

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DECLAVE

FELIPE RISSINGER PEDRON

**Poesia Visual:
Procedimentos de uma Prática Interdisciplinar**

PORTO ALEGRE
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DECLAVE

FELIPE RISSINGER PEDRON

**Poesia Visual:
Procedimentos de uma Prática Interdisciplinar**

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do curso em Letras– Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa; Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Seben

PORTO ALEGRE
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DECLAVE

FELIPE RISSINGER PEDRON

**Poesia Visual:
Procedimentos de uma Prática Interdisciplinar**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Seben (UFRGS)
(orientador)

Mestre Ricardo Silvestrin (UFRGS)

Dra. Marília Papaleo Fichtner (PUCRS)

PORTO ALEGRE
2011

RESUMO

Este trabalho procura apresentar diferentes processos utilizados para a produção da poesia visual, assim como os contextos históricos que propiciaram o desenvolvimento de suas diversas manifestações. A partir do conceito de vanguarda, investiga os acontecimentos literários que culminaram na diversidade de procedimentos e a relação deles com os avanços tecnológicos da sociedade moderna. Em seguida, a poesia visual é discutida dentro de uma proposta pedagógica em que a interdisciplinaridade é o método de relação entre a palavra e a imagem.

Palavras-chave: Poesia visual. Vanguardas poéticas. Ensino de leitura. Interdisciplinaridade pedagógica.

ABSTRACT

This monograph attempts to present different processes used for the production of visual poetry, as well as historical contexts that have led to the development of its various manifestations. From the avant-garde concept, investigates the literary events that culminated in the diversity of procedures and their relationship with the technological advances of modern society. Then, visual poetry is discussed in a pedagogical proposal in which the method is the interdisciplinary relationship between word and image.

Keywords: Visual poetry. Avant-garde poetry. Teaching reading. Interdisciplinary teaching.

SUMÁRIO

Introdução.....	7	
Parte 1 – A Poesia Visual		
Capítulo 1 - A experimentação como prática de vanguarda.....	10	
Capítulo 2 - Poesia visual e seus procedimentos.....	17	
Parte 2 - O relacionamento interdisciplinar como prática pedagógica no estudo da poesia visual.....		33
Considerações		
Finais.....	38	
Referências.....	39	

Introdução

Ao buscar a expressão através de conceitos de visualidade e espacialidade, as vanguardas poéticas recentes deixaram os métodos tradicionais de verso e escrita linear para utilizar os mais variados recursos artísticos e tecnológicos, adotando a tridimensionalidade, o movimento, a perspectiva, as cores, os sistemas computacionais entre outros, como métodos recursivos e fundamentais ao processo da poesia contemporânea.

A interdisciplinaridade, desta forma, mostra-se imprescindível ao considerarmos a poesia visual como tema estruturante de uma atividade de ensino nas áreas de Literatura e Língua Portuguesa. Quando inserido em um eixo de progressão curricular, sua atividade de leitura requer mais do que apenas análise da linguagem escrita materializada, trata-se do envolvimento de várias linhas de experimentações, de leituras intercaladas e dispostas de maneira a anularem o código verbal comum, ou de subvertê-lo gerando outro ou muitos significados através da disposição em confluência e articulação com outras expressões da linguagem.

Segundo esse argumento, proponho discutir neste trabalho as articulações possíveis entre a poesia visual (inseparável da concepção de poesia de vanguarda) e os processos que interagem diretamente com esse fazer poético e, posteriormente, discutir a poesia visual dentro de uma proposta de currículo escolar.

Considerando tradição e ruptura como conceitos fundamentais para o reconhecimento das manifestações de vanguarda, associadas pelo princípio comum de renovação, as poéticas dos movimentos literários surgidos a partir do início do século XX reformularam conceitos resultantes da reflexão sobre o sentido da poesia no mundo moderno.

