

## Uma radicalidade teimosa

Wladimir Dias-Pino

*Entrevista realizada com Wladimir Dias-Pino,<sup>1</sup> para a revista Concinneas, por Inês de Araujo, Regina Pouchain, Evandro Salles e André Sheik, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2017.*

**Inês:** Achemos que seria bom começar falando sobre a sua obra, que é enorme, e vai para todas as direções, partindo de Cuiabá até ao MAR, levando em conta o impacto causado pela exposição *O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino*, que você fez em 2016. Gostaríamos de lhe escutar a respeito dessa exposição.

**Wladimir:** A primeira vez que fui convidado pelo Paulo Herkenhoff para fazer uma exposição aqui no Rio, como eu tenho a pretensão de vanguarda e comecei muito cedo, pensei: devo fazer primeiro em Cuiabá, onde realizei as coisas. Lá tem os historiadores, os críticos e a universidade, o que vai dar um certo sentido cartorial, uma certidão de nascimento a esse negócio. Em Cuiabá então, eu fiz uma exposição – Cuiabá Experimental

–, com uma quantidade de peças maior do que aqui, foram 1350 imagens.

**Inês:** Em que ano?

**Wladimir:** Logo antes, foi em setembro de 2015. Fiz isso para justificar a exposição aqui no Rio. Em 1948 inauguramos um movimento em Cuiabá que se chamava Intensivismo. Esse movimento recusava o Modernismo. Na verdade, o Modernismo, para nós, nasceu das *Palavras em Liberdade* do Marinetti, e isso sintonizava com São Paulo, com o Brás. Houve, proposital ou sem querer, um movimento nacionalista dentro do próprio Modernismo, o que justifica a razão pela qual Monteiro Lobato ficou tão contra o Modernismo.

**Evandro:** Por quê? Lobato era nacionalista.

<sup>1</sup> Wladimir Dias-Pino é poeta e artista gráfico.

**Wladimir:** Não, eu coloquei mal, desculpa. A ideia do Modernismo, da exposição do Modernismo, foi do Di Cavalcanti, e Di Cavalcanti morava no Catete, mas eles não tinham o dinheiro pra fazer o movimento, então São Paulo se apropriou. Porque, para se fazer um movimento, você tem que ter um ídolo, um nome. Recentemente, comentei com um amigo que temos que ressuscitar Rondon, esse pessoal, para dar uma sustentação política ao Estado. Esses nomes são necessários para as instituições. Eu sou vanguarda, mas reconheço que não dá para fazer movimento sem figura de proa, para garantir o apoio da mídia. Então houve essa coisa bem nítida, entre a origem de apoio italiano, e depois, o movimento do Cassiano Ricardo, do Plínio Salgado etc., que eram nacionalistas. Mas essa deriva ficou marcada definitivamente. Em 1926, quando Oswald lançou o movimento, naquele momento, cortou não só essa deriva, como definitivamente a influência do Simbolismo na literatura brasileira.

**Evandro:** Mas e o seu movimento, o Intensivismo?

**Wladimir:** O Intensivismo suprimia o Simbolismo. Nós já percebíamos a necessidade da imagem no poema. A imagem já existia na poesia, só que era em forma de palavra, tanto que um poeta tão ruim como o Humberto de Campos escreveu um dos livros de poesia mais importantes para a nossa literatura, que é *O conceito e a imagem na poesia brasileira*. Quando se vai ver o movimento de Cassiano Ricardo, quando ele compara a onça com o relâmpago, ainda é Simbolismo. Um dos melhores poetas de Mato Grosso, é Lobivar Matos, que foi também editor da revista da LBA [Legião Brasileira de Assistência]. Embora modernista, ele também tinha um lado simbolista. Na poesia brasileira do soneto simbolista, o sujeito escrevia um poema para a mulher, um para a casa, outro para o filho, um para não sei quem, outro para Getúlio Vargas... Isso estava preparando uma revolta no inconsciente, para aparecer o livro como objeto. Antes, eu lia socialmente, e até mesmo cartorialmente, a história; hoje, eu vejo em tudo a psicologia, ou seja, o inconsciente da história.

**Inês:** E, nessa época, você tinha uma leitura das vanguardas, do Mallarmé?

**Wladimir:** O Mallarmé é um poeta simbolista, o silêncio dele não é o silêncio estrutural do poema. Porque a maior descoberta que o homem fez foi o intervalo, que aparentemente

não é nada. O mesmo problema vai se refletir na matemática. Os matemáticos têm uma dificuldade danada com o zero. E outra coisa, também nós, do Poema Processo, percebemos todas essas coisas, porque foi um movimento que preparamos por oito anos.

**Regina:** Wladimir, volta um pouquinho para o Intensivismo, explica por que você quis fazer a exposição primeiro em Mato Grosso, por que você demorou em aceitar fazer a exposição aqui.

**Wladimir:** Mas as coisas vão e voltam, elas são orgânicas, tudo se mistura, não tem essa coisa de datação linear.

**Inês:** Sentimos isso de uma maneira muito profunda no MAR, porque a exposição não se organizava dessa maneira, ela dava espaço para fazer essas idas e voltas. Esse era um conceito muito forte na exposição. Por isso pensamos em começar por aí, pela exposição do MAR.

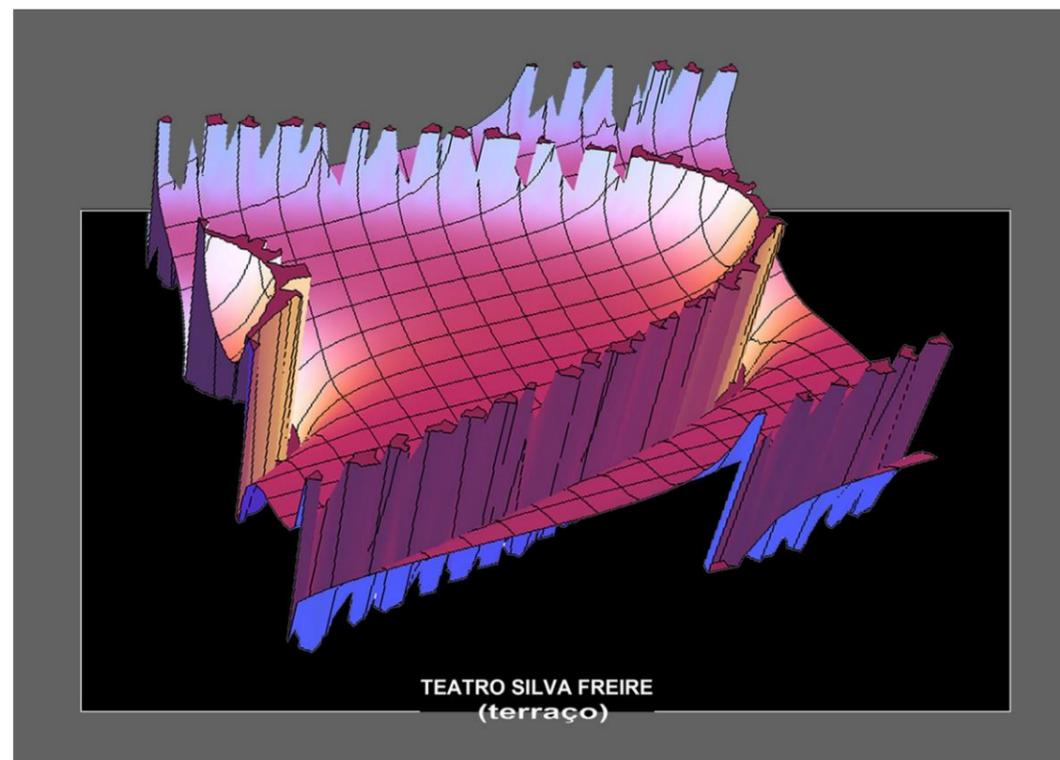
**Wladimir:** Uma das coisas que eu percebi nas salas de exposição daqui é que elas não obrigavam a ter um circuito padrão. Em Cuiabá, eu peguei um espaço de vinte metros ... não lembro bem quanto do outro lado. Por um acidente geográfico qualquer, o arquiteto usou uma linha inclinada na parede de lá. A arquitetura é ângulo reto, uma linha inclinada elimina o ângulo reto. Foi justamente o que fizemos em Cuiabá. Nós íamos acrescentar a linha inclinada dentro do quadrado de Mondrian, já tínhamos essa teoria desde o Intensivismo. O Intensivismo não era só literatura e arte, era matemática também, e geografia.

**Inês:** Você estudou Matemática?



**Manifesto Intensivista**

**Wladimir:** Sim, eu tive que estudar estatística. Mato Grosso tem um privilégio, sendo isolado, é o único lugar do país que tem fronteira com o exterior. Foi a única vez na História que o país foi invadido, pelos paraguaios, que houve guerra. As invasões de Nassau, dos holandeses, eram comerciais, em busca do açúcar, não eram culturais. Então, onde houve a invasão militar e uma tragédia de guerra foi em Mato Grosso. Mas de lá saíram governadores para ser presidente da República. Tivemos o Ricardo Franco, que era um astrônomo, para marcar as nossas fronteiras internacionais. Ali tínhamos a pressão da cultura, da fronteira com a Bolívia, com o Paraguai e com a América Latina. É que nós éramos só o Tordesilhas, as fronteiras das capitânias, o resto do Brasil era em Castela. Nós roubamos tudo isso aí, fomos bater no Paraguai. Há esse ressentimento histórico, recalques psicológicos, que vão contribuir. Por exemplo, a filosofia estava morta, praticamente morta, vieram os psiquiatras e lhe deram uma outra feição, que levantou e iluminou outras áreas. Porque a História é feita de coisas inconscientes, é tão carnívora



Arquitetura Utópica, 2015

quanto a terra que nós habitamos.

**Inês:** Como é a relação de vocês com Cuiabá?

**Wladimir:** Eu digo que Cuiabá é uma cidade que nasce do chão. Ela não é uma cidade da prancheta. Porque tem um veio de ouro, que é irregular. Então, como o garimpo precisa da água, ela se faz pela beira dos córregos.

**Inês:** E a poesia *O Dia da Cidade*, que fala de Cuiabá, tem relação com esses córregos?

**Wladimir:** Tem. Eu estou fazendo um trabalho em que eu pego “O Dia da Cidade”, daí eu ponho o chão, já é outro tipo de cidade, que é um pulo sobre o movimento social de habitação. São formas geométricas e quadrados que combinam, como as cidades novas que estão nascendo. Por exemplo, todas essas cidades que estão anunciando acontecimentos aqui nasceram depois dos anos 1970, com a soja. Eles já fazem cidades com planejamento de ruas enormes. Então eu estou querendo contribuir com um sentido de urbanismo novo para Cuiabá, esse será o chão, trazer um negócio de pisar na arte.

**Inês:** Esse projeto é uma exposição que você está desenvolvendo?

**Wladimir:** É e em cima do chão. Numa vitrine, da mesma sala, no mesmo espaço, já há a *Arquitetura Utópica*. Eu tenho um projeto de *Arquitetura Utópica* – haja Joaquim Cardoso para resolver depois a situação –, são três etapas do ecológico. A Vila Bela era a capital de Mato Grosso, mas era tão doentia que tiveram que mudar a capital para Cuiabá, os brancos saíram, daí ficou uma cidade só dos pretos; tem essa coisa por lá, devido ao isolamento, ficou tudo completamente abandonado.

**Regina:** O Lobivar Matos foi o primeiro poeta a escrever sobre um tema único, sobre os negros de Corumbá. Em vez de escrever sobre a lua, sobre o moleque, ele escrevia sobre um tema, o livro inteiro de poesia sobre o mesmo tema.

**Wladimir:** Era a indicação do livro tema, ele escreve o primeiro livro sobre os índios, depois outro livro, *Sarobá*, que era o bairro dos negros. O desenvolvimento de cada coisa tem uma lógica gradual, como a escada tem os degraus. A espiral é fantástica, porque ela

faz assim [desenha um círculo com a ponta do dedo], você está nesse ângulo, você olha assim [traça uma reta no círculo imaginário], igual a quem está nesse outro degrau, mas o desenvolvimento já deu uma volta em torno do negócio todo.

**Inês:** E esse ângulo inclinado, como vocês o encontraram?

**Wladimir:** Nós queríamos encontrar uma visualidade. Tínhamos necessidade da visualidade para nos expressar. Não queríamos a descrição nem a representação nem estávamos preocupados com o sentido poético. Queríamos a apresentação da imagem, da visualidade. O poético não tinha importância. Achávamos que o poema não tem nada a ver com poesia, é independente. Uma coisa é uma, outra é outra. Por exemplo, o *Solida*, ele faz vinte versões dizendo a mesma coisa, mas de inscrição diferente. O que nos interessava era inventar formas de registro de visualidade e de inscrição, não temas. Porque o tema é anedótico. Nós não queríamos o descritivo, queríamos trabalhar com camadas, porque percebemos a diferença da cultura oriental para o Ocidente.

Até quando Gutenberg inventou o livro, ele descobriu a impressão por camadas, isso na seleção da técnica de cores, que vai gerar o sentido de matriz. Mas o importante é o livro, foi o que deu ao Ocidente a noção do sentido prático das coisas. Porque o livro é o objeto mais prático que o homem criou. Culturalmente, ele se opunha ao Oriente, onde era escrito em bobina. Daí é que ficou caracterizado, definitivamente, pela prática, pela prova dos nove, que a cultura ocidental existia, e que a cultura oriental, de outro lado, também existia. E isso era uma separação tão grande. Veja a China, já havia inventado a pólvora, e, no entanto, a Europa ainda estava na arma branca, na Idade Média. Tamanho era o isolamento e essa barreira entre Oriente e Ocidente. O aparecimento do livro é que rompe com isso porque você tem as camadas de páginas. Percebendo isso, nós queríamos o poema de camadas. Depois veio o negócio da leitura. Você pega processos combinatórios de palavras, em vez de ser casual, de meter a mão no saco e tirar uma palavra. Nós escolhíamos a palavra-chave, daí você faz uma permutação em que tudo combina pelas leis combinatórias. Se você faz um risco assim [faz um gesto de zigue-zague], você encaminha a leitura para onde você quiser. Se você fizer uma tábua de palavras e colocar um papel transparente e riscar a leitura, isso prova que a leitura é uma direção, isso é uma conceituação. Isso foi feito em *A Ave*. A dificuldade do poeta ter livro acaba, era só a possibilidade de fazer uma página de livro. *A Ave* vem fazer essa coisa também, é como o computador, você vai jogando a palavra dentro do livro, e tem uma memória na parte





azul, que é como a memória da televisão.

**Inês:** As consequências disso para sua obra são enormes, você multiplica as possibilidades de leitura.

**Wladimir:** Nós já tínhamos percebido que o importante no poema era a imagem, sintíamos a sua falta. Na poesia, era necessária a imagem, mas que a imagem estivesse subordinada ao texto. Olha como as coisas são, eu percebi que um dicionário – chamo de *Enciclopédia Visual* não por pedantismo – tem a referência à palavra presa ao significado. Mas quando Diderot fez a enciclopédia, não existia o conceito de ofício (começa a tossir)... Fico emocionado e a garganta reclama, eu estava falando baixinho, já estou exasperado, porque sou um apaixonado [risos]. A coisa mais desagradável que eu conheço é a pessoa indiferente. O cara que vê e finge que não ouve. Isso a justiça condena. Se até eles fazem isso, você calcula a gravidade.

Dalambert cria ofícios. O conceito de enciclopédia se espalha na Europa. Mas é quando chega nos EUA que ganha um caráter universal. Aí, pensei assim: nós já somos colonizados pela América culturalmente, se eles puserem esse conceito de enciclopédia aqui no Brasil, estaremos perdidos. Então vamos fazer uma enciclopédia pela imagem, não pelo verbete, porque ele é arbitrário ao estabelecer um significado. Já a imagem, se falarmos em termos matemáticos, ela é emblemática, e o alfabeto é ordinal, primeiro, segundo, terceiro. Isso é importante, essa união, porque isso remete à origem. Quando o homem começou a escrever, a primeira coisa que ele fez foram os símbolos. Na China, os símbolos eram todos, na verdade, desenhos do ser humano. Porque o homem faz tudo à sua semelhança. O homem ainda não se libertou da imagem. E como tudo nele é binário o raciocínio é por oposição, não por concordância. Fiz o poema da cidade pela concordância, não pela oposição, porque, pela oposição você desconstrói, não constrói.

