

# SINUOSIDADES E RANHADURAS NA POÉTICA DE WLADEMIR DIAS-PINO

VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA E CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS  
UFMT

## Resumo

Nas fricções e superposições do real e do textual, mundo e texto se confundem naquilo que se dá a ler por uma hermenêutica dos sentidos. Nessa perspectiva, qualquer experiência estética consistiria na apreensão do mundo-como-texto e do texto-como-mundo a partir de suas linhas, elementos de conteúdo e expressão que permitem o vir-a-ser das coisas diante de nossa percepção. Esta, por sua vez, só possibilita que as coisas se delineiem em nossa mente, especialmente a partir de sua intuição temporal e espacial. A ambiguidade da “linha”, entre o ponto e o plano, o númeno e o fenômeno, o gráfico e o tátil, o textual e o real, é matéria da poética de Wladimir Dias-Pino, cuja arte verbo-visual, reafirmando o caráter físico da experiência poética como atrito e ranhura, devolve a unicidade das coisas a elas mesmas e desossifica nossa percepção do real.

## Abstract

*Within the frictions and overlappings between the real and the textual, world and text become one as something to be read through a sensational hermeneutics. In this light, any aesthetical experience consists in understanding the world-as-text and the text-as-world based on its lines – elements of content and expression that permit the becoming of things under our perception. On its turn, perception only allows things do be outlined in our minds, especially through our temporal and spatial intuitions. The ambiguity of the “line”, between the point and the surface, the noumenon and the phenomenon, the graphic and the tactile, the textual and the real, is a poetic matter for Wladimir Dias-Pino, whose verb-visual art returns to things their uniqueness, thus disrupting our perceptions of reality and confirming the physicality of the poetic experience through frictions and grooves.*

## Palavras-chave

Poesia,  
artes plásticas,  
literatura mato-grossense,  
Wladimir Dias-Pino,  
linha,  
Ranhadura.

## Keywords

*Poetry,  
fine arts,  
Literature from Mato  
Grosso,  
Wladimir Dias-Pino,  
line,  
groove*

Na crítica literária do século XX, vários foram os estudos que entrelaçavam as noções de mundo e texto, tornando-as indissociáveis. Entre os modelos teóricos mais célebres dessa abordagem, podem-se destacar a fenomenologia de Heidegger<sup>1</sup> a hermenêutica de Ricoeur<sup>2</sup> e o paradigma desconstrucionista de Derrida.<sup>3</sup> Apesar das diferentes bases epistemológicas mobilizadas por essas correntes no que tange ao estatuto da arte, do mundo e da representação, pode-se destacar em todas elas a ideia de que a experiência é um construto dos sentidos, afetados pelo mundo e mediados pela linguagem. Assim, a existência seria sempre ato interpretativo, atribuindo significado aos significantes que chegassem à consciência por meio dos órgãos dos sentidos. O intérprete, porém, interpreta também a si mesmo nessa operação hermenêutica, o que faz da leitura descoberta de si e desconstrução dos modos de ver, ouvir, sentir.

Para afetar os sentidos e serem, pois, interpretadas em linguagem, as coisas devem ser captadas por uma sintaxe que pelo menos um dos órgãos perceptivos concatene. A visão, por exemplo, capta dados sensoriais a partir de uma sintaxe da imagem, cujos elementos de composição Kandinsky<sup>4</sup> categoriza em linha, superfície e cor, ao passo que Ostrower<sup>5</sup> o faz em linha, superfície, volume, luz e cor.<sup>6</sup> Essas unidades básicas, organizadas em sintagmas apreensíveis pelo olho humano, permitem que o mundo se *delineie* como texto e que o texto se *delineie* como mundo, a ser lido, interpretado e ressignificado por aquele que vê.

No entanto, se empreendermos uma hierarquização desses elementos da sintaxe visual, podemos dizer que todos eles são, em alguma medida, desdobramentos da linha, uma vez que, na geometria euclidiana, duas linhas definem um plano e três linhas definem um volume, ao passo que luz e cor são fenômenos ópticos determinados pela trajetória da linha descrita pelas ondas eletromagnéticas no espaço. Tal postulado nos permite dizer, à guisa de axioma da tese aqui defendida, que a linha é a unidade mínima daquilo que interpretamos a partir da visão, sendo base para qualquer interpretação poético-artística.<sup>7</sup>

Quando falamos das coisas a serem apreendidas pela visão, não é difícil recuperarmos, em termos espaciais, a linearidade inerente a seus contornos. Retas ou curvas, abertas ou fechadas, quebradas ou sinuosas, as linhas indicam onde começa um corpo e onde termina outro, determinando, por meio de seus limites físicos, também seus limites ontológicos. Afinal, um objeto é aquilo que suas linhas deslindam, e *não é* justamente tudo aquilo que escapa a esse contorno.