Ao responder às demandas subjetivas pela satisfação pessoal e pelo conhecimento do mundo, a literatura constitui-se um exercício de liberdade, desenvolvendo o senso crítico e o potencial de estimular a capacidade de refletir o meio social através da interação do leitor com o texto. Se levarmos em consideração que compete à escola formar leitores, que eles sejam capacitados a comunicar suas ideias por meio de diferentes textos, e de se posicionarem de forma crítica sobre os acontecimentos do mundo, podemos então concluir que:

A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produções de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes

na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo.¹

Assim, ensinar a resolver problemas tanto em Literatura quanto em Língua Portuguesa supõe colocar ênfase no ensino de procedimentos, como sugerido pelo Parâmetro Curricular do Estado do Rio Grande do Sul, Lições do Rio Grande², “sem perder de vista a importância de conhecimentos específicos nem de atitudes pessoais necessárias para isso”. A poesia visual, ao construir novas realidades, novos mundos, na recombinação de signos pré-existentes, ao combinar-se com outras formas bem como pela atribuição de novos sentidos trabalhados criativamente, parece justificar sua importância e sua capacidade de permitir que todos esses processos envolvidos no ato de leitura sejam efetuados com êxito.

1 Koch. Elias. 2006. pág.11

2 Governo do Estado do Rio Grande do Sul. **Lições do Rio Grande.**, Vol.1 2009.

Parte 1
A Poesia Visual

Capítulo 1

A experimentação como prática de vanguarda

O fato de a sociedade moderna, desde o início do século passado, ter se desenvolvido a partir da concepção racionalista de que o progresso tanto da indústria quanto da tecnologia eram instrumentos para a subversão do poder constituído, contribuiu pra que surgisse a crença de que os princípios de liberdade humana e da arte estariam atrelados a esses progressos. Os discursos que buscavam debater os fatores sociais, estéticos, tecnológicos e também morais, através de ideologias que propunham a adoção de práticas renovadoras, tinham em comum a reflexão sobre a questão da originalidade, de maneira a adotarem o rompimento com as poéticas do passado como um princípio, instaurando “uma tradição do novo”, de que fala Harold Rosenberg³:

Desde então surgiu uma arte cuja história, independente dos credos e seus praticantes, vem consistindo em saltos de vanguarda a vanguarda, e movimentos políticos de massa, cuja finalidade tem sido a renovação total não apenas das instituições sociais, como também do próprio homem. O novo não pode tornar-se tradição sem dar lugar a contradições singulares, mitos, disparates – criativos, mesmo amiúde.

Porém, os processos de arte movidos pela ideia de progresso indefinido, principalmente os do *futurismo* e *dadaísmo*, aos poucos, diferentemente do que os artistas dessas correntes imaginavam, propiciaram a propagação da colonização tecnológica e da racionalização coercitiva dessa sociedade e de sua cultura. Para Subirats⁴ (1986):

A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX morreu...É verdade que as burocracias e as bolsas de valores puseram fim às ilusões utópicas que os artistas da ruptura abrigaram, mas isso não quer dizer que suas concepções programáticas transcendessem realmente a ordem cultural em que se dissolveram seus elementos críticos.

O processo de consolidação da cultura na sociedade contemporânea, a partir do começo do década de 60, estabilizou-se como fenômeno econômico diretamente ligado ao desenvolvimento do sistema de comunicação mundial e de sua desterritorialização.

3 ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. Editora Perspectiva, 1a. ed., 1975. pág.15

4 SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da Solidão: Ensaios sobre Filosofia e Cultura**. Ed. Duas Cidades, 1986.

No limiar da era tecnológica, marcada pelo início do uso da Informática para a comercialização, embora de maneira não massificada, a expansão do cinema e do teatro de vanguarda, assim como o acesso de grande parte da população ao televisor como difusor de produtos culturais, o período pós-Segunda Guerra ocasionou uma crise no moralismo rígido da sociedade daquela época. A literatura *Beat*, o *rock`n roll*, os eletrodomésticos e a popularização dos carros e medicamentos marcariam a década de 50 como um período de transição e de revoluções comportamentais, culminando nas revoluções sociais a favor do sexo livre, da emancipação feminina, da discriminação racial, entre outros, na década seguinte.

Houve, em decorrência desse fato, mudanças qualitativas na produção de arte assim como na questão de sua recepção. A globalização permitiu que os conteúdos culturais circulassem de forma a interagir em escala mundial, criando padrões e formatos heterogêneos e diversos, ao mesmo tempo em que eram dominados pela indústria cultural tornando-se o que conhecemos hoje como cultura de massa.

