

RECEPÇÃO E ENSINO: UMA EXPERIÊNCIA COM POEMAS VERBIVOCOVISUAIS

Isabelle de ARAÚJO PIRES

issapires@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba

Jacklaine de ALMEIDA SILVA

jacklaine_almeida@yahoo.com.br

Universidade Federal da Paraíba

Jonathan Lucas MOREIRA LEITE

moreira_jon@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

Este trabalho discute acerca de uma experiência, que inicialmente fora vivenciada no mestrado enquanto pesquisa e posteriormente, como prática de sala de aula. Viu-se ser relevante oportunizar um tentame estético diferenciado de leitura de poemas com uma linguagem experimental também nos liames do cotidiano das aulas de literatura. A proposta foi observar a recepção de uma poesia totalizante que abarca signos de natureza diferentes, dentro da mesma função poética. O trabalho de prática de leitura de poemas visuais em turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA) no nível médio teve além do escopo de divulgação dos poemas, o intuito de proporcionar uma leitura literária através de textos híbridos, que dialogam com outras linguagens, como a publicidade, as artes plásticas, a geometria, na tentativa de favorecer a convivência do leitor com a poesia e conseqüentemente, a experimentação do prazer estético. Neste contexto, nossa experiência também contemplou a leitura de poemas em suportes distintos, como a *Web* e o vídeo. Assim, eles realizaram experiências distintas de recepção dos textos em outros suportes que não apenas o papel impresso. Nossa intenção também foi a de perceber se a leitura dos poemas motivaria a busca por novos textos e, principalmente, levar os alunos a vivenciarem essa nova experiência estética, na tentativa de uma transformação e ampliação do horizonte de expectativa deles. Utilizamos os estudos de Barthes (1970), Menezes (1998), Campos (1987), entre outros. Além disso, tomamos os pressupostos da Estética da Recepção –

especialmente Jauss (1994) e Jouve (2002). Para o ensino de literatura e suas implicações – Zilberman (1979), Colomer (2007) e Pinheiro (2002).

Palavras-chave: Literatura. Poesia Visual. Recepção. Ensino.

1. Poesia Experimental no contexto da modernidade

A expressão “poesia experimental”, no contexto da modernidade, de acordo com Menezes (1998) refere-se a toda e qualquer forma de poesia que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, buscando atender a uma compreensão estética do início do século XX: se o mundo está em transformação veloz, há que se buscar sempre novas formas de dizê-lo e de interferir nele. A partir deste entendimento, a poesia experimental se desenvolveu sob perspectivas estéticas: a visual e a sonora.

Enquanto poesia visual, a perspectiva experimental englobou recursos gráficos que a poesia moderna havia incorporado de outras artes, deixando-se interpenetrar por outras linguagens, como a tipografia, o desenho, o cinema, a publicidade, apontando para características centrais como o cruzamento do texto com a imagem. Ela propõe uma leitura dinâmica, fácil e rápida, condizente com o tempo no qual se manifesta com mais expressividade: a modernidade. Na atualidade, essa expressividade ganhou força e dimensão devido aos meios de comunicação de massa como o computador, o vídeo e a internet, que promovem recursos de movimento, cores, sons para os textos, antes, impossíveis.

O termo “poesia visual” aponta claramente para a importância da manutenção do espírito de experimentação na poesia de hoje, sem prejuízo das vertentes mais fixadas na tradição do verso. Já a poesia experimental, na perspectiva sonora, buscou reunir todos os tipos de trabalhos com o som que os movimentos poéticos modernos tinham produzido. No entanto, nosso interesse aqui é tratar apenas de alguns aspectos da poesia visual.

Os termos “imagem” / “visualidade” em poesia não dizem respeito àquelas imagens produzidas pela linguagem verbal: não se trata da descrição de imagens pelas palavras, ou, a imagem visualizada por meio do texto verbal. Para a compreensão do ponto de vista deste trabalho, limitou-se a distinguir entre o entendimento padrão que vê a poesia como uma *articulação de código verbal* (por isso, não haveria poesia fora do código verbal) e um entendimento subjacente que parte de uma ampliação da *articulação de código* para chegar a uma *articulação de linguagem*. Neste sentido, há uma especificidade da linguagem poética que permitiria a criação de poemas feitos também de signos não verbais.

Essa especificidade reside num complexo sistemático que envolve a obra, enquanto articulação sígnica, e a literatura, enquanto uma decodificação semântico-pragmática exclusiva e especial que oferece um viés diferenciado do poema com relação às artes plásticas e às outras manifestações que atuam também no campo da intersemiose.