Analogamente, quando nos referimos à dimensão material da escrita, também a ser apreendida pela visão, podemos aplicar a mesma lógica de linhas e contornos definidores de espacialidades semióticas. A página é um plano, limitado por quatro linhas em suas margens, atravessado, por sua vez, de uma série de linhas de caracteres negros. Cada um desses caracteres também é desenhado como composto de traços lineares, dando ensejo à letra, à vírgula, a qualquer rajado de tinta – potências de sentido rabiscadas na superfície do papel.

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1996.

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>4</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 1970. *Ibidem*. *Concerning the spiritual in art*. Nova York: Dover, 1977.

<sup>5</sup> OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. São Paulo: Ática, 1979.

<sup>6</sup> Tais paradigmas vêm sendo aproximados por pesquisas acadêmicas no Brasil acerca dos elementos constitutivos da linguagem das Artes Plásticas, tais como em BONATO, Denise Teixeira. *Kandinsky e o cavaleiro: a presença do cavaleiro na obra do artista*. Brasília. 2006. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Distrito Federal; CSILLAG, Paula. *A experiência estética em organizações criativas: uma investigação fenomenológica do impacto da percepção visual sobre a criatividade*. São Paulo. 2003. Tese (Doutorado em Administração) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, São Paulo; e BARROSO, Ana Beatriz. Criação didático-poética na arte. Moringa – antes do espetáculo. *João Pessoa*, v. 3 n. 1 jan.-jun. 2012.

<sup>7</sup> Ainda que uma série de discussões artísticas, à luz de Kandinsky, assumam o ponto como menor unidade de análise pictural, optou-se aqui pela visão de Ostrower, que parte da linha para a definição dos outros elementos da sintaxe visual, haja vista ser o ponto adimensional e, portanto, invisível.

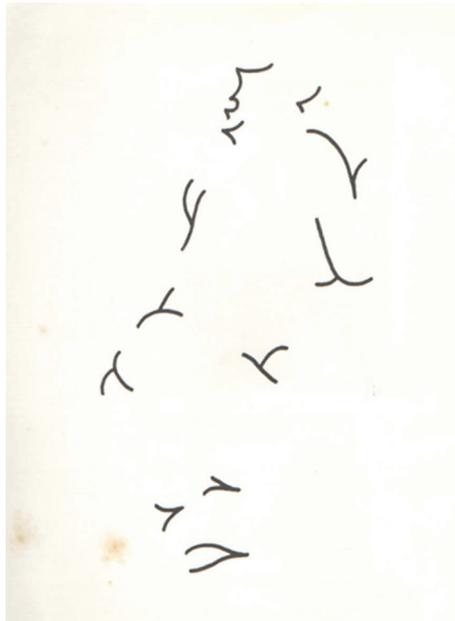
Por outro lado, também no que tange ao tempo – segundo o modelo kantiano<sup>8</sup> de intuições puras que definem a estética transcendental –, a linha é elemento a ser decodificado pela sintaxe dos sentidos. Assim, ao ouvido que escuta a fala, cabe articular, junto à consciência, todos os elementos do signo linguístico em torno de um modelo linear, em que um fonema jamais se sobrepõe ao outro, sucedendo-se sempre em uma cadeia de significantes.<sup>9</sup>

Se a linha no espaço era de elementos simultâneos, enquanto a linha no tempo é de elementos sucessivos, essa dialética entre concomitância e sequência, potência e ato, enseja o movimento, traço indissociável da vida e da própria poética da linha, que transforma o ponto – imobilidade – em drama e deslocamento.<sup>10</sup>

É desse movimento das coisas e dos signos no universo da linha, vertente temático-formal das mais expressivas na obra de Wladimir Dias-Pino, poeta e artista plástico carioca, residente em Mato Grosso durante boa parte de sua vida, que trataremos neste artigo. Para tanto, tomamos alguns textos da sua obra — *A separação entre inscrever e escrever* —,<sup>11</sup> de 1982, indagando como, por meio de uma poética de sinuosidades e ranhaduras, ensejadas sempre pelo jogo com a ideia e o desenho da linha, o poeta devolve ao texto e às coisas sua materialidade e sua existência no mundo. Reconciliadas (ou realinhadas) consigo mesmas, as coisas e os textos (os textos-coisas) dizem de si, como confluências de linhas no tempo e no espaço, que se dão a apreender pelos sentidos.