A poesia, a literatura e as artes plásticas iniciaram, então, um diálogo com as mais variadas técnicas e procedimentos oriundos dessas novas especialidades culturais. A arquitetura, o cinema, o desenho industrial, a publicidade, o jornalismo, a informática, enfim, todas as áreas que contemplam a comunicação imediata e também a não verbal (visual) passaram a servir como recurso de expressão a essas artes como práticas de poéticas inovadoras.

No Brasil, principalmente na década de 50, houve um crescente desdobramento dessa interdisciplinaridade no fazer poético. A absorção das transformações sociais e tecnológicas, no campo da arte contemporânea, permitiram o desdobramento da poesia por meio da espacialidade e visualidade, dando origem ao que conhecemos hoje por poesia visual.

Ao libertar da escrita os fundamentos de registro de fatos e coisas, os poetas deram ênfase ao procedimento de dispor as informações de modo a criar uma dimensão artística, utilizando as mais variadas formas de apresentação. De acordo com Jorge Bacelar⁵:

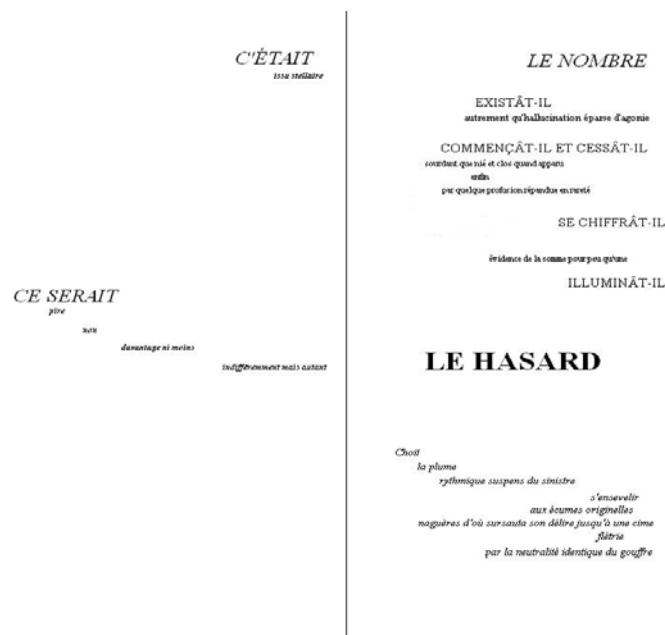
A poesia visual resulta da intersecção entre a poesia e a experimentação visual. Sendo a tipografia um meio *visual* por excelência é, no entanto, pela subordinação à fonética silábica ou alfabética, que seu uso se universaliza e se impõe. Contudo, a dimensão visual da tipografia nunca se desvaneceu por completo, apesar de subalternizada ao texto (ou à ideia que o uso atribui ao texto). Convém ter em conta que a escrita alfabética é relativamente recente, e que muito antes dela já era

5 BACELAR, Jorge. **Poesia Visual**. Universidade da Beira Interior, 2001.pág.2

estabelecida a comunicação por imagens. Percorrendo a história das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.

As propostas das primeiras vanguardas, interrompidas principalmente pelos conflitos e consequências da Primeira e Segunda Guerra, foram retomadas por parte da produção de poesia que, então, demonstrou a intenção de desenvolver a utilização dos recursos visuais como meio de expandir a comunicação poética e as propostas de ruptura como valor ideológico apresentados por esses movimentos. A experimentação “verbivocovisual”, inaugurada por Mallarmé em *Un Coup de Dés*⁶ (1897), foi novamente parte constituinte de diferentes poéticas, tanto no Brasil quanto no exterior.

Figura 1 – Un coup de dés jamais n`abolira le hasard



Fonte: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Simbolismo/Simbolismo_Frances.html

Augusto de Campos, em entrevista à equipe de Redação do Caderno Mais! - Folha de São Paulo⁷ faz o seguinte comentário referente ao contexto em que a poesia concreta (modalidade de poesia visual) surgiu:

É certo, porém, que a poesia concreta não nasceu por geração espontânea ou mera idiossincrasia. Nem foi algo tão isolado. Ao contrário, foi um movimento

