

QUANDO O POEMA SE TORNA ESPAÇO: UMA INSTALAÇÃO CENOGRÁFICA A PARTIR DE *SOLIDA*, DE WLADEMIR DIAS-PINO

WHEN THE POEM BECOMES SPACE: A SCENOGRAPHIC INSTALLATION BASED ON *SOLIDA*, BY WLADEMIR DIAS-PINO

Vinícius Carvalho Pereira¹

Douglas Peron Pereira²

RESUMO

Para esta pesquisa, foi concebida uma instalação cenográfica performativa inspirada no livro-poema visual *SOLIDA*, de Wlademir Dias-Pino, com o objetivo de explorar as possibilidades de transposição do texto poético para um espaço físico e sensorial. A proposta fundamenta-se na noção de que o poema pode existir em múltiplas versões, sem uma forma única e definitiva, articulando a relação entre palavra, luz, corpo e espaço como elementos construtivos da experiência estética. A instalação é composta por sete caixas de MDF iluminadas, cada uma representando uma letra do poema, conectadas a interruptores independentes, permitindo que o público, ao acionar as luzes, gere diferentes combinações e leituras. A metodologia adotada corresponde à pesquisa artística, desenvolvida por meio de experimentações práticas no ateliê, testes de disposição espacial, iluminação e interação, em diálogo com referências teóricas sobre poesia visual, cenografia contemporânea e intermidialidade. A obra foi apresentada ao público em julho de 2025, no Festival Baguncinha, em Cuiabá/MT, e as interações dos visitantes foram registradas por meio de fotografias e vídeos. Os resultados indicam que o livro-poema *SOLIDA* pode ser expandido no tempo e no espaço, gerando novas formas de recepção. A investigação evidencia aproximações entre poesia visual, cenografia e intermidialidade, contribuindo para a ampliação dos modos de fazer e perceber a poesia em contextos expositivos e performativos.

Palavras-chave: Poesia visual, Cenografia, Intermidialidade.

ABSTRACT

For this research, a performative scenographic installation was conceived, inspired by the visual poem-book *SOLIDA* by Wlademir Dias-Pino, with the aim of exploring the possibilities of transposing the poetic text into a physical and sensory space. The proposal is grounded in the notion that the poem may exist in multiple versions, without a single, definitive form, articulating the relationship between word, light, body, and

¹ Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado II do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Bolsista produtividade do CNPq. E-mail: vinicius.pereira@ufmt.br

² Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea, Doutorando em Estudos de Linguagem, ambos pela Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: douglasperon@live.com

space as constitutive elements of the aesthetic experience. The installation consists of seven illuminated MDF boxes, each representing a letter of the poem, connected to independent switches, allowing the audience, by activating the lights, to generate different combinations and readings. The methodology adopted corresponds to artistic research, developed through practical experimentation in the studio, tests of spatial arrangement, lighting, and interaction, in dialogue with theoretical references on visual poetry, contemporary scenography, and intermediality. The work was presented to the public in July 2025 at the Baguncinha Festival, in Cuiabá, Mato Grosso, and visitors' interactions were documented through photographs and video recordings. The results indicate that the poem-book *SOLIDA* can be expanded in time and space, generating new forms of reception. The investigation highlights affinities between visual poetry, scenography, and intermediality, contributing to the expansion of ways of making and perceiving poetry in exhibition and performative contexts.

Keywords: Visual poetry, Scenography, Intermediality.

Introdução

A poesia visual, com sua capacidade de reorganizar os sentidos da palavra no espaço, é uma forma artística que revelou e revela grandes potencialidades criativas para a arte brasileira. Em meados do século XX, entre crises da linguagem e o desejo de inventar novos modos de dizer, o *Poema Processo* emerge como uma proposta de ruptura, contrária à linearidade textual, à centralidade do signo verbal e à ideia de uma obra acabada. Trata-se de um gesto que desloca o poema da página para o campo expandido da imagem, da estrutura e da experiência.

Wlademir Dias-Pino, um dos articuladores desse movimento, concebeu não apenas poemas visuais, mas uma teoria da forma como processo — compreendendo o poema como campo de variações, de versões, de possibilidades contínuas (Dias-Pino, 1971). A matriz do poema *SOLIDA*, referência desta pesquisa, materializa esse pensamento: sete letras que se organizam como jogo, como possibilidade combinatória, como provocação visual, e que se desdobram em outras leituras. Nesse contexto, esta investigação parte da vontade de reler esse poema através da linguagem da cenografia, mais especificamente a partir da criação de uma instalação performativa que traduza seus silêncios, suas luzes e seus vazios em matéria sensível, tridimensional, acessível ao toque, ao gesto e à presença do outro.