**Evandro:** Você disse que fez o poema da cidade, qual cidade?

**Wladimir:** *O Dia da Cidade.*

**Evandro:** Concordância em que sentido?

**Wladimir:** Raciocinar, partir do raciocínio da concordância, e não da oposição, porque

**Enciclopédia Visual volume Incisões**

há duas maneiras de você classificar...

**Evandro:** Por quê? Onde está a concordância em *O Dia da Cidade*?

**Wladimir:** De tudo, de tudo...

**Evandro:** Está no sentido de qualquer frase se combinar com qualquer outra?

**Wladimir:** É tão concordante que pode mexer em qualquer coisa.

**Evandro:** Qualquer frase se combina com qualquer outra.

**Wladimir:** Qualquer palavra combina.

**Evandro:** Porque você pode pegar essa frase que combina com essa, com essa... Todas as combinações dão um sentido.

**Wladimir:** Pois é, o próprio circuito da cidade imaginária.

**Evandro:** Como é que você fez isso? Quando você fez *O Dia da Cidade*, você pensou essa ideia com clareza? Que qualquer frase emendava com outra? Como é que você fez? Você tirou o sujeito não? Como é que você consegue isso?

**Wladimir:** Não, eu não usei os recursos da fala, da língua, da escrita, eu não usei. Eu usei a visualidade. São imagens, mas essa imagem é o seguinte: não é só ela, há uma cadeia, uma constelação de conceitos. Por exemplo, o que são as cidades? As cidades são o encontro das esquinas, para ter mais espaço, a sombra, ela começa a ser social. Por exemplo, essas ruas aqui do Rio, esses becos tortos, isso era o jeito para que a pessoa que havia feito uma coisa qualquer fugisse, mas o malandro no poder, ele não fala a verdade, ele inventa uma outra lógica. Essa bagunça brasileira é uma coisa fantástica. O João Saldanha estava na Alemanha, um repórter chegou pra ele e perguntou: “Ô, Saldanha, que negócio é esse, você não volta mais para o Brasil?” E ele responde: “Se você soubesse a saudade que eu tenho daquela bagunça ...”. Fora disso, ele já nasceu nesse negócio, e é aí que eu digo, o estrangeiro nunca vai entender o que é o Brasil. Quem

entende isso que está acontecendo? Um país dos mais pobres, que não tem dinheiro nem para pagar aos aposentados, e dá essa corrupção de milhões, acima de milhões.

O muro é uma represa social, desde a Idade Média. Eu digo isso, que *O Dia da Cidade* é tela para todo poema, o poema é para ser projetado no muro.

O Poema Processo, por exemplo, pega os correios, um instrumento do Estado, da repressão do Estado, para fazer arte com um *slogan* assim: *Estamos numa Guerra Epistolar*. Ele declara isso! As coisas se misturam.

**Evandro:** Wladimir, deixa eu propor uma coisa aqui, para ter o registro sintético. Você poderia falar dos seus três livros principais, assim, um parágrafo de cada um? *A Ave*, *Solida* e *Numéricos*? Pode falar só um parágrafo sobre o que é a estrutura? Vou te perguntar, o que é *A Ave*?

**Wladimir:** Não Evandro, pera aí, eu tenho uma dificuldade muito grande com o que é a curadoria, porque se você trabalha parte da racionalidade se tirar uma peça dali vai dar outra coisa.

**Inês:** Agora, aparentemente, vocês se entenderam muito bem na curadoria.

**Wladimir:** Eu sou democrata [risos].

**Inês:** Pois é, o resultado foi muito democrático [risos]. A cada uma das poucas vezes que tivemos oportunidade de ver e de conhecer o seu trabalho, ele apareceu de uma maneira muito diferente. Na exposição do MAR, ele surgia como um trabalho que permite várias entradas. Achamos isso excepcional.

**Evandro:** Viu a curadoria?

**Wladimir:** A curadoria aqui no Brasil, na minha opinião, pegou rapidamente por causa de uma figura, que é o Ênio da Silveira. Porque, na curadoria, há uma aproximação nossa com a editoração. O cara escreve lá um calhamaço, vem o editor e dá uma feição de livro. Porque houve um Ênio da Silveira neste país. Mas as coisas são assim, se eu for falar da curadoria, eu tenho que falar antes de uma coisa contrária. Quando eu comecei as minhas publicações, eu iniciei com o estudo da língua, com a semântica. Daí, como passar da

semântica para a visualidade?

**Inês:** Na sua poesia, o suporte fala, o objeto já é poema.

**Wladimir:** Pois é, ela está podendo separar – a visualidade – para justificar eu poder fazer um poema com gráfico estatístico. Porque eu quero uma máquina que faça a estatística do emprego da letra no próprio poema. Ele se autocritica no quantitativo. Eu vou seguir você [dirige-se a Evandro], mas se eu fizer um desvio, é porque eu não posso, sabe por quê? Isso aqui [arregaça a manga, toca o pulso com o indicador] é uma coceira, coça e a gente não pode esconder. Aí eu fico coçando a cabeça. Mas vamos começar da *A Ave*. Para fazer *A Ave*, eu fiz anteriormente uma porção de poemas, mais ou menos trabalhando com a língua, para que eu pudesse ter um atrativo dentro da própria poesia, que não estava preocupada com o poema, com o processo de inscrição e leitura.

**Inês:** Isso reflete uma preocupação que vai além da poesia tradicional, não?

**Wladimir:** Eu tenho uma disciplina assim, pode verificar nas datas, é certinho. Durante cinco anos, eu trabalho com o inscrever, o registro, e cinco anos eu trabalho com a leitura, que é mais importante que o escrever. Porque não existe o autor sem o leitor, nem o leitor sem o autor. Então é uma divisão igual. Há tanta riqueza no inscrever como no ler. Não no interpretar, justamente por causa da educação brasileira, que é muito errada, é decoreba, e trabalha só com a memória.

**Inês:** Em *A Ave*, o equilíbrio entre o inscrever e o ler era o desafio?

**Wladimir:** *A Ave* é isso de ter uma tábua de palavras, para todo escritor ter seu livro. Isso era uma questão social e o meu lado ideológico, mas fora isso, eu não sou só isso, eu pretendo ser poeta. Isso é uma coisa. Segundo, nós já tínhamos o sentido de camada. Aí, eu preciso explicar o Intensivismo, como nós descobrimos as camadas. Por isso é que, Evandro, está tudo emendado, não tem nada assim que brota do nada.

**Regina:** Aí ele vai e volta para o solo cuiabano, para explicar as camadas.

**Wladimir:** Havia o seguinte conceito: o regionalismo. O Brasil estava na época do

regionalismo, no fim da década de 1930, início dos 1940. O que já explica porque o regionalismo funcionou no Brasil, por causa de Getúlio Vargas. É tudo misturado, é como o organismo humano; o fígado não está bem, atinge outro órgão.

**Regina;** Mas, Wladimir, é simples de explicar. Há um antagonismo entre o Intensivismo e o Modernismo: o Intensivismo tratava o territorial e o Modernismo, o regional.

**Wladimir:** Não, mas eu não quero colocar dessa maneira, colocando dessa maneira, é como se eu estivesse impondo.

**Regina:** Mas o Intensivismo tem essa visão.

**Wladimir:** Eu sei, mas eu tenho meus problemas de expressão.

**Evandro:** Mas no que o Intensivismo se contrapunha ao Modernismo?

**Wladimir:** Por exemplo, primeiro a questão temática, não nos interessava fazer, como eu falei, livro de tudo quanto era tema. Nós não queríamos o tema, nós queríamos a visualidade, a inscrição. O *Solida* fala a mesma coisa a vida toda, está pouco se lixando se aí tem poesia ou não. Mas a cada vez, ele produz um processo de leitura, ele propõe. Por exemplo, eu não coloquei *A Ave* no Concretismo, porque ele não é concreto. O *Solida* é todo racional. O Affonso Ávila escreve que ele é o livro mais racional da poesia brasileira. Por que ele é todo racionalidade mesmo. Ele está mais perto do Construtivismo, entendendo o Concretismo como Construtivismo, do que *A Ave*, que é mais espalhado. Nele tem a página com “Sua aguda crista completa solidão”. Você tem que imaginar uma coisa assim, olhar a crista como um raio. Há a função do galo, da madrugada, da noite. É sonoridade, tem a construção de quantas letras entram. Em *A Ave*, nas versões, todas palavras são três letras porque é curtinho.

**Inês:** Acho muito impressionante que a gente só possa ler o seu trabalho segundo uma leitura de associações. Nunca se consegue lê-lo apenas no sentido lógico. *A Ave* já tem esse sentido das associações. Não podemos ler *A Ave* ou *Solida* num só sentido, o poema começa a fazer sentido quando se associa com outros sentidos.

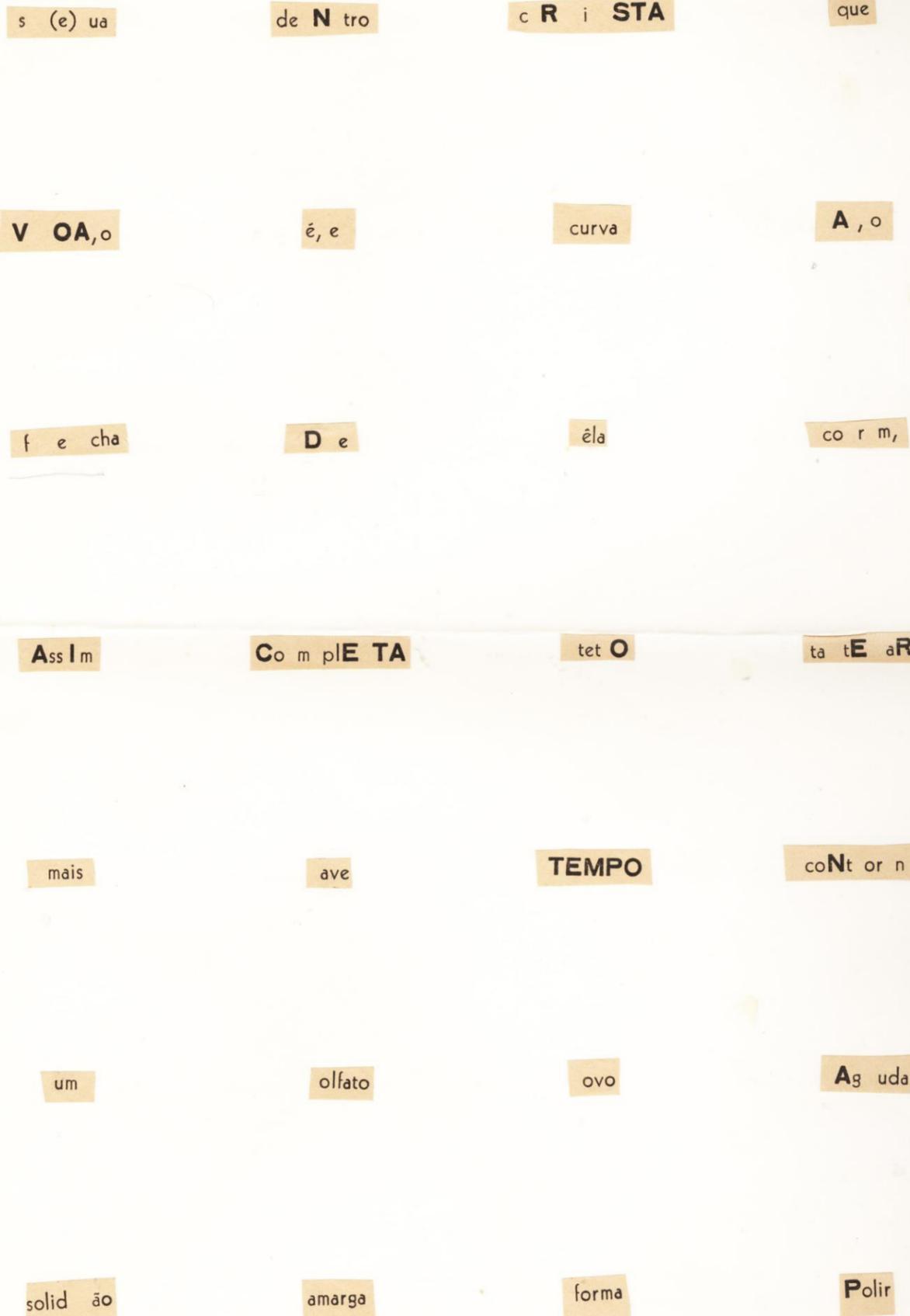
**Wladimir:** O que acontece em *A Ave*, primeiro, é o seguinte: a questão social, que na época era o principal para mim, que todos os poetas tivessem o seu livro. Porque, naquele tempo, era muito difícil. Eu me fiz tipógrafo para poder imprimir meus livros. Para imprimir o *Solida*, eu fui aprender serigrafia, eu e o Dionísio del Santo, para nós fazermos o livro. Eu quero fazer o livro porque o livro faz parte da operação do processo dele mesmo. Por exemplo, nós tínhamos noção de que não queríamos o tema, nós queríamos lutar contra a colonização cultural, nós tínhamos consciência plena disso. Se nós não queremos a colonização, vamos ter que afastar primeiro o folclore. Porque todo folclore brasileiro, e através desses símbolos do folclore, é que há a dominação cultural. Por isso é que Monteiro Lobato, Lima Barreto vão procurar resistências diferentes, nacionais. Através das lendas, é adaptado – por exemplo, se a Bíblia vomita Jonas, ou outro monstro, de não sei o quê, que é uma cobra que aparece no lago X –, vira o minhocão lá em Cuiabá. Ele não dialoga, ele domina culturalmente, daí minha preocupação com o tema.

Segundo, foi a questão da opacidade..., a expressão na área da poesia. Tínhamos compreendido o seguinte: a divisão entre sinal, símbolo e signo. O sinal era instantâneo [desenha um raio com a mão]. Era a instantaneidade, no caso, seu eixo. O símbolo é a relação entre dois objetos, duas figuras. Não existe um símbolo formado por uma figura e uma forma geométrica. Então ele era figurativo, o símbolo. E mentiroso.

**Inês:** Não entendi, não existe um símbolo formado por uma figura?

**Wladimir:** Em comparação com uma forma geométrica. Só na comparação da figura para a forma, está limitado àquela condição. Além disso, ele é um elemento para eloquência do domínio. Pela comparação falsa que ele é. Exemplificando com uma poesia muito comum: “Uma ferida no peito do guerreiro como se fosse uma rosa”. Esse “como se fosse” é que é a tapeação simbolista. Então nós não podíamos combater com o símbolo. Aí, nós íamos para o signo. Porque o signo é a transcendência do símbolo. Você não pode dizer, assim, símbolo zodiacal, você tem que dizer signo zodiacal. Até na cabala tem que funcionar isso, até no esoterismo, para você ver como o negócio era importante, e forte. Nós estávamos atrapalhados com essa história. Mas nós não abandonávamos a imagem, que era forte dentro do Modernismo, que alimentava até o Modernismo. O bom poeta tem boas imagens, como Humberto havia mostrado em seu livro.

Então nós queríamos a visualidade, o elemento de visualidade. Se fôssemos usar as formas geométricas, teríamos que voltar lá para a Grécia, para Euclides. Aquele cara



fantástico escreveu nove livros, desapareceram sete, só ficaram dois ou três, que deram nessa construção toda, de eu usar esta mesa [aponta para o objeto], usar uma roda. Mas nós não vamos voltar lá para a Grécia. Senão, o que acontece? Vamos chegar e tocar no infinito, batizar de Netuno, Vênus às descobertas, e a Grécia falida politicamente e culturalmente. A ideologia é uma força tremenda na construção. Meu poema é puramente político, não é literário. Mas não é sindical, aí é que está.