### As dobraduras do contorno

Por meio do título desta seção, que objetiva apresentar a macroestrutura de — *A separação entre inscrever e escrever* —, revisitamos, como jogo intertextual, o título da composição que abre o livro de Dias-Pino (Figura 1), impressa no verso da folha de guarda, antes mesmo da ficha catalográfica, conforme veremos:



**Figura 1:** As dobraduras do contorno<sup>12</sup>

<sup>8</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.

<sup>9</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1995.

<sup>10</sup> KANDINSKY, *Concerning the spiritual in art*, op.cit.

<sup>11</sup> Os travessões fazem parte do título do livro.

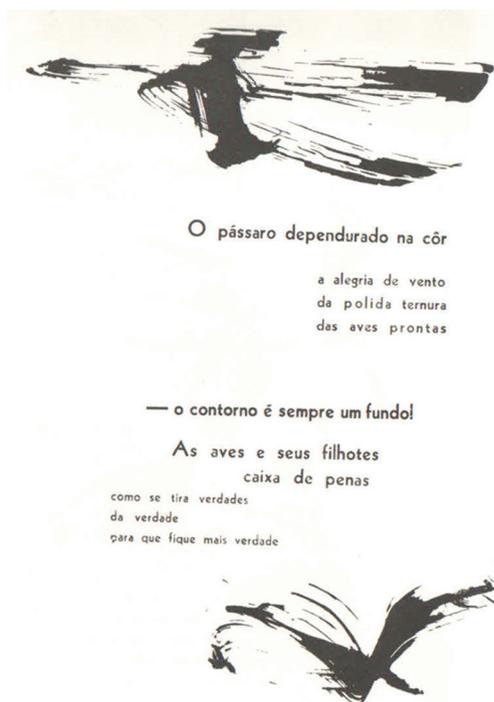
<sup>12</sup> DIAS-PINO, Wladimir. — *A separação entre inscrever e escrever* —. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.

Nessa tela – que à primeira vista pode sugerir traços aleatórios –, se o observador imaginariamente for preenchendo as lacunas entre os breves segmentos de linhas curvas bifurcadas, entreverá um corpo feminino cujo tronco, ligeiramente retorcido, está apoiado nos cotovelos. Ocupando o centro e em destaque, segmentos semicirculares compõem nádegas arredondadas e pernas dobradas em ângulo aproximado de 45°, em repouso na lateral. Não havendo outras linhas, é essa angularidade que revela a posição das pernas.

Tais dobraduras captam o que no corpo é sensual, a sua redondeza, a curva das nádegas, da coxa, a suave sugestão da virilha, do seio composto em parte pela linha do braço, a leve e irregular ondulação do cabelo, a curva da parte de trás dos joelhos. O título é autoexplicativo: as linhas flexíveis originam uma forma, definem uma fração de mundo ressignificada, revelam a visão erotizada do artista sobre o corpo feminino. Erótico que se satisfaz em si, posto que a representação feita é de um corpo anônimo, sem rosto.

Transposta essa interpretação para a macroestrutura de – *A separação entre inscrever e escrever* –, pode-se dizer que o seu conteúdo se coloca como uma metalinguagem investigativa, ao tempo que demonstrativa e também lírica (pelos recursos estilísticos com os quais apresenta seus próprios elementos constitutivos) de seus contornos. Assim, os limites físicos do papel e as fronteiras discursivas do que se espera de um livro de arte devêm expressão e conteúdo em suas dobraduras, jogando com os vincos da página e com o que toda dobra diz filosoficamente, como movimento reflexivo, em que a linha se vira sobre si mesma e indaga-se.<sup>13</sup> Em tal senso, a obra dá autonomia a cada um dos elementos poético-geométricos, exercitando-os em suas possibilidades de ocorrência: o ato plástico-criativo pensando-se essencialmente, fazendo-se fenomenicamente.

A mesma ideia, passada de númeno a fenômeno no correr da linha, é expressa em outras composições da obra, em que se põem em movimento dialético o verbal e o não verbal, como regimes semióticos cujos contornos cabe ao olho, em última instância, deslindar. Nas palavras do poeta, “Expressão do material usado: / limite da página como expressão”,<sup>14</sup> ideia que se faz exercício estético na composição a seguir:



**Figura 2:** O pássaro dependurado na côr<sup>15</sup>

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

<sup>14</sup> DIAS-PINO, op. cit.

<sup>15</sup> Ibidem.