A instalação foi concebida para ser apresentada no Festival Baguncinha, em Cuiabá, em julho de 2025, como parte de um experimento artístico que busca testar os

limites entre poesia e espaço, palavra e corpo, luz e leitura. A obra se propõe como uma partitura espacial — sete caixas cúbicas com letras recortadas e iluminadas, ativadas por interruptores autônomos, compondo e descompondo a palavra “solidão” conforme o desejo do público. A cada gesto, uma versão do poema se acende; a cada ausência de luz, uma nova pergunta se instala: o que resta quando o poema se apaga?

Para pensar esses limites e diálogos entre linguagens, recorremos à noção de intermidialidade, conforme formulada por Irina Rajewsky (2012), que permite compreender como diferentes mídias — no caso poesia, instalação, performance — se entrelaçam e geram zonas híbridas, tensionando fronteiras fixas. A intermidialidade, aqui, não é apenas conceito analítico, mas impulso criador: é no *entre* que o poema se reconfigura, *entre* o signo gráfico e o interruptor, *entre* o papel e o MDF, *entre* o olhar e o corpo.

Ao lado disso, interessa também refletir sobre o papel da cenografia como linguagem. Mais do que ornamento ou suporte da cena, a cenografia, segundo Eduardo dos Santos Andrade (2012), é potência expressiva autônoma, capaz de construir sentidos a partir de materiais, volumes, texturas, tempos e relações com o espaço. Na instalação *SOLIDA*, versão Douglas Peron, a cenografia atua como poesia — e a poesia, como arquitetura da presença cenográfica. O poema, dessa forma, se expande no espaço.

Esta pesquisa é, portanto, uma travessia. Um caminho entre teoria e prática, entre leitura e criação, entre a memória do poema visual e sua reencarnação em forma-luz. O texto a seguir se organiza em cinco seções: a primeira apresenta o contexto do *Poema Processo* e as ideias centrais de Dias-Pino; a segunda explora o conceito de intermidialidade pertinente à proposta; a terceira analisa a cenografia como linguagem intermediática; a quarta descreve o processo de criação da instalação; e a quinta compartilha observações sobre a recepção da obra pelo público, abrindo espaço para novas camadas e desdobramentos.

O Poema Processo e a linguagem visual de Wlademir Dias-Pino em *SOLIDA*

A trajetória de Wlademir Dias-Pino revela um contínuo investimento em experimentações no campo da poesia visual, nas quais a palavra é deslocada da condição de elemento único ou central da construção poética. Sua produção propõe formas gráficas e estruturais que operam como dispositivos de leitura não lineares,

exigindo a participação ativa do leitor na construção de sentido. Com isso, a visualidade, a espacialidade e a disposição material passam a assumir papel fundamental no funcionamento do poema.

No contexto dos anos 1960, Wlademir Dias-Pino, ao lado de Neide Sá, Moacy Cirne, Álvaro de Sá e outros artistas, foi um dos articuladores do *Poema-Processo*, movimento que se colocava contra a centralidade do discurso verbal e a rigidez da forma literária tradicional. Em *Processo: linguagem e comunicação*, Dias-Pino (1971) afirma que o poema não deve se reduzir à palavra escrita, mas se abrir como campo experimental, instaurando novas lógicas de leitura e de invenção. O texto deixa claro que o poema não é fim em si mesmo, mas um dispositivo processual, que se estrutura pela visualidade e pela ativação de códigos múltiplos, deslocando o foco do significado fechado para uma potência comunicativa em constante transformação.

Entre os conceitos estruturantes da proposta de Dias-Pino, está a noção de *versão*. Em entrevista a Eduardo Kac, o autor declara: “a matriz é um núcleo. O poema é uma estrutura derivada dela, e cada estrutura é uma versão. Não há versão definitiva. A própria leitura é uma versão” (Dias-Pino, *apud* Kac, 1989). Ao introduzir esse conceito, o autor propõe uma lógica em que o poema é compreendido como um sistema, cujas manifestações são atualizações provisórias e possíveis de gerar outras combinações. A obra poética deixa de ser finalizada ou única, passando a ser entendida como processo contínuo.

Nesse horizonte, destaca-se o livro-poema *SOLIDÃO*, cujo poema-matriz é composto por sete letras (S, O, L, I, D, A, O), organizadas de modo a sugerir a palavra “solidão”, sem no entanto fixar sua leitura. A disposição das letras, sua repetição e estruturação geométrica abrem margem para diversas possibilidades interpretativas a cada versão do texto, ativadas por quem o observa. A ausência de pontuação, direção fixa ou indicação de sequência cria um campo semântico aberto, em que o leitor é convidado a combinar e recombinar os sentidos.