Outra palavra errada é a linguagem. Completamente errada. O que existe é sistema ou processo. Por exemplo, se você pegar uma tomada e disser a um caipira que não sabe nada de eletricidade para acender a luz, ele acha que é só colocar a tomada na parede. Põe lá. Ele não é ignorante, ele apenas não tem informação. A tecnologia é como a natureza, não tem certo nem errado, tem o adequado. No Construtivismo, sim, no poema também tem o adequado. Na poesia, já não tem o adequado.

**Evandro:** Por quê?

**Wladimir:** Porque na poesia, como eu estou acabando de falar, ela não tem rigor, ela não é explicável, é como a filosofia. A filosofia entra num beco sem saída: “Ah, isso é um paradoxo” [risos], “aí vem o matemático”, “mas não sei o quê, papapá, papapá, pa...” “Bem, me explica esse teorema. Só Pitágoras e um outro explicam...”

**Regina:** Wladimir, fala da linguagem.

**Wladimir:** A linguagem é o exercício da língua. A visualidade não tem nada que ver com isso. A tecnologia não tem nada que ver, ela tem adequação. Porque o certo e o errado levam à culpa, e a culpa leva à crença, e a crença leva ao domínio da religião, e a promessa de um todo-poderoso, um ditador para resolver todas as coisas. É como o zero da matemática. Sabe o zero que corrige? Eles não aceitam. Os matemáticos dizem que zero é número. Nós dizemos que zero não é número, porque não tem unidade, número é de um a nove. Eu tenho um poema, em que seis vira nove, que é isso, zero é conceito, não é número. Você cria um conceito de dezena, centena e milhar. Como que é número? Ele transformou a unidade em dez! Como vai ser vazio? Então, ele é um conceito de decimal, dez, cem, duzentos, é uma quantidade, ele é mais multiplicador do que o sinal de multiplicar em matemática.

**Inês:** Você acha que a imagem tem a ver com o zero?

**Wladimir:** Não, não, eu não sigo assim. A coisa tem desvios, é uma irrigação.

**Regina:** Wladimir, fala mais sobre a linguagem.

**Wladimir:** A linguagem é o exercício da língua, uma coisa simples de compreender, a tecnologia não tem nada que ver, ela trabalha com código.

**Evandro:** Mas a linguagem é um sistema, quando Lacan diz “o inconsciente se articula como linguagem”, ele quer dizer...

**Wladimir:** Não, não, eu também quero dizer uma coisa, mas essa não é a palavra adequada.

**Evandro:** Qual é a palavra adequada?

**Wladimir:** É conecta ou não conecta. Por quê? Porque eu acabei de falar que isso leva à culpa e à acusação de burrice de uma pessoa que não está informada. O problema do erro. O homem tem que acabar com essa coisa do erro. O erro não existe, o que existe é falta de informação. A gente tem que pensar pelo lado positivo, de construção das coisas, inventar é construir.

**Regina:** Mas a questão da linguagem é uma questão conceitual.

**Evandro:** Eu poderia inverter assim, a língua é o exercício da linguagem. Eu uso nesse sentido. O que é a linguagem? É a estrutura, é o sistema, a língua é o exercício...

**Wladimir:** A língua não é a linguagem, a língua tem como exercício a linguagem; agora, a linguagem não é o exercício da língua.

**Evandro:** Por que não?

**Wladimir:** Exercício é função, língua não está em função, a língua não é produto da

linguagem.

**Evandro:** É produto de que então?

**Wladimir:** Não, a língua é produto de uma invenção, de uma codificação.

**Regina:** É uma contradição falar em linguagem visual. Eu associo a linguagem à língua, mas posso estar enganada. Então, como posso falar de linguagem visual? É outro mundo a visualidade.

**Evandro:** Você tem a linguagem escrita, a linguagem falada, a linguagem visual, por quê? Porque você tem uma base, um sistema que é a linguagem.

**Wladimir:** O importante é julgar pela relação, não pela contradição. Porque a contradição vai sempre levar à culpa, ao julgamento, à destruição. É como, por exemplo, os poetas visuais que começaram a destruir o alfabeto. Não precisava. O alfabeto estava condenado, pois ele é um código. E o código é arbitrário. Nós vivemos na ditadura do código. O que eu acho importante é uma campanha junto à Psicologia para tirar esse negócio da culpa e do julgamento. O hospício já foi para o brejo, e agora precisa ir a culpa. É isso que a Psicologia tem que trabalhar: acabar com o julgamento. Qualquer um acha que tem o direito de lhe julgar. Mas como que pode ser isso? Em nome da democracia? Democracia é isso que a gente está vendo aí. O que vale é o ser humano, o lado humano, o lado político da pessoa.

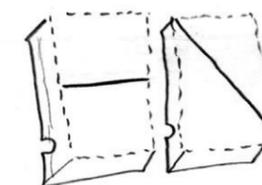
**Inês:** Voltando para essa questão que o Evandro e a Regina estão levantando, sobre a linguagem, e sobre o problema do zero. Muitas pessoas veem o seu trabalho ligado ao movimento de arte postal e a movimentos contemporâneos que questionam o lugar da arte. Seu trabalho é visto como participando de circuitos, ao mesmo tempo, clandestinos e cosmopolitas – como, por exemplo, o da arte postal –, que são muito incompreendidos pelas instituições. Como suas produções são processuais, não terminam nos objetos, não cabem no lugar que a instituição oferece à arte. Pergunto-me se, quando você está criticando a linguagem, não é sobre essa estratégia do poema que você está falando. Por exemplo, o artista Ulises Carrión, que se refere, nos ensaios dele, ao seu trabalho, considera o livro uma sequência de espaços, esse livro acaba com o valor da palavra, ele é

(1º painel (de apresentações))

PROGRAMA ESTRATÉGICO  
PROCEDER MATEMÁTICO: MÃO QUALITATIVO

para o livro AAVE foi estudados diversos títulos, logotipos e acabou sendo impresso o que ficou conhecido como "caligrafia de esquadro" que é a proposta da possibilidade da criação de um alfabeto composto de uma linha em duas direções para substituir o uso comum de famílias tipográficas em suas caixas de tipos.

Esta preferência deve-se a presença dos gráficos (diagonais) no corpo do livro como indicador de leitura e geometizador do poema em substituição ao tema como elemento estruturante.



exemplo para o uso:

∨ ∨

feito de intervalos, tem esse conceito da visualidade. Você poderia falar um pouco da sua relação com esse circuito alternativo da América Latina, de uma outra produção de arte, que é muito política, mas revolucionária poeticamente?

**Wladimir:** Era a época dos Tupamaros. Ligado ao sistema de guerrilha política e poética. Enquanto aqui no Brasil o indivíduo comunista batia no peito com orgulho de ser comunista, lá, os Tupamaros, ninguém sabia de nada. Ele estava num aperto, vinha um padre e tirava, vinha um militar e tirava, porque não identificava nada. O dia que eles roubaram o esgoto da cidade, identificaram onde eles estavam. Eu queria ser como o Euclides da Cunha, que nunca saiu do Brasil. Mas eu fui lá, fui ao Chile, encontrar com Guillermo Deisler, que foi assassinado, fui à Argentina com Edgardo Antônio Vigo, que foi assassinado, e fui ao Uruguai falar com o Clemente Padín, e ele e eu estamos ainda aqui. Então a luta é muito ingrata. Por exemplo, essa parte que você fala da arte postal, ela tem origem no Poema Processo. No Poema Processo, havia os envelopes com a produção de cada um, mas só que nossa intenção era política, era usar o instrumento do governo, para circular no correio. O que aconteceu, no Rio Grande do Norte, em Pernambuco – os Correios, até pouco tempo, vestígio daquele momento do poder, não deixavam colocar fita adesiva –, o pessoal, no Nordeste, levou um envelope desse tamanho [abre os braços] para os Correios recusarem. O movimento literário custa muito caro, e só quem bancava era eu e o Álvaro, porque éramos os únicos que tinham trabalho, os outros eram todos gente jovem. O Poema Processo foi feito por poetas que, todos eles, não tinham livro. O negócio interessante foi a recusa a São Paulo, para fazer o eixo diretamente com o Nordeste. A Europa ficou assustada: como um eixo cultural desse tamanho? Tudo foi planejado dentro de um sentido.

**Regina:** Ele faz uma distinção entre poesia e poema. Não sei se está claro para vocês.

**Wladimir:** Poema é coisa física, você escreve com papel, escreve com caneta, escreve com tinta [bate na mesa].

**Regina:** Independentemente dessa questão da linguagem, há a questão da diferença propriamente entre poesia e poema. Fale um pouco sobre isso.

**Wladimir:** É a fiscalidade do poema. Por exemplo, você imprime o poema, ele é todo

físico. Você escreve no papel, que é físico, escreve com caneta, com tinta, são coisas físicas. A poesia não precisa disso, tem a oralidade e tem a interpretação. A imagem não representa, ela apresenta.

**Regina:** O poema é material.

**Wladimir:** O eixo, a mola da representação, é a interpretação, é a representação teatral. Ela tem como unidade, sequência e direção, o tema. Ao poema não interessa o tema, portanto eu faço poesia sem palavra. Não precisa palavra para fazer um poema. Mas agora não tem poesia. O poeta nunca separou o poema de poesia, então estranha um pouco. A invenção está no intervalo, que eu falei. Uma das maiores conquistas do homem foi a medida. E a matemática nasceu, sabe como? A escrita, depois que se libertou da figura humana, passou a ser sinais. Eu tenho uma classificação para aluno, que compreende esse negócio todo, é o seguinte: o sinal é um traço assim [faz um risco de baixo para cima], é uma fenda, uma rachadura, uma coisa aleatória, sem função alguma. No trânsito, você sinaliza da seguinte forma: a direita, uma rua perigosa, coloca-se uma curva. Caso a pessoa fosse ler para decodificar, bateria, então é um estado imediato, ingênuo, casual. Já o símbolo é aquela relação que eu falei. O signo é outra. O signo é uma transcendência, você está fora.

O que é o clássico? O clássico é o seguinte: o simbolista diz isso como aquilo. O clássico coloca assim: isso quando aquilo, elimina a distância. Fica só no tempo: “a rosa quando ferida”. Você está fora, essa é que é a característica do clássico, esse enxugar da precisão do emprego da palavra. Por isso que eu estou [aponta para trás] com essa história do adequar ou o não adequar da palavra, pois elimina o preconceito de burro/não burro e toda essa história, tudo isso é instrumento de domínio.

Por exemplo, eu nunca fiz um concurso na vida. Se eu tenho uma escolaridade X, eu vou deixar o cara que não tem escolaridade mais bombardeado ainda, para eu tomar o lugar dele. Isso é uma covardia, o negócio de concurso. Os concursos são uma falsidade. É uma sociedade hipócrita, e o pior é que a cultura é o instrumento desse domínio. É como o código está sendo. Mas o pior é que nós estamos caminhando para o subliminar, o *merchandising*. A propaganda é subliminar, a boa propaganda. É o domínio invisível, totalmente.

**Regina:** Wladimir, vamos falar um pouco do Intensivismo.



**Wladimir:** Então deixa eu lhe falar como nós encontramos a visualidade. Em Mato Grosso há uma paisagem fantástica. A gente olha assim, tem mangueira, cajueiro, tem abacate... Ué, as árvores frutíferas são todas importadas, colonizadas, a nossa paisagem, já invadiram aqui, pô! As bananeiras só dão nas encostas porque jogam lixo lá. E ela tem uma vantagem, a bananeira não dá semente, e não dando semente, dá um bulbo, daí ela cresce independente do homem. Como eu posso falar de uma coisa sem falar de outra que, aparentemente, não tem nada que ver? O que justifica, a prova dos nove, é a realidade palpável. É como eu falei, eu tenho que ir à Cuiabá pra provar o que eu fiz. Fiquei com fama de não vender isso, não vender aquilo. Mas se eu vender para o cara embalsamar na coleção dele, o que acontece? Vou atrás do cara para me fornecer o negócio? Não posso. Não posso me desfazer do que eu tenho.

**Inês:** Mas gostaríamos de ter mais acesso ao seu trabalho.

**Wladimir:** Eu sei, mas é aquilo que eu lhe falei, as coisas custam dinheiro, e nós não temos apoio oficial algum, nem queremos. Então fica difícil. A gente já faz um esforço danado, tira do nosso ordenado. Você calcula, uma das razões da parada táctica foi essa. Pois é, esse foi um dos fatores. Mas a coisa não é uma só. Foi um acúmulo de coisas que levou a preferência por aquela atitude. Nós pagávamos para fazer exposição de coisas contra o governo, o movimento era tipicamente contra o governo. Nós pagávamos para exportar, saía do meu bolso e do Álvaro. Chegava lá, fazia a exposição, e quando voltava o material na alfândega tínhamos que pagar o que nós mandamos. A princípio, isso funcionou, mas depois de alguns anos, isso não funcionou mais. O governo fez uma campanha no exterior dizendo: tanto lá existe liberdade que eles podem expor dizendo essas besteiras aqui. Viravam tudo contra nós. Mas a luta era assim, muito dura.

A luta é muito difícil, sabe? Por exemplo, uma das coisas que mais me comoveu na exposição do MAR foi uma bibliotecária que me disse: “Wladimir, o meu marido quer um autógrafo seu no livro.” Aí eu disse: “Puxa, está bem.” “Ele comprou seu livro quando ele era estudante. era caro à beça, ele juntou dinheiro para comprar.”, ela disse. Mas eu nunca vendi um livro!

**Inês:** O colecionador belga de livro de artista, Guy Schreaden, explicou que os trabalhos artísticos mais significativos produzidos nos anos 1970 eram objetos de uma arte efêmera. Resolveu começar sua coleção quando percebeu que tudo isso ia desaparecer, porque não

cabia no museu. Uma carta enviada pelo correio, como que o museu vai mostrar isso?

**Wladimir:** Pois é por isso que eu estou falando da curadoria. A curadoria ainda não foi conceituada didaticamente, ensinada na universidade. Daqui um pouco, vão oficializar, e quem tem uso fica proprietário desse título. Isso é muito complicado, porque, é claro, existem artistas que não sabem fazer a curadoria.

**Evandro:** Wladimir, quais são os seus planos atuais, o que você está fazendo? Conta um pouco.

**Wladimir:** Olha, acontece o seguinte, eu falo que você foi culpado por eu estar em um fogo desgraçado, e você não tem remorso disso. Eu não quero culpar ninguém, para lhe culpar exclusivamente [risos], para você ser sensibilizado pela sua culpa. Olha, o negócio fica complicado pelo seguinte: João Cabral, uma vez, voltando da Europa, foi lá na casa do Aníbal Machado e nós conversamos muito, saiu o livro dele *Duas Águas*, ele ficou assustado: “O quê? Estou vendendo livro assim? Estou lá isolado, como que eu estou vendendo livro assim?” Eu disse: “João Cabral, você já não vem desde Pernambuco trabalhando com a coisa gráfica? Então, isso daí fica no inconsciente.” O mesmo aconteceu comigo. Olha só que coisa estranha: eu tenho um livro chamado *Numéricos*, que está apodrecendo lá na estante da minha casa. Foi um desses poetas, o Ancelmo, a quem ensinei a trabalhar com as coisas gráficas, depois comprou uma, quando se sentiu com dinheiro fez o *Numéricos*, para me dar de presente. Foi muito simpático. O que eu vou fazer com mil exemplares de um livro que é todo branco, furado? Está entendendo? E eu nunca vendi um exemplar. Veio uma moça lá de São Paulo, de uma galeria, que queria comprar um, o exemplar da Regina. Então o que acontece? Esse livro, falaram-me, está à venda no site Estante Virtual por mil e oitocentos reais. É um livro todo fininho, que fica naquela pilha lá em casa, que está apodrecendo. Mas não posso soltar ele a essa altura, porque eu não sou besta, não sou suicida, olha que situação. A coisa é muito lenta. Sabe quantos anos o Poema Processo tem? Meio século.

