualidade surgem simultaneamente. Isso eu acho que é a conquista.

**EK – O seu trabalho tem uma dimensão matemática. Você poderia comentar sobre a dimensão matemática do “Solida”?**

WDP – Eu submeti essas palavras ao quadrado latino<sup>7</sup>, o que me permitiu examinar todas as possibilidades de permutação das letras. Eu o utilizei para selecionar as palavras que eu iria utilizar. Se eu vou fazer um poema, eu tenho que saber, racionalmente, que palavras eu quero usar. Eu não vou usar por inspiração, sem saber de antemão que palavras eu vou usar.

**EK – Então, você usou o princípio da permutação?**

WDP – Sim, permutação das letras de uma palavra. Eu escolhi uma palavra e fiz todas as combinações das letras através dos quadrados latinos. Ao fazer isto eu estou inventando um processo. Eu fazia permutação de letras em vez de números. Daí descobri uma outra coisa importante: o alfabeto era muito mais interessante como combinação matemática do que os próprios números da matemática. Isto porque a matemática tinha por base nove números, mas o alfabeto tinha 26 letras.

**EK – Porque você exibiu apenas o “Solida” e não o seu livro-poema “A Ave,” de 1956, na exposição nacional de poesia concreta?**

WDP - Eu não expus “A Ave” na exposição nacional de poesia concreta porque ele não tem nada que ver com a poesia concreta. Ele é ligado ao Intensivismo, que é anterior. Eu expus o “Solida” porque ele era mais recente e estabelecia a codificação no espaço. No “Solida” o “a” não é mais “a” porque eu posso usar outros símbolos no lugar do “a”. Eu fiz um poema só de vírgulas que tem uma leitura. Então o “a”

7. Um quadrado latino é uma matriz  $n \times n$  preenchido com  $n$  diferentes símbolos, cada um ocorrendo apenas uma vez em cada linha e apenas uma vez em cada coluna .

não é mais “a”, o “a” é uma vírgula. O “s” também é uma vírgula. Mas numa posição diferente. A codificação no espaço me permite escrever um poema não mais com letras, mas com objetos. Um copo aqui é uma determinada letra, e aqui o mesmo copo é outra letra. Comprovando que não tem nada de figurativo. Um jarro é igual a um copo, que é igual a uma máquina fotográfica, igual a um relógio. Então eu posso escrever a partir dessa lógica de codificação de acordo com a posição no espaço.

**EK – “A Ave” é um livro-poema<sup>8</sup>, portanto completamente diferente de tudo que se fazia no mundo em poesia em 1956, incluindo na poesia concreta brasileira. “A Ave” apontou novos caminhos e exerceu influência, inclusive por conta de sua materialidade. Como se integram texto e fisicalidade no livro “A Ave”?**

WDP – Em “A Ave” eu superponho leituras. Aquilo que eu queria no Intensivismo, de sobrepor imagens, eu realizo em “A Ave”. Entre outros procedimentos, eu emprego perfurações e transparências. Então eu trabalho com a transparência como leitura, e com a radicalidade da transparência que é a perfuração. Eu imprimo só uma página que serve de base para gerar diversas formas de leitura, tais como gráficos, transparências, e perfurações. Tantas quanto eu puder inventar.

**EK – Em 1962 você lançou o “Solida” em formato de caixa com folhas soltas. Ao manipular as folhas, observamos que o poema leva a codificação a um ponto de não-retorno, antes de passar à tridimensionalidade.**

WDP – Sim, aqui temos o limite como suporte, como expressão. Comecei com a tipografia. Através da codificação a tipografia perde o poder. Ao abandonar o sentido do código alfabético, você pode escrever com uma vírgula, com uma estrela. Depois a expressão do material domina: ele vai criando volume, vai chegando até o limite da página. Em seguida, rompe com a bidimensionalidade da página e se abe ao espaço. A expressão está no limite. O limite é uma expressão do suporte.

**EK – O limite seria o perímetro da página?**

WDP – Exato. É o perímetro como expressão. Aí é que está a fisicalidade.

8 – Em artigo intitulado “O livro-poema,” Ferreira Gullar afirma: “Chamo de livro-poema (ou poema-livro) à tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema.” Ver: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 22/03/1959, p. 7. Entretanto, dada a diferença fundamental entre, por exemplo *O Formigueiro*, de Gullar, que pode ser exibido em cartazes, e *A Ave*, de Dias-Pino, que precisa ser manuseado e experienciado em sua irreduzível tatilidade, Moacyr Cirne e Álvaro de Sá clarificaram as características marcantes que separam o poema-livro do livro-poema. Assim, o poema-livro é aquele que explora, na composição de poemas reproduzíveis em livro, elementos comuns a todos os livros, como a tipografia, o branco da página, o campo expandido da página dupla, e até mesmo a sequência de páginas. O poema-livro pode existir fora do livro (por exemplo, como cartazes). Já o livro-poema, inaugurado por Wladimir Dias-Pino com *A Ave*, vai mais além e faz do poema um objeto *livro* em sua totalidade, explorando os elementos supracitados, bem como cores, papéis diferentes, cortes e perfurações, entre outros elementos. Cada livro-poema possui sua própria fisicalidade, que resulta dos materiais empregados e de seu tratamento gráfico-plástico. Para reproduzir o livro-poema é preciso reproduzir o próprio livro integralmente, pois o poema é o livro. Ver: Moacyr Cirne e Álvaro de Sá. “A origem do livro-poema,” *Revista Vozes*. 65, ano 3, abril de 1971, pp. 39-44.

**EK – As últimas folhas mostram formas de codificação do poema que envolvem cortes e dobras, permitindo que as palavras ganhem tridimensionalidade. Ou seja, você explora possibilidades expressivas para além do código.**

WDP - Pois é, para além do código está a expressão do suporte. O poema chegando ao limite, ele rompe, ele começa a dobrar. A leitura já não se dá entre eu e o papel, mas em torno do suporte. O poema vira escultural. A leitura se dá através do volume, da penetração do espaço dentro de um código que eu estabeleci.

**EK – O material verbal do “Solida” é retomado várias vezes ao longo do livro-caixa que você publicou em 1962. O poema evolui através de várias versões, sempre expandido o seu repertório formal.**

WDP – O “Solida” faz isso porque o interesse principal não está, digamos, no conteúdo. O que ele cria são formas de expressão que usam os elementos físicos do poema. O aspecto principal do “Solida” é abandonar o código alfabético. Eu considero que o código alfabético é escravizador.

**EK - Qual seria então o papel dessa permutação, dessa variabilidade?**

WDP - A escrita nasceu simultaneamente com a imagem. Essa é que é a minha proposta.

**EK – Uma vez que o leitor explore o código, a variabilidade das mudanças formais, e as dobras que se abrem para o espaço, qual desdobramento você oferece ao leitor?**

WDP – Com o corte e as dobras eu encerro o processo do poema, mas abro para que o leitor faça versões. Por exemplo, o Álvaro de Sá fez uma versão do “Solida” só com papel branco, sem sinalização nenhuma. Esta versão, que não precisa de nenhuma sinalização, está incluída no segundo número da revista *Ponto*, de 1968. No poema original eu usei sinalização porque a sequência do poema tem um caráter didático. A vanguarda tem por obrigação ser didática, porque ela inaugura uma nova forma de leitura. Ela tem que se explicar. Então a edição em caixa do “Solida” é essencialmente didática e o poema se repete com esta

característica didática. O objetivo é ajudar os outros poetas a fazer, a partir disso, outras coisas. Eu tenho um poema-conceito que diz assim: “Compreender é se apropriar do conhecimento do outro”. O “*Solida*” desencadeia outros processos.