Na composição em questão, bem como na totalidade do livro de Wladimir Dias-Pino, “o contorno é sempre um fundo”, transcendendo as divisões de forma/substância e expressão/conteúdo postuladas por Hjelmslev<sup>16</sup> e abraçadas por Greimas.<sup>17</sup> O pássaro, na Figura 2, delinea-se não como mero traçado, mas como direção e intensidade da pincelada, que deixa, como rastro, uma inscrição. Metonímia de todo o livro, essa composição pendura o pássaro na cor, o escrito no inscrito, a imagem na linha: não há, pois, um conteúdo a ser mobilizado pela expressão; é no drama da linha que ambas as instâncias se fazem uma só enquanto poema.

Aliás, de contornos e delineamentos imprecisos, como o pássaro da Figura 2 ou a sedutora mulher da Figura 1, o gênero de – *A separação entre inscrever e escrever* – é também difícil de precisar: há, na página 3, uma subtítuloção, posta em parênteses logo abaixo do título – *Exposição* – e, mais abaixo, *Catálogo* (de desenhos, texturas, poemas e textos críticos), instigante simultaneidade entre o que se dá ora a ver (ou expõe) e a memória impressa (o que se registra ou cataloga), como sua ficha catalográfica informa.

Ainda no que diz respeito ao contorno difuso do livro, sugerido pelas notas editoriais, encontramos a seguinte lápide registrada na metade inferior de uma das composições:

Foram tidas estas páginas, desde  
o dia 28 de Setembro,  
na prensa manual  
de “igrejinha”, nesta cidade  
de Cuiabá, rua 13 de junho, 958,  
próprio por constar de 60 exemplares com  
desenhos originais do mesmo autor.<sup>18</sup>

Entre os poemas, essa informação, que aparentemente deveria ser interpretada de modo estritamente extraliterário, como informação catalográfica, ganha nova dimensão. Em um livro no qual os elementos geométricos ganham estatuto poético, não pode ser gratuito o caráter posicional (e portanto, geométrico) que localiza em meio aos poemas essa lápide. Versificada, a distribuição de suas informações em diferentes linhas, junto com o *enjambement* que se constitui entre elas, poetizam esse ponto destoante da trajetória discursiva do catálogo-exposição.

Tais informações dividem a página com um poema de treze versos predominantemente monossilábicos, intitulado “Quase índice”, cujas verticalidade e breve extensão sugerem a forma homônima de um índice – listagem alfabética, cronológica, metódica, de autores, obras, fatos citados em um livro. Todavia, os versos negam essa *quase* função anunciada, pelo seu teor surrealista, insólito, sem propositura sintática:

Que pluma  
como a  
como o  
Escala  
Quando  
Perfil  
Diga-se  
em que  
Vê-se

<sup>16</sup> HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>17</sup> GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

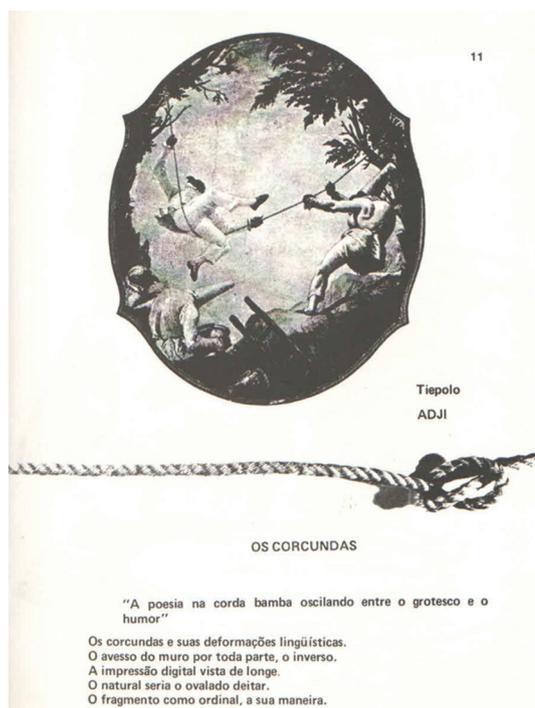
<sup>18</sup> DIAS-PINO, op. cit.

Agudo  
Sem o  
Prelo  
bochechas<sup>19</sup>

Assim, a obra é, em boa medida, catálogo não catalogado – ou mesmo, não catalogável, esfumando a linha que separa o não literário e o literário: o índice, a ficha, o poema. Seguindo como *modus significandi* a ideia de “como a/como o”, contida no “Quase índice”, são fraturadas as símiles que definem o contorno do livro, de modo que a ficha vira poema e o poema vira índice.