**Inês:** O Poema Processo começa quando?

**Wladimir:** Começa em 1967 e foi feito para contrariar a poesia concreta, porque se você pegar a história da literatura e da poesia brasileira, de 1956 a 66, dez anos, não aparece



nenhum poeta. Pode ir nos arquivos para você ver. Não aparece, porque todos os caras que apareciam, o grupo Noigandres de São Paulo, vinha e dizia assim: epílogo.

**Inês:** Num dos depoimentos do Álvaro de Sá no *site* Enciclopédia Visual, ele fala que o seu trabalho representa uma vertente *espacial* do Concretismo.

**Evandro:** Posso falar? Antes do lançamento da poesia concreta, que foi em 1956, ele já tinha o Intensivismo e *A Ave*, que foi publicado em 1948, que já era uma obra totalmente construtiva, ou concreta, num certo sentido, que já trabalhava com a questão da espacialidade e da visualidade, do livro como objeto, muito antes do poema concreto. Não foi a poesia concreta que lançou o Wladimir, e dentro dela havia uma vertente. A obra dele é anterior, e ele participou da exposição da poesia concreta com o *Solida*, que é esse segundo livro. Mas ele já tinha publicado *A Ave*, que é um livro que já traz absolutamente todas as questões, e não é concretista, ele é um livro intensivista. É um produto de todo o trabalho que eles fizeram em Mato Grosso durante a década de 1940. Então, na realidade, são movimentos totalmente independentes, e que houve uma convergência num certo momento, mas que simplesmente se cruzaram, e cada um foi embora para o seu caminho. Sendo que *A Ave* é, de alguma maneira, muito, muito mais radical, antecipa incontáveis coisas além do que o movimento concreto colocou.

**Inês:** Mas tudo isso é muito esclarecedor sobre o que você está tentando nos dizer, desde o começo, sobre Cuiabá. Sobre a importância dessa produção de lá.

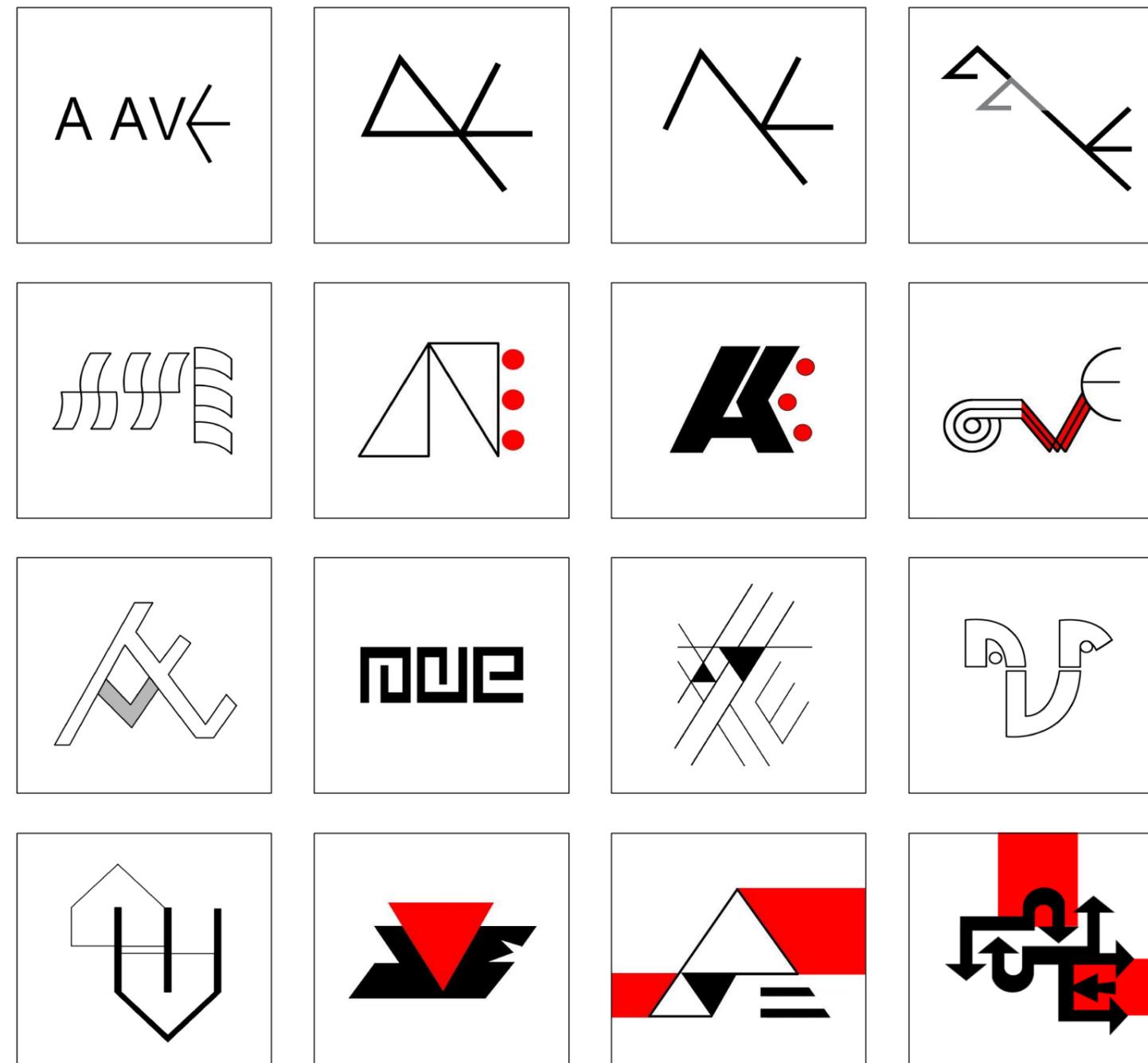
**Evandro:** Exatamente.

**Wladimir:** As pessoas que me criticam por causa do Poema Processo dizem que era muito agressivo. Mas nós vivemos em véspera de desaparecer o mundo! Com a bomba atômica... Nós vivíamos uma ditadura, a guarda vermelha quebrando tudo na China. Como a gente vai lidar com um negócio desses como se fosse um padre, um missionário? Vou responder a você uma coisa comprovada. Quando o Álvaro fala que o Noigandres deu a Poesia Concreta, o Gullar deu o Neoconcreto, e o Wladimir deu o Poema Processo, é, por sua vez, *A Ave*, que dá o processo. Aconteceu o seguinte: esses três vieram a expor na mesma época que eu no MAR.



Para a elaboração do Título-Logotipo de *A Ave*, Wladimir Diaz-Pino criou inúmeras tipologias experimentais. Acabou sendo escolhida a de maior coerência visual como indicador de leitura. Sua escritura inclinada - angular - é progressiva, como no dinamismo esperado do circuito integrado.

O título poderia ter sido tanto *A Ave* como simplesmente *Ave*. Entretanto, foi propositalmente colocada a confirmação (frequência) do artigo para que houvesse através da coincidência da repetição a decifração da caligrafia angular.



**Evandro:** Isso é misterioso. Ninguém explica, aconteceu uma exposição do Augusto, do Wladimir e do Ferreira Gullar. A do Ferreira Gullar, aqui no Rio, no BNDES; o Augusto, lá no SESC Pompeia, em São Paulo, na mesma época, sendo que eles todos são inimigos, não falam uns com os outros, não combinaram nada, e essas três exposições ocorreram ao mesmo tempo, misteriosamente. E o pior, nenhum jornalista percebeu, porque isso daria uma matéria fantástica.

**Wladimir:** Eu não acompanho romance, literatura discursiva. Mas durante os vinte e um anos do regime militar, foi publicado algum romance acusando a revolução? Eu não conheço. Agora, o único que saiu em praça pública, em plena Brizolândia, foi o Poema Processo, com cartazes assim: “Abaixo a ditadura”, e o exército estava lá. E não tocou em nós porque não sabia como agir, porque não tinha celular. E nós pegamos as tabuletas, os cartazes, fizemos um paliteiro no teatro Municipal e deixamos lá. Naquela época, a guarda vermelha estava quebrando (lá na China) com a tradição. E três meses depois, o AI-5 endureceu tudo. Outra coincidência.

**Evandro:** Eu fui em São Paulo ver a exposição do Augusto.

**Wladimir:** Pois é, o Augusto comete certos erros que eu não posso entender. Porque ele deve ser um advogado bom, para ser procurador do Estado ele precisa ser bom. Mas ele comete certos erros que um advogado não cometeria. Eu não entendo, ele vai buscar, para articular o movimento dele, uma palavra medieval, que não se sabe nem o seu sentido, Noigandres, para ser concreto. Francamente. Segundo, existe um movimento com três pessoas? Augusto, Haroldo e Décio. O movimento é uma trinca, é um trio. Nunca houve movimento. [Risos]

**Inês:** Mas voltando ao Poema Processo, para a questão “espacial”, como você estava explicando, ele foi um acontecimento que também explodiu em várias capitais.

**Wladimir:** Sim, de propósito. Eu procurei um poeta no Chuí, e em outros territórios, não encontrei.

**Inês:** Vocês criaram uma rede?

**Wladimir:** Queríamos fazer uma *guerra epistolar*. Nós fizemos uma revista, *Vírgula*, que era um envelope fechado. Só pelo correio. O Poema Processo foi muito violento – já vou voltar ao Intensivismo –, nós olhávamos a natureza e víamos que tudo aquilo era colonização agrícola frutífera, só o que não prestava para nada era nacional. Manga, abacate, tudo era importado, a coisa do Brasil era a banana mesmo. Daí aconteceu uma coisa gozada. Antigamente, a banana-nanica era redondinha, hoje em dia, toda banana na feira é facetada, cubista [risos].

Uma exposição do Poema Processo aqui, veja, no Rio, posso comprar acrílico, mas o cara lá no interior do Pernambuco compra um papelão todo sujo e vai fazer o poeminha dele. Eu quis fazer a *Enciclopédia Visual* para pôr todas as galerias do mundo a serviço do cara ter imagem para poder trabalhar. Eles não têm imagem. Como vão fazer? Como se faz a divulgação? É difícil fazer a divulgação, nós das grandes capitais como São Paulo, Belo Horizonte, Rio, vamos aproveitar um acrílico com aço inoxidável. Um nordestino, como ele vai fazer isso?

Uma coisa: a poesia concreta é poesia, não é poema. O Poema Processo é poema. O Mário Pedrosa me deu os livros que ele mais tinha consideração, quando ficou doente. Deu-me os livros do Oswald de Andrade dedicados ao Mário, e eu dei para um poeta de Minas. Veja você, esse poeta era negro, Geraldo Dias da Cruz, um nome importantíssimo aqui no Rio. Eu fiz um livro dele. Foi um poeta muito interessante. Aqui no Rio, quando a pessoa chega, não sabe qual é a rua Marquês de Abrantes e a Senador Vergueiro, até há pouco tempo, fazia-se confusão entre Mato Grosso e Goiás. Já de pessoas conhecidas, não se sabe a diferença entre Cildo Meirelles e Waltercio Caldas, mas são completamente opostos. O Cildo é um poeta visual, foi sempre um poeta visual, o trabalho dele continua poema visual. Mas é que o poema visual é vendável, a arte é vendável, o Poema Processo não é. Não era, está começando. Então, a aproximação une as pessoas. Se o Mário cita Hélio Oiticica, Lygia Clark, Wladimir, eu estou em um bolo de neoconcretos.

**Inês:** Mas a gente sente claramente que a possibilidade dessa produção tem relação com o seu trabalho.

**Wladimir:** A Lygia Clark sofreu influência muito grande do marido, que era um psiquiatra importante, eu a conheci. E essa arte sensorial estava lá com o Frederico Morais nos *Domingos da Criação* no Aterro. O Poema Processo também participou. Eles são herdeiros do sensorial. Porque a literatura e a arte exigem mártires, não é a religião, é um



sistema mesmo. Tem o Glauber Rocha no cinema... Esse mártir é que dá a possibilidade ao Auguste Comte dizer que os mortos governam os vivos.

Voltando ao Mário Pedrosa, eu não quis que ele citasse o meu nome, senão todo mundo ia misturar. Ele foi meu amigo e não fez. Ele me cita só uma vez, num artigo sobre crise na arte, por causa da Bienal, que participei com trabalho sensorial. Era o seguinte: a válvula de carbono, antiga, de carro, não se podia aproximar a mão, porque fazia estridências. Percebendo isso, numa era sensorial, fiz um livro com uma caixa, e coloquei as válvulas nele, aí o cara ia lá, aproximava a mão e tirava, e acabava regendo uma orquestra, sem entender, de ruídos. Era uma arte dodecafônica. E aquilo, o dia inteiro funcionando, quebrou. Coloquei uma espécie de papos de peru, assim dependurado, com peso de água. Uma coisa um pouco parecida com o que o Ernesto Neto faz hoje. Havia uma sensualidade, pegava com um elástico, como se fosse um seio. Depois, fiz um labirinto branco, peguei bobina de jornal grande, que é barato, e abri uns buracos. E aquele poema, do labirinto, consistia no seguinte: o sujeito, cansado, correndo, de vez em quando entrava no buraco e via a paisagem meio rápido, como um pássaro vê as coisas, correndo. E o cansaço era o produto do esforço dele, do poema. Como a leitura de manuseio, que me interessa. A leitura está no manusear, os *Numéricos* são leitura de manuseio. Se você pegar o livro *Processo: linguagem e comunicação*, a primeira e a última página, essa aqui e a outra, e o oposto, não tem mais leitura alfabética, nem cultural, nem nada. Como na revista que eu fiz, *Brasil Constrói*. Os textos eram todos do mesmo tamanho, todos uns quadradinhos, e eles eram publicados em francês, português e inglês. Era uma briga com o tradutor, que tinha que refazer tudo do mesmo tamanho.

**Sheik:** Em que ano que foi isso?

**Evandro:** Isso foi antes de Brasília, 1958/59.

**Wladimir:** Olha, esse negócio de direito da imagem, como é arbitrário. Eu sou contra qualquer tipo de propriedade, até cultural. Por isso que nós criamos o conceito de versão. Se eu faço uma versão do seu poema, eu lhe supero. Compreender é superar o outro. A versão é a mesma coisa. Você faz um poema, eu faço uma versão do seu poema, é um acréscimo à minha experiência, que você não tem. Compreender é se apropriar da experiência do outro. Se você compreende a pessoa, você domina a pessoa.

**Sheik:** Essas obras da válvula, de que ano são, da década de 1970?

**Wladimir:** O Frederico de Moraes tem um filme sobre essas coisas, que nós fizemos lá no Aterro. Quando a Mónica Carballas, nossa amiga, realizou a exposição *Rio Experimental* [2010], em Santander, na Espanha, eles fizeram um catálogo – a Regina possui um – que mostra esse trabalho. Está escrito numa faixa “Poema Processo”, e, no fundo, o Pão de Açúcar. Nós íamos na rua da Alfândega comprar material de pintura, na Casa da Borracha. Comprávamos um cano desses de plástico e torcíamos como um bolo, igual a uma cobra, e as coisas iam destorcendo. Um sujeito lá disse assim: “Puxa, mas a sua obra respira!” O sensorial na arte brasileira ainda não foi profundamente examinado, nem se deu a importância, um dos itens é que a imagem seja a instalação.