**EK:** Em 1956 e 1957 foi realizada a exposição Nacional de Arte Concreta, da qual participaram seis poetas fundadores, incluindo você. Não houve manifesto no ato inaugural. Em 1958, curiosamente, três deles decidem assinar um manifesto sem os demais. Como vê a transição do Intensivismo para a Poesia Concreta, especialmente à luz deste fato?

**WDP:** Eu comecei a trabalhar na vanguarda em 1948, mas naquele tempo não se via concorrência ou ameaça. Eu ia fazendo as coisas lentamente, artesanalmente. Você dá suas publicações para um, dá para outro, seis meses depois você dá para um outro interessado, ou um amigo seu que nem está interessado, quer dizer, a coisa avança lentamente. Nós, os seis poetas concretos, não tínhamos uma livraria para expor, não tínhamos um botequim para expor. Nós não tínhamos espaço nenhum. E eu publicava um livro que era uma caixa, como o *Solida*, por exemplo. Era contundente.

**EK:** Consultei cerca de 20 antologias da poesia concreta que saíram internacionalmente entre 62 e 70. A sua ausência da maioria destas antologias é gritante. Em 1990 eu estive pessoalmente com Mary Ellen Solt em Bloomington, no estado de Indiana, e ela me presenteou sua famosa antologia. Eu perguntei à ela: “Por que o Wladimir Dias-Pino não está em sua antologia?” Ela me disse: “Augusto e Haroldo disseram que se o Wladimir Dias-Pino entrasse, eles não entravam.”

**WDP:** Pois é.

**EK:** O Pierre Garnier inclui você na antologia dele. Ele cita você de passagem, no fim do livro. No corpo do livro ele menciona Noigandres e Mário Chamie, criador do movimento Praxis. Você aparece no fim, erroneamente ligado ao grupo Noigandres. Ele menciona *A Ave*, de 56. Ou seja, há uma grande desinformação. Em uma antologia publicada pela Embaixada do Brasil em Portugal,

em 1962, você está incluído. O *Solida* está presente na antologia do Emmett Williams, que ele publicou originalmente pela Something Else Press, em 1967, e que foi republicada em 2013 pela Primary Information, de Nova York. Ou seja, você está presente em algumas antologias. Como é que você vê essas antologias internacionais?

WDP: O comportamento do grupo de São Paulo já diz tudo, não é? Se eu estivesse organizando uma antologia, e uma pessoa me fizesse uma exigência como a do Augusto, eu não publicaria nada de quem fez a exigência. Eu não sei como é que ela teve coragem de te falar uma coisa dessa. Se ela pensasse um pouco, ela não falaria. Porque isso a tornou indigna de crédito. Como pode alguém decidir se uma outra pessoa não pode falar sobre fulano. Isso é uma ditadura que não tem cabimento. Quando os estrangeiros visitam, eu lhes explico que eles nunca vão entender a política literária brasileira. Um outro problema é que a maioria dos pesquisadores não entendeu o que foi a poesia concreta no Brasil. Como eles não eram capazes de escrever sobre o assunto, então pediam a Augusto para escrever. E quando a demanda vem de alguém mais fraco, o autor só aceita se ele descrever sua própria posição. Ou seja, o autor faz o que quiser.

EK: Já o Décio Pignatari, no manifesto da Poesia Semiótica, de 64, reconhece sua importância, seu pioneirismo. A Poesia Semiótica é, fundamentalmente, uma simplificação do *Solida*, que você já havia exibido na Exposição Nacional de Poesia Concreta em 1956. Em 1966, em um texto publicado no livro *Astronauts of Inner-Space*, o Décio admite que você havia criado novas linguagens “anteriores à/ou para além da palavra.”

WDP: O Décio me dedicou um exemplar da revista *Invenção*, escrevendo: “Para o precursor Wladimir Dias-Pino.” O Décio era muito diferente dos outros.

EK: Você acha que na versão impressa do *Solida*, de 1962, podemos considerar que a autoria é compartilhada com o leitor, já que este precisa manipular as folhas soltas e, eventualmente, dobrar as folhas que tem cortes?

WDP: Não existe uma divisão polarizada entre o leitor e o escritor.

Durante o Intensivismo eu dediquei cinco anos para que a leitura fosse mais importante do que o ato de escrever. O leitor é mais importante que o autor porque é ele que vai oferecer muitas leituras. Comecei a pesquisar na direção da leitura e cheguei à leitura do manuseio, a leitura de ângulos e triângulos, esses procedimentos todos, a rigor, na margem. O manuseio é uma leitura sem sinalização — e eu cheguei a esse procedimento observando a atividade material do leitor. Porque na vanguarda é assim. O colega, o poeta, tira um papel do bolso e vai desdobrando o poema e o outro fala: você fez um poema desdobrável, que coisa fantástica. Porque tudo é novidade. É como a instalação. Você passa na feira, observa, e diz : vou instalar. Ou seja, você absorve vários elementos e os transforma em algo diferente, novo. Quando um poeta usa o código alfabético, ele já está aproveitando um elemento da corrente cultural do país dele, ou seja, não é um procedimento totalmente inaugural. É como a questão da autoria. Tenho muitas dúvidas sobre a noção de autoria. Porque você lê tantas coisas, conhece tanta coisa, e depois produz o seu trabalho a partir destas leituras e conhecimentos.

**EK: E quando você lançou o *Solida* em 1962 foi uma grande novidade. O Bandeira veio ao lançamento não foi?**

WDP: Sim, foi.

**EK: E como reagiu o Bandeira?**

WDP: Reagiu muito bem. O Bandeira era folclorista. Eu era amigo do Rubens de Mendonça, que também trabalhava com folclore de Mato Grosso, era membro da Academia Mato-grossense de Letras, e comigo fez os jornais de vanguarda Ganga e Sarã. Ele era tradicional, mas por aproximação comigo acabou fazendo umas coisas bem audaciosas. Mas ele não abandonava a estética tradicional, porque é muito difícil você abrir mão da chamada “cultura.” Na vanguarda você precisa abrir mão de hábitos arraigados. O Bandeira trocava correspondência com esse meu amigo. Assim, o Bandeira lia os meus poemas por intermédio da publicação que o Rubens mandava para ele. O Bandeira enviava todos os seus livros para o Rubens, que os guardava todos. Mas como o Bandeira era da Academia Brasileira de Letras, eu não mantinha correspondência com ele. Mesmo porque eu era muito tímido e ainda sou. Eu era

**ARS** amigo do Oswald de Andrade e do Mario Pedrosa ao ponto de ele me  
ano 13 dar, por exemplo, livros de Oswald e Mario de Andrade dedicados a ele,  
n. 26 da biblioteca dele. Apesar disso, eu nunca mostrei para o Pedrosa o meu  
trabalho. Mas eu saía com ele, junto com Ferreira Gullar, Décio Victo-  
rio, e um bando de pessoas que ele convidava para diferentes atividades.

---

**EK: Nos anos 50 ou 60?**

WDP: Fim dos anos 50. Era muito comum aqui no Rio fazer loteamen-  
to na região dos lagos. No loteamento se faziam exposições de pintores.  
Porque eles faziam isso? Porque como o prestígio da arte e da literatura  
era muito grande, eles usavam os pintores para fazer a promoção do  
lançamento do terreno e atrair um público de grande poder aquisitivo.  
E o Mario Pedrosa levava a turma dele de vanguarda, como a Lygia  
Clark, por exemplo.