No entanto, tal diferenciação não pretende esboçar definições cabais do que vem a ser “poesia”, mas serve para mostrar que é possível uma poesia além do signo verbal, aceitando que pode haver uma interpenetração de códigos e sistemas de signos dentro daquilo que se chama “poesia”. Existe, pois, uma “poética da visualidade” em que é possível se falar numa poesia na qual o signo plástico exerça uma função poética (que não é o mesmo que um signo visual exercendo uma função plástica numa poesia essencialmente verbal).

A visualidade em poesia pode ser encontrada também nas manifestações de poesia não versificada que antecederam ao movimento da poesia concreta. São conhecidas várias ocorrências ao longo da história de experiências com a visualidade em suas diferentes formas, tanto na poesia brasileira como na mundial¹.

¹ Como por exemplo, no Futurismo italiano, primeiro movimento artístico organizado do período, que surge na Itália nos primeiros anos do século XX (num manifesto polemico publicado no Jornal francês *Le Figaro*, assinado por Tullio Tommaso Marinetti, 1915). Pregando a destruição de museus e da tradição, o *Futurismo* procura estabelecer novas relações para o poema, a pintura, a escultura, a música, o teatro, o rádio, o cinema, o comportamento, a política, a industrialização, num mundo marcado pela ascensão das máquinas, que aponta para o surgimento de um novo homem. Ao desmontar os diques que

A nossa proposta, neste trabalho foi apresentar poemas que foram selecionados para a proposta pedagógica de experiência estética com poemas visuais e em suportes distintos, definir (quando possível) e analisar a estrutura de cada texto visual, considerando as variações importantes e questões ricas para análise. Os poemas foram divididos por blocos. São eles: os Caligrâmicos (poesia figurativa), Diagrâmicos (variação do concretismo Noigandres), Semióticos (ou poema intersígnos ou intercódigos que mistura elementos de naturezas diversas), Poema-montagem (montagem de signos visuais e verbais num mesmo espaço estrutural) e o que chamamos de “Outras Tendências do Poema Visual”.

Viu-se ser relevante oportunizar um tentame estético diferenciado de leitura de poemas com uma linguagem experimental também nos liames do cotidiano das aulas de literatura, a partir de uma poesia totalizante que abarca signos de natureza diferentes dentro da mesma função poética.

O trabalho de prática de leitura de poemas visuais em turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA) no nível médio primeiro teve o escopo precípuo de divulgação dos poemas, o intuito de proporcionar uma leitura literária através de textos híbridos, que dialogam com outras linguagens, como a publicidade, as artes plásticas, a

separam as formas tradicionais de arte, o Futurismo italiano acaba por propor também um novo panorama das formas artísticas em que elas se entrecruzam continuamente. Daí a ideia de se fundirem a poesia, a pintura e a música num mesmo objeto artístico. Também podemos citar a *Poesia Espacializada*, que em regra, renega o verso, que a teoria em elaboração já considerava em crise, e apresentam rupturas sintáticas com uma ocupação do espaço da página que os diferem da produção poética brasileira da época. No entanto, se apontavam para um reordenamento da estrutura do poema, lançavam mão de procedimentos gráfico-espaciais que não ultrapassam as. Experiências de uma poesia que se pode denominar “especializada”. Entre ela e o concretismo há uma série de elementos de substancial distensão. Exemplos dessa produção pode-se citar os poemas de Ronaldo Azevedo, publicados na revista *Noigandres* 3 (1956). Destaca-se “Ro”, de 1954, que estruturalmente, se aproxima da formulação do concretismo mais característico, produzido na metade final da década de 50. A substituição da ordem sintática discursiva por uma condensação paratática prenunciadora da nova realidade rítmica, espaciotemporal, onde o “ritmo tradicional, linear, e destruído” PIGNATARI (*Apud* CAMPOS, 75), pelos disparos aliterativos a partir da célula - apelido do poeta. A sua primeira obra publicada mostra um perfil do único poeta concreto que não passou pelo aprendizado do verso, enveredando diretamente pelos experimentos da poesia experimental. Ronaldo Azevedo nas aliterações de “Ro” um processo de corrosão, mais do que do verso em ruínas, da própria palavra, que transparece carcomida prenunciando a sua trajetória rumo a uma poesia de imagens visual que criara após o Concretismo.

geometria, na tentativa de favorecer a convivência do leitor com a poesia e consequentemente, a experimentação do prazer estético.