O poema foi exibido pela primeira vez na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde Wlademir (junto com outros cinco poetas e artistas plásticos) apresentou diversas formas de estabelecer a proposta do concretismo, que não dissociava o verbal e o visual na construção do sentido do objeto artístico.

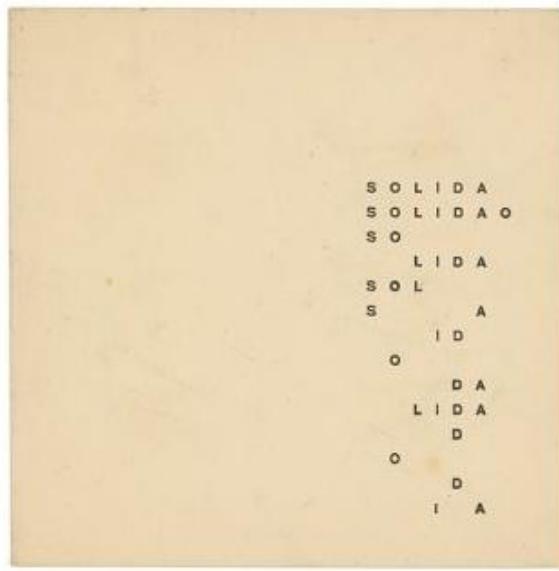


Fig.1. *SOLIDÃO*, serigrafia, recorte e vinco sobre papel (19 × 19 cm).

Fonte: Galeria Superfície, s.d.

A formação do sentido do poema segue ainda com as palavras “solidão / só / lida / sol / saído / da / lida / do / dia”. Tal desdobramento quase segue uma equação matemática ou uma fórmula estatística de formação; talvez o sentido se construa aí, mas o autor vai mais adiante.



Fig.2. *SOLIDÃO*, versão gráfica mostrando a decomposição das letras.

Fonte: Ersilia – Poesía Visual (acesso em 11 set. 2025).

A partir da ordenação vertical das letras no poema, cria-se necessariamente um lugar específico semiotizando o espaço. Sua posição estabelece o valor do significado,

de modo que se pode fazer um poema só de vírgulas, ou até de imagens figurativas enfileiradas (Dias-Pino, 2010).



Fig.3. *SOLIDA*, versão gráfica que mostra a organização em linhas.

Fonte: Galeria Superfície, s.d.

Segundo o Prof. Dr. Sérgio Duarte (*apud* Dias-Pino, 2015) a função de “SOLIDA” é “desenvolver a pesquisa das linhas e a partir delas projetar no espaço as faces (os lados) do objeto poético, agora realizado em forma pura que dispensa as palavras e as letras, silenciando definitivamente o código verbal”. Esse pensamento diz respeito à pretensão do autor de manter o sentido poético sem a presença das letras, utilizando os elementos do espaço para tal.

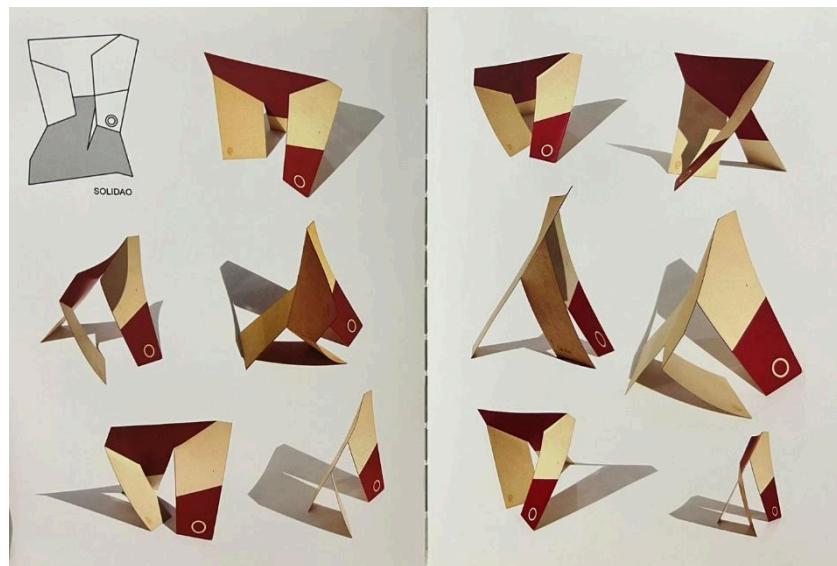


Fig.4. *SOLIDA*, versão escultórica.