**Inês:** Você falou que a grande invenção foi a matemática...

**Wladimir:** Não, o que eu acho a grande invenção é o uso da matemática na medida. Porque, se você não tivesse a medida, não estaria sentada nesta cadeira [aponta para a cadeira]. Não atravessaria a rua, nem nada. É o vão, o intervalo, ele é que é importante. Nós percebemos que o branco podia construir o poema, por causa do intervalo da letra. Por exemplo, a origem da língua era tribal. Os alemães, os judeus são tribais. A formação da cultura deles. A fala deles é rascante, é duplicação de consoantes, não tem a vogal. Com a descoberta das cinco vogais, deu-se uma mobilidade fantástica e nasceu o neolatino. Como o americano tira a acentuação do teclado do computador? Ele está nos assassinando na nossa sonoridade, que ele não tem. Então é tudo safadeza, colonização descarada, pior do que a corrupção no Brasil.

**Sheik:** Mas e quando você tira o acento de “sólida”, e vira “Solida”?

**Wladimir:** Pois é disso que vai tratar. Você tem o “SO”, o poema parte, fica o “SO” separado de “LIDA”, que tem dois sentidos, “SO” é uma palavra, a outra é outra. Daí, ele se reconstrói. Ele emenda outra vez. No fim, ele é solidão, porque ele vai repetir o “O”, ele dá aviso, que disseminou ali. Se você pega – olha a questão do código – uma folha aqui, eu dividi em “Solida”, mas se você pega Pernambuco, que são dez letras, divide isso em dez pedaços, e outra aqui, em mais três, ou quantos quiser, você inventa um alfabeto. Olha que invenção idiota essa do alfabeto! Toda criança faz. É uma questão de processo





de leitura. Olha a diferença, você pega uma colagem... Eu nunca disse isso porque é um suicídio, mas eu já estou na idade de me suicidar e de ressuscitar, eu já morri muitas vezes e estou ressuscitando [risos]. Se você pegar um poema, uma colagem, um poema visual, quero que você me faça uma versão dele, não tem processo para fazer uma versão, ele não é materialista. Agora, se eu disser isso, quantas pessoas já inventaram processo na arte?

**Inês:** Justamente, não dá para fazer isso com a imagem.

**Wladimir:** A imagem é ruído. Se você pegar uma forma geométrica, você faz as camadas. O problema todo é a camada. Como foi que nós percebemos isso no Intensivismo? Continuando aquilo que está fragmentado, mas é bom que fique um sanduíche, cheio de camadas. Aonde que nós vamos buscar isso? Um dia, me deu um estalo. Percebi que não era o regionalismo, era o territorial que nós queríamos. Como já havia dito, o Ricardo Franco não riscou fronteiras, ele tatuou fronteiras. Ele era astrônomo, estava trabalhando com signos. Qual o estado em pleno portal da Amazônia – porque, entrada na Amazônia por terra, só por Mato Grosso –, que tem o direito de ter um astrônomo que vem lá da nobreza de Portugal para fazer suas fronteiras? Nós temos um livro que se chama *Leverger*. É sobre um almirante bretão, mercenário da marinha, que foi em Cuiabá e levantou todos os rios de Mato Grosso. Os paraguaios – onde está isso na história do Brasil? –, entraram pelo rio Cuiabá, iam tomar Cuiabá. *Leverger* assumiu o comando e derrotou os paraguaios. Como? Por um processo. Lá tem o sarã, que também é o nome de uma revista intensivista nossa, porque já era nossa preocupação com a ecologia naquela época.

**Sheik:** É a planta do barranco, né?

**Wladimir:** Sim, para proteger o barranco, para correr a água, senão fica tudo empossado, como o Paraíba. O sarã escondia os soldados, eles jogavam uma corrente quando os paraguaios vinham com a canoa. Jogavam a corrente e, tchum, derrubavam todos. Eles aprenderam com quem? Com os guaicurus. Os guaicurus são índios das ribanceiras, não nadam muito. Quando os portugueses chegavam com a canoa de ouro, ou de pólvora, eles mergulhavam, vinham por baixo d'água e viravam a canoa. Por causa disso o rio é cheio de ouro.

**Evandro:** Wladimir, eu tenho direito a só uma pergunta? [Risos]

**Wladimir:** Eu sou ditador, mas, olha, eu vou pôr a espada aqui, estou longe da espada do inquisidor. Você tem direito a só uma. Você é um caso de polícia!

**Evandro:** Conta para eles aquela história da garça branca na praia do rio. Ele estava lá em Cuiabá, um calor danado, foi para a praia e sentou na areia, do outro lado tinha uma areia branca, veio uma garça e pousou lá.

**Wladimir:** A garça é um bicho muito arisco e pernalta, com o peso fica desequilibrada, para aterrissar é muito complicado. Há muitos pássaros lá no Pantanal que são tão pesados, um verdadeiro tanque caindo. A garça tem essas pernas, precisa de uma técnica especial de pousar. Ela vai voando e, de repente perde o voo e faz assim [junta as mãos uma na outra], senão quebra a canela. Eu ficava olhando as aves, ela veio, eu estava olhando aquele pássaro branco, de repente pousou e desapareceu na areia branca. Eu pensei o seguinte: poxa, se o branco engole o branco e eu sempre trabalhei com o branco por causa do intervalo, eu deveria fazer um livro que se autoconsumisse e desaparecesse, que ele mesmo se desmanchasse, se autodevorasse, daí eu fiz *A Ave*.

**Evandro:** A origem de *AAve* é essa história.

**Wladimir:** Falo isso porque eu senti ao ser tipógrafo a fisicalidade do livro. Eu faço livros, como *A máquina que ri* [1941], *Os corcundas* [1938], que têm a horizontalidade como construção do livro. A mancha branca não é mais o intervalo entre as letras. Antigamente, na escrita, palavras e números andavam juntos. Quando se separou a letra do número – isso que eu acho interessante na separação – nasceu a matemática. Quem gerou a matemática foi o alfabeto. Então, os dois se comunicam. Você tem o ordinal, o cursivo é ordinal, “abc”, e é o missivo, à distância de um palmo do livro. Duas distâncias o homem conhece de leitura: a de perto e a de longe. Acontece o seguinte, a matemática vai tratar desses dois tipos de leitura, um para o cursivo, para o livro, ou a carta missiva; e o outro para o monumento, são as letras maiúsculas, e isso depois vai influenciar a língua. Através da descoberta do minúsculo e do maiúsculo, no início da frase. Tudo é dentro de uma lógica extraordinária, o desenvolvimento do conhecimento humano é a consequência lógica de cada coisa. Não tem nada isolado, é tudo uma constelação. A atração do espaço

não mantém os planetas equilibrados por contrapesos? O elevador não tem um contrapeso para não cair? Então a contradição não é contradição, é relação, olhar com contradição é uma maldade do ser humano.

**Regina:** Mas você estava falando: “eu vou fazer um livro”...

**Wladimir:** Ah, sim, eu estava no branco, isso para mim é importante, o branco. Eu trabalhei o livro da seguinte maneira [pega uma folha de papel], o branco vai construir não o poema, porque isso quem constrói é o intervalo da letra, saiu do silabário. E é a sonoridade, a sílaba. Então eu vou construir não o poema, mas construir já o livro, o livro é poema.

O branco construiu o livro horizontal, o outro se desdobra na verticalidade, o branco é vertical. Esse branco vai influir lá em *A Ave*. Como as coisas são interligadas, esse branco vai influir nos *Numéricos*, porque os *Numéricos* é como uma tábua de Pitágoras. Nove aqui, nove aqui, e, no ângulo, dá oitenta e um. Ele vai buscar a tábua de Pitágoras para confirmar a lógica dele, o ângulo é a soma das duas linhas. Daí ele se tornar ângulo, uma leitura angular de *A Ave*.

**Evandro:** Ele tem três livros, digamos, que são ápices de processos. O primeiro é *A Ave*, e antes da *Ave* uma série de livros. Esses dois livros que ele descreveu, um horizontal e um vertical, são antes de *A Ave*, depois tem o *Solida* e as suas versões, e os *Numéricos*, que é de que ano?

**Wladimir:** O *Numéricos*? Ele foi publicado em 1968, mas foi escrito, não sei, não me lembro. Bom, prefiro esclarecer melhor. Nesse tempo, eu ainda trabalhava com a língua. Fazia experiências. Por exemplo, eu descobri que o “quando” é clássico, daí, no poema, tem assim: “que sim um trampolim”. No *Corcundas*, ora, nesse sim é o verbo ser que é um trampolim. Eu trabalho com a língua desconstruindo a gramática, é aí que está o mistério da língua, é a gramática. Então eu trabalhava com palavras, com a sonoridade, com essas coisas que tinham função. Dessa sonoridade, veio-me a facilidade de fazer a estatística da frequência das letras. Deu-me a possibilidade de ver a mobilidade das cinco letrinhas que não são capitais, as vogais, que mobilidade! Deu a mesma mobilidade de quando o Detran não tem mais o código decimal para colocar nos carros e vai se socorrer da letra, que tem vinte e três combinações diferentes, o outro tem dez. Isso é a fusão outra



vez. Por exemplo, essa separação da letra e do número, séculos e séculos mais tarde, os árabes vêm e unem outra vez, nasce a álgebra. E olha uma contradição da matemática: ela é expansão, mas a forma geométrica é limitação do espaço. Como que a geometria é posterior a matemática? Então são contradições que a matemática cuiabana usa.

**Inês:** Qual é a matemática cuiabana?

**Wladimir:** A matemática cuiabana é o Intensivismo. O Intensivismo é matemática também. Eu estou falando do que é a lógica da História, que não é a data. Por exemplo, o que eu expus na exposição da poesia concreta é uma versão do *Solida*. Mas o cara tem que entender que o *Solida* não nasce em 1956, porque, se eu estou pondo uma versão em 56, é porque tem um livro matriz. Então, que data ele tem? Daí o cara diz: “Não, *Solida* é de 56.” Mas isso é problema da crítica.

**Sheik:** Você apresentou projeções na exposição do Oi Futuro de Ipanema, poemas matemáticos.

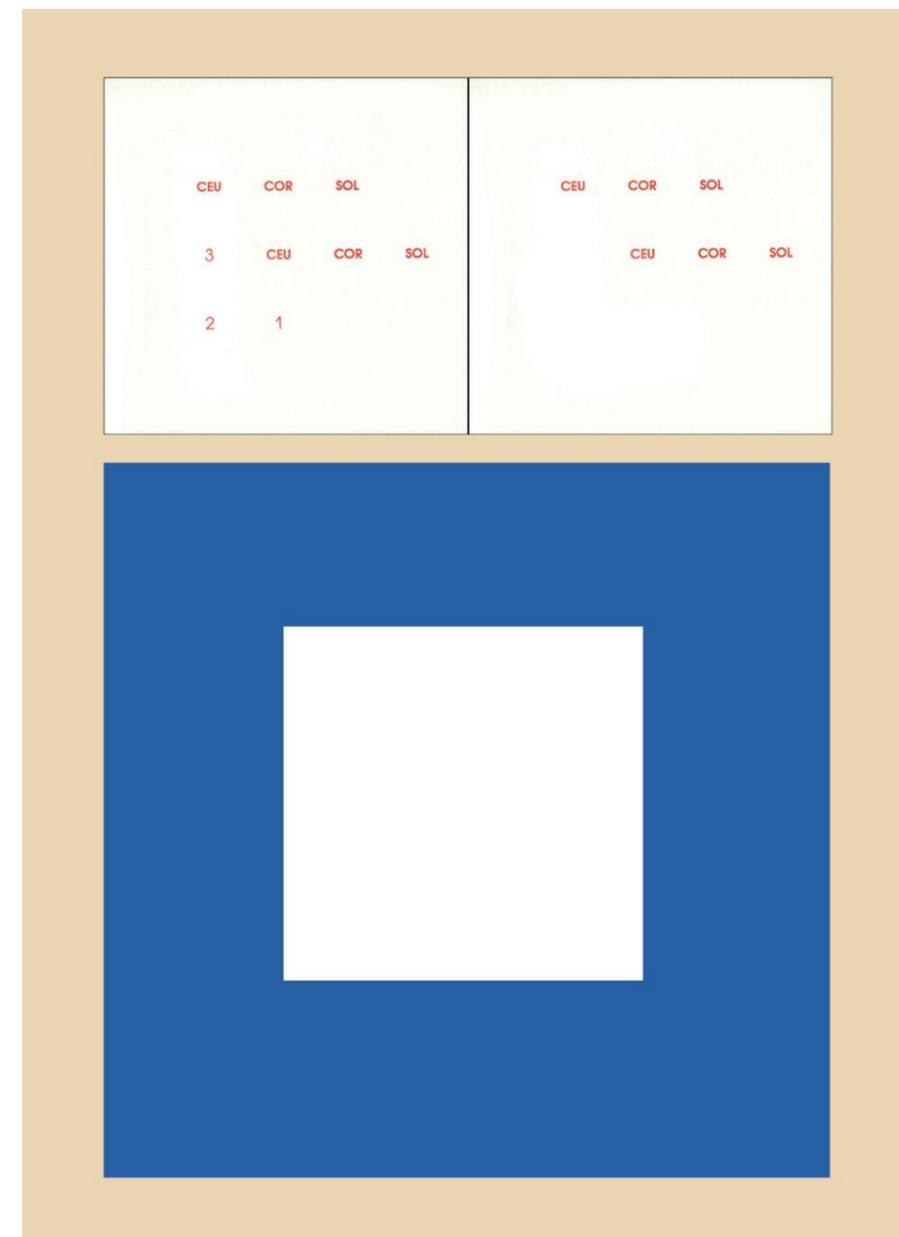
**Wladimir:** Eu componho no computador por equações. Por exemplo, se você quiser desenhar um girassol no computador, você não vai colocar um desenho, você usa uma equação adequada, que lhe dá um desenho perfeito, mais perfeito do que a própria fotografia.

**Sheik:** Você criou essas equações abstratamente, sem saber o que ia ser o resultado visual?

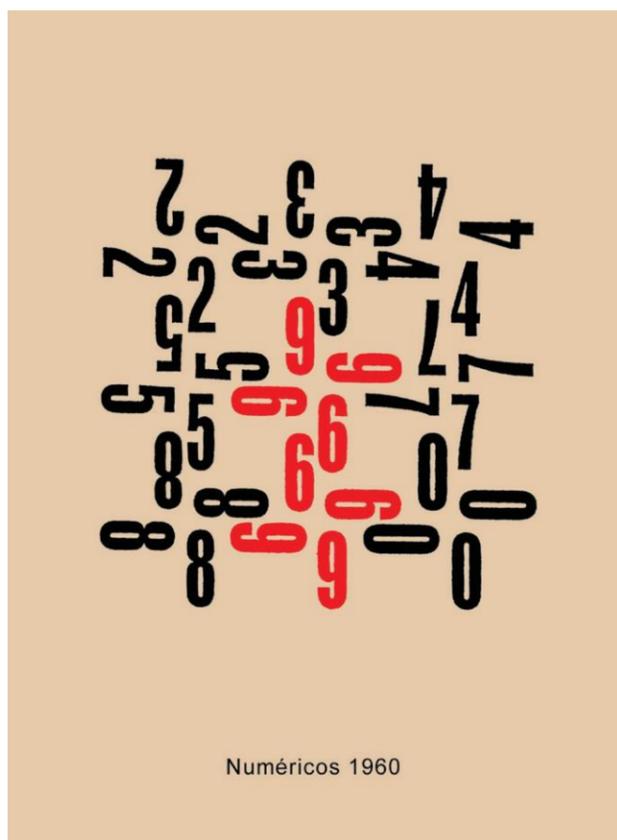
**Wladimir:** Algumas coisas sim, outras não, dominar tudo é completamente impossível, né? É como prever uma cor dentro de um desenho. Eu pego um desenho árabe, vou colorir, aquelas lendas deles, aquele entrelaçado das perspectivas, muda a forma. A cor muda a forma. A cor tem um poder tremendo, e a gente leva a cor para o lado afetivo, emocional. Não é, ela tem o poder de mudar a forma. Eu faço um trançado árabe, dez, vinte desenhos diferentes, a cor muda tudo. Você faz uma associação por cor. É com essas coisinhas que eu trabalho.

**Inês:** Você trabalhou muito como designer, com esse problema do território de Cuiabá e com a tradução das línguas indígenas.