Neste contexto, nossa experiência também contemplou a leitura de poemas em suportes distintos, como a *Web* e o vídeo. Assim, eles realizaram experiências distintas de recepção dos textos em outros suportes que não apenas o papel impresso. Consequentemente tivemos a intenção de perceber se a leitura dos poemas visuais motivaria a busca por novos textos e, principalmente, levar os alunos a vivenciarem essa nova experiência estética, na tentativa de uma transformação e ampliação do horizonte de expectativa deles. Para tal utilizamos os estudos de Barthes (1970), Menezes (1998), Campos (1987), entre outros. Além disso, tomamos os pressupostos da Estética da Poema Bomba - Versão I

Recepção – especialmente Jauss (1994) e Jouve (2002). Para o ensino de literatura e suas implicações – Zilberman (1979), Colomer (2007) e Pinheiro (2002).

Buscamos uma antologia significativa e variada que, na nossa concepção, valoriza a interação da poesia visual com aproximações plásticas, midiáticas, fônicas, táteis, tipográficas, entre outras e com isso, uma possível aceitação entre alunos do ensino médio, por oferecerem um dinamismo à leitura, uma proposta nova e diferenciada de leitura de poemas.

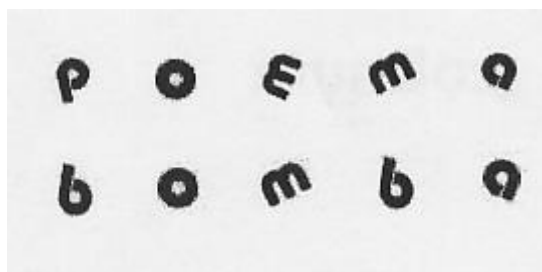
2. Antologia

Fizemos um recorte da antologia e apresentamos aqui apenas três deles, dos dez que foram utilizados, em virtude da limitação de folhas que o artigo exige. Junto aos textos segue uma análise estrutural e teórica dos poemas visuais utilizados.

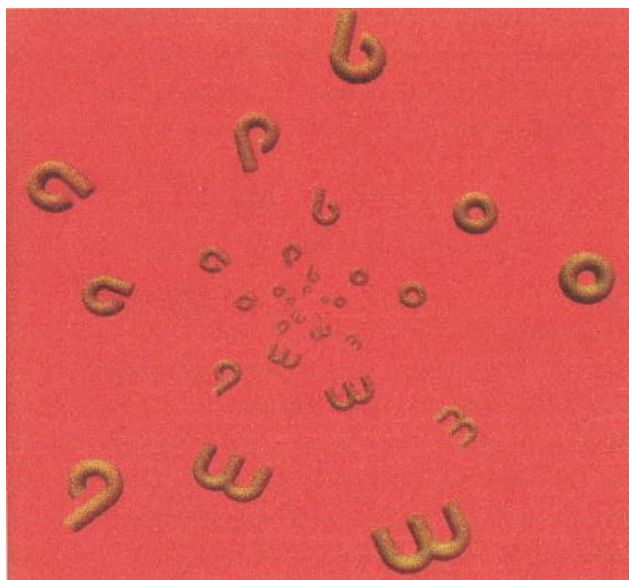
Os três poemas que se seguem são experimentações poéticas, que tipificam a produção das novas tendências da poesia visual. Os poemas “bomba” e “Cidade city cité”, ambos de Augusto de Campos, são textos “intermídia”, ou seja, que utilizam recursos da computação gráfico-digital. Essas criações feitas com digitalização e animação poética estão no *site* oficial do poeta.

Outras tendências dos poemas visuais de grande destaque são o poema-montagem, poema-colagem e poema-embalagem. Com relação ao poema-montagem, temos “Koito”, De Villari Herrmann. Esse poema foi feito com apenas dois elementos de naturezas distintas, um número e uma letra, sendo esta a unidade mínima do texto.

Vejamos agora, o poema-bomba em duas distintas versões: a primeira, mais antiga, feita por Augusto de Campos sem os recursos da mídia; a segunda, mais atual, já utilizando as técnicas da animação e digitalização eletrônica.



Poema Bomba – Versão I



Poema Bomba ou Bomba Poética – Versão II: computadorizada (1983-1997)

No “Poema Bomba” (versão I), de Augusto de Campos, os sintagmas² nominais “poema” e “bomba” ganham a forma de um “anagrama” através da manipulação tridimensional dos caracteres gráficos. Essa configuração (versão II) só é possível com os recursos cibernéticos que o novo suporte comporta – o computador. Dessa forma, o poema transforma-se num holograma³ (e por esse motivo é chamado de Holopoesia, ou seja, poema em holograma), em que a semântica do poema extrai-se da explosão derivada da semelhança gráfica das letras das duas palavras: “poema” e “bomba”.