**EK: Então o Mário Pedrosa também veio ao lançamento do *Solida*  
em 62?**

WDP: Acho que eu nem o convidei.

**EK: E o Bandeira chegou a manipular o seu livro? Ele abriu a caixa?**

WDP: Abriu sim. Há, inclusive, uma fotografia dele olhando o livro na  
vitrine.

**EK: E ele falou alguma coisa em particular, memorável?**

WDP: Eu não conversei com ele. Quem conversou com ele foi Antônio  
Olinto, porque eu era muito tímido. Eu era o implantador da imagem  
do Ministério dos Transportes. Então eu ficava na sala do Olinto, des-  
cansando, revendo os meus projetos com o recepcionista...

**EK: O Bandeira apreciava o seu trabalho e deixou testemunho.  
Veja só o que ele escreveu em artigo publicado no *Jornal do Brasil*,  
em 1957: “Quem esteve na Exposição de Arte Concreta e viu os  
poemas de Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wlademir Dias-  
Pino, pode testemunhar que as pesquisas de todos eles [...] dão que**

pensar, ainda que não as aprovemos ou mesmo as compreendamos.” E ainda, no mesmo artigo: “Qualquer que seja o valor que possam ter as suas produções, merecem mais deferência do que a eterna *rengaine* dos decalcadores.” Claro está que o Bandeira reconhecia a importância. Gilberto Mendonça Telles, em texto intitulado “A Experimentação Poética de Bandeira,” chegou a comparar com o seu trabalho o poema concreto do Bandeira, intitulado “Rosa Tumultuada,” no qual uma linha corta as palavras.

WDP: Quem comparou primeiro foi o Ronaldo Azeredo, que era meu amigo. Foi o Ronaldo que me chamou atenção para isso. Ele falou para mim: o Bandeira fez um poema com aspecto d’*A Ave*. (risos) Não vamos criar briga com o Bandeira, por favor.

EK: Você lançou o *Solida* em 1962 e um ano antes terminou de escrever o poema *Numéricos*. Eu gostaria de considerar em conjunto estes três poemas fundamentais seus que são, em ordem *A Ave*, *Solida*, e *Numéricos*. Os três me parecem formar uma trilogia, ou etapas de um processo. Começamos por *A Ave* e a noção do ordinal em sua composição.

WDP: Veja como eu exploro o ordinal numa versão d’*A Ave* que usa algarismos romanos. O algarismo romano é uma coluna militar num eixo vertical. O lado esquerdo é menos (IX é dez menos um, ou seja, nove); o lado direito é mais (XI é dez mais um, ou seja, onze). Então se puser uma nuvem do lado subtrativo, isto significa pouca nuvem. Eu dispensei o qualificativo das palavras, os adjetivos. Isto era uma grande aspiração dos modernistas. Eles queriam destruir o adjetivo. Murilo Mendes, por exemplo, é um representante dessa luta modernista contra o adjetivo. Aqui, a codificação do sentido se dá pela posição na ordem. Vou dar um outro exemplo de codificação ordinal. Considere a posição da letra “Q” numa tábua de palavras. Como na memória de um computador, quando eu usar “Q,” ele sempre vai aqui, na sua posição. Ora, se aqui já fica codificado no espaço como o “Q,” se eu puser uma mosca, ela é “Q” e não uma mosca. Destruíu a figuração, destruiu o caráter representacional da imagem da mosca. Pode tanto ser uma mosca, como uma tesoura, um lápis ou qualquer coisa. Neste caso, já não há o nomear “mosca.” Porque quando o nome chega, esse território já está nomeado (i.e., codificado de uma nova forma).

**EK: No *Solida* opera a cardinalidade, ou seja, a quantidade de versões...**

WDP: No *Solida* eu exploro a potencialidade do poema. Por exemplo, quando você tem o dois e o dois, ou você tem o vinte e dois ou você tem o dois mais dois, quatro. Mas quando eu ponho o segundo dois em cima, quando o elevo, eu tenho a raiz quadrada. Então na matemática o dois elevado sinaliza potencialidade. Eu vou explorar isso. *A Ave* é muito complexa. Já o *Solida* não pode abranger a mesma complexidade de *A Ave*, então ele vai para outro tipo de radicalidade. Ele elimina a separação de gêneros. Ele é um poema no qual a margem, o limite da página, passa a ser a expressão; o limite físico passa a ser a expressão. Através de suas dobras, o *Solida* passa para o nosso espaço tridimensional. Quando ele sai da página plana e passa para o nosso espaço, ele vira escultura. Mas ele é um poema, como pode ser uma escultura? Então ele rompe com os gêneros. Eu não falo teoricamente, como hipótese ou idéia; isto de fato ocorre no poema. Eu não sou um teórico.

**EK: O *Numéricos* então junta *A Ave* e o *Solida* de que maneira?**

WDP: Trabalhando com a expressão do ordinal e do cardinal. Pela expressão do ordinal eu não preciso de elementos de sinalização. Porque eu tenho no ordinal, o primeiro, o segundo, o terceiro. Ora, se eu codifico lá que o número 1 é céu, com o número 1 já está dito céu, sem eu dizer nada. Sem sinalizar.

**EK: Isso seria a dimensão ordinal.**

WDP: É, seria a dimensão ordinal, mas chega um ponto em que a soma da ordinalidade cria a verticalidade.

**EK: Porque cardinaliza?**

WDP: Sim. Veja você como é a ordinalidade. Você tem uma frase, ela é ordinal, ou seja, é a primeira da seqüência. Mas você vai fazendo a segunda, a terceira, você vai fazendo uma coisa diferente, você vai criando a verticalidade da coluna. O acúmulo da primeira, com a segunda, a terceira etc., gera a quantidade. Você pode perceber isso tanto na obra quanto no uso da língua.

**EK:** Então nesse sentido não seria incorreto dizer que o cardinal está presente n'A *Ave* também.

WDP: Está presente também.

**EK:** Pela complexidade...

WDP: Pela complexidade. A leitura do manuseio está incluída. Mas a leitura do manuseio d'A *Ave* é uma, e do *Solida* é outra. A leitura do manuseio no *Solida* permite que você faça uma escultura das palavras codificadas. As áreas vermelhas têm formas diferentes, e estas formas codificam o significado. Esta forma vermelha aqui, por exemplo, você sabe que significa "sol", uma outra forma vermelha significa outra palavra. Se você dobrar uma página do *Solida* e se movimentar ao redor, você vê que a forma não é mais a mesma mas o significado é insistente, permanece. Se você pegar uma palavra que tenha significado em um determinado texto, se você mexer nela, você destrói todo o significado. O *Solida* mostra a resistência do código nos meus poemas. Porque não é um fato simples de permanecer como código a vida toda. Ele se destrói até como código.

**EK:** De que maneira?

WDP: Ele apaga, desdiz. Chega ao ponto de balbuciar, de não falar nada. Quando o código perde, ele vai para o branco. Então quando eu chego no *Numéricos*, no branco, não é branco sobre branco. É o branco puro. E ele tem um significado, quer "céu," "sol" ou "luz," qualquer d'A *Ave*. Então eu não tenho para onde ir mais. Com o *Numéricos* eu cheguei a um processo de redução, de concreção, que é o ponto de convergência da perspectiva.

**EK:** Nós temos aí um desenvolvimento que vai de *A Ave* para *Solida* e então para o *Numéricos*. Estas fases correspondem, grosso modo, ao período no qual você vai do Intensivismo para a Poesia Concreta, e dessa para o poema/processo, que você fundou em 1967. Você poderia comentar esse período de gestação que vai levar ao movimento poema/processo?