6 MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de Dés Jamais Habolira le Hasard*. Ed. Gullimard, 1993.

7 CADERNO MAIS!. Folha de São Paulo. - SP. 08.12.1996

intencional, translíngüístico, que teve ressonância em poetas de muitos países, do Ocidente ao Oriente. A novidade é que os brasileiros estiveram, desde a primeira hora, envolvidos com essa experiência, como fundadores do movimento, que surgiu de uma necessidade histórica – a da retomada, na década de 50, das propostas das primeiras vanguardas. (...) Após a Segunda Guerra, houve em todos os campos artísticos um movimento no sentido de recuperar aquelas propostas que o nazismo e o stalinismo haviam marginalizado como “arte degenerada” ou “arte decadente”. (...) Em artes visuais houve a retomada das propostas radicais de arte não-representativa. Em poesia cumpria resgatar a revolução iniciada por Mallarmé (“Un Coup de Dés”) e ampliada por Pound, Joyce, Stein, Cummings, Apollinaire e os movimentos de vanguarda das primeiras décadas.

Se a ideia, proposta pelos futuristas, de que toda a arte é uma forma de linguagem acabou se estendendo para toda a arte contemporânea, isso significa que, ao ser considerada a comunicação como apenas uma das funções da linguagem, a poesia assumiria independência funcional diante das propostas de reformulação de significados a partir da utilização da escrita. Em *Lingüística e Comunicação*⁸ (pág.122), Jakobson propõe ampliar a discussão acerca da linguagem, de forma a validar a proposta da sua expansão através da poesia:

A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem.

Já Susanne Langer, filósofa americana da estética, citada por Augusto de Campos no Manifesto da Poesia Concreta⁹, defende o argumento de que a poesia exerceria a função formulativa da linguagem (de natureza simbólica não-discursiva), normalmente coincidindo com as funções comunicativas, mas largamente independente delas, utilizando-se do arcabouço lingüístico lógico-discursivo. A autora, que no livro de Ricardo Brito *Neoconcretismo: vértice e ruptura do construtivismo brasileiro* é colocada em oposição a Pierce (Semiótica) e Nibert Wiener (Teoria da Informação) por se relacionar com uma filosofia mais especulativa (juntamente com Merleau-Ponty), desenvolve uma segunda opinião sobre a questão da linguagem na poesia, que vai ao encontro da produção da poesia visual:

Os significados transmitidos pela língua são transmitidos um após o outro e, então, resumidos em um todo por um processo conhecido como discurso. Os significados de todos os outros elementos simbólicos que formam juntos um elemento maior e articulado somente são entendidos através do significado do todo, através de suas relações na estrutura holística. O fato de eles, de algum modo, funcionarem como símbolos é explicado por eles pertencerem todos a uma representação simultânea e integral. Chamaremos esse tipo de semântica de “simbolismo apresentativo” a fim de caracterizar a diferença da sua essência da do simbolismo discursivo, isto é, da linguagem real.

8 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Editora Cultrix, SP. 22a.ed , 2002.

9 CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos de 1950-1960*. 4a. Edição, Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2006.

Essas proposições acabaram por dar autoridade à poesia, no caso em questão, a poesia visual, permitindo que se adotasse a cada inovação de processos uma “autoridade intrínseca”, citando Philadelpho Menezes¹⁰ (2001), passando a dar uma legitimidade de origem às obras em oposição à concepção, até então intransponível, de comparação entre a obra e a tradição da arte.

Cabe aqui ressaltar que o embate gerado por essas produções, no decorrer da segunda metade do século XX, acabaria por definir o que hoje concebemos por arte contemporânea. Como mencionada na Introdução deste trabalho, a proposição de Augusto de Campos sobre a herança deixada às futuras gerações pela Poesia Concreta repercute até hoje se concebemos a arte contemporânea segundo a definição de Ramos-Bueno¹¹:

Muito mais do que um critério de periodização para identificar um segmento específico, o termo é utilizado para identificar um segmento específico da produção artística atual. (...) A designação é atribuída à produção de artes plásticas que começou a se desenvolver depois da Segunda Guerra Mundial tornando-se visível a partir da década de 60. Assumindo configurações muito diferenciadas, que culminam em repertórios e materiais muito distintos, tende sempre a estabelecer uma conexão estreita com a tradição artística ocidental. Isto não significa que a arte contemporânea seja um produto ou uma evolução da história da arte. É certamente informada por ela. Porém, a história da arte, neste caso, é antes de tudo um canal através do qual um grupo de artistas estabelece conexão com um mundo de arte específico e com o qual desejam ver seus trabalhos identificados.