Em termos visuais, a cor avermelhada do fundo, num tom forte, chama de imediato a atenção, podendo até ser associada à cor alaranjada do fogo, se tivermos em conta uma sequência bomba - explosão - fogo/ incêndio. A maneira como as letras se dispersam sugere os pedaços de uma explosão onde as partículas são espalhadas em várias direções.

Quanto ao plano sonoro, na versão computadorizada ou no vídeo, que dispõem de som, o leitor-ouvinte escuta um barulho confuso, ruidoso, tal qual uma bomba, e

² *Sintagma* é um segmento linguístico que expressa uma relação de dependência entre dois elementos que denominam-se *determinado* e *determinante* (ou subordinado), estabelecendo um elo de subordinação entre ambos. Cada um desses elementos constitui um sintagma. Na concepção original de sintagma, essa noção era utilizada para se referir a qualquer segmento linguístico: a palavra, a sentença e o período. Mais recentemente, o termo sintagma é comumente empregado para se referir às partes da sentença. Dessa forma, o sintagma se caracteriza conforme o tipo gramatical dos seus elementos nucleares: o sintagma nominal (SN): quando o núcleo do sintagma é um nome; sintagma verbal (SV), quando o núcleo do sintagma é verbal, e, assim, sucessivamente.

³ *Holografia* é uma forma de se registrar ou apresentar uma imagem em três dimensões. Foi concebida teoricamente em 1948 pelo húngaro Dennis Gabor, vencedor do Prêmio Nobel de Física em 1971, e somente executada pela primeira vez nos anos 60, após a invenção do laser. É utilizada pela Física como uma sofisticada técnica para análise de materiais ou armazenamento de dados. É um método de registo "integral" com relevo e profundidade. Os hologramas possuem uma característica única: cada parte deles possui a informação do todo. Assim, um pequeno pedaço de um holograma terá informações de toda a imagem do mesmo holograma completo, é o caso do poema bomba, de Campos. Ele poderá ser visto na íntegra, mas a partir de um ângulo estreito. Desta forma, conforme Campos (1986) a holografia não deve ser considerada simplesmente como mais uma forma de visualização de imagens em três dimensões, mas sim como um processo de se codificar uma informação visual e depois (através do laser) decodificá-la, recriando “integralmente” esta mesma informação. É importante notar que o sentido da holografia é o da reconstrução e da integralidade da imagem e não de uma impressão visual fantasmagórica. Até hoje, não existe uma forma de projeção de imagens no ar sem qualquer suporte, seja ela holográfica ou não. O termo holografia também é conhecido por holograma, que quer dizer “registo inteiro” ou “registo integral” (CIÊNCIA VIVA. Disponível em: <http://www.cienciaviva.pt/home/>. Acesso em: 09, maio, 2011.

acaba, de repente, com a palavra “bomba” pronunciada lentamente, sugerindo o silêncio que se instala a seguir, quando tudo termina.

É extremamente proveitoso colocar tais recursos a favor da literatura, estimulando a brincadeira e manipulação do texto pelo próprio receptor. Percebe-se a diferença da primeira versão, no suporte papel e na segunda, considerando também que aí há o som e o movimento do texto na tela do computador. Observa-se que “p” e “b” são o mesmo signo gráfico focalizado em ângulos distintos de um virtual movimento de rotação, o mesmo ocorrendo com “m” e “e”.

Considerando o plano do conteúdo, temos a informação visual: dois substantivos justapostos, um dos quais exercerá a função de atributo metafórico. Lê-se “poema explosivo” ou “bomba poética”. Há a configuração espacial de uma “explosão de palavras” com os caracteres lançados em movimento centrífugo, na versão computadorizada e na primeira versão do poema, observamos a fusão paramórfica, ou seja, um jogo de espelho dos significantes de um termo do sintagma ao outro, em que relações de semelhança e diferenças são análogas às que se realizaram no plano semântico. Em outras palavras, essa fusão significa o uso do isomorfismo (em que as representações virtuais simulam o real, através da sua semelhança formal) no campo dos significantes.

Nesse âmbito, temos, no poema de Campos, primeiramente o isomorfismo “fundo-forma” (representações visuais), que gera a identificação de elementos visuais, e, em paralelo, o isomorfismo “espaço-tempo” (representações de movimentos), que promove, através da composição visual, uma simulação de movimento.