WDP: Quando eu faço *A Ave*, o *Solida*, ou o *Numéricos*, eu faço um

livro e faço as versões. Cada um destes projetos caracteriza um processo diferente. Com o *Numéricos* eu cheguei no branco — uma fronteira que eu já não podia atravessar. Foi uma radicalidade absoluta, e ao mesmo tempo um nada, que já não tinha mais nome. É como um fim. O fim de tudo. Eu disse: Ou eu paro, não faço mais nada, ou eu vou esmiuçar esta trajetória, tornar compreensível certas coisas, como o conceito e a prática da versão, e a separação entre poesia e poema, por exemplo. Com o movimento do poema/processo, eu me concentrei na divulgação dos novos princípios criados até então—mais como divulgador do que criador.

**EK: O poema/processo formalizou e levou adiante os princípios que você já havia desenvolvido em *A Ave* e no *Solida*. Um dos aspectos radicais do movimento é dispensar completamente com a noção de tradução e realizar, em seu lugar, a prática da versão. Ao longo do movimento, e mesmo depois, foram feitas muitas versões, por vários poetas. Como você vê a relação entre versão e tradução?**

WDP: Quando você pega um texto em Francês e passa para o Alemão, você está traduzindo. Agora quando você pega um poema escrito no papel e depois passa para o couro, você está mudando de material, você então está fazendo uma versão, que é coisa física. A tradução de poesia é um fenômeno de língua. Eu acho que é errado usar na visualidade a palavra “linguagem.” Porque linguagem é o exercício da língua e a visualidade não tem nada que ver com isso.

**EK: A palavra “linguagem” aparece no título do seu livro *Processo, linguagem e comunicação*, publicado pela primeira vez em 1971.**

WDP: Pois é, a palavra “linguagem” está no título porque ali ela faz referência ao fato de que, tradicionalmente, o poema se caracterizava por conter elementos da linguagem, ou seja, palavras. O poema/processo dispensou o uso de palavras, o uso da linguagem. Ao longo da história da poesia, tradicionalistas foram ampliando a linguagem com recheios, com enfeites, e a palavra ficou pomposa. A expressão da frase ficou pomposa. Veio a modernidade que foi encolhendo a expressão verbal até chegar no concretismo e o estado de dicionário da palavra, isolada, enxugando tudo. Na virada representada pelo poema/processo era preciso não mais a concreção, mas a compressão, a destruição, o

achatamento. Então, o que é que o movimento fez? Os poetas começaram a destruir a letra, que é a unidade compositiva das palavras. Eu me concentrei na didática, mas eu fiz poemas sem palavras. Como mencionei antes, na edição de 1957 da revista *O Cruzeiro* que inclui uma reportagem sobre a exposição nacional de Arte Concreta, você constata que já está declarado lá que eu eliminei o alfabeto e o substituí por cores e formas geométricas. É o que eu fiz no livro *Processo, linguagem e comunicação*. Neste livro eu até incluí alguns dos meus poemas sem palavras, mas não como líder e sim como um participante do movimento. Eu era o mais velho do grupo e ninguém ali tinha o primeiro livro. Eu já tinha passado pelo concretismo e, sendo mais velho, havia uma tendência de ser transformado no Graça Aranha. Eu disse claramente que o movimento não tem líder. Eu nem sequer punha o meu nome como criador nestes poemas. Eu pus os meus poemas sem palavras como separação das seções do livro, para apoiar e privilegiar o trabalho dos mais jovens. Foi como eu fiz na Bienal de São Paulo. Eu participei da Bienal de São Paulo em 1977, no centro, perto da escada, em um ótimo espaço. Eu fiz o *Solida* em três dimensões, grande, e convidei os membros do movimento a colarem seus poemas na minha obra, a pregarem cartazes da universidade nas minhas esculturas. Eu disse a eles: Vamos fazer a nossa Bienal dentro da Bienal. O *Solida* ficou como um suporte dos poemas/processo dos outros participantes.

**EK: Qual foi o impacto do poema/processo em 1967, na época?**

WDP: O poema processo deu um susto muito grande. Se você examinar o período do golpe militar, verá que há um gap literário; não houve no romance brasileiro fenômeno comparável. O poema/processo foi para a rua, brigar na Cinelândia contra a ditadura, de forma clara e aberta, com cartazes que diziam palavras de ordem como “abaixo a ditadura.” Quer dizer, foi um impacto tão grande que eles não reagiram, eles ficaram assustados; o que fazer com isso?

**EK: Você publicou em 1967 um manifesto no Suplemento do jornal *O Sol* que o Reynaldo Jardim editava. Neste manifesto você chama o movimento de “poema de processo”. O que ocorreu para mudar o nome de “poema de processo” para “poema/processo”?**

WDP: Inicialmente eu escrevi “poema de processo”. Mas os jovens propuseram simplificar e usar “poema/processo”. Eu concordei.

---

**EK: Foi uma sugestão coletiva?**

WDP: Sim.

**EK: A barra entre as palavras “poema” e “processo” foi adotada para visualizar a simplificação?**

WDP: Eles queriam usar hífen. Eu pus duas barras para ser mais do que uma barra, para ser um entortar, para produzir a imagem de linhas paralelas, de uma progressão geométrica, de igualdade.

**EK: Porque então ficou uma só?**

WDP: O grupo propôs esta simplificação adicional e eu concordei.

**EK: O *Sol*, que circulou apenas de setembro de 1967 a janeiro de 1968, foi um jornal importante. Caetano chegou a cantar em *Alegria, Alegria*, de 1967: “O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça.” Você já conhecia o Reynaldo Jardim desde meados dos anos 50, na época do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* [SDJB], que circulou de 1956 a 1960. Como foi sua relação com o Reynaldo e o *Suplemento Dominical*? Você colaborou formalmente com o SDJB?**

WDP: O Reynaldo Jardim começou a trabalhar na rádio *Jornal do Brasil* em 1953. Ele era um cara de esquerda e, em 1955 publicou um livro de poemas convencionais, “Joaquim e outros meninos”. Neste primeiro momento ele não tinha familiaridade com a vanguarda. Mas ele tinha uma sensibilidade extraordinária, e percebeu, trabalhando lá dentro, que o concretismo era muito gráfico, que poderia ser útil para a renovação da imprensa; daí ele criou o *Suplemento Dominical*. Na época eu trabalhava de vitrinista. Não havia televisão; então, a vitrine era a televisão da loja. O vitrinista ganhava muito bem e por isso eu não quis trabalhar em jornal. Eu não colaborava com o *Suplemento Dominical*, mas você não tem controle sobre as coisas. Por exemplo: o Reynaldo publicou *A Ave* no *Suplemento Dominical*. Mas eu não concordava com

essa publicação. Eu não era favorável a isso, mas ele publicou com boas intenções, e eu não ia reclamar com ele. Nós tínhamos amizade, eu dava muita sugestão para ele no jornal, como diagramador. Mas eu não queria compromisso empregatício porque eu não tinha tempo.

**EK: E porque você não era favorável à publicação de *A Ave* no SDJB?**

WDP: Porque *A Ave* pertence ao movimento que nós fizemos em Cuiabá chamado Intensivismo. Nossa proposta era criar uma escola literária para Cuiabá. Porque lá não havia nem literatura no sentido tradicional. Era uma loucura. Mas fizemos manifesto, publicamos revista, provocamos uma mudança de consciência. *A Ave* é produto deste contexto.