Esses artistas, a que se referem os autores, no Brasil, são identificados como os que participaram do primeiro movimento concretista e neoconcretista, devido a suas produções distintas de tudo o que era produzido aqui na década de 50 no campo da poesia, assim como Lygia Clark e Hélio Oiticica são dois dos principais artistas representantes da renovação das artes plásticas durante o mesmo período. Este último, ao propor o desenvolvimento dos preceitos estipulados pelo “Manifesto Neoconcreto”¹² de Ferreira Gullar, e preocupado com a cor e a relação entre a obra e o espaço em seu entorno, produziu obras que alinhavam a espacialidade ao subjetivismo advindo dela (pressuposto neoconcreto por excelência). Para Michael Asbury, pesquisador inglês da teoria e história da arte, em seu artigo *Hélio não tinha Ginga*, publicado no livro “Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica”¹³, faz um comentário pertinente entre os conceitos da poesia neoconcreta e a arte plástica do artista:

10 MENEZES, Philadelpho. 1a. ed. A Crise do Passadomodernidade, Vanguarda e Metamodernidade, 2001.

11 RAMOS, J.M.O; BUENO, Maria Lucia. **Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea**. São Paulo em Perspectiva, 15(3) 2001.

12 GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**. Março de 1959.

13 BRAGA, Paula (org.). **Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica**. 1a.ed., Perspectiva – São Paulo, 2008. pg.33

Os escritos de Oiticica de 1959 focam a relação entre cor, espaço e tempo, posicionando a discussão dentro de um desenvolvimento particular da história da arte que se relacionava com as noções de intuição de Bergson. A intuição havia, de fato, sido um tema central nos desacordos entre os concretistas de São Paulo e os neoconcretistas do Rio de Janeiro, e estes poderiam ser considerados parte do contexto dessa linha teórica de investigação desenvolvida por Oiticica.

Evidentemente que, ao se instituir as potências da arte atrelados ao desenvolvimento da ciência e dos produtos criados pela e para a sociedade urbana, ignorou-se uma extensa parcela de possibilidades ligadas a outras culturas e expressões que não passavam pelo mesmo processo de industrialização e desenvolvimento. Esses artistas, ao refletirem sobre a crise instaurada por meio da colaboração indireta ao imperialismo tecnológico e industrial, atentaram para o fato de que a identidade cultural e sua relação com o espaço social desenvolvem uma complexa consciência histórica em contrapartida à ideologia da indústria que os produzia.

Portanto, relacionar a produção artística desse período a uma tentativa de criar novas possibilidades de expressão significa reavaliar os processos que utilizavam a tecnologia como um meio de subjetivação até então adotada pelos produtos culturais, de maneira a subverter seus significados mais superficiais. A poesia visual, como utilizadora desse procedimento, irá desenvolvê-lo de maneira a instaurar uma nova relação entre o que se concebia por poesia e artes visuais em geral. É o que veremos no próximo capítulo.

Capítulo 2

Poesia visual e seus procedimentos

Como vimos no Capítulo anterior, Jorge Bacelar, ao conceituar a poesia visual como resultado da intersecção entre a poesia e a experimentação visual, propõe que a tipografia seria o meio visual por excelência dessa poesia e que sua universalidade estaria imposta através da subordinação dela à fonética silábica ou alfabética. Porém, como veremos mais adiante, nem sempre a poesia visual irá fazer a utilização da escrita para a composição de seus poemas. Alguns irão se constituir por meio de palavras, fragmentos de palavras, ou sílabas e letras. Em outros casos, a matéria não linguística será utilizada no lugar da linguagem. O autor, diante dessas possibilidades, faz o seguinte comentário:

Alguns poemas mantêm palavras integrais; outros, constituem-se com fragmentos de letras ou da fala. Mas em qualquer dos casos, estamos perante uma linguagem reduzida, decomposta nos componentes essenciais, resultando o poema concreto num exercício de uma frugalidade extrema. Os graus de redução variam de poema para poema, de poeta para poeta.