Se a metáfora “poema-bomba”, isto é, o poema simulando uma bomba poética, na versão I, aproxima os signos no plano do conteúdo, esta nova figura (versão II, computadorizada) o faz no nível dos significantes. Com efeito, o que ocorre no poema de Augusto de Campos é uma superposição de figuras, já que a metáfora

não foi suprimida, apenas estabeleceu-se entre ela e o metaplasmo⁴ uma relação de correspondência isomórfica.

Outra tendência dos poemas visuais contemporâneos são os chamados “Clip-poemas”, ou seja, poemas transformados em *clipes* pela digitalização e animação poética, como o poema “Cidade/City/Cité” (1963), de Augusto de Campos que iremos analisar a seguir. Ele é um poema codificado, classificado no *site* do autor como “clip-poema”, por possuir uma estrutura de texto que produz movimento e sons simultâneos. Esse e outros poemas de Campos integram a exposição “Arte Suporte Computador”, na Casa das Rosas, em 1997, e fazem parte do material que está agora no *site* oficial do poeta (*cf.* <http://uol.com.br/augustodecampos>).

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahist
 oriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplasti
 publirapareciprorustisagasimplitenavelovera
 vivaunivoracidade
 city
 cité

Feito da junção de prefixos de palavras que, a princípio, parecem sem nenhum sentido lógico, todo o sentido do poema reside na última palavra identificável: “cidade”, no final da quarta linha (na versão original, o poema é grafado numa única linha). Mais abaixo, nas linhas cinco e seis, “cidade” aparece grafada em inglês e

⁴ Alguns dicionários, dentre os quais o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª. edição; e o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, 3ª. edição, definem, respectivamente, metaplasmo na rubrica retórica como um desvio da correta composição fonética da palavra, assim aceita em face da métrica e do ornamento; e na rubrica linguística como a designação comum a todas as figuras que acrescentam, suprimem, permutam ou transpõem fonemas nas palavras.

francês, indicando talvez que o caos das cidades ultrapassam as fronteiras geográficas e atingem todos os lugares, povos, línguas, que se encontram nas sociedades globalizadas.

A palavra “cidade” forma, com o prefixo “vora”, a palavra “voracidade”. Se unirmos essa palavra aos demais prefixos teremos outros vocábulos: atrocidade, caducidade, capacidade, causticidade, duplicidade, ferocidade, fugacidade, historicidade, loquacidade, e assim até o fim da quarta linha, quando o ciclo é quebrado e, introduzidos os vocábulos “city” e “cité”, que não alteram a temática do texto - falar das características das grandes cidades num mundo moderno - mas possibilita e sugere a leitura das mesmas palavras em três idiomas, fazendo do texto um poema trilingue, especialmente babélico, pela caracterização e valorização da mistura, integralizando línguas, significados, vocábulos e sons (quando oralizado) através dos recursos verbivocovisuais. A intenção do poema parece ser a de converter em linguagens distintas o caos das grandes metrópoles, comunicando a grande confusão e desordem das cidades modernas.

Através do grafismo de palavras propositadamente mutiladas, unidas sem qualquer pontuação ou recurso estilístico da sintaxe tradicional, Campos consegue aqui fazer um novo uso da palavra, transformando sua forma estática, mera expressão gramatical de um vocábulo, em uma palavra dinâmica, ativa, cujos novos fatores gráficos acrescentam novos sentidos à palavra. O espaço gráfico dá novo significado à estrutura do poema, onde não há versos, apenas uma única linha, que podemos aludir à velocidade, à rapidez com que os centros urbanos produzem e difundem recursos e informações, mercadorias e serviços.

O poema é transformado num objeto em si mesmo, autossuficiente, com destaque para a função verbivocovisual, a qual valoriza todos os sentidos de comunicação da palavra, sua carga semântica, seu som e sua forma visual. Ele convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro, quando o ouvimos no vídeo ou na *Web*. Uma vez conhecida sua oralização, pelo próprio Augusto de Campos, na gravação de 1985, fica difícil imaginar melhor aplicação para este texto do poeta paulistano, transformando a

cidade em um conglomerado de sons vocais. O poema, além da versão computadorizada, que foi referida neste trabalho, foi exposto numa montagem de Júlio Plaza, na Bienal de São Paulo, em 1987. Na versão que esse poeta criou, ele é transformado literalmente em “objeto de consumo”, na medida em que o poema é exposto montado com grandes letras como se fosse uma escultura⁵.