Fonte: Dias-Pino (2010, p. 210).

Por sua vez, em entrevista concedida a Vera Casa Nova em 2002, Dias-Pino afirmou que, a partir do momento em que se criam manuais de leitura para seus livros, o poema se torna o exercício da leitura e não apenas o que o poema diz. (Dias-Pino, 2015, p. 132).

Ainda em termos de fortuna crítica sobre a obra, Thiago Grisolia Fernandes, em seu artigo “O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade”, mostra uma leitura importante na compreensão de *SOLIDA* como um trabalho que nasce tensionando a ideia de que o poema possui uma forma definitiva. Para o autor, o *poema//processo* articula três vetores principais: “a separação entre as ideias de estrutura e de processo; a separação entre as ideias de língua e de linguagem; e a recusa radical à escrita alfabética” (Fernandes, 2019, p. 88). Essa formulação evidencia como *SOLIDA* traz o foco para o papel do alfabeto na linguagem, pois, ainda que utilize letras, o poema não as enriquece em forma de código verbal, mas as converte em substrato de (re)composição e de versões.

Assim, *SOLIDA* aparece menos como livro fixo e mais como dispositivo processual, em que cada versão, cada suporte e cada (re)composição alteram a percepção e produzem novos sentidos. Como sintetiza Fernandes, a visualidade no *poema//processo* “não é mero adorno, mas condição de sua existência” (Fernandes, 2019, p. 92).

Dialogando com as diferentes leituras críticas e interpretações da obra de Wlademir Dias-Pino mencionadas nesta seção, a instalação cenográfica proposta neste trabalho toma essa matriz como base para uma releitura visual-espacial de *SOLIDA*. Cada letra do poema foi convertida em um cubo de MDF com iluminação interna, permitindo ao público acionar, individualmente, quais letras estariam visíveis a cada momento. Sete interruptores independentes possibilitam múltiplas configurações, tornando cada ativação uma versão diferente da composição poética. A luz que atravessa o acrílico recortado nas formas das letras funciona como elemento visual e significante: acender ou apagar uma letra altera a leitura, tensiona a presença do signo e sua ausência. A interação é, aqui, parte constitutiva da obra.

A proposta da instalação se aproxima, portanto, da lógica do *Poema Processo*, em que a estrutura comunicacional do poema se completa na ação do outro. A leitura não está dada de antemão; ela é construída no tempo e no espaço da experiência. Esse

deslocamento da poesia para o campo da instalação ativa novos modos de recepção e compreensão da obra, que articula visualidade, materialidade e presença em novas versões dessa matriz.

Intermidialidade e os limites entre poema e espaço cenográfico

A releitura do poema visual SOLIDA para o espaço tridimensional propõe um diálogo com o conceito de intermidialidade, desenvolvido por Irina Rajewsky (2012), que compreende as relações entre mídias a partir de três campos de possibilidades: mediações (*medial references*), combinações (*media combinations*) e transformações (*media transpositions*). A instalação cenográfica aqui proposta se insere nessa última categoria, por realizar uma mudança de meio — do suporte gráfico (papel) para o espaço físico expositivo (MDF, acrílico, iluminação e elétrica) — mantendo o vínculo com a lógica estrutural do poema original.