Nalguns casos, matéria “não linguística” é utilizada no lugar da linguagem. Mas mesmo os objetos não linguísticos acabam por se relacionar, no fim, com o carácter semântico das palavras, insinuando (ou armadilhando) o seu significado.¹⁴

Se a escrita tem sua origem no desenho, possibilitando que a imagem, nesse caso, também comunique por meio da mente, lugar onde a poesia e o desenho se encontram, a dimensão artística da escrita se alia à poesia pela capacidade de se reinventar. Toda a escrita tem a possibilidade de ser vista e lida, de se apresentar como matéria e funcionar como signo de algo ausente.

Para Santaella¹⁵, a forma é a mais abstrata encarnação da imagem. Ao se fazer um estudo sobre a visualidade na poesia, conseqüentemente de sua forma, os estudos semióticos se apresentam como imprescindíveis para a ampliação da discussão. Devido ao carácter interdisciplinar e às variadas linguagens empregadas no processo da poesia visual, buscar fundamentação teórica para a sua análise tornou necessário o uso de alguns conceitos da semiótica. Dessa forma, a expansão de leitura proposta pelos poemas adquire conceitos mais abrangentes, indo ao encontro das *poiésis* dessas produções.

14 Id., *Ibid.* pg.12

15 SANTAELLA, Lucia (1995). *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 2. ed.

A comunicação entre essas duas áreas (poesia e semiologia) não por acaso, se caracteriza por um constante diálogo. A relação entre elas parece dar-se pelo procedimento de retroalimentação, no sentido de que, conforme a produção de poesia expande suas formas em busca da ampliação de sua mensagem, ou no desenvolvimento da linguagem como processo de ressignificação, a semiótica se propõe a *traduzir* os procedimentos significativos dessas produções, devolvendo a elas a experiência da obra como matéria investigada e colaborando para a evolução dos estudos semióticos.

Para Pierce, o ícone seria essencial para o raciocínio, e a poesia seria o “ícone verbal” por excelência. Para ele, na diagramação dos ícones – mais visível na tradução – o que se traduz não é uma palavra depois da outra, mas a imagem do diagrama sintático de uma língua para a imagem do diagrama de outra¹⁶. Essa condição *visual* de que fala o autor, embora se referindo à tradução processada pelo mesmo meio (escrita) entre formas verbais (de poemas principalmente) e línguas diferentes, alerta para o fato de que a poesia tem a capacidade de despertar os sentidos latentes de forma metafórica, o que une os procedimentos da tradução semiótica aos processos de experimentação da linguagem verbal, através da poesia visual.

Júlio Plaza¹⁷ definirá, então, o conceito de *tradução intersemiótica* como a transposição de uma peça literária, geralmente um poema (mas às vezes também uma pintura), para um outro código diferente (visual, sonoro), mantendo as idéias, as estruturas e o modo de funcionamento da peça original. Ao explorar essa proposta, um número bastante grande de artistas gráficos, visuais e poetas utilizará sofisticados experimentos com praticamente todos os novos meios de linguagem, principalmente o design gráfico e a informática, ambos em intenso desenvolvimento na década de 70, para “traduzir” diversos poemas, de forma a expandir suas formas por meio da transposição de códigos. Como exemplo do processo de tradução intersemiótica, apresento a tradução de Régis Bonvicino, intitulado Totem (1974), para o poema “Beba Coca Cola...” (1957), de Décio Pignatari:

16 PIERCE. Cp 4.544

17 PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2003.

Figura 2 – Beba Coca-Cola...



Fonte: <http://stchatres.blogspot.com>

Figura 3 – Totem



Fonte: <http://www.regisbonvicino.com.br>

Nesse caso, ao analisarmos a tradução de Bonvicino, podemos observar a permanência da mensagem do poema original, transposto a outro código, que não simplesmente o verbal, por meio da diagramação gráfica e do design. Ainda podemos verificar que a tradução propôs ampliar sua recepção sígnica-visual, por meio de uma sensação de continuidade possível dentro do processo do poema original. Entre os quase vinte anos de intervalo entre um poema e outro, as possibilidades de uso da tecnologia avançaram drasticamente, permitindo à tradução “atualizar” o poema por meio da utilização dos recursos tecnológicos desenvolvidos em outras áreas que não simplesmente a da tipologia textual.