**Wladimir:** Pois é, eu tinha cinco empregos no Rio. De manhã, eu ia sete e meia dar aula na PUC, saía de lá, passava na Vozes, pegava o material que tinha e ia para o Ministério dos Transportes, aproveitava porque lá tinha almoço, voltava de lá, ia com Dionísio del Santo para fazer serigrafia no laboratório – nós fomos os segundos a fazer serigrafia no Brasil –, e, de noite, eu ia dar aula no Instituto de Matemática da UERJ, perto das Barcas. Quer dizer, eu vinha onze e meia para casa, e sete e meia já estava lá, eu tinha cinco



empregos. Troquei tudo por Cuiabá, porque o reitor me ofereceu implantar a imagem da universidade. Eu sabia que Darcy Ribeiro ia morrer louco com aquele negócio, que não era para implantar nem no Brasil Central. Então, como eu ia executar aquele projeto? E era época da ditadura militar. Nós inventamos lá a *Cidade Científica de Humboldt*, tudo com uma visão de futuro, lá tínhamos uma cachoeira de Dardanelos...



**Regina:** É tudo fantasioso, Dardanelos, o nome da cachoeira, cidade científica do futuro...

**Wladimir:** E o mais gozado de tudo é que nós tínhamos um intuito político. A prefeitura de lá era em Cuiabá, não tinha nem casa para dormir. Nós íamos fazer uma universidade científica indígena. A jornalista veio falar comigo: “Mas que negócio é esse de cidade científica, na Amazônia, mas lá só vai ter índio cientista?” Eu disse: “É.” “Mas cientista



vai sair do Rio para ir lá para o mato?”, ela perguntou. Eu disse: “É claro.” Naquele tempo, tinha uma Ducal aqui que vendia duas calças e um paletó. Não era do seu tempo [olha para o Evandro]. Tudo na rádio era Ducal, Ducal... Já vendia para funcionário público. Todo mundo era funcionário público, que gastava duas vezes mais a calça do que o paletó, porque chegava com o paletó pendurava na cadeira e usava a calça [risos]. Daí eu disse assim: “O cientista está devendo à Ducal, estão todos se refugiando aqui, eu estou ficando maluco com esses caras cientistas!” [Risos]

Passei vinte e cinco anos por lá, foi em 1978. Eu precisava fugir daqui. Eu trabalhava no Ministério dos Transportes, implantava a imagem do Ministério dos Transportes, e o Juarez Távora era ministro. Era meu ministro, e me chamou para trabalhar no gabinete dele. Tinha um cara que era amigo dele, diretor da comunicação, que queria fazer um *thesaurus* do Ministério dos Transportes, e eu tinha a *Enciclopédia Visual*, ele queria que eu fizesse o negócio dele. Daí eu briguei com ele e tal, e me mandei para Brasília, pedi transferência. Eu e o Dionísio del Santo, o pintor, trabalhamos juntos por 15 anos, na rua Moratório, fazíamos as flâmulas do Kubitschek. Naquele tempo, usava-se muita flâmula, e o Juscelino ia lá no nosso escritório assinar. Nosso cliente também era o João Goulart. Daí, como eu gosto de uma btincadeira, falei com o João Goulart sobre o aniversário de Getúlio. O Ministério da Justiça era lá na Cinelândia e tinha um busto de Getúlio. “Nós vamos fazer o seguinte pegar o Getúlio e pôr num vaso ali na Cinelândia.” E pusemos o Getúlio, depois pegamos um caminhão de flores e colocamos na porta do Municipal, para ver se o pessoal comprava flores para pôr no Getúlio. Esculhambação total, havia coisas assim.

Eu e o Dionísio, nosso negócio era tão importante que nós é que fizemos a primeira feira de livros lá na Cinelândia, com o Santana, que era chefe do sindicato. Então eles me convidaram pra inaugurar uma feira de livros em Cuiabá, onde passei uma semana. Chegou lá o governador me falou assim: “Olha, eu tenho uma universidade novinha em folha, você não quer ajudar a implantar?” Daí eu disse: “Então, tá.” Ele era meu vizinho, em Cuiabá, quando eu morava lá, mas ele era garotinho. E garoto tem uma admiração pelo adulto, eu mesmo, e o meu grupo, comprávamos cigarros para oferecer para os jogadores, para ter o prazer de ver eles fumando o nosso cigarro, os craques do nosso time. Então ele tinha admiração por mim. Passei a fazer desde os papéis da universidade até as ementas. Criamos, por exemplo, o curso Medicina. Os militares proibiram Medicina, foi o único curso que eles proibiram, era muita responsabilidade. Legalizaram Jornalismo, Editoração, Turismo... Por quê? Para elevar o nível cultural na Europa, dizendo o que eles



fizeram no Brasil. Eu fiz a Editora Vozes brigar com a Paulinas, por causa do negócio da religião, falei para eles: “Vamos deixaer a Paulinas de lado, com o negócio de catecismo e fazer os livros paradidáticos”. Hoje, a Vozes evoluiu tanto que está publicando Nietzsche na coleção. Fui lá criar a identidade visual da UFMT.

**Regina:** E o seu estudo sobre as línguas indígenas?

**Wladimir:** A primeira aula de Engenharia foi com os xavantes, que eram a turma mais arredia. E como eu pacifiquei os índios? A Funai costumava deixar espelhos para os índios. A índia gostava daquele metal brilhante. Daí eu disse: “Não, o nosso negócio é mais moderno.” Comprei uma lonita no Rio e fiz uns riscos gestuais assim, preto e vermelho. Depois, coloquei lá na frente, e eles não se aproximavam, ficavam só olhando. Mas aquilo os intrigou tanto, que eles é que se aproximaram de nós, quiseram saber o que era aquilo, mas estavam reclamando de não colocarem mais panela para eles. Dissemos: “Então, venham cá, vocês vão dar a primeira aula de engenharia aqui.” Daí fizemos uma taba. A maior taba dos índios era a deles. A primeira aula de Engenharia foi aquela, o índio ensinar a fazer a taba.

Nesse tempo, havia o Passarinho. O Jarbas Passarinho era ministro. Olha só a gozação. Os índios vão à caça, e quando eles voltam, para dar sorte, eles cantam, mas as mulheres não podem ouvir a música deles. Olha o machismo, tem uma casinha pequena, um ninhozinho, eles cantam lá dentro, não ficam expostos, é tudo meio sagrado. Aí o reitor disse: “O ministro Passarinho vem aí.” Eu falei para o reitor: “Gabriel, senta com ele, quando ele sair, você segura a calça dele, não deixa ele sair.” Eu cheguei lá com a máquina fotográfica, e quando ele colocou a cabeça para fora eu fotografei, e escrevi como se fosse do Ministério da Educação para toda a universidade brasileira. Mande para todo mundo, o Passarinho assim, com a cabeça para fora do ninho, olha a molecagem.

**Regina:** Queria fazer um parêntese aqui, de uma coisa sobre a qual ele disse. Ficou claro para vocês quando ele falou do relacionamento dele com o Mário Pedrosa?

**Wladimir:** Eu pedi para ele não mencionar o meu nome na crítica dele.

**Regina:** Ficou claro para vocês porque ele não queria ser mencionado nas críticas dos dois movimentos? Porque, senão ele seria considerado neoconcretista. Acho isso genial,

ao mesmo tempo é de uma tremenda solidão, é muito mais fácil você estar com um grupo, com os concretos, ou então estar junto com um Hélio Oiticica, com uma Lygia Clark, ser parceiro dela seria muito mais fácil. Mas eu acho que ele teve que ficar muito sozinho, senão ele estaria no meio desse grupo. Como ele ficou muito recluso, muito na dele, ele aparece muito depois, como se fosse consequência desses eventos, mas não, ele antecedeu esses eventos.

**Wladimir:** É porque meu trabalho tem muitos itens, quando toca um... Por exemplo, estou procurando apagar *A Ave*, fazendo outras coisas. Há um apagamento, mas já é esse sentido subliminar, sabe? Eu provoço o Evandro no negócio da datação. Não me interessa o negócio das datas. Sabe por quê? Se eu quiser, faço uma edição de *A Ave*, ponho 2020. A arte, para mim, tem que ser atemporal, mas se eu falar isso, é muita vaidade, a minha situação quase sempre foi a de silêncio desde o concretismo.

**Inês:** Seu trabalho tem arte e muitas outras coisas, e muitas outras coisas são também arte no seu trabalho. Ao entrar nele, não se sabe muito bem como podemos nos relacionar com tanta coisa.

**Wladimir:** É um conjunto de itens.

**Regina:** O Intensivismo não querer saber do Modernismo, e a questão das camadas...

**Wladimir:** Vou te falar de cada item. É o seguinte: cada um tem uma proposta. *A Ave*, a pretensão dele são inúmeros itens, cada um, um setor, uma escala do conhecimento, há uma divisão do conhecimento. Por exemplo, na área do poeta social, na área física, eu poderia falar, o livro, *A Ave*, trabalha com transparências, porque ele é um poema-livro. Ele não é um livro-poema. O livro-poema é um assunto, um tema, no meu entender, do livro. Agora, o poema-livro é o poema que gera o livro; um livro gera o outro. Diante do perigo da televisão, do virtual, o livro entra em xeque. Não vai desaparecer, mas entra em xeque. Também o xerox. O livro está em perigo, mas o livro não vai desaparecer. O livro é um objeto racional ao extremo, e tem condições de sobrevivência. Então vamos estudar um livro contemporâneo, para criar uma versão para o antigo formato de livro, para criar novos conceitos de livro, para sobreviver. Vamos dizer, *A Ave*. Num livro, a coisa básica, a página, é composta. Duas páginas formam uma folha, a ímpar e a par, a



par fica deste lado, e a ímpar, deste [abre as mãos como se fossem folhas], que o polegar vai virar, e essa é a preferencial, porque tudo a gente lê e trabalha com a mão direita. Todos esses conceitos práticos vão formar um outro conceito específico, da literatura. Começa aí *A Ave*, que contraria esses princípios. São duas folhas para ser uma página. Pela transparência, pela translucidez, já contrariou. Uma sobreposta à outra. Quando você sobrepõe, você cria o poema de camadas, isso você não encontra na poesia, que é uma camada só, isso você vê na publicidade. O cara compra um plano do jornal e desenha um plano em três dimensões. Porque ele paga uma dimensão e usa três, é tapeação comercial. O poema percebe todas essas malandragens que fazem para incorporar as malandragens contemporâneas também. Porque isso é riqueza, isso não é condenável assim de qualquer maneira. E é por isso que eu luto contra a condenação, todo mundo classifica as coisas, critica as coisas, sem mais nem menos.

**Inês:** E a camada da terra?

**Wladimir:** Isso está ligado ao Intensivismo, à questão do que é regional e do que não é regional. O que é regional é o folclore, é o artesanato, ele é imposto. Como o código é arbitrário e é imposto. O código de trânsito, o código alfabético, civil, penal, a lei etc. Nós vivemos numa ditadura do código. O Deisler costumava dizer brincando que eu sou precursor do código, que eu transformo a palavra em código. Vou ser contra o código, ele é ditador, mas eu, para ser uma evolução do código, tenho que ir para o subliminar. Mas o subliminar é um domínio muito pior, porque é psicológico. Você não vê, é a prisão e a escravidão. O americano, a última bomba que ele lançou, apagou uma cidade inteira, neutralizou a eletricidade. Ele não quer mais assassinato em massa, porque, economicamente, ele destrói. Quando o americano destrói uma mesquita árabe, ele não está destruindo o petróleo, ele está atingindo a cultura. A cultura é que é tudo. O Brasil tentou a experiência de fazer do jogo de futebol substituir a podridão política. Deu isso que deu, hoje os ânimos estão como no futebol. Porque o futebol não é cultura, é crença, eu creio no Flamengo, então é crença. E o jogo não é arte, porque o jogo tem as regras do certo e do errado, ganha quem estiver certo. Olha o jogo como transfere para a cultura do domínio o julgamento do ser humano. É isso que o Poema Processo combate, esse critério do julgamento da crença, porque a crença leva à religião.

**Sheik:** Wladimir, quando você subverte o código e quer valorizar o processo, não há o

risco de o processo virar um novo código?

**Wladimir:** Não, processo, sim. Porque eu não posso prever a inteligência de outro homem que vai fazer, sempre tem contrarrespostas. É o que eu falei, nós atacávamos o governo, depois tivemos que nos retirar, porque a instituição tem recursos que nós não temos. A instituição é uma força. Pode ser que ela seja acadêmica, mas ela é uma força. Individualmente, eu não tenho força nenhuma. Esse é que é o problema.

Mas, continuando, *A Ave* tem o seguinte, quando ela descobre que a leitura é uma direção, e essa direção é que dá a narrativa ao romance, o cara sobe uma escada, entra no quarto, tem uma lógica da direção. A linha está formando uma direção. Mas sabe o que acontece no sentido gráfico? A linha – são paralelas – e na medida em que ela cresce, ela deixa de ser horizontal, a escrita passa a ser vertical, olha a contradição. Então, eu vou procurar níveis de palavras-chave na *Ave*. São coisas assim, e esses conceitos novos que vão ser transferidos para o livro do futuro, sendo incorporados. Agora, outra coisa, por exemplo, quando você descobre que a leitura é uma direção, por que ela tem que ser horizontal? O domínio do horizontal. Eu faço angular.

O que foi exposto aqui, *O Dia da Cidade*, foi tirado do livro. Outro exemplo, um poema, como o Poema-Conceito, foi feito para exposição aqui. Quando ele é reproduzido, a gente não lê, porque a visualidade tem que ser adaptada, você não pode pegar um livro e expor lá, é outra leitura, é uma leitura à distância, graficamente, ele já virou a leitura do cartaz, e não de livro. Ele vai exigir outro tipo. Nesse aí, você pode usar a fonte Times, com serifas. Mas se você fizer um cartaz com serifas, vai ficar tudo cinza. Não pode. São funcionalidades que eles vão lhe dar. Quando houve a poesia concreta, eu não chamei o *Solida* de poesia concreta, eu chamei de poema “espacial”. As letras estavam escritas formando um quadro geométrico, como se fosse anúncio luminoso. Esse livro, eu vou adaptar em parte, as cores, como linha, daí eu não preciso ficar explicando, põe a linha vermelha como é no trânsito, azul... Porque a cidade é um circuito, um fluir, a casa é o pouso, mas a cidade é fluir, então, a leitura é fluir.