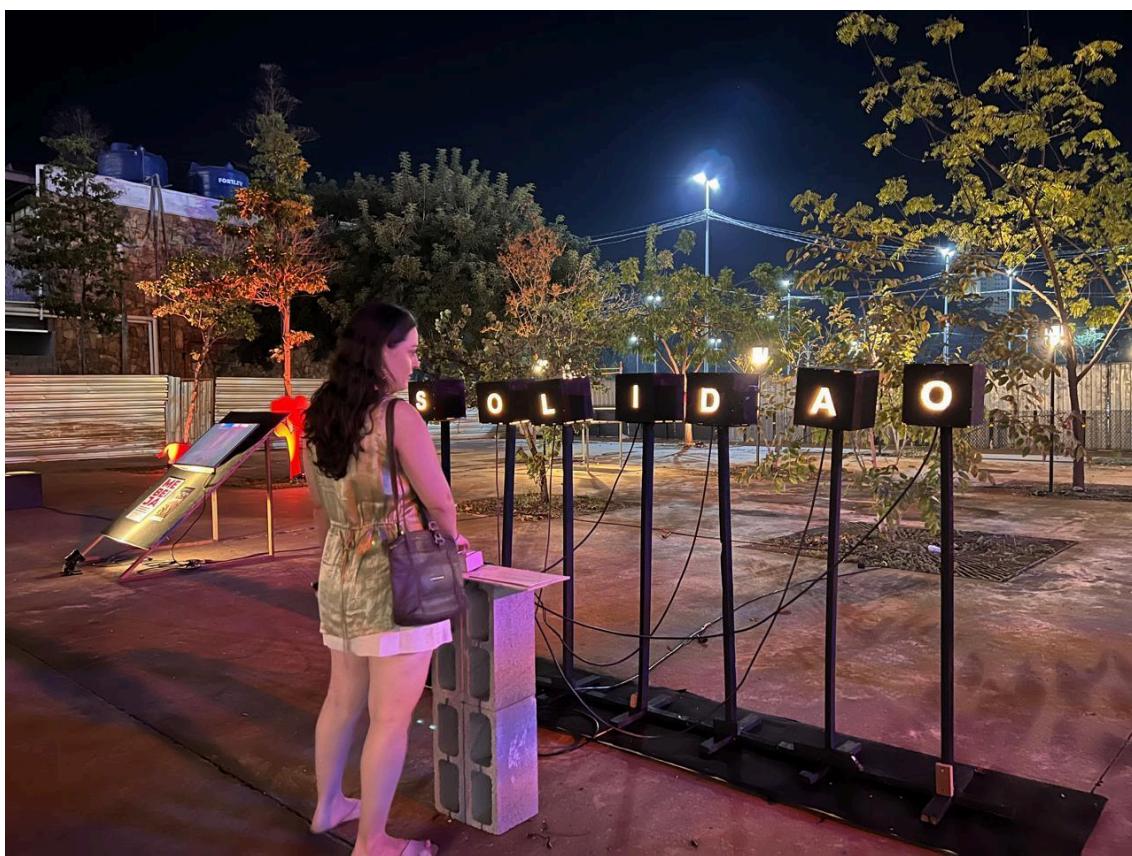


Fig.5. Instalação *SOLIDÃO*, versão Douglas Peron
Fonte: Fotografia do autor, 2025.

A intermidialidade, nesse sentido, não se limita a que as linguagens existam independentes entre si, mas envolve um processo de recriação em que os códigos de

uma mídia são reinterpretados nos termos de outra. Segundo Rajewsky (2012, p. 53), na *media transposition* “o texto ou produto midiático original serve como modelo para uma recriação que, inevitavelmente, incorpora as possibilidades e restrições do meio de chegada”. No caso da instalação, a luz e o espaço tridimensional ampliam o alcance perceptivo do poema, ao mesmo tempo em que exigem novas formas de leitura, fragmentadas e temporais. A linearidade gráfica é substituída por uma montagem variável, que se realiza apenas no ato, em tempo real, através do gesto do público. Assim, ao deslocar *SOLIDA* para o campo da cenografia, não se busca ilustrar ou traduzir diretamente o poema, mas propor uma nova versão de sua experiência, dessa forma construída na relação entre corpo, espaço e luz.

Esse gesto de transformação encontra paralelo na própria concepção de “versão” presente na obra de Wlademir Dias-Pino. Ao dizer que a leitura é também uma versão, o poeta quebra um caminho fixo de criação e deixa aberto para uma proposta de multiplicação. A ativação das letras da instalação – feita por meio dos interruptores ligados ou desligados pelo público – reconfigura o poema e cria temporalidades específicas e possibilidades variáveis de leitura. A obra, nesse caso, não é fixa em sua forma material, mas se reabre continuamente no gesto de quem a experiencia.

A relação com o espaço é central nesse processo. Diferente do suporte bidimensional da página ou do cartaz, o lugar da instalação exige movimentação física e ativa a percepção através de outras camadas sensoriais. A luz, filtrada pelas letras de acrílico, desenha volumes e sombras, e revela ou oculta partes do poema conforme o liga e desliga dos interruptores. A cenografia, aqui, se afirma como linguagem autônoma, mas em diálogo direto com o poema visual que lhe deu origem.

Esses limites intermidiais entre poesia e espaço não se dão apenas na forma, mas também no modo de recepção. A proposta traz uma situação na qual o público é convidado a agir, a interferir, a experimentar. A leitura deixa de ser silenciosa e solitária para tornar-se uma prática coletiva e performativa. Esse deslocamento reforça a ideia de que, na intermidialidade, não se trata apenas de alterar o meio, mas de provocar uma reorganização do modo como a obra é percebida e compreendida.