**EK: Em 1967, além de publicar o manifesto em *O Sol*, você também participou da Bienal de São Paulo com cinco pinturas sobre madeira e cinco esculturas de borracha e madeira. Você poderia contar um pouco sobre essas obras?**

WDP: Um dos meus poemas era um tubo de plástico colorido (material que era novidade na época). Eu o torcia e o soltava, e ele se movimentava. Comentando a Bienal de São Paulo, o Mário Pedrosa publicou um texto no *Correio da Manhã* intitulado “Bienal e participação... do povo.” Ele diz que chegou lá na Bienal e viu todos meus trabalhos destruídos, mas que eu não devia ficar zangado porque a arte contemporânea era assim mesmo, pode ser refeita. Veja só o espírito aberto dele. Eu expus lá uma obra que era assim: eu fiz um cubo com as válvulas de um rádio antigo, e a aproximação do corpo produzia um ruído. O espectador chegava diante da obra e esta reagia.

**EK: Algum outro exemplo de obra interativa sua exibida na Bienal?**

WDP: Eu comprei umas bolas de sorteio e as preendi em molas, que tirei da lombada de cadernos. Eu não tinha dinheiro, e esses materiais eram baratos. Você passava a mão e tocava. E era tudo sonoro, uma exceção em meu trabalho. Minha poesia visual era terrivelmente silenciosa. Não tinha nenhum ruído. Cheguei a este ponto e mudei.

**EK: Nessa Bienal de 67, as suas obras estão classificadas assim no**

**catálogo: pintura a óleo sobre madeira, com datas de 64, 65, 66, e escultura, 64, 65, 66. Para você elas são realmente pintura, escultura, poemas, ou teriam elas alguma outra classificação?**

---

WDP: Eu nunca fiz separação de gêneros. Na Bienal, alguém da organização descreve: “isso é sobre papel, a dimensão é tal.” Eu nunca me interessei nem pela dimensão, nem pelo material.

**EK: As pinturas estão indicadas com a seguinte dimensão: 50x60 cm.**

WDP: Eu não escrevi nem enviei estas medidas.

**EK: Para você essas obras são trabalho do Wladimir poeta ou artista visual?**

WDP: Como eu fiquei mais conhecido como poeta, então vai como poeta mesmo. No tempo da poesia concreta, quem era poeta não podia ser pintor, quem era pintor não poderia ser poeta. Se o indivíduo começava a publicar muita crítica literária, ele não era mais aceito como criador de maneira nenhuma. As coisas eram definidas: ou o sujeito era de esquerda ou de direita: as coisas eram pretas ou brancas, não havia cinza.

**EK: Então você rejeita a classificação dessas obras como pintura e escultura?**

WDP: Nunca me interessei por essa nomenclatura.

**EK: Para você elas são o que?**

WDP: São obras criadas.

**EK: Não necessariamente poemas?**

WDP: Você só consegue se comunicar com uma outra pessoa quando ela possui um repertório igual ao seu. Você tem que falar no repertório do observador. Assim, o uso de palavras como “poema,” “pintura,” e “escultura” faz com que um determinado procedimento radical seja mais facilmente entendido. É apenas por essa razão que eu digo, por exemplo, que o *Solida*

sai da prisão da página e se transforma numa escultura. Se eu inventar um outro nome, uma palavra arbitrária para designar o que ocorre, o leitor não compreenderá. Se eu disser que o *Solida* vira escultural, ele entende.

**EK: Então você não chamaria necessariamente de poemas essas obras que foram chamadas de óleo sobre madeira?**

WDP: Não necessariamente, são apenas um trabalho. As nomenclaturas mudam com o tempo, de acordo com os câmbios de percepção. Veja o caso do Palatnik e suas obras cinéticas na Bienal de 51. As categorias de prêmio na Bienal eram pintura e escultura, mas não foi permitido a ele competir ao prêmio porque o júri não considerava as obras dele nem pintura, nem escultura; o júri não sabia como classificá-lo. A Biblioteca Nacional me mandou cartas perguntado como classificar as minhas publicações, mas eu não respondi. Eu não vou perder tempo com isso; que classifiquem como quiserem.

**EK: Você tem uma vasta produção, sobretudo nos campos da poesia e das artes gráficas, e sempre trabalhou com um princípio de variabilidade. Variações e versões são centrais à sua prática. Esta forma de trabalhar desafia a noção de “obra” claramente identificável, com contornos definidos, com datas exatas. Desde os anos 40 você produziu versões de *A Ave*, e em 1956 fez uma pequena edição artesanal. Na exposição de Arte Concreta de 1956 e 1957 você exibiu o *Solida*, e em 1962 o publicou em formato de caixa em uma pequena edição artesanal, feita em serigrafia. Você criou o *Numéricos* em 1960/61, mas só imprimiu em pequena tiragem, em 1986. No ano seguinte você me deu uma cópia, ao nos encontrarmos em Brasília. Como a noção de “obra” se aplica ao seu trabalho?**

WDP: A minha produção é muito grande, eu sou um homem de quantidades, eu não sou um homem de qualidade. Eu acho que a qualidade vem formada pela quantidade. A quantidade é que permite a qualidade. Se o poeta ou artista ficar só numa tecla o tempo todo, ele perde muito tempo, e eu não acredito nesse negócio de obra prima, da obra única.

**EK: A sua produção é vária e certamente apresenta desafios para arquivistas e pesquisadores. Você produziu não só obras em óleo**

**ARS** sobre madeira, mas também obras impressas, visuais, tipográficas.  
ano 13 Produziu não só obras classificadas como escultura, cuja nomen-  
n. 26 clatura você rejeita, mas também obras de humor, de design gráfico,  
capas de livro, diagramação de revistas, decoração de carnaval.  
O que unifica essa produção toda?

---

WDP: O que as unifica é justamente o processo, o desencadear das coisas.

EK: Voltando, então, à fundação do poema/processo em 1967...  
Você publicou o manifesto em *O Sol* e com os outros membros do  
movimento fez a manifestação na Cinelândia chamada de Rasga-  
-Rasga, na qual vocês rasgaram livros de poetas versejadores. Ban-  
deira não foi rasgado, certo?

WDP: Não rasgamos o Bandeira porque ele era uma verdadeira figura  
humana. Rasgamos Drummond, Gullar, e Cabral, entre outros.

EK: O evento Rasga-Rasga foi polêmico. Rasgar livro é comunen-  
te percebido como um ato violento. Como é que você percebe o  
Rasga-Rasga hoje?

WDP: O Rasga-Rasga é considerado uma violência porque o livro é um  
objeto de grande carga simbólica. Veja só: o livro dos livros é a bíblia. A  
bíblia, especialmente através da imprensa de Gutenberg, é o anúncio  
oficial do conceito de ocidente. O conceito de ocidente nasce com as  
descobertas e com o livro. O grande divulgador religioso é a bíblia. O  
livro é um objeto extremamente prático, que permite a transmissão de  
muita informação num pequeno volume. Ou seja, rasgar o livro se-  
ria rasgar a bíblia no inconsciente coletivo. O Rasga-Rasga seria como  
violentar a bíblia, a religião. O livro traz conhecimento, e a percepção  
comum é que se você destrói o portador do conhecimento, você é rea-  
cionista. Mas nós rasgamos os livros da mesma maneira que você joga  
um livro que você não quer mais na lata de lixo, da mesma maneira que  
você dá para alguém ou põe num sebo um livro de Bilac, por exemplo,  
porque você considera o Bilac ultrapassado, uma estética superada.