**Inês:** A leitura é uma cidade?

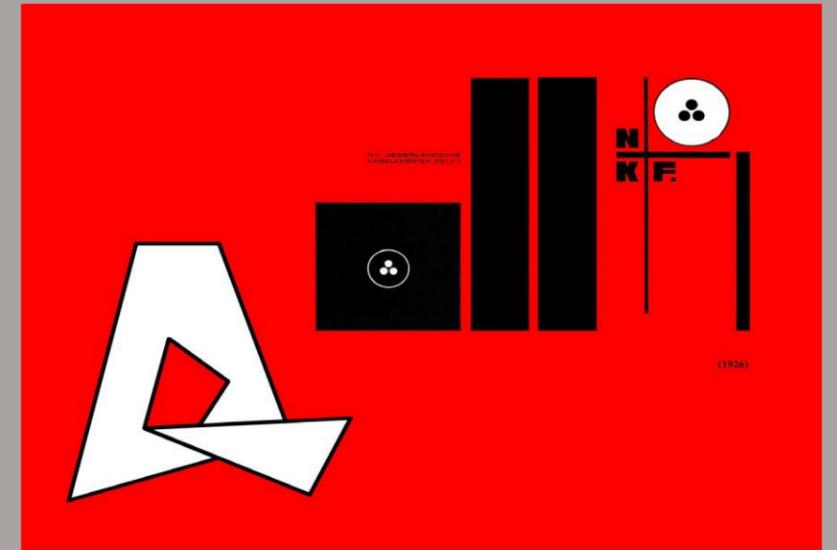
**Wladimir:** Pois é, uma cidade, e todos os problemas urbanísticos que tem na cidade. Nessa exposição, eu vou pegar a cidade imaginária, que é a hipótese do poeta, o futuro da cidade que já está na cidade da soja; e a utópica, onde eu faço uma arquitetura que, se

**Exaltação ao Construtivo Tipográfico,  
p. op.**





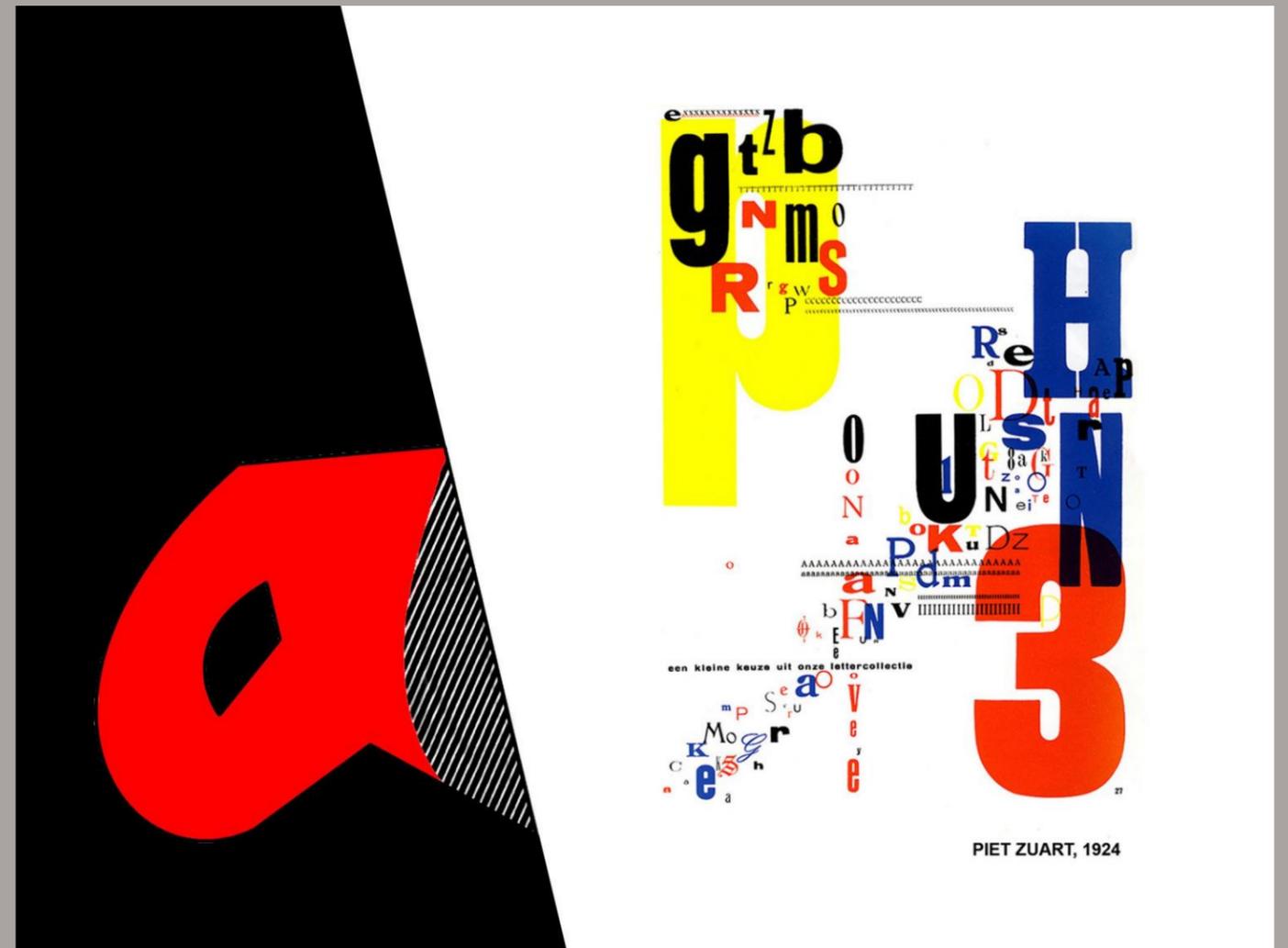
Kurt Schwitters, 1924



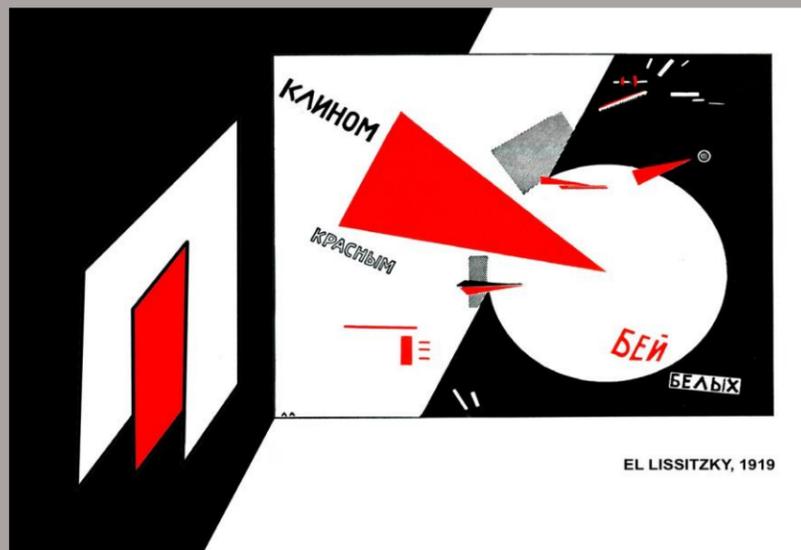
(1926)



HERBERT BAYER, 1925



PIET ZWART, 1924



EL LISSITZKY, 1919

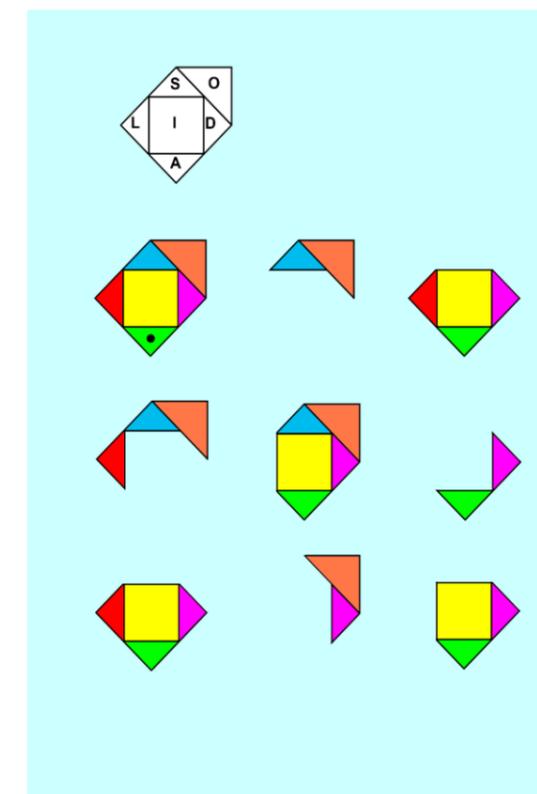
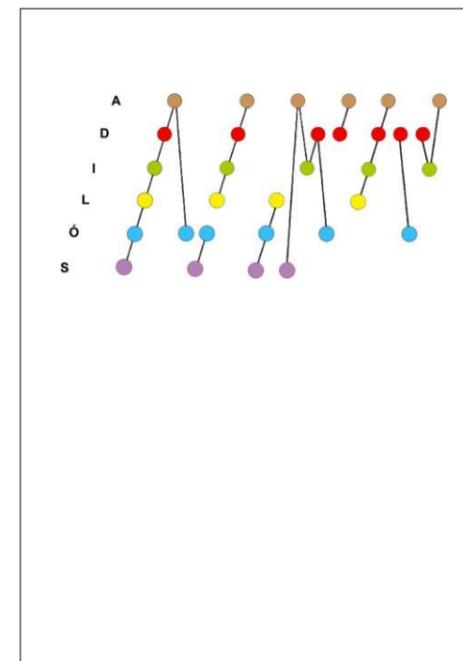
você olhar ela assim, é uma coisa, se você olhar de lado, é outra, se olhar do outro lado, é outra, se olhar do topo, vira uma coisa diferente.

**Inês:** Esse é um trabalho que você está desenvolvendo agora?

**Wladimir:** No computador. Eu já venho desenvolvendo há muito tempo. Quando saí *A Ave*, eu fiz desenhos de poemas sobre *A Ave*. Até você chegar, o processo vai se processando, vai evoluindo. Por exemplo, estou falando do branco que foi empregado como palavra, já vai me servir como vão de intervalo. Mas se eu não tivesse o conceito de intervalo na escrita, da sílaba, separando sílabas, as vogais é que têm essa função de intervalo, eu não poderia fazer essa outra coisa, então as coisas são todas uma evolução. Eu fiz o livro de logotipos com o João Felício dos Santos, que foi um grande amigo, escritor e historiador. Enfatizamos a visualidade, uma leitura mais psicológica do que gráfica. Exemplificando: tem uma página lá que é: “Deus no toque da criação”. Aí, embaixo, tem um círculo, que é o globo, com uma seta aqui, essa seta está um pouco para cá [aponta à direita]. Quando eu coloco um círculo, que é um plano, a sugestão daquela volta, eu transformo o círculo em esfera, que é um plano só. Isso é um conceito, uma abstração. O conceito é que é tudo na vida. O Rio de Janeiro era um terreno baldio, doentio, tudo ruim aqui. Quando o cara chega e chama de Rio de Janeiro, a cidade passa a existir, porque você conceituou.

*A Ave* tem a leitura contínua. Hoje, o computador vem emendando as palavras. Na medida que faz a leitura contínua, você encontra o circuito integrado. E não tinha. O que é o circuito integrado? Se o fio aqui transmite, se a solda aqui transmite [desenha uma linha reta sobre a mesa], por que não fazer uma solda assim e pronto? Resolve [desenha uma linha em zigue-zague]. E fica fácil o conserto, porque você vê se transmite aqui, passa corrente aqui até a válvula, vê onde está funcionando. Prático, né? Ali também anuncia o nascimento do circuito integrado, que é a leitura integrada do negócio.

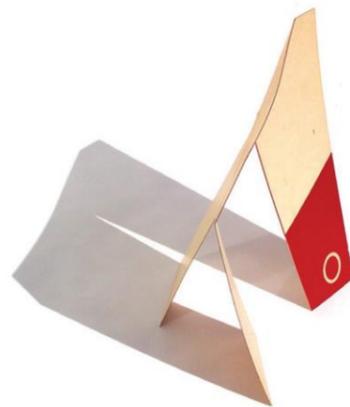
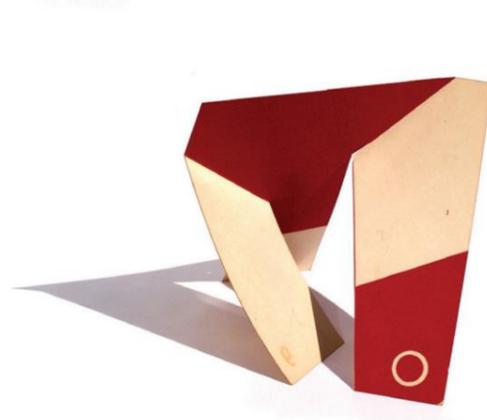
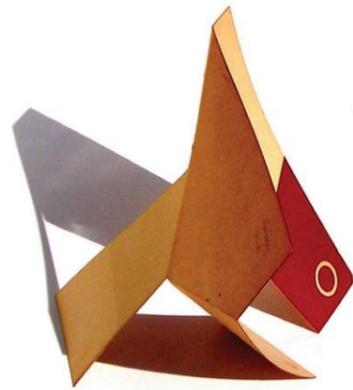
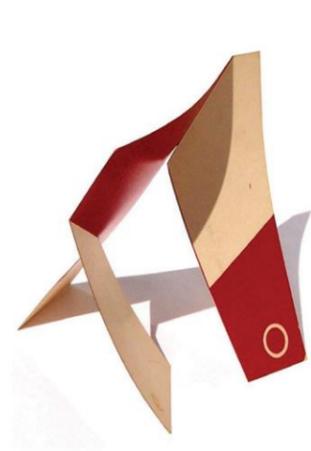
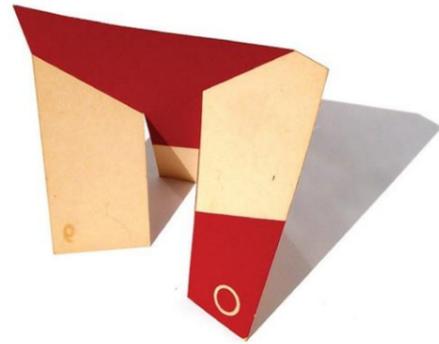
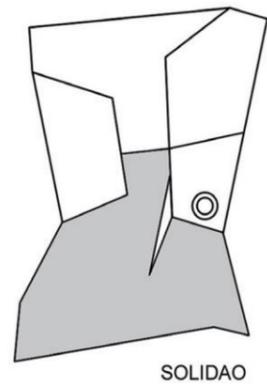
Outra coisa, o número é separado da letra. Como que eu vou separar o emprego do número em *A Ave*? É preciso que eu tenha uma referência, que tenha uma razão de ser dentro do desenvolvimento do raciocínio. Se eu uso a décima terceira letra no código, ele aqui tem aquele valor que está lá, já são números, não são letras, aí eu trabalho com os dois códigos que o homem fez. Depois, mais tarde, eu vou com os *Numéricos*, eu pego um código que é da palavra “céu”, e pego um código numérico e ponho “um”, então eu codifico o “um” ao “céu”, “dois” ao “sol”, “três” à “luz”, eu incluo todas as operações



matemáticas que você quiser com palavras. Você pode usar toda a experiência fantástica da matemática através da língua. E você não podia fazer isso. Agora, tecnicamente, o que foi que eu fiz? Eu peguei um código. Um código é radical, porque, se não é dois, não é um. O “A” tem que ser o triângulo, o “O” tem que ser a bolinha, se o “O” não tiver bolinha, não pode ser triângulo. Então ele é radical. Mas se eu pegar um outro código radical, eu sobreponho um e neutralizo o outro e tiro a utilidade. É isso que o americano está fazendo com a eletricidade.

Como eu trabalho com a transparência, eu faço a perfuração, que é a radicalidade da transparência total, física. Aí aparece a letra que está na outra página, então pertence a essa página e a outra também, sem eu escrever. Já não estou mais usando a visualização,





estou usando a não visualização da transparência. Agora, no fundo, ela quer a leitura contínua, a transparência não era física, desaparece a fisicalidade, é como *A Ave*, ele apaga a fisicalidade dele, ele mesmo se neutraliza. É como o aparelho, você dá um prazo para ele funcionar, funciona, chega num ponto, o relógio corta, é o domínio da leitura, não mais do leitor, mas do próprio objeto. Ele é um objeto, não é mais um livro de poema.

**Sheik:** Quando você cria essa nova visualidade, com essa alteração do código, sobrepondo os códigos, tentando apagar esses códigos que você juntou, para o espectador, para o leitor, essa sua operação não está visível, clara, ele tem aquele resultado final.

**Wladimir:** É físico, é provável, constatável, evidente também, se você chegar a conclusão da evidência.

**Sheik:** Para você, é importante que ele não acesse essa construção, que ele tenha só aquele resultado? E que com esse resultado ele faça a leitura dele?

**Wladimir:** Não, não. O poema, se ele é inaugural, se ele pretende ser inaugural, mesmo não sendo, ele tem que trazer uma didática de leitura em si, porque o leitor não é um adivinho. Cada poema inaugural tem que criar sua didática, isso é um problema da educação, é isso que eu quero discutir.