Critérios de análise da cenografia performativa e pesquisa artística

A pesquisa artística nasce do próprio gesto de criar. Mais do que separar teoria e prática, ela entende que o processo criativo é também um modo de investigar. É no contato com o material, com o espaço, com a palavra e com o corpo que se revelam formas de conhecimento que não cabem apenas na escrita acadêmica. O artista-pesquisador vive a experiência e, ao narrá-la, transforma esse percurso em reflexão, costurando prática e teoria em um mesmo movimento (Hultberg, 2013; Coessens; Crispin; Douglas, 2009, *apud* Bragagnolo; Daltro; Sanchez, 2022, p. 15-16).

Esses modos de pesquisar podem aparecer em diferentes formatos: uma performance, uma instalação, um vídeo, um manifesto ou mesmo uma criação cenográfica. O foco não está apenas no resultado final, mas no caminho percorrido, nas camadas de experimentação, de dúvida e de descoberta. Como apontam Coessens, Crispin e Douglas (2009, p. 12-13, *apud* Bragagnolo; Daltro; Sanchez, 2022, p. 4), trata-se de “liberar novas formas de poder: poder para re-politizar os artistas e seu trabalho dentro de culturas de conhecimento compartilhado; e poder de encontrar dentro da própria arte o meio de transferir a ênfase da mercadoria e da propriedade para o processo”. Assim, a pesquisa artística se afirma como prática que amplia o fazer e também questiona o lugar da arte e do artista na sociedade contemporânea.

A instalação cenográfica criada a partir do livro-poema *SOLIDA* propõe uma forma expandida de leitura, em que a palavra se converte em lugar sensível, que vive pela presença e pela ação do público. Para compreender esse desdobramento/releitura espacial da poesia, é necessário recorrer a um olhar que considere a cenografia como linguagem, como propõe Andrade (2012, p. 45), ao defender que “a cenografia não é apenas um fundo ou suporte para ações dramáticas, mas uma forma de discurso, uma potência de significação”. A ficha técnica da instalação, reproduzida na Fig.6, chama atenção para essa potência de significação e transformação na interação do público com a obra.

SOLIDA

Wlademir Dias-Pino - Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956
Versão Douglas Peron - 2025

Poema/processo: Movimento artístico iniciado no Brasil em 1967 por Wlademir Dias-Pino e outros poetas visuais, o poema/processo rompe com a linguagem verbal linear e propõe formas gráficas, visuais e materiais como meio de expressão poética. Nele, o poema é entendido como estrutura aberta, em constante transformação, e o leitor é convidado a interagir com o objeto poético.

Fig.6. Ficha técnica utilizada na exposição da obra durante o Festival Baguncinha, Cuiabá-MT, 2025.
Fonte: Acervo do autor.

Na instalação desenvolvida como parte da pesquisa artística, sete caixas cúbicas de MDF com 20 cm de aresta, cada uma contendo uma letra do poema, foram dispostas em linha, em uma superfície na cor preta, com iluminação de tom quente interna. As letras – S, O, L, I, D, A, O – foram recortadas no MDF e preenchidas com acrílico, permitindo que a luz transpassasse o desenho de cada caractere. Cada caixa estava conectada a um interruptor individual, dando ao público a possibilidade de acionar livremente as luzes e, com isso, modificar a aparência do poema no espaço.

Essa proposta se aproxima da ideia de cenografia performativa, entendida por Andrade como aquela que “é ativada pelo espectador, exigindo dele uma presença corporal e uma ação para que a obra se complete” (Andrade, 2012, p. 93). O espaço não é, portanto, um cenário fixo, mas um campo de relações em constante mutação. A performance aqui não depende de um ator, mas da ação do visitante. A possibilidade de acionar ou apagar cada letra transforma o espectador em coautor do poema, que se reconfigura a cada interação.

Três eixos principais foram considerados na análise da instalação como experiência cenográfica:

- **Disposição espacial:** a organização linear das caixas remete ao eixo de leitura tradicional da escrita, mas a autonomia do ligar/desligar rompe com a linearidade sintática, permitindo que o poema se apresente em ordens e tempos distintos. A ausência de um início ou fim determinados contribui para que a leitura seja performada.

- **Ativação por meio da luz:** a luz aqui não apenas revela as letras, mas as constitui visualmente. Quando apagadas, as caixas tornam-se opacas, sugerindo a ausência do poema. Isso levanta a pergunta: o poema existe mesmo quando invisível? Essa dúvida mobiliza o olhar e traz uma poética da ausência como parte da experiência estética. De tal modo, o apagamento das letras, quando todas as luzes estão desligadas, tensiona a relação entre presença e ausência. O que resta do poema na escuridão? O silêncio, a expectativa, o vazio — tudo isso faz parte da experiência. A cenografia se torna, então, um campo de jogo e dúvida, no qual a instabilidade é constitutiva da obra.
- **Participação do público:** a proposta cenográfica convida à ação. A obra se atualiza no corpo que toca, acende, decide. A ficha técnica colocada ao lado dos interruptores informa brevemente o conceito do Poema Processo e a lógica da instalação, mas é o manuseio do dispositivo que ativa o pensamento e a fruição. A possibilidade de manipulação direta por parte do público faz parte da experimentação no próprio corpo da instalação. Ao não haver um modo “correto” de acionar as letras, cada visitante constrói sua própria versão da palavra: às vezes SOLIDA, outras vezes SOL, ou ainda outras sequências possíveis.