EK: Como foi concebido o evento Rasga-Rasga? Porque Drummond  
foi rasgado?

WDP: O Rasga-Rasga foi o primeiro poema público e coletivo, duas inovações ao mesmo tempo. Ao concebê-lo, nós precisávamos de um elemento catalisador. Decidimos rasgar os livros em uma reunião na qual nós debatemos como poderíamos aparecer na imprensa para difundir a inauguração do movimento. Como a imprensa só se interessa por notícia, então decidimos que íamos virar notícia. E como virar notícia? Provocando os jornalistas intelectualmente. Deu certo, mas parte da imprensa começou a anunciar que o poema/processo queimou livros. Nós não queimamos, nós rasgamos. Como o nazismo queimou livros, vários jornalistas inventaram esta estória e nos criticaram. Entres os críticos estava Nelson Rodrigues. Como rasgamos os livros na porta do Teatro Municipal, e o Nelson Rodrigues era autor teatral, ele tentou reunir a classe teatral para protestar contra nós. Ele era reacionário, mas a classe teatral não quis protestar. Nós metíamos o pau nele. Porque o Drummond foi rasgado? Por causa do passado dele. Ele se dizia de esquerda, mas sempre serviu à ditadura. Ele serviu à ditadura como chefe de gabinete do Capanema, ministro da educação de Getúlio Vargas. Porque ele trabalhou para Getúlio Vargas? Ninguém fala nisso. E você sabe a importância de chefe de gabinete. Então ele trouxe toda a turma: Abgar Renault, Cecília Meireles, Murilo Mendes. Os introduziu inclusive no Itamaraty. Todos eles foram para o Itamaraty. Por que? Porque a presença deles trazia um verniz cultural para dentro do Itamaraty.

**EK: E Cabral, foi rasgado porque? Pela mesma razão?**

WDP: Sim, era outro embaixador. Esse esquema de transformar os escritores em embaixadores era muito forte. No Itamaraty só entrava gente nesses termos. O Cabral não era politicamente declarado como Drummond, porque o Cabral foi muito discreto, muito concentrado.

**EK: O Cabral foi rasgado por motivos poéticos ou políticos?**

WDP: O Cabral eu respeito. João Cabral usa a palavra severamente, com o maior rigor, chegando à repetição, à redundância. A poesia dele é a reafirmação da redundância. Ele vai progressivamente sustentando maneiras de dizer a mesma coisa. Porque a poesia dele tem raízes populares; ela é baseada no cordel. Do ponto de vista político, eu acredito que ele fosse de esquerda. Eu conversei com ele. Mas a ação coletiva é aberta, cada um

**ARS** pode se manifestar livremente. Alguém do grupo resolveu rasgar o Cabral.  
ano 13 No movimento haviam vários poetas que faziam poemas sem palavras.  
n. 26 Como podiam aceitar o domínio da palavra que João Cabral tinha?

---

**EK: O poema/processo apresentou em 1968 um outro ato público e coletivo, desta vez no Aterro do Flamengo, em um evento organizado por Frederico Moraes. O que você fez no aterro? O que fizeram outros membros do grupo?**

WDP: Nós colocamos faixas do poema/processo que, de determinado ângulo, se apropriavam do Pão de Açúcar. É uma apropriação da paisagem do Aterro, para enquadrar todo o Aterro, transferir o Aterro. Uma das obras que eu criei foi um labirinto branco. Eu comprei umas bobinas de papel jornal e fiz um labirinto branco com furos. Você passava pelo labirinto e via o Pão de Açúcar, e a paisagem toda, pelos furos, que são o vazamento de *A Ave*, que eu transportei para lá. O que tem de leitura nisso? O respirar dentro. É uma leitura muscular. (risos) Era escandaloso comparar o cérebro com a perna. Criei também obras interativas. Em uma, usei pautas paralelas (pautas pretas com fundo branco) e convidei o público a encaixar relevos diferentes nas pautas, que os prendiam para não cair. Eu tinha também umas borrachas brancas com cabo e o público podia rodar as borrachas. Era a época do interativo, do sensorial.

**EK: Você publicou várias revistas durante o poema/processo. Em 1967 saiu a *Ponto 1* e em 1968 saiu a *Ponto 2*. Em 1969 saiu a *Processo*. Em 1972 você publicou a *Vírgula*. Porque elas mudam de nome durante o percurso?**

WDP: Para caracterizar cada nova etapa. Durante cada etapa do Intensivismo, que eu fiz em Mato Grosso, nós já trocávamos o nome da revista, pela mesma razão.

**EK: Em 1971 saiu a primeira edição do livro *Processo, Linguagem e Comunicação*. O design desse livro, de sua autoria, é muito interessante. O livro não tem páginas numeradas nem sumário. Ele é uma antologia de poemas, mas ele também tem manifestos, textos teóricos, documentos, entrevistas, além de anônimas intervenções poético-gráficas, que são de sua autoria. Quería que você comen-**

**tasse a lógica desse design tão particular. O que isso significa?**

WDP: Eu organizei, escrevi os textos, e fiz a diagramação do livro, que inclui uns 80 poetas. Para cada poeta, eu comento a intencionalidade e o que chamamos de contra-estilo. Nenhum movimento publicou, tão cedo após a fundação, um livro como esse, com essa leitura abreviada, em uma frase, do contra-estilo do autor. Se você inventa algo novo, você tem que fazer uma didática para ser compreensível, porque o observador não tem a responsabilidade, a obrigação de descobrir.

**EK: Mais especificamente, o livro é um marco de um percurso, é uma confluência de águas. Eu queria que você comentasse porque você organizou o livro dessa maneira, mesclando teoria, antologia, e didatismo.**

WDP: O livro produz a experiência desses vasos comunicantes. Enquanto outros movimentos buscavam homogeneidade, o poema/processo celebrava a diversidade. Alguns setores da poesia concreta promoveram uniformidade. Tinha que ser uma coisa só. Você tinha que escrever o poema no tipo Futura, de origem alemã, por influência do Gomringer. Isso é uma ditadura! O poema/processo tinha que mostrar justamente o contrário, que era a abertura. Alguns poetas destruíam a palavra. Outros já nem usavam a palavra. Uma das coisas fantásticas do poema/processo é que o movimento teve um grande número de participantes. Foram cerca de 250 poetas, e nenhum deles abandonou o movimento. Não houve sequer um único abandono. O livro é um registro dessa diversidade; sendo uma espécie de antologia, ele é um levantamento.

**EK: Que critério você usou para organizar o livro?**

WDP: Como no movimento não havia poesia, eu não podia adotar o critério de seleção convencional. Para organizar o livro eu usei, então, o exemplo da história literária, da evolução cultural, da própria poesia como grafia. Ao longo da história, passamos lentamente do poema descritivo à poesia concreta. Depois, como fazer algo mais conciso do que a palavra? Uma estratégia foi explorar as letras. Surgiu então o poema contra a palavra. Um poema significativo, incluído no livro, apresenta insetos roendo a palavra, como se fosse traça. A palavra foi sendo apa-

**ARS** gada, comida pelos insetos, destruída. O poema desapareceu. Mas isso  
ano 13 era poema visual, ainda não era poema/processo. Entre as seções do  
n. 26 livro há faixas anunciando cada seção. Assim eu organizei as diferentes  
abordagens do poema/processo, como veríamos numa biblioteca, por  
exemplo, os livros de literatura, ciência, e física organizados em seções.

