

POLIFONIA	CUIABÁ	EdUFMT	Nº 07	P.183-189	2003	ISSN 0104-687X
-----------	--------	--------	-------	-----------	------	----------------

Wlademir Dias Pino: poética e visualidade em Mato Grosso

Sérgio Dalate (UFMT)

ABSTRACT: In this study, the author offers a reading of the poem *A máquina que ri* (*The machine that laughs*) written by Wlademir Dias Pino taking as counterpoint his previous poem *A fome dos lados* (*The hunger of the sides*). Above all, he focuses on the visual plan of the poems. He attempts to grasp the constructive experiment that explores in such an obsessive way the spatiality and visual qualities deepening the dialogue with Mallarmé's proposals.

KEY WORDS: comparative study of poems, spatiality and visual aspects, dialogue with, Mallarmé proposals.

RESUMO: Neste estudo, realiza-se uma leitura do poema *A máquina que ri* de Wlademir Dias Pino, em contraponto com seu poema anterior, *A fome dos lados*. Focaliza-se, sobremaneira, o seu programa visual. Procura-se apreender o experimento construtivo que explora de modo obsessivo a espacialização e a visualidade, aprofundando o diálogo com as propostas de Mallarmé.

PALAVRAS-CHAVE: estudo comparativo de poemas, espacialização e visualidade, diálogo com Mallarmé.

Até que se prove o contrário, *A fome dos lados* é o primeiro poema em forma de livro publicado por Wlademir Dias Pino, em Cuiabá, no ano de 1940. No ano imediato, surge *A máquina que ri*. O poema, também em forma de livro, que agora se abre na horizontal, conserva de certa maneira características observadas no texto anterior, mantendo a complexidade da informação a ser absorvida em sua leitura.

São visíveis algumas questões do conteúdo em relação direta com o primeiro poema, principalmente o sentido em direção à morte. Quanto aos procedimentos de linguagem, observam-se os mesmos cortes determinantes da fragmentação sintática, o estilhaçamento dos versos, a perda relativa dos significados explícitos e a permanência de um léxico estranho.

Em *A máquina que ri*, parece haver uma preocupação maior com a organização dos aspectos que caracterizam o experimento construtivo, enriquecidos com a reflexão sobre a presença do geométrico e o programa visual do texto, apontando para a espacialização do poema e o uso do espaço branco em maior grau de racionalidade, aprofundando o diálogo com as propostas de Mallarmé, presentes já no livro-poema de 1940.

O título verticaliza no centro da capa as treze letras que o compõem, ressaltando a presença do preto. A posição que as palavras ocupam sobre o fundo branco racionaliza a distribuição: abaixo do *A* inicial está a palavra *máquina*, contendo sete letras, seguindo-se em outra linha o *que* e, também abaixo, a forma verbal *ri*. Por ser a palavra de maior extensão, *máquina* intui um segmento de reta horizontal cortado por outro, vertical, obtido pela programação visual de *A*, *que* e *ri*. Daí resulta uma cruz.

Partindo da observação dessas linhas, é possível ler na intersecção a metáfora da *pluma*, pena verticalizada produtora do atrito caligráfico necessário à escritura, cruzada pela *flecha*, seta indicadora das direções de leitura. Vale ressaltar que no processo de impressão gráfica, área de atuação plenamente dominada pelo poeta, a cruz é utilizada como marcador para limitar o campo do papel a ser impresso.

No poema, a *máquina*, construção circular dentada, funciona como referente inserido na modernidade que transforma diretamente a produção e a distribuição de mercadorias. Tal fato atinge de maneira direta a prática de Wladimir Dias Pino, poeta-operário que observa na oficina a máquina a engolir a linguagem do trabalhador. Por tratar-se de máquina gráfica, imprime livros para produzir o discurso da minoria, obedecendo ao código estritamente dominante, impositor de um silêncio aos que a ele não tiveram acesso e, conseqüentemente, não teriam acesso à mercadoria que fabricam.

Tudo isso desemboca na proposta da máquina que engolissem a si mesma, reforçando o movimento da roda dentada. Tal máquina passaria do simbólico antropofágico a uma autofagia e, enquanto simulação da máquina poética, tenderia ao desaparecimento, já delineado no segundo poema e consumado em *A máquina ou a coisa em si*, texto que em 1955 deveria encerrar a primeira fase do poeta e abrir espaço para o momento da construtividade mais incisiva em sua obra, com o grande livro *A ave*.