Concomitantemente, a obra pode ser também lida como integrante do gênero *coletânea*, uma vez que seus textos não estão organizados de forma sistemática, como supõe um catálogo, e sim, segundo uma *linha* estética, em que relações interdiscursivas vão se estabelecendo entre as produções do autor e as notícias jornalísticas. A propósito, é recorrente no livro a colagem de recortes de jornais com notícias sobre as próprias produções do autor, fotografias do autor e de pessoas do seu círculo (família, artistas) etc., em exercício metalinguístico da linha que, como dobra, volta-se sobre si.<sup>20</sup>

Também no que tange à diagramação, a obra subverte as espacialidades tradicionais, ora ultrapassando os limites da mancha gráfica e aniquilando a linha de margem por meio de uma corda estendida (Figura 3) – no que reproduz as escolhas estéticas da pintura *O balanço de Pulcinella* (1791), de Giovanni Domenico Tiepolo, na parte superior da página –; ora fazendo uma linha reta horizontal cortar de fora a fora um par de páginas, cruzando-se perpendicularmente à linha da dobra das folhas (Figura 4). Texto que não cabe na página, real que não se reduz ao papel: o livro de Wladimir é exercício de desautomatização dos sentidos na medida em que nos leva a questionar os limites da representação e da percepção. Afinal, o que podem o ponto, o traço, a linha?

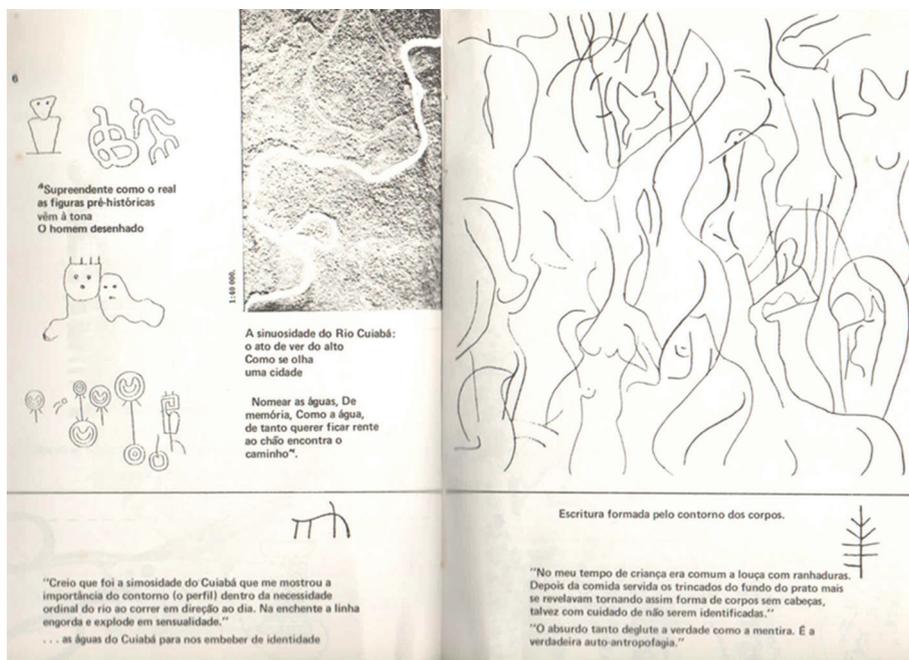


**Figura 3:** Página da obra em que a linha transcende a mancha gráfica<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

<sup>21</sup> DIAS-PINO, op. cit.



**Figura 4:** Páginas atravessadas por linha perpendicular à dobra<sup>22</sup>

Transgredindo os limites gráficos da página – cruzando as fronteiras da própria folha de papel –, o livro de Dias-Pino recobra sua dimensão material. Trata-se não só de porta-texto, mas sim de objeto do mundo. Suas linhas, ranhaduras na página, ultrapassam a dimensão textual do catálogo e situam a obra como algo que se dá a ver e a apalpar, “atrído gráfico do ato de inscrever”.<sup>23</sup> Atrído, inscrito e escrito (perdoem-nos o inevitável eco): baralham-se essas dimensões, como profusão de linhas que se cruzam no livro.

### A linha, o verso e o risco

Na obra em análise, a poética da linha percorre desde a arquitetura do livro e seu projeto gráfico à instância de cada poema, desenho ou textos verbo-visuais. No âmbito de sua lira, tal projeto estético revela a maneira como o poeta, pelas suas criativas retinas, filtra, potencializa e intenta nomear o inapreensível, geometrizando-o:

A sinuosidade do Rio Cuiabá:  
o ato de ver do alto  
Como se olha  
uma cidade

Nomear as águas, De  
memória, Como a água,  
de tanto querer ficar rente  
ao chão encontra o  
caminho.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

O percurso do rio, como escritura, escalavra a terra cuiabana, em cuja cena literária Wladimir se situou como poeta do Intensivismo, do Concretismo, do Poema Processo,<sup>25</sup> e tantas outras propostas estéticas de repensar a lira como algo que açula o olhar. Mais do que fluidez da água, é a sinuosidade, como desenho geográfico, que inscreve o rio Cuiabá na obra do autor: se “rente/ao chão encontra o/caminho”, é como linha fluvial que esse corpo d’água evoca um nome, uma memória, como imagem poética.