---

**EK: Em 1972, com a ditadura se tornando cada vez mais violenta, você anunciou a “parada tática,” através da qual o poema/processo encerrou suas atividades organizadas e públicas.**

**WDP: Anunciei a “parada tática” quando o poema/processo completou cinco anos, dentro de um plano quinquenal. Porque minha vida é toda quinquenal; desde que me entendi por gente já me planejava quinquenalmente. O Intensivismo vai de 48 a 52. Os cinco anos anteriores a 48 formam o período do pré-Intensivismo, que é aquele tipo de poesia discursiva, poesia que trabalha com a semântica. Poesia que vai buscar no português arcaico as palavras, formar a visão de mundo do poeta.**

**EK: A “parada tática,” de 1972, ocorreu em um momento crítico no Brasil.**

**WDP: A radicalização política ocorreu com o AI-5, em 1968. E ao mesmo tempo nós citávamos abertamente, como exemplo, a Guarda Vermelha da China. O Cícero Sandroni, que em 2003 entrou para a Academia Brasileira de Letras, tem uma crônica, publicada na época no *Correio da Manhã*, na qual ele cita uma declaração minha dizendo que os militares vão se assustar quando nós derretermos a estátua de Caxias que fica na frente do Ministério da Guerra, próximo à Central do Brasil, e a transformarmos em canhão.**

**EK: Comentando sua participação na Bienal, você mencionou uma obra sua que tinha válvulas e que reagia à presença do público. Álvaro de Sá publicou um texto sobre poesia e computador em 1972, na *Revista Vozes*, inclusive citando o seu conceito de poemas para máquinas. Jota Medeiros apresentou em 1978 o “Poema por Telefone,” através do qual o público podia discar um número e ouvir um poema sonoro. Apesar destas referências, não são comuns nas publicações do poema/processo o uso de tecnologias de época,**

como telefone, rádio, telex, super 8, audiovisuais, vídeo. O poema/processo trabalhou com tecnologia?

WDP: Sim. Alguns poetas tocaram nessa questão. Mas a tecnologia já estava em *A Ave* de alguma maneira. *A Ave* tem um circuito integrado: os gráficos de leitura são circuitos. É a leitura contínua, já não há mais o intervalo das letras.

EK: Nos anos 70 você passou bastante tempo em Cuiabá, desenvolvendo a identidade visual da Universidade da Selva. Entre as centenas de publicações que você criou, fez o design, imprimiu, ou se envolveu de alguma forma, eu destacaria o *Jornal Cuiabano de Medicina*, tanto por seu design e impressão, quanto por seu conteúdo singular. Como surgiu este periódico?

WDP: Lá em Mato Grosso, eu estava trabalhando com a Universidade Federal, ajudando a criar os departamentos, e o reitor, Dr. Gabriel, era médico. Então ele queria, quando saísse, deixar um curso de medicina e enfermagem e deixar um hospital para a universidade. Então eu tive que criar e produzir um jornal de medicina. Mas como criar um jornal de medicina numa universidade que nem tem um orçamento? Quatro ou cinco anos de existência não é nada para uma universidade. Então eu falei para o Gabriel que nós faríamos um periódico focado em medicina tribal, já que nós estávamos na Amazônia. Eu tive que criar uma classificação para a medicina tribal. A revista foi aprovada pelo Ministério da Educação e Cultura—MEC, e saiu entre 1981 e 1982. Nós publicamos 3 ou 4 números.

EK: Como é esta classificação da medicina tribal?

WDP: Eu identifiquei primeiro o ar como fator de saúde. O ar é contato com a pele, então eu pesquisei e incluí todo o material relevante sobre a pele e pintura corporal. O que causou mais sucesso foi a impressão digital do índio, porque quase ninguém conhecia essas coisas. Outro exemplo: mutilação dentária de índio, esculturas no dente. Eu fiz um extenso levantamento em todos os congressos que houveram no Brasil inteiro. Isso me fez viajar muito.

EK: Conte um pouco do aspecto gráfico deste projeto.

---

WDP: Todo livro de medicina é pequenininho, branco, higiênico, mas eu disse: vou fazer uma revista de aberração, de cores, uma coisa tropical, da Amazônia. Eu fiz, mesmo tendo apenas uma Solna, que é uma máquina pequena de offset, uma série de publicações que iam abrangendo as áreas de medicina tribal. Eu não podia fazer um livro porque não tinha como costurar. Então eu fiz em grande formato. Tive que improvisar porque não era possível usar fotolito, que era muito caro. Assim, por exemplo, fiz velaturas de papel para produzir áreas chapadas de cor. Ou seja, eu montei a composição com papel e queimei a chapa diretamente com papel. Fiz tudo eu mesmo, porque nós não tínhamos técnicos. Fiz as coisas visualmente mais complexas pelo processo mais econômico e artesanal possível.

**EK: Você fez tudo? Inclusive a pesquisa de texto?**

WDP: Fiz a pesquisa de texto, as legendas, a fotografia, tudo.

**EK: Acompanhou a impressão?**

WDP: Sim, acompanhei, ajudei a temperar as tintas, tudo.

**EK: E a tiragem?**

WDP: Mil exemplares.

**EK: Você teve uma relação continuada com a Universidade Federal do Mato Grosso.**

WDP: Ah sim, fiquei lá por 25 anos. Eles me ofereceram a possibilidade de implantar a imagem de uma universidade. Eu era assessor do reitor.

**EK: Já em 1990 você publicou, em formato de caixa, seis volumes da sua *Enciclopédia Visual*, parte de um projeto de organizar e editar 1001 volumes. Você pode explicar a origem deste projeto, e o papel que os únicos seis volumes têm no projeto mais amplo?**

WDP: A *Enciclopédia Visual* surgiu porque eu sempre tive fascínio pela imagem. Passei minha vida inteira pesquisando a imagem gráfica, impres-

sa, e percebi que havia uma grande carência generalizada. Era muito difícil para o jovem poeta, especialmente aqueles que não viviam nas capitais, ter acesso a estas imagens. Se o habitante de um ambiente urbano e desenvolvido não sabia ler imagens, seria ainda mais difícil para o jovem poeta do interior vir a ser um poeta visual. Então resolvi que iria organizar minha pesquisa e oferecê-la, de forma acessível, aos jovens. Meu plano era por à disposição deles 220 mil imagens. Ao longo da minha vida viajei muito pelo Brasil, pesquisando, comprando livros. Eu comprava livros raríssimos, caros, de antiquário, e metia a tesoura. Daí me diziam: “Mas Wladimir, como você tem coragem de destruir um livro desse?” E eu: “Porque deixar isso em único livro? Poxa, isso é burguês, eu não vou fazer uma coisa dessas. Eu quero é divulgar. Vou reproduzir isso em muitos exemplares.” Quando os poetas do processo veriam uma imagem dessa? Quando poderiam ter um livro desse? Nunca! Então eu cortava e divulgava.

**EK:** Em 2001 Google começou a oferecer a possibilidade de se pesquisar imagens na Internet a partir de texto descritivo, e em 2011 Google atualizou seu algoritmo de busca, permitindo que você introduza uma imagem na barra de pesquisa e encontre imagens semelhantes. É evidente que sua *Enciclopédia Visual* identifica e antecipa esta nova etapa cultural, na qual há uma enorme mudança de repertório, já que passamos a ter acesso a milhares de imagens imediatamente. Como você vê a relação entre o serviço “Google Imagens” e a *Enciclopédia Visual*?