**Sheik:** Mas essa didática está fora do poema?

**Wladimir:** Não, ela está no poema, está no processo, no desenrolar. No desenvolvimento do poema, ele já é um processo, ele já cria a didática. É a didática prática, imediata, como é deste aparelho [aponta para o gravador de áudio]. Está ligado, ele funciona, não está ligado, é conversa fiada, não está funcionando. Tem luz, tem bateria está funcionando, não tem, não está.

**Inês:** A experiência da *Universidade da Selva*, da fundação desse *campus* científico, ela também é um poema *espacial*?

**Wladimir:** Meu poema é desse ponto aqui, a cidade, a arquitetura, até lá, o ponto geodésico da América do Sul, que é a Assembleia do Estado, a cidade inteira é um poema.

**Contra-poemas & Anfipoemas, 1998, p. op.,  
Wladimir Dias Pino e Regina Pouchain**



É uma questão de apropriação. Porque, na verdade, um poema é mais uma questão de apropriação, só que se inventa a versão para desapropriar, dar um instrumento e tirar outro.

**Regina:** Em *O Dia da Cidade*, como você viu na exposição do MAR, o Wladimir gostaria de ter colocado várias cores. Assim, as diversas camadas ficariam claras, o circuito da cidade. Só que isso, na época que ele fez, seria uma fortuna. Mesmo aqui, no MAR, seria uma coisa muito complicada. O poema é enorme, é um paredão enorme, mas ele é cheio de camadas, que ele gostaria de ter feito com cores, mas ele nunca fez assim.

**Wladimir:** Mas ele está em livro, dentro do recurso tipográfico, é como, por exemplo, no Poema Processo, nós precisávamos movimentar a imagem, mas nós não tínhamos vídeo naquele tempo, era Super-8, e muito ruim. Para movimentar o poema, a que nós vamos recorrer? Ao recurso Pop, da história em quadrinhos, assim criamos o movimento. Então são adaptações, não quer dizer que aquilo seja Pop. O processo que a Pop usou, da história em quadrinhos, é uma coisa que está até na vida de Cristo, no catolicismo, nas vinhetas gregas etc.

**Inês:** Mas a *Enciclopédia Visual* também é uma tecnologia de recortes.

**Regina:** Eu já falei para ele, se eu pudesse colocar uma logomarca que representasse o Wladimir, seria uma tesourinha.

**Wladimir:** Quando o Matisse estava doente, no hospital, ele levava uma tesourinha e fazia aqueles recortes e colagens.

**Inês:** Os seus desenhos das mulheres são muito matissianos com aquela linha...

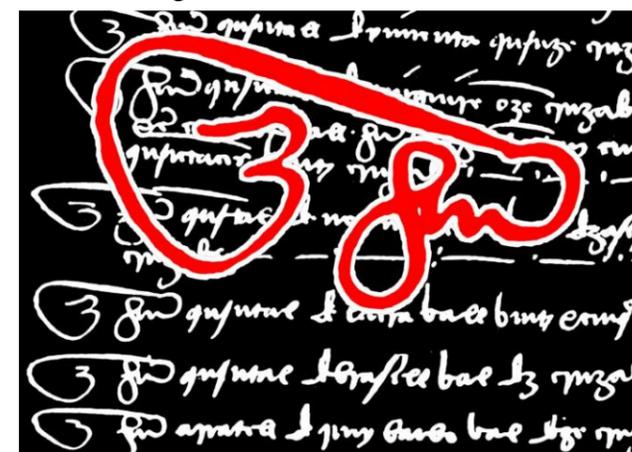
**Wladimir:** Não, mas é o *Estilo Pantanal*. Porque os rios no Brasil Central fazem curvas,

assim é como aquele bordado [desenha uma curva na palma da mão]. Como eu lhe falei, nós fomos buscar no subsolo, na natureza. Nós descobrimos o territorial no subsolo, o regional é a superfície. Então, como o nosso ouro e o diamante foram escavados para serem levados, nós descobrimos a pedra canga. Fizemos de fundo. A pedra canga, que é uma pedra ferruginosa, toda porosa, serviu de fundo para aquelas mulheres. Nós também descobrimos a piçarra, que é uma rocha formada por cristais arredondados. A piçarra dá em camadas, em linhas inclinadas, daí vem a nossa linha inclinada. Nós olhamos a água no Pantanal, enchendo, ficavam aquelas curvas assim [desenha um serpenteado no ar], porque os rios, se você vê da Amazônia, são todos assim no Brasil Central [desenha uma curva no ar]. Ali é que está o *Estilo Pantanal*, na água. Agora, coincide como forma, mas as intenções são outras. A de Matisse é vegetal, e aquela lá é água, o nível da água. Que tem uma conversa, tem. Ele levou aquilo porque não mexia com tinta, estava doente. No hospital, ele teve que trabalhar com aquele papel, chegou àquela conclusão. Nós chegamos à conclusão de outro tipo.

Aquelas imagens do *Estilo Pantanal*, quando você faz um desenho de linhas embaralhado. Mas se você for ver a distância fica muito mais nítido do que de perto. Era para grandes horizontes. O índio na selva vê a vinte metros, no máximo, de verde. O homem, no Brasil Central, olha aquela plantação, o horizonte não é mais horizontal, é circular. Ele vira e vê todo o horizonte [faz um círculo no ar]. Nós tirávamos a visualidade física desse material. O diamante, quando você o encontra, ele é sujo de terra, não tem brilho, quando você lapida, ele vira brilhante, porque ele é facetado de espelhamentos. Então a gente pega facetado e espelhamento e o poema vai trabalhar com a burilização.

**Regina:** Ele tem muitos poemas e trabalhos visuais baseados no que ele chama sol geodésico, o diamante que está dentro do solo...

**Wladimir:** Eu mostrei na exposição em Cuiabá. Não ficou registro. Cuiabá não podia, porque a universidade não tem recurso para isso. Nem eu aceitaria. É uma situação da pessoa que é marginal. A arma dele é o silêncio, deixar passar o tempo. Como esse negócio



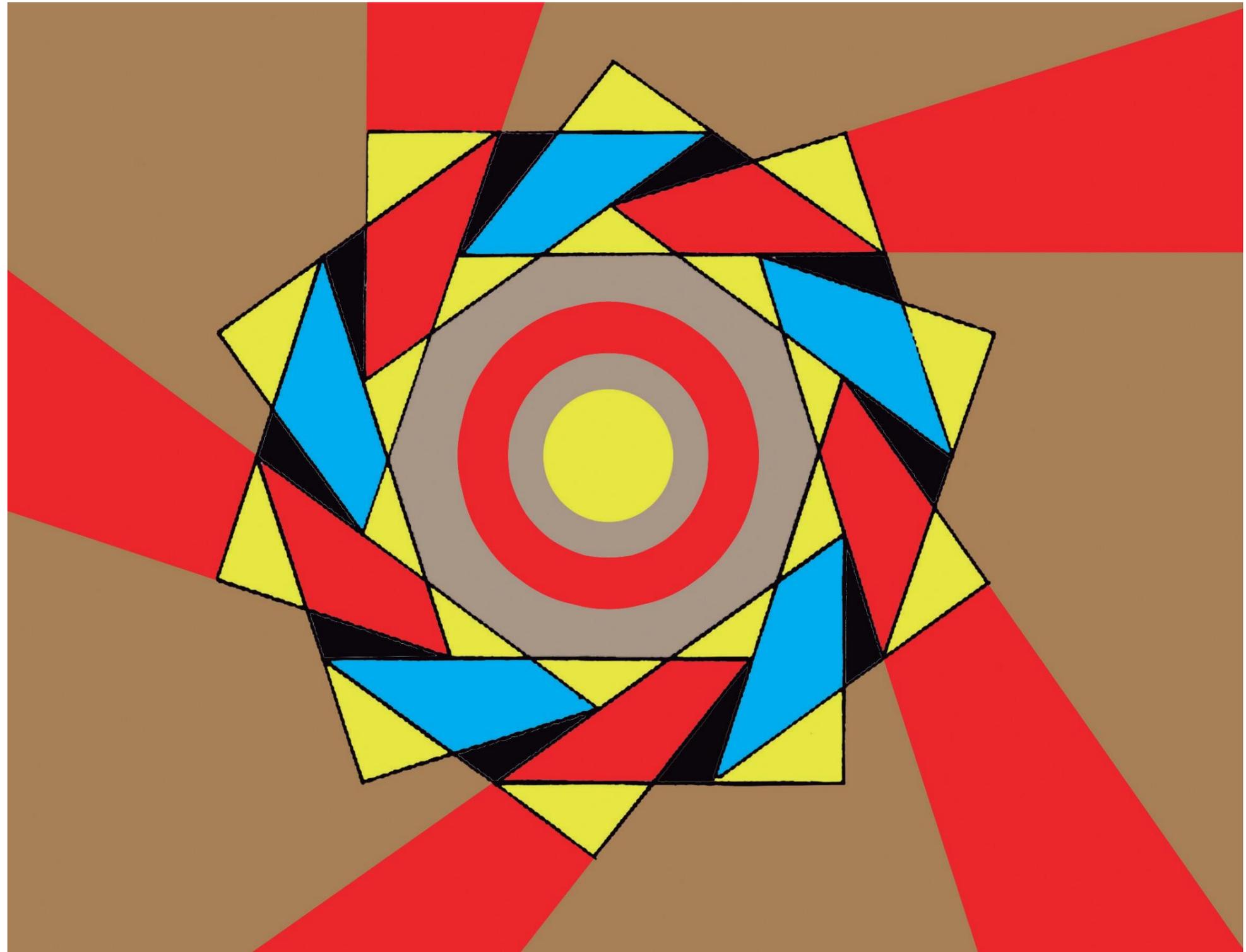
da poesia concreta. O grupo Noigandres chega e dá entrevista lá na revista *O Cruzeiro...* Aliás, o concretismo anuncia o fim do império gráfico e da *cravação* para dar passagem ao mundo eletrônico, o código alfabético em forma de luz. Você conhece o livro *Processo: linguagem e comunicação*? Foi editado pela Vozes, e popular, saíram duas edições, encontra no *site* da Estante Virtual. Ali é que está o manifesto do Poema Processo, dos poetas que o inauguraram em 1964. Um ano depois do movimento, já saiu o livro, com o nome de todos, e as características de intencionalidade de cada um. Isso não tem precedente em movimento algum na história da literatura brasileira. Se você olhar o livro, parece que tudo é uma unidade só.

Todo trabalho tem uma intencionalidade. Aquele *Poema Conceito*, o que é? Ora, a televisão, você liga na sala, vai tomar banho, não está vendo o que está passando, mas sabe tudo que está acontecendo. Então, ela não é um instrumento da visualidade. O que ela é? Ela é um aparelho que usa o teatro e o rádio, não usa a visualidade. Ela não tem o que se chama de linguagem própria. A televisão ainda não tem. Então, qual seria a linguagem da televisão? O *Poema Conceito* tenta mostrar isso, que a linguagem da televisão seria quando aparecesse uma imagem e ninguém entendesse. Que se aparecesse só o texto, ninguém entenderia, mas unindo as duas, texto e imagem, daria uma terceira. Essa é a proposta, se ele vai resolver ou não vai resolver [bate com as mãos uma na outra]... O poema quer pôr questões para fora.

**Inês:** *A Enciclopédia Visual* faz isso o tempo inteiro, não?

**Wladimir:** Faz, e luta contra o negócio da autoria. Eu não peço autorização para ninguém. Eu não coloco o nome, eu não vou procurar não sei quem não sei aonde, perder tempo com data, o que eu quero é alimentar de imagem esse pessoal

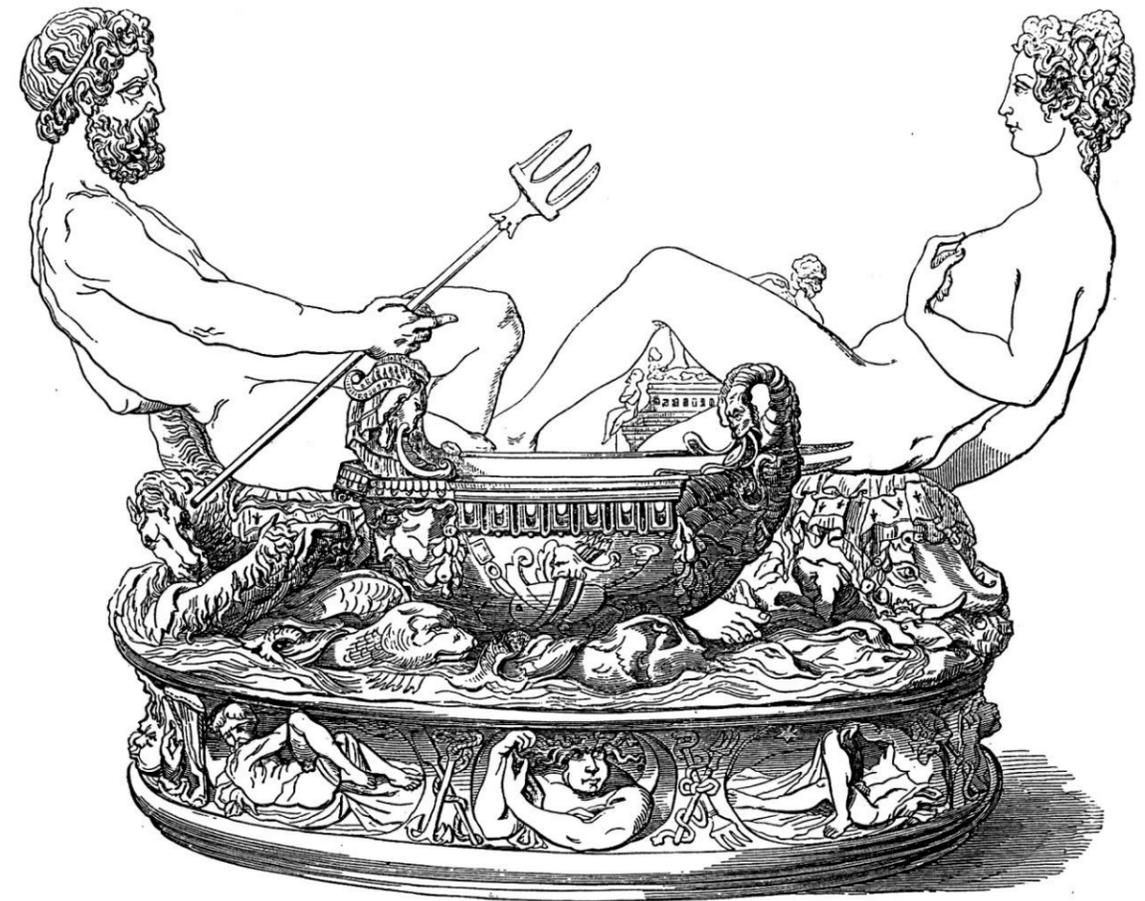
**Sol Geodésico**



que não tem acesso à imagem. Se é correto, se não é, não estou mais nessa coisa. O que eu acabei não dizendo sobre o índio, quer saber o que foi? Olha só que coisa absurda, eu sou contra a língua, e descobri o seguinte, percebi uma coisa que achei curiosa. Eu notei que os sotaques de cada tribo, de cada região, eram diferentes por causa do barulho do vento na folha, da vegetação que é comum no local. Isso é uma coisa a se estudar em relação à vegetação do local, a sonoridade. Como transformar a sonoridade para enriquecer o alfabeto. Aí, tem aquilo que eu lhe falei, nós fomos buscar o sentido de território e não de região. Porque região depende de efeitos e tensões políticas. O territorial é o que está embaixo do solo. Se eles levaram o nosso ouro, não tem mais o ouro, mas vamos encontrar as formas brutas lá, que vão nos responder. Então é uma radicalidade teimosa [risos].

Transcrição e edição: Inês de Araujo  
Revisão técnica: Regina Pouchain

Poema Conceito



Salière de Benvenuto Cellini

separados  
de tanto  
cada pulsar  
do coração