Já em outros poemas, o eu-lírico despididamente faz uso de substantivos abstratos e adjetivos pouco usuais para dar representatividade às superfícies curvilíneas, revendo-as não só enquanto o que afeta a retina, mas já recodificadas por uma sintaxe visual que recorre a metáforas impensadas para dar conta de interpretar esses contornos. Note-se, a esse respeito, o poema “Os corcundas”, impresso logo abaixo da imagem da corda que transpassa a página e da pintura de Giovanni Domenico Tiepolo, conforme mostrado na Figura 3 deste artigo.

### OS CORCUNDAS

“A poesia na corda bamba oscilando entre o grotesco e o humor”

Os corcundas e suas deformações linguísticas.  
 O avesso do muro por toda parte, o inverso.  
 A impressão digital vista de longe.  
 O natural seria o ovalado deitar.  
 O fragmento como ordinal, a sua maneira.<sup>26</sup>

Na corda bamba – linha reta que devém curva e se reconfigura a cada passo do artista circense, cedendo a seu peso –, a poesia de “Os corcundas” também oscila entre o grotesco e o humor, tal qual as formas humanas pintadas em *O balanço de Pulcinella*. Polichinelo, jocoso personagem da *commedia dell’arte* italiana, é a Pulcinella que se balança desastrosamente na corda, como os corcundas que, fator recorrente na história dramática das deformidades físicas, tornam-se atrações de circo. Ou imagens poéticas, com Dias-Pino, na insistente busca dos inusitados circuitos das linhas do mundo.

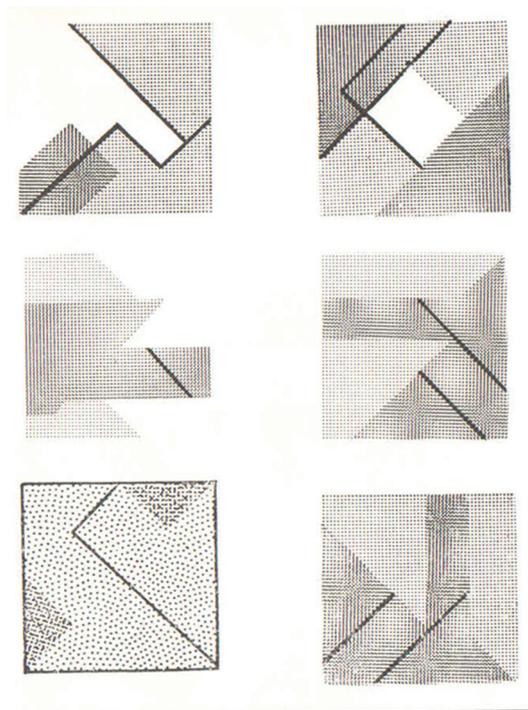
Se o corcunda se marca pelo reto (coluna vertebral) que devém torto (corcova das costas), esse caráter curvilíneo transcende no poema o que é puramente visual e se traduz em metáfora conceitual, como “deformações linguísticas” – que, aliás, marcam a própria noção de literariedade, enquanto estranhamento e desnaturalização, segundo os formalistas russos.

Junto dessa metáfora, outras também se revelam de difícil visualização, como o “avesso do muro”, “o ovalado deitar” e “o fragmento como ordinal”, revelando já uma reconceitualização das coisas segundo uma sintaxe da espacialidade, ainda que sob significantes que beiram o surrealismo. Na corda bamba da inteligibilidade, ficam pois os corcundas e as imagens por um fio em seu equilíbrio sobre a linha. A forma ovalada não se sustenta de pé, mas dá representatividade e significância aos procedimentos semióticos da poesia de Wladimir Dias-Pino, para quem “De repente a porosidade da poesia se fisicalizou na visualização das retículas”,<sup>27</sup> como na obra sem título a seguir:

<sup>25</sup> DALATE, Sergio. *A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras. Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 1997.

<sup>26</sup> DIAS-PINO, op. cit.

<sup>27</sup> *Ibidem*, aspas colocadas pelo próprio autor.



“De repente a porosidade da poesia se fisicalizou na visualização das retículas”.