Por fim, cabe destacar que essa obra não busca apenas representar o poema *SOLIDA*, mas criar uma versão espacial de sua matriz, que dialoga com o princípio de que cada leitura é uma versão; a instalação, portanto, é a continuidade da ação poética, agora reinventada como espaço a ser vivido. A cenografia nesse caso prolonga o poema, expandindo sua existência para além do plano bidimensional e do tempo da leitura silenciosa. A performance do público é parte constitutiva da obra, e é nesse processo contínuo de ativação, variação e apagamento que se realiza a poética do processo.

Observações sobre a experiência e recepção da obra

A instalação foi apresentada ao público durante o Festival Baguncinha, evento de música realizado em Cuiabá/MT, em julho de 2025, o qual busca integração com diferentes linguagens artísticas e se caracteriza pelo incentivo a propostas experimentais, especialmente voltadas à criação colaborativa e ao diálogo entre artistas e visitantes. O ambiente do festival favoreceu o trânsito livre dos visitantes junto à obra,

o que ampliou a possibilidade de acesso e de fruição por diferentes públicos, com distintas formações e repertórios estéticos.

A recepção da instalação revelou, desde o início, uma curiosidade sensível por parte dos visitantes em relação à estrutura de caixas luminosas e aos interruptores dispostos à sua frente. Muitas pessoas se aproximaram com a intenção de “descobrir” a função de cada botão, sem ao menos observar instruções prévias. Essa atitude inicial de jogo, de exploração livre, converteu-se rapidamente em interação estética: o público compreendia, na prática, que sua ação interferia diretamente na forma como o poema se apresentava. Com isso, a leitura ganhava diferentes agenciamentos, tornando-se uma espécie de montagem cênica ativada pela performance dos visitantes.

Observações durante a exibição revelam diversas situações: grupos de pessoas que revezavam na manipulação dos botões, visitantes que aguardavam a “vez” de experimentar. Em alguns momentos, o espaço da instalação funcionava como uma pausa, um ponto de respiro no fluxo do festival, pois permitia silêncio e contemplação. Em outros, tornava-se lugar de riso e conversa, sobretudo quando as pessoas tentavam acender as letras fora de ordem e identificavam novas palavras ou combinações possíveis.

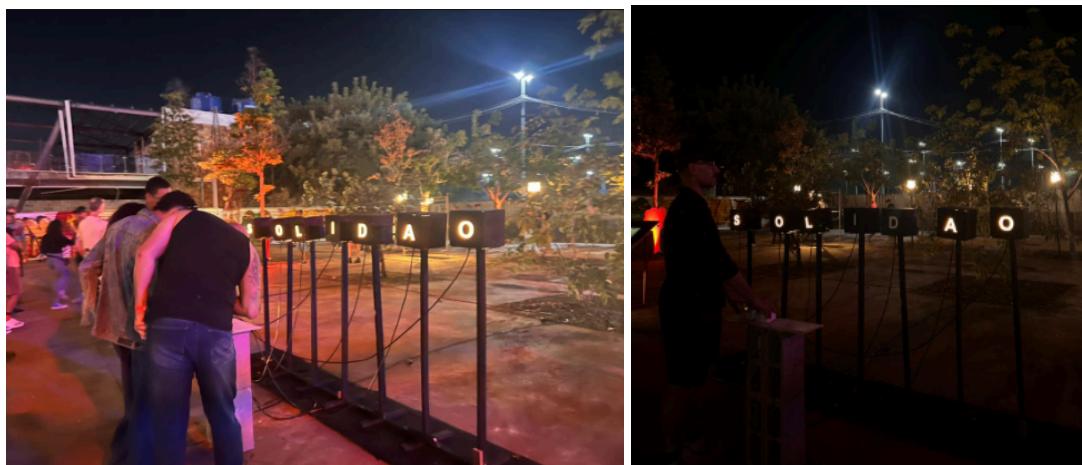


Fig.7. Interações do público do Festival Baguncinha com a instalação *SOLIDAO*.
Fonte: Fotografia do autor, 2025.