Ao propor a morte da máquina enquanto poema, o texto implicitamente continua o percurso em direção ao desaparecimento do verso. Lembre-se que, em *A fome dos lados*, o verso mortalmente ferido escorria, forma líquida, dissoluta, desalojada de seu horizonte habitual de leitura. Necessitando de outros indicadores, *A máquina que ri* incorpora a seta, elemento funcional e linha mais longa a ocupar inteiramente duas páginas do livro-poema: *Teus olhos têm um brilho de flecha – um eco polido de rolar*. Na década de 50, o uso da seta como direcionador do olho seria largamente empregado nos poemas *A ave* e em uma das versões de *Solida*.

Curiosamente, *A máquina que ri* inicia-se com dois versos de medida regular: *Cresces em direção de tua morte / essa que fecha e instante que vives*. O texto aproxima a sonoridade em *fecha* e *flecha* produzindo a identidade semântica no plano poético: atingindo um ponto no espaço da máquina, a flecha, objeto que gira em torno de si mesmo no trajeto em direção ao alvo, dá continuidade ao projeto dissolvente dos versos e do poema. Este, enquanto máquina flechada, encerraria o ciclo do verso pelo fechamento da linha curva.

Referindo-se à construção das formas geométricas básicas, Paul Klee, pintor suíço³⁵, observa que a formação do círculo depende de um centro. Sua história parte do ponto e este se projeta para todos os lados. É possível ainda a obtenção do círculo quando um pêndulo começa a balançar e a gravidade fica suspensa, surgindo em seu lugar a força do impulso. Pode-se

³⁵ KLEE, Paul. *Bauhaus*. Catálogo de Exposição. Stuttgart: Instituto Cultural de Relações Exteriores, 1974. p. 21.

dizer também que a linha encontrou o seu centro e começa a girar em torno dele mesmo.

Se, como deseja Klee, a história do círculo parte do ponto e se projeta para todos os lados, esse ponto é visto no poema *A fome dos lados*, através de um desdobramento semântico do signo *mancha*. Em *A máquina que ri*, as questões diretamente ligadas à forma da circunferência estão mais nítidas e reafirmam a construção da máquina circular como o próprio poema. Este retorna à questão do olhar pela proximidade entre *bolhas* e *olhos*, glóbulos flutuantes, sob a forma de esfera, que deslizam pelo campo da página: *Teus olhos têm o brilho de flecha e como bolhas distanciando-se dos peixes agudos*.

Conjugado a essa forma geométrica e utilizado de maneira insistente, em *A máquina que ri*, ocorre o desenho do quadrilátero. Ainda segundo Klee, um quadrilátero surge porque uma linha entrou em fase de tensão com outra linha paralela. A linha surgiu porque completou sua tensão em direção a outro ponto. Além disso, o quadrilátero pode surgir pelo fato de ambos os seus limites verticais terem entrado em processo de tensão.³⁶

No poema examinado, a quadratura é intuída na capa do livro. Pelo alongamento da linha vertical, o corpo do título do poema aproxima-se do retângulo, exatamente como na construção de alguns segmentos do texto, através do alinhamento dos versos. Isso permite maior grau de movimentação do olho sobre a face do papel, fundo branco em que superpõe-se o negro do verso, isolado ou em conjunto.

A questão é de suma importância porque, através das áreas nitidamente marcadas pela ação do contraste preto e branco, o poeta e o leitor, incorporados ao texto, efetuarão o percurso no espaço da leitura e este revela-se como a base de um jogo:

*o homem e seus exadrezados passos
com o cuidado de ir paralelo
a sua igualdade*

³⁶ Idem, *ibidem*.

A nítida referência à geminação dos quadrados leva a pensar não apenas a tensão entre as linhas fundamentais para a construção retilínea da figura geométrica, mas também a tensão resultante dos próprios quadrados negros e alvos, ou a tensão entre o que o texto diz pelo espaço preto e o silêncio dos quadrados brancos. Mais importante é a tensão entre o que o texto diz e aquilo que o leitor lê.

Se a mediação das linhas entre o produtor e o receptor se dá através do texto, o que daí resulta, a leitura como ato de ver, envolve necessariamente um outro olhar: *os olhos crus / cruz gira no vidro / (raízes cruas)*. A homofonia vocabular estabelece o jogo *crus / cruz*. Mais uma vez retorna a *alça de mira* no desenho da cruz, internalizada no círculo, como acessório para a consecução do objetivo e este constitui-se em *alvo*. Por outro lado o sintagma *olhos crus* remete a um primeiro olhar, espécie de olhar "primitivo", registro presente na representação de uma arte que reorganiza o mundo sem o artifício da perspectiva ilusionista. Nesse caso, a componente intertextual remonta mais uma vez a poética oswaldiana.