**Figura 5:** composição sem título composta de quadrados, linhas retas e pontilhados<sup>28</sup>

Nesse texto não verbal, em exercício de decomposição das formas, a superfície do quadrado se fragmenta nos contornos das linhas cheias e poligonais, sofrendo ainda dissolução visual nos conteúdos que se esvaem sob uma estética pontilhistas. A esse movimento de desagregação, em cada imagem soma-se uma leitura sintagmática que a sequência de quadrados suscita, ora como rotação da figura (na passagem entre o quarto e o sexto quadrado), ora como reconfiguração dos espaços cheios e vazios (na transição entre o primeiro e o segundo quadrado).

Essa dialética entre a imobilidade do ponto e o dinamismo da linha, potência e ato que Kandinsky<sup>29</sup> já observara, é ratificada nessa composição pelos contornos de setas que se entreveem em cada quadrado. Estas, no estatismo do desenho, ensaiam e apontam um movimento, que só pode se dar quando se percorre uma trajetória – ou uma linha de leitura.

As formas geométricas que se desagregam no exercício da série de desenhos da Figura 5 são, então, recompostas em uma nova sintaxe visual, como Dias-Pino<sup>30</sup> afirma no aforismo “Organização geométrica da poeira da canga” – agora transposta para a imanência do verso:

#### “BARROCO SELVÁTICO”

A influência da porosidade (da pedra)  
na técnica do desenho.

“A primeira casa que morei em Cuiabá ficava  
na Rua Nova. Toda calçada de pedra canga”.

A importância do fundo:

<sup>28</sup> DIAS-PINO, op. cit.

<sup>29</sup> KANDINSKY, op. cit, 1977.

<sup>30</sup> DIAS-PINO, op. cit.

“o orgânico como o não Geométrico.  
O chão e o quase (e o que vem de)”.<sup>31</sup>

Pequeno e com eficiente força plástica, esse poema é quase concreto, no senso do tangível, como a pedra canga que lhe serve de inspiração temática e formal: temática, porque é de pedra a calçada da casa de onde fala a voz lírica; formal, porque as ranhaduras da pedra são replicadas para os traços do verso.

Único item lexical repetido em todo o poema, “pedra” assume aqui papel central. No primeiro verso, aparece lembrada entre parênteses, o que a coloca em destaque como vocábulo que ressalta ao verso, ou como saliência dos pedriscos irregulares de canga na calçada. No quarto verso, “pedra” reaparece em uma frase sem verbo, também destacada do restante do poema. Espacialidade privilegiada, a que retorna a memória da voz lírica, a pedra constrói o calçamento da rua e o anacoluto no segmento “toda calçada de pedra canga”. À frase quebrada corresponde a geometria do calçamento fraturado de pedras cangas.

Acrescente-se que a evocação da pedra é também mote para frequentar sua porosidade, seus traços, sua topografia recortada de linhas: “o orgânico como o não Geométrico”. Textualizada, a pedra revela seu caráter de discurso capaz de dialogar com outro discurso, em que a sintaxe (porosidade) da canga influencia outro desenho, seja ele pictórico ou mesmo a tessitura do poema.

Transcendem, então, o fundo, a pedra, o chão – ou o ponto, a linha, o plano –, o caráter de meros elementos de base. Ao que os sentidos naturalizam como sustentáculo óbvio – o chão calçado que pisamos e o traçado geométrico que entrevemos – o poeta devolve dimensão artística e unicidade. O poema é pedra e a pedra é poema, cujas porosidades cabe indagar nesse quiasma que supera a lógica e não se reduz à dialética de Hegel. Bem o dissera Paz:<sup>32</sup> “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo”.

Ainda a reboque da aproximação entre a escrita do poema e o traçado do real e da natureza, destaca-se no livro ora analisado a composição “O perfil”, que combina gravura, palavra escrita e desenho, como se pode ver na Figura 6.



**Figura 6:** “O perfil”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

<sup>33</sup> DIAS-PINO, op. cit.