A recepção sígnica-visual referida no parágrafo anterior é comentada por Plaza, quando o autor discorre sobre o processo da percepção visual humana :

Da mesma maneira que os caracteres materiais, seus procedimentos e processos se inscrevem nas qualidades dos Objetos Imediatos dos signos, os sentidos humanos, inscritos também nesse processo todo, determinam tanto a produção quanto a recepção sígnica. Assim como as tecnologias efetuam uma amplificação de um ou mais sentidos em detrimento de outros, também os diferentes aspectos do olho humano captam as qualidades diferenciadas dos objetos percebidos, criando microespecializações.¹⁸

A escolha de traduzir um poema concreto não parece ser apenas um critério de gosto do tradutor. Veremos agora que os processos que possibilitaram a ampliação da linguagem poética no Brasil, culminando na poesia visual, e também em grande parte dos países do ocidente e em alguns do oriente, estão ligados diretamente com o surgimento do movimento concretista em São Paulo na década de 50.

Se estamos tratando, até o momento, de forma como conceito para aproximar a semiótica da poesia, devemos agora substituí-la pelo conceito de procedimento. Isso porque, para Haroldo de Campos¹⁹, o procedimento é a maneira pela qual o escritor processa seu material, visando um efeito estético qualquer. Desse modo, ao organizar os elementos linguísticos (os materiais) de sua composição que, no caso da poesia concreta, é a palavra, ela irá substituir a imagem, anteriormente sugerida através da linearidade e do encadeamento sucessivo do verso.

O binômio forma e conteúdo, então, ainda segundo Haroldo, deverá ser substituído pelo binômio procedimento e material. A segunda substituição, do conteúdo pelo material, indica claramente o que a poesia concreta se propõe: incorporar como material de sua composição o significado, ainda que seja dada uma certa conotação ao poema por estar ele em pé de igualdade com os outros elementos da construção poética.

Como vimos anteriormente, essa postura dos poetas concretos reflete uma intenção de dialogar diretamente com as experimentações praticadas pela poesia de vanguarda. A partir do desenvolvimento da linguagem poética com o recurso da tipografia e depois da neotipografia, com o sonorismo e a imaginação sem fio, da simultaneidade, enfim, com diversas práticas de poesia já bastante desenvolvidas sobretudo pelos poetas dadaístas e futuristas, os concretistas alcançarão sucesso em comunicar-se por meio do poema espacial.

18 PLAZA, 1987, p.52.

19 CAMPOS et. al., 1975, p.111

Segundo Augusto de Campos²⁰, a ordem de disposição espacial se põe contrária à justaposição discursiva, substituindo a lógica gramatical:

O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear dos versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.

A ideia de que toda a arte é uma forma de linguagem, proposta pelos futuristas, acabou se estendendo para grande parte da poesia contemporânea. Assim também aconteceu com o método ideográfico postulado por Ezra Pound em *Os Cantos*, para quem a organização do poema comunicaria em interação com blocos de ideias, em um desdobramento da escrita ideográfica chinesa. Essa última referência, de Pound e sua proposta de composição ao sugerir novas relações entre as ideias por meio da capacidade cognitiva do poeta, propondo uma compreensão sintético-ideográfica do poema e não mais analítico-discursiva, será adotada pelos poetas concretos como forma revolucionária de composição. Augusto de Campos complementa:

Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas, vindo a colocar em prática em *Os Cantos*, configuração de um fantástico ideograma de cosmovisão poundiana....e em analogia esquemática com a fuga, o contraponto.²¹

Como foi dito, Mallarmé seria o pioneiro na utilização do espaço em branco e dos recursos da tipografia como elementos substantivos da composição poética, marcando o “salto qualitativo” da poesia em “*Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*”. A liquidação da linearidade, em um processo de composição fragmentária da ideia estética, produz o que podemos chamar de imagens alotrópicas. *Alotropia*: do grego *allos*, outro, e *tropos*, maneira, designa o fenômeno em que um mesmo elemento químico pode originar substâncias simples diferentes conhecidas como *alótropos*. Por exemplo, o carbono forma os alótropos: grafite, diamante e fulerenos.