Poema III: Poema-montagem: “koito”- Villari Herrmann (1971)

Entre os poemas experimentais contemporâneos apresentaremos a seguir o poema “Koito”, de 1971, na classificação de Menezes como poema-montagem. Esta tendência de poética visual utiliza poucos elementos, procurando integrá-los, encaixá-los uns aos outros formalmente, enfim, montá-los. Em linhas gerais, a montagem é o processo de “organização dos planos de um filme, em certas condições de ordem e tempo” (MARTIN, 1963, p.112), ou, como define Sergei Eisenstein⁶ de forma prática: “A parte A, derivada dos elementos da terra que se desenvolve, e a parte B, derivada da mesma fonte, em justaposição, dão origem à imagem na qual o tema está mais claramente encarnada” (EISENSTEIN, 1963, p.69). O Cineasta soviético criou as mais importantes teorias da montagem cinematográfica do cinema, além de ter escrito diversos ensaios que relacionam o cinema com a literatura, a pintura, a música, a escrita ideogrâmica chinesa, o teatro e a política.

O processo se refere, portanto, à questão da sintaxe cinematográfica. Foram os soviéticos dos anos 10 e 20, especialmente Sergei Eisenstein, que fundamentaram a prática da montagem do filme, dizendo que “quando duas imagens são colocadas lado a lado (no caso do filme, uma na sequência da outra) elas dizem uma terceira coisa,

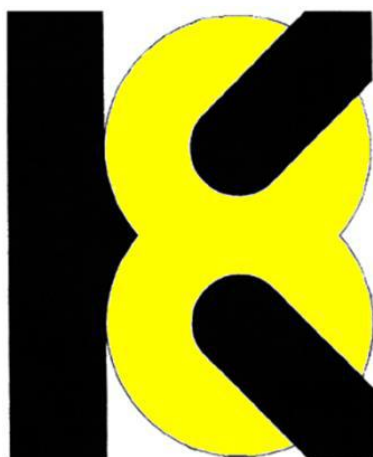
⁵ Para visualizar melhor recomendamos o acesso ao *site* de Augusto de Campos, em que o poeta expõe sua própria foto ao lado do poema transformado em objeto pelo poeta Júlio Plaza na Bienal de São Paulo, de 1987.

⁶ Em *El sentido Del Cine* (1963, p.69). Sergei Eisenstein (1898-1948). Cineasta soviético que dirigiu clássicos como *O encouçado Potenkim* (1925) e *Outubro* (1927). Criou as mais importantes teorias da montagem cinematográfica do cinema, além de ter escrito diversos ensaios que relacionam o cinema com a literatura, a pintura, a música, a escrita ideogrâmica chinesa, o teatro e a política.

mais do que as duas diziam isoladamente” (EISENSTEIN *apud* MARTIN, 1963). Montar um filme é arranjar pedaços de uma película de modo a dizer várias coisas através da sequência de imagens.

Da mesma maneira, o poema-montagem reúne parte de elementos distintos para juntos produzirem um terceiro efeito, ou informação. A intenção é de fazer com que a montagem de elementos (palavras, letras, desenhos, fotos) proporcione um conjunto de significados que devem ser descobertos com a observação do poema, como queriam fazer os cineastas da vanguarda. Por esse motivo, muitas vezes, o poema-montagem é concebido como uma “charada” que precisa ser vista com atenção para que se perceba o seu sentido (ou sentidos).

O poema sem título, ao qual chamaremos de “koito” (1971), de Villari Herrmann, é um curioso exemplo de poema-montagem, ideia advinda do cinema. Quando se fala de montagem, não se pode prescindir dos apontamentos teóricos que informam a linguagem cinematográfica. Nela estão as bases fundamentais desse processo de articulação sígnica que viria a permear a construção de toda última parcela da Poesia Visual.



É de fundamental importância observar que não há título neste poema – tão só a denominação “Koito” é um modo de se referir ao trabalho. Do contrário, o título conteria uma espécie de trocadilho de que o poema seria uma resolução gráfica, como

se este se resumisse numa charada esgotável de decifração de figura, quando, na verdade, sua riqueza interpretativa reside na significação do poema como um marco de intersemiose dos procedimentos entre códigos de naturezas diversas, que marcariam a visualidade dessa tendência.