Como produto da tesoura, que logo chama a atenção nessa composição, é picado e, portanto, fragmentado, o perfil que aqui se encena: três códigos distintos – a gravura, o verbo e o desenho – separados por espaços em branco, mas unidos pela linha que sai do carretel e “percorre” o perfil. A “linha”, agora também no campo semântico da costura (e, portanto, da tessitura e da textualidade), é, então, o elemento pictórico que seduz o olhar do poeta que está diante do mundo, contemplando-o; é a via de acesso à “aventura” interpretativa dos sentidos que percebem e se comovem com o existente e sua movência ondulante, a topografia, as pessoas, as águas:

O RIO CUIABÁ: a presença do líquido como pontilhado da direção  
PONTILHADO: A LINHA... DA AVENTURA...<sup>34</sup>

Os pontos que compõem a linha, segundo uma perspectiva da geometria euclidiana, também aqui formam o real – no rio que se deixa ver – e sua (im)possibilidade de representação – no traço e no vocábulo que malogram na tentativa de transpor o fluido do líquido para o imóvel do papel. Entre o dinâmico do real e o estático do textual, a linha se revela em sua dimensão mais íntima, como tensão que “nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto”.<sup>35</sup>

Essa condição dialética entre o estático e o dinâmico, engendrada pela linha, é reforçada pelo seu caráter pontilhado – e, por conseguinte, ritmado – nessa composição. Uma retórica pontilhistas reforça a movência das linhas da água na gravura, assim como as reticências – pontilhados gramaticais – lançam suspensão e uma lacuna deslizante na superfície do verso.

Nesse jogo entre forma e conteúdo no campo semântico da linha, cabe retomar Herbert Read, quando este lembra Paul Klee, tomando-o como o artista mais representativo de uma arte na qual o “elemento formal acha-se inteiramente subordinado ao conteúdo” e o “conteúdo não está subordinado a nada: é fantasia livre”. Para ilustrar, Read cita uma descrição, que ele chama de “Dar um passeio com uma linha”, feita pelo próprio Klee, a fim de mostrar como sua imaginação trabalha:

[...] De um ponto morto parte o primeiro ato de movimento (linha). Após um certo tempo, uma parada, para tomar fôlego (linha interrompida, ou linha unida por paradas repetidas). [...] Cruzamos um campo arado (superfície toda desenhada de linhas), depois da floresta cerrada. [...]. Não estou mais calmo: na vizinhança de outro rio há nevoeiro (elemento espacial) [...]. Toda sorte de linhas diferentes, pinceladas, traços, superfícies lisas, superfícies salpicadas, superfícies sombreadas. Movimento ondulante. Movimento limitado, unido. Movimento contrário. Manchado, tecido, murado, gasto. Unanimidade, comunidade. A linha esgotando-se aos poucos, fortalecendo-se outra vez (dinamismo).<sup>36</sup>

Como Klee, para quem a linha, mais do que um elemento geométrico, era uma forma de pensar o mundo e dar-lhe forma – imaginá-lo –, Wladimir Dias-Pino, em sua poética, faz da linha recurso formal, temático e visual para revelar a materialidade que há no texto e a textualidade que há no mundo. Chamado a percorrer o sinuoso traçado das linhas em – *A separação entre inscrever e escrever* –, o leitor se vê lançado em uma ideia de escrita como inscrição, em que a ranhadura é o processo semiótico por excelência que revela o caráter visual e tátil de todo texto, devolvendo, por sua vez, a cada coisa do mundo, sua unicidade como acontecimento textual.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> KANDINSKY, op. cit., 1970.

<sup>36</sup> READ, Herbert. *A arte de agora agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

## Considerações finais

Wladimir Dias-Pino apresenta-nos um processo de educação estética pela observação das formas, procedimento pelo qual se constituem propriamente os seus versos, marcados por caráter incontinuo e fragmentário, pelo uso metafórico de termos, pelo ludismo na aproximação das palavras, pela hibridação com as artes plásticas.

Mas algo nos chama a atenção sobremaneira nessa poética: a capacidade do poeta de vivificar líricamente o inanimado e expressar a vitalidade das coisas animadas, uma atitude, por assim dizer, sustentável, um respeito pelas coisas no seu ser, nas suas necessidades de manifestação, absorvendo delas, em suas linhas e contornos, uma aprendizagem de arte plástico-poética, rítmica:

Creio que foi a sinuosidade do Cuiabá que me mostrou a  
importância do contorno (o perfil) dentro da necessidade  
ordinal do rio ao correr em direção ao dia. Na enchente a linha  
engorda e explode em sensualidade.

O “rio” engendra tempo e espaço, corre “em direção ao dia”. Climaticamente, recebe caudalosa chuva; “linha” fluvial esbelta, enche e explode em beleza sensual e transbordamento sinestésico, alterando paisagens interna e externa ao eu.

Por meio de uma poética de ranhaduras e sinuosidades, exercitadas pela linha enquanto procedimento visual e tátil, ressignificam-se o eu que olha o mundo e o mundo que por ele é olhado, em atividade hermenêutica que devolve ao homem o poder de tocar com os olhos ou de ver com as mãos, percorrendo os contornos do que se dá a ler.