Conforme já exposto, se ao adjetivo *crus* cabe uma leitura da reorganização pelo olhar da arte primitiva, o mesmo não acontece com a *cruz* circunscrita no vidro, que sofisticada através do aparato o produto da indústria bélica e permite fabricar armas de alta precisão, exatamente como o fuzil em *A fome dos lados*. De qualquer maneira, fica evidente a contraposição de *crus*, o primitivo presente na construção e disparo da flecha, e *cruz*, marcação propícia ao disparo mecânico da bala de fuzil. Em ambos os textos, o *alvo* constitui um objetivo a ser atingido e prevê a utilização de lentes, a fim de controlar a possibilidade do erro ocasional (*le hazard*, o acaso mallarmeano). Em ambos os poemas de Wladimir Dias Pino, o texto chama a atenção para o seu programa visual: é o olho que ele visa atingir.

A máquina que ri opta pelo branco excessivo em torno dos segmentos que formam os blocos poemáticos. O maior dos segmentos tem catorze versos estruturalmente divididos por um corte horizontal, o que permite a segmentação em duas partes, com sete versos cada. Ambas encerram-se pelo mesmo verso

(*unidos furados e irmãos*) reforçando a construção da quadratura e, ao mesmo tempo, estabelecendo a circularidade:

*No rosto
ternuras a dentro
escorrido forte
da calvice
esticando a angústia
em ossos
unidos furados e irmãos
os olhos crus
cruz gira no vidro
(raízes cruas)
recebendo o mundo
na nudez ferida
crescidos mais nas lentes
unidos furados e irmãos*

Dividindo esse conjunto em dois, o verso assinalado reconstrói o par de olhos unidos e irmãos, encravados na face do poema, em traço horizontal, funcionando como linha divisória do segmento verticalizado, de onde surge, mais uma vez, a redundante cruz.

Ao mesmo tempo, o olhar é duplicado pelo espelho do papel: um olhar externo, o da leitura, deve atender às exigências do poema que impõe o seu olhar, interno, determinante de uma outra concepção de leitura porque se funda em uma nova concepção de escritura. Na prática, é como se o olhar externo necessitasse de "óculos" e após receber o reforço das lentes estivesse apto a perceber os caracteres tipográficos em dimensão ampliada – *os olhos crescidos mais nas lentes*. Cada vez mais, o poema aproxima-se de Mallarmé, o primeiro a perceber o problema da ampliação das letras, em função da publicidade, assim como, no Brasil, Oswald de Andrade observou a determinação do uso de letras garrafais no *reclame* ³⁷.

³⁷ CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., p. 27.

Em *A máquina que ri*, o rosto calvo, a face branca do papel prestes a não conter mais versos, institui um duplo questionamento. Como objeto olhante, questiona a permanência dos versos e da poesia no mundo dominado pela técnica, sob as marcas de uma sociedade industrial, cujo principal signo é a máquina. Como objeto olhado, desnuda-se frente ao leitor revelando-se outra possibilidade poética nesse mesmo mundo.

Através dos olhos furados, o texto projeta um olhar endereçado ao futuro, antecipando o procedimento desenvolvido no livro *Numéricos*. Nesse poema, Wladimir Dias Pino opera um corte na folha de papel, de onde resulta um orifício, elemento circular vazado que permite ler aquilo que é impresso na folha subjacente, produzindo um olhar simultâneo, conjugado à folha superposta. Já *A ave* apresenta este mesmo sentido radiográfico, ao sobrepor uma folha de papel transparente a uma outra, opaca, algo muito próximo de *as imagens com sua densidade de casca*, já registrado no poema *A máquina que ri*. Esses procedimentos ainda podem ser associados ao signo *sombra*, no texto *A fome dos lados*.

Superposição e elemento vazado estão presentes ainda em *ossos unidos furados e irmãos*, na medida em que a palavra *ossos* seja lida como branco, brancura, superfície alva, papel perfurado conjugando dois olhares em um só objeto perceptivo. Surge, portanto, a organização de um arranjo que tem em *ossos* o elemento arqueológico presente na memória do poema, a apontar para a direção de seu começo, ou seja, para o *branco*, espaço virgem antes do texto ser grafado e, aí, a possibilidade de preencher o vazio pela abstração do arranjo, ocupando apenas um terço da página, caso da maioria dos segmentos de *A máquina que ri*, exatamente como já o fizera Mallarmé no célebre poema *Um lance de dados*.