A obra passou a operar como uma superfície de projeção subjetiva. As letras acesas parcialmente – ora SOL, ora LIDA, ora O – despertavam associações variadas, e essa mobilidade semântica reforçava a potência do poema como processo.

A instalação permitiu observar que o espaço cenográfico, quando aberto à ação do público, não apenas acolhe, mas também devolve sentidos. A pesquisa, nesse sentido, ultrapassou a proposta de apenas “mostrar” uma obra e se configurou como uma experimentação em tempo real sobre as possibilidades de tradução entre as linguagens. A interação dos visitantes se constituiu como parte da obra e também como dado relevante para a compreensão do alcance poético e conceitual da proposta.

Considerações finais

A instalação cenográfica desenvolvida a partir do poema visual *SOLIDA*, de Wlademir Dias-Pino, propôs uma aproximação entre poesia e espaço por meio de procedimentos intermidiais que não apenas deslocam o texto para outro suporte, mas o reinscrevem em uma lógica processual e performativa. Ao adotar como fundamento os princípios do *Poema Processo*, especialmente a ideia de versão e de abertura ao inacabado, a obra não busca fixar um sentido único, mas sim provocar relações múltiplas entre corpo, luz, tempo e palavra.

A cenografia, compreendida como linguagem e não como suporte neutro, revelou-se um campo fértil para a expansão da leitura poética. A luz, os volumes, os vazios e a possibilidade de manipulação por parte do público constituíram os elementos centrais para a construção de uma experiência estética que se realiza no acontecimento – e não na contemplação isolada. Os critérios de análise da linguagem cenográfica como uma potencialidade criativa propostos por Eduardo dos Santos Andrade (2012) contribuíram para evidenciar como a espacialidade da obra se organiza não como cenário, mas como dispositivo de participação e significação.

A presença do público do Festival Baguncinha foi fundamental para reafirmar o sentido experimental da instalação. A partir das observações de campo, tornou-se evidente que a obra só se completa na ativação do outro – aquele que aciona, apaga, reordena e, assim, cria sua própria versão do poema. Esse aspecto reforça o vínculo entre a prática artística e a pesquisa em artes, na medida em que o campo investigativo se constitui no próprio fazer e em sua recepção.

Mais do que uma reprodução de um poema gráfico para um espaço tridimensional, o trabalho aqui apresentado se coloca como uma tentativa de vivenciar a linguagem poética por outros meios. A instalação é, ela própria, uma leitura de *SOLIDA*, mas também um convite à leitura – aberta, fragmentada, autônoma. Ao final

do processo, permanece a pergunta: o que é o poema quando não se apresenta como tal? A instalação, talvez, não traga respostas, mas oferece condições para que essa dúvida se torne experiência.



Fig.8. Interações do público do Festival Baguncinha com a instalação *SOLIDÁ*.
Fonte: Fotografia do autor, 2025.

Referências

- ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. 2012. 307f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BRAGAGNOLO, Bibiana; DALTRO, Emyle; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim (Org.). *Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea*. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022.
- DIAS-PINO, Wlademir. *SOLIDÁ*. Rio de Janeiro: s.n., 1957. Poema visual pertencente ao movimento Poema Processo.
- DIAS-PINO, Wlademir. *Poesia/Poema*. Organização Rogério Câmara, Priscila Martins; tradução Ana Teresa de Castro Lima. Brasília: Estereográfica, 2015.
- DIAS-PINO, Wlademir. *SOLIDÁ*, serigrafia, recorte e vinco sobre papel; álbum com 50 páginas soltas, 19 × 19 cm cada. Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wlademir-dias-pino/>>. Acesso em: 11 ago. 2025.

DIAS-PINO, Wlademir. Entrevista concedida a Eduardo Kac. *Wlademir Dias-Pino*: o poema e suas versões. [s.l.], 1989 [1997]. Disponível em: <<https://www.ekac.org/diaspinointerview.html>>. Acesso em: 02 ago. 2025.

DIAS-PINO, Wlademir. *Wlademir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

DIAS-PINO, Wlademir. *Processo*: linguagem e comunicação. Petrópolis: Vozes, 1971.

ERSILIAS. *Wlademir Dias-Pino*: poesía visual. Disponível em:

<<https://ersilias.com/wlademir-dias-pino-poesia-visual/>>. Acesso em: 11 set. 2025.

FERNANDES, Thiago Grisolia. O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade. *Poiesis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 86-95, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29015>>. Acesso em: 15 set. 2025.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona/FALE-UFMG, 2012, p. 51-73.

Recebido em 31/12/2025

Aceito em 23/12/2025