**WDP:** Há várias diferenças a considerar. Cerca de 90% da *Enciclopédia Visual* é composta de gravura, de desenho, de imagens formadas pela linha gráfica. A imagem gráfica tem um poder de força específico, que a fotografia não tem. Um outro aspecto é a materialidade da imagem. O impresso e o virtual são duas expressões completamente diferentes. Na tela do computador a fisicalidade de cada imagem impressa desaparece e todas as imagens passam a ser igualmente lisas, virtuais. A criação feita especificamente para o espaço virtual é diferente da criação para o espaço impresso. Eu estou fazendo poemas para o computador, e fazer o mesmo poema para um formato especificamente gráfico me dá dois trabalhos, porque eles são diferentes. Usar a impressora acoplada ao computador não resolve o dilema, porque ela não tem o sentido de gravação da tipografia. O Google é tremendamente organizado, mas não vejo relação direta

com a *Enciclopédia Visual*. O estado do Google ainda é muito primário. Quando você faz uma busca, eles começam a repetir a mesma imagem. Se você pesquisar um artista qualquer, aparecem os visitantes conversando com o artista, andando, mais coisas do que o próprio trabalho dele. A *Enciclopédia Visual* é um projeto fora dos padrões. Uma enciclopédia abrange os opostos, enquanto na arte só é preservado aquilo que é considerado bom, bonito, significativo, com valor. Na enciclopédia não. O dicionário tem as palavras ladrão e polícia. Tem as palavras gato e rato. A *Enciclopédia Visual* é abrangente. Ela não está preocupada com uma suposta coerência, não está preocupada em ter unidade — ela tem opostos. A *Enciclopédia Visual* segue a experiência d'*Ave* no sentido da variedade.

**EK: Apenas seis volumes foram publicados. Porque?**

WDP: O editor Jorge Sávio, da Editora Europa, uma editora pequena, me acompanha a muito tempo. Ele me propôs editar alguns exemplares da *Enciclopédia*. Eu disse: “Eu faço para você, Jorge.” Ele é muito meu amigo. E ele é capaz de perder dinheiro. E eu não quero criar esse problema para ele. Eu disse a ele: “Se você tem outros trabalhos, isso pode esperar.” Ele tinha uma impressora Solna pequenininha. Então eu cheguei e fiz um projeto econômico para ele.

**EK: Você fez uma versão da *Enciclopédia Visual* para ele?**

WDP: Sim, é uma versão. O formato oficial é outro. Há muitos anos atrás eu comecei a fazer a *Enciclopédia Visual* no formato ofício, para ter bom aproveitamento de papel. A idéia era imprimir 1000 exemplares, então o aproveitamento era importante. Cada volume tinha 80 ou 84 páginas, algo assim. Era tudo padronizado. Depois mudou o formato de ofício para A4, que é menor. Isso foi um estrago. Eu como não tinha dinheiro para imprimir a *Enciclopédia*, usei o dinheiro que eu tinha para fazer os fotolitos. Infelizmente isto não deu em nada, porque hoje não se usa mais o fotolito.

**EK: Qual a situação atual da *Enciclopédia Visual*?**

WDP: Por conta dessas mudanças eu perdi tudo. Mas eu parei principalmente porque a Internet criou uma situação desigual. Eu trabalha-

va, pesquisava, gastava o pouco dinheiro que eu tinha, com o intuito de compartilhar diretamente com quem necessitava. Hoje, você faz todo este trabalho, gasta o seu dinheiro, e as empresas na Internet publicam o seu material e lucram com o seu trabalho. Que graça tem de eu trabalhar para o Google? Me perguntei: Que estratégia posso criar para eles não se aproveitarem disso? Por isso eu tiro a referência da fonte, a bibliografia. Se eu fizesse a bibliografia de todos os livros que eu tenho, todos ficariam cientes da enorme quantidade de livros que eu compro. Eu acho isso desnecessário. Porque citar todo mundo? Ridículo.

**EK: Você continua desenvolvendo a *Enciclopédia*?**

WDP: Ah, continuo, estou trabalhando atualmente nela. Porque? Porque eu apago a autoria das imagens. E é essa audácia que eu gosto na minha prática. Eu só concordo comigo quando eu sou audacioso. É uma provocação fantástica remover um nome superimportante, tirar o nome do autor de uma gravura conhecida. Eu me divirto com isso, é o momento mais alegre. É a minha compensação.

**EK: Nesta longa conversa nós repassamos toda sua vida. Wladimir, para finalizar eu gostaria de te perguntar o seguinte: Hoje, do alto dos seus quase 90 anos, qual aspecto de tudo você considera o ponto mais relevante?**

WDP: A minha poesia foi muito audaciosa, heroica mesmo. Já nos anos 40, querer romper com o alfabeto em uma cidade provinciana como Cuiabá foi muito forte. *A Ave* e *Solida* romperam com o alfabeto. Por causa disso, um jornalista revoltado escreveu no jornal **Última Hora** que os meus eram “poemas analfabetos.” (risos) O intelectual que não é capaz de ler visualmente toma estes poemas como analfabetos. Isso foi uma provocação muito grande à literatura. Que audácia um juvenzinho desconhecido, sem recursos, querer enfrentar os intelectuais estabelecidos! Você compreende? Com que arma? Com que roupa eu vou nessa festa? Então eu acho essa audácia importante, eu tenho um certo orgulho. O meu único orgulho é esse.

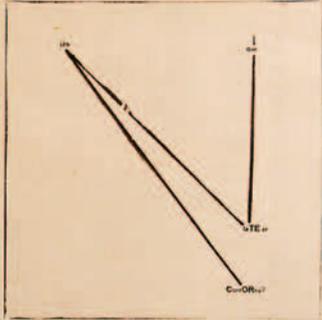
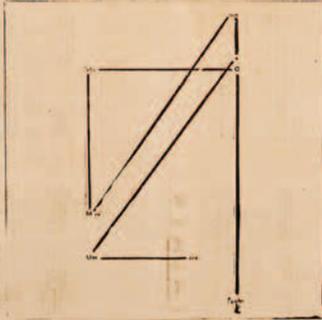
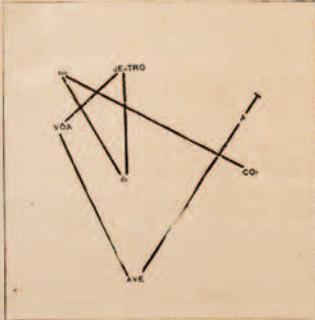
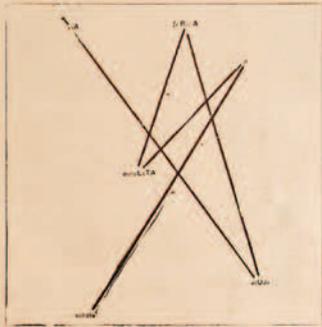
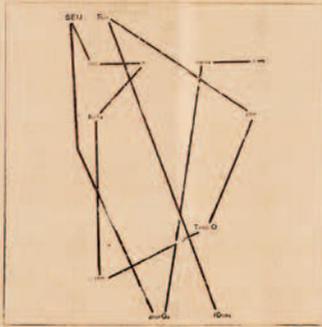
**Eduardo Kac** é poeta e artista plástico. Reconhecido internacionalmente como o criador da poesia holográfica e da bioarte, é professor titular e chefe do Departamento de Arte e Tecnologia da School of the Art Institute of Chicago.

Artigo recebido em 22 de dezembro de 2014 e aprovado em 26 de janeiro de 2015.

Wladimir Dias-Pino,  
*A ave*, 1957.



A AVE — Wladmir Dias Pino



1911

Universitäts-Bibliothek

1911