O poema tem a letra “K” assumindo uma fisionomia de pernas abertas que recebe o número “8”, num poema-síntese da interpenetração de códigos que marcará a nova poesia. É possível ver claramente a letra “K” e o número “oito”. Eles estão integrados, encaixados visualmente. Se a leitura for realizada integradamente, o som da letra “K” e a palavra “oito” resultarão em “coito”. É exatamente o que o poema demonstra – um acasalamento, a cópula. A informação está dita claramente sem o uso dos signos verbais. Porém, o efeito do trabalho só se efetiva quando se produz sonoricamente a palavra “coito”.

A figuratividade desse poema difere também da forma caligrâmica: o *design* dos signos imprime-lhes seu aspecto figurativo de modo natural, não arbitrário, ao contrário do molde a que o discurso verbal é condicionado nos caligramas, sem que nada em seu aspecto gráfico permita tal projeção. Em “koito”, a forma gráfica da letra e do número efetua o acasalamento de intercódigos.

3. O poema visual e a experiência de leitura no Ensino Médio

Um dos desafios do professor de literatura continua sendo o de estimular no alunado o gosto pela leitura literária. Não são raros os depoimentos de professores que afirmam o insucesso com a leitura literária, sobretudo, as inúmeras queixas de que os alunos não gostam de ler, não suportam aulas de literatura, não entendem o que leem, e assim por diante, tanto no nível fundamental, como no médio, e neste último, a aversão à literatura parece se intensificar, segundo apontamentos de Colomer (2007).

A autora afirma (e nós vamos reiterar) que as distâncias linguísticas das obras literárias oferecidas ao jovem e a seleção de textos cujo universo contextualizado na

obra se afasta muito da realidade vivenciada pelos jovens leitores, sem falar da sombra sinistra do vestibular, que obriga o jovem a leituras extensas e, muitas vezes, demasiadamente densas num curto intervalo de tempo, são, para a autora, alguns fatores, dentre os principais, que trazem certa aversão por parte desse público específico à leitura literária.

Em se tratando de poesia, talvez a tarefa do educador seja ainda mais complicada. Por seu caráter demasiadamente plurissignificativo, muitas vezes os textos poéticos são encarados como impenetráveis, tanto por professores, quanto por alunos.

Sobre o estudo da poesia as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (2006) afirmam que o erro na formação escolar dos leitores de poesia está em não se permitir que o leitor seja um coautor no desvendamento dos sentidos do texto, coautoria que se configura como chave para se chegar a uma experiência poética de leitura produtiva. A atividade do leitor perante o texto não é uma opção, mas uma exigência que o próprio texto, como “formação porosa”, carrega em si (ZILBERMAN, 1989). E é do professor o papel de estimular o aluno-leitor a fazer suas próprias indagações ao texto.

O trabalho de intervenção que realizamos aqui está centrado numa prática de leitura do gênero Poesia Visual em situação escolar no contexto do Ensino Médio. Partimos do pressuposto de que os poemas a serem lidos pelos jovens deveriam atender ao seu horizonte de expectativas, pelas razões que já elencamos na introdução deste trabalho.

O conceito de horizonte de expectativas provém da hermenêutica de Georg Gadamer e foi amplamente divulgado por Hans Robert Jauss. A base deste conceito é fundamentada na ideia de que obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário, evocando assim, “o horizonte de expectativas e as regras do jogo”, as quais são “alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas” (JAUSS, apud ZILBERMAN, 1989, p. 34).

A noção de horizonte é tomada por Jauss como um parâmetro para medir as possibilidades de recepção, que, por sua vez, trata-se de um fato social embora cada leitor possa reagir individualmente a um texto. Neste sentido, cada obra, por mais inovadora que seja, não se apresenta como novidade absoluta num vazio informativo, predispondo “seu público por meio de indicações, sinais evidentes ou indiretos, marcas conhecidas ou avisos implícitos” (JAUSS, apud ZILBERMAN, 1989, p.34).

Segundo o teórico alemão, as obras literárias retomam o horizonte de expectativas do leitor, para, depois, contrariá-lo. Podemos dizer, enfim, que o horizonte de expectativa é composto pelas experiências de leitura condicionadas pelas leituras passadas, sobre as quais o leitor reconstrói sua leitura e expectativas. Indubitavelmente, a maior contribuição da teoria para esse ensino é perceber o leitor como figura ativa a quem o texto literário, em primeira e última instância, se dirige. Daí advém a maior tarefa do professor: deixar o aluno ser o centro da aula de literatura.

4. Breve descrição dos encontros

1º) Provocação à leitura e apresentação do Projeto;

2º) Primeiro encontro/ Sala de aula/ Levantamento do horizonte de expectativas dos alunos frente ao texto literário/ Questionários/ Geral (leitura) e específico (poemas visuais);

3º) O Segundo encontro/ Sala de aula/ 2 etapas

Etapas I: Leitura individual da antologia / leitura em grupos pequenos /Registro da 1ª recepção, sem a intervenção do professor/ Debate com mediação/Registro da 2ª recepção, considerando a mediação e o debate;

Etapas II: Apresentação do vídeo “Cinco poemas concretos”;

4º) Leitura de poemas visuais na *Web* no site oficial do poeta visual Augusto de Campos na sala de informática/ Atividade de produção textual – descrição da experiência de leitura vivenciada com poemas verbivocovisuais;

5º) Encerramento dos encontros/ Auditório/ Apresentação dos poemas, do vídeo e do BLOG.

5. Análises e resultados após o trabalho de intervenção

- Destaque para os elementos visuais, tanto nos textos impressos, como nos animados, com uma grande aceitação da imagem entre outros elementos que compõem o poema visual, explicando talvez a recepção dos textos, porque eles, de certa forma, traduzem também a necessidade de objetividade, praticidade, e interação do público jovem, contexto da pesquisa;
- Avanço considerável na forma como os alunos passaram a conceber o poema visual e a interagir com ele;
- Participação dos alunos de forma mais reflexiva, resultando numa leitura de caráter mais amplo;
- Construção de um posicionamento mais crítico por parte dos alunos construído pela perspectiva de leitura de poemas visuais em suportes diferenciados mediante as sugestões de integração e interação sugeridas pelos poemas no computador, por exemplo.
- Mais proficiência em leitura de poemas visuais, reconhecendo ou refletindo sobre a estrutura dos poemas nas atividades (as dificuldades encontradas de compreensão em alguns poemas visuais são compreensíveis, haja vista não terem uma experiência didática com a leitura desses poemas nas aulas de literatura).
- Inserção de práticas pedagógicas que sistematizem a utilização também da leitura de imagens em sala de aula, integrando-as ao processo de ensino-aprendizagem de forma a familiarizar os alunos com a diversidade textual, permitindo-lhes lidar mais efetivamente com a nova realidade.

5.1. Na voz da aluna “Morgana - 22 anos”

“No começo quando eu ouvi e tive que falar sobre o que é o poema visual, eu não sabia o que dizer. Mas, depois que vi realmente o que era e como analisar cada um deles, eu vi que era bastante interessante. Com essas aulas que tivemos, passei a ver o poema visual ‘com outros olhos’, pois antes, tinha uma visão de que fosse somente uma ‘besteira’, agora eu não penso mais assim. É bastante criativo”.

6. Palavras finais

A leitura deve ser diversificada nas aulas de literatura das possibilidades textuais, ou seja, numa proporcionalidade entre a leitura de textos clássicos da literatura e de textos mais contemporâneos. Esperamos que as considerações apresentadas neste trabalho possam ser vistas como uma contribuição para a prática docente, no sentido de alertar os modos de significar o texto literário na sociedade contemporânea, sendo necessária uma revisão nos paradigmas de ensino de literatura voltado apenas à leitura de poemas verbais. Defendemos, pois, um ensino baseado numa perspectiva ampla de texto. Por outro lado, entendemos que essa perspectiva necessita de um maior aprofundamento para ser mais amplamente explorada.

Referências

- AGUIAR, V. T.; BORDINI, M. G. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1993.
- BRISSAC, Nelson Peixoto. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Marca D’Água, 1996.
- Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CANDIDO, Antônio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DOMINGUES, Diana. *A arte do século XXI*. São Paulo: UNESP, 1997.
- FERNANDES, José. *O poema visual*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo horizonte: Itatiaia, 1963.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MORAES, Denis de. *O planeta mídia: tendência da comunicação na era global*. Campo Grande: Letra Livre, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligados, In: *Pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1980.
- PINHEIRO, Helder. *Poesia na sala de aula*. 2. ed. João Pessoa: Idéia, 2002.
- _____. (Org.) *Poemas para crianças: reflexões, experiências, sugestões*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- ROCCO, M. T. F. *Literatura e Ensino: Uma problemática*. São Paulo: Ática, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. 1. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SILVA, Ivanda Maria Martins. *Literatura em sala de aula: da teoria literária à prática escolar*. Recife: Programa de Pós-Graduação da UFPE, 2005.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VIEIRA, A. *O Prazer do Texto: perspectivas para o Ensino de Literatura*. São Paulo: EPU, 1989.