Expandir o potencial poético da escrita pela organização das formas, espaços e distribuição da linguagem em um esquema que entrelaça forma e significado em novas e inauditas direções, a experimentação poética, desde as primeiras décadas do século passado, buscava expandir não só os limites da linguagem mas também o da mensagem poética. Porém, diferentemente desse objetivo, o movimento concreto incorporaria a mensagem

20 CAMPOS et. al., 1987, p.51

21 CAMPOS et al.,1975, p.23.

poética como mais um elemento de composição do poema. Segundo observa João Aguiar, em seu estudo sobre a poesia visual de Elson Fróes :

A vanguarda no século XX instaura o manifesto como elemento de ruptura e de preenchimento do espaço entre a estética vigente e a futura, tendo a novidade e a não conciliação como práticas de intervenção; a novidade realiza um ato deslocador temporal e em conjunto com a não conciliação combinam-se sentido ampliar as fronteiras da linguagem artística, postulando para esta a compreensão, síntese e encaminhamentos de questões de âmbito que extrapolam o cultural, expressando o caráter utópico, emancipador e salvacionista da vanguarda.²²

Se, para a os concretistas, a materialidade da poesia está na palavra (despida da semântica e da sintaxe) é sua configuração no espaço que faria com que ela deixasse de ser uma arte ligada somente ao tempo. Despida da linearidade da guia de leitura e com as letras dispostas não convencionalmente na página, a poesia alcança uma visualidade intrínseca. Como prática poética, ela se define pela conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paradigmáticas, assim como pela abolição do verso, segundo critérios que enfatizam os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras sob o conceito de “verbivocovisual”²³.

Ao comunicar sua própria estrutura, o espaço do poema concreto é percebido visualmente e o tempo da obra mostra-se móvel e intercortado, colaborando para que as práticas da poesia brasileira evoluíssem, em confluência com as artes visuais. A novidade dos conceitos adotados pelo movimento concretista, ao longo das décadas que seguiram ao da primeira geração e seu “tempo heroico”, como se refere a ela Augusto de Campos, abriu espaço para que outras modalidades de poesia visual surgissem.

Em direções opostas, a poesia concreta brasileira, fundamentada em práticas mais ortodoxas e construtivistas (em formas que, muitas vezes, se converteram em fórmulas), e a poesia visual aventurando-se em experimentações como os poemas sem palavras, os poemas-processos, semióticos, etc., os dois movimentos irão se relacionar no momento em que a visualidade dos poemas adquirir importância para a produção dos significados.

No caso das produções mais recentes no campo da poesia visual, como veremos a seguir, os componentes visuais serão imprescindíveis para a significação do poema, ou ainda, os significantes linguísticos irão adquirir significado quando retirados da bidimensionalidade do papel ou tela, adquirindo plasticidade e tridimensionalidade por meio da escultura, movimento através do vídeo e expressão através da performance. Com o passar

22 AGUIAR, J.M. **Elson Fróes, Poesia Visual na Internet**. Pós-Graduação em Letras - UFMG, 2008. p.17

23 CADERNO MAIS!. Folha de São Paulo. - SP. 08.12.1996

do tempo, inúmeros adeptos que irão se integrar ao movimento do poema visual manifestarão a sua arte utilizando-se dos recursos mais variados como: xerografia, computador, holografia, vídeo, cartazes impressos, laser, cartões postais, selos e carimbos.

O poema visual, por caracterizar-se pela valorização da imagem como entidade universal e a palavra, no caso, explorada e colocada de maneira a compor um todo harmônico capaz de permitir ao leitor - aquele que lê e vê ou só vê - uma infinidade de leituras, de acordo com o nível do seu conhecimento, experiência de mundo e cultura, é praticada através de inúmeros processos, por isso, apresentar todos eles seria impraticável dentro da proposta deste Trabalho. O que farei é apresentar alguns desses processos, de maneira a exemplificar as diferentes produções de poesia visual tanto no Brasil como em outras partes do mundo. Para iniciar, proponho analisarmos a poesia não verbal de Antero de Alda, *Vocabulário de Inverno*, 1984, em comparação ao poema concreto de Augusto de Campos *Pluvial/Fluvial* (1954-1960):



Figura 4 – Pluvial/Fluvial

Fonte: <http://www.algumapoesia.com.br>



Figura 5 – Vocabulário de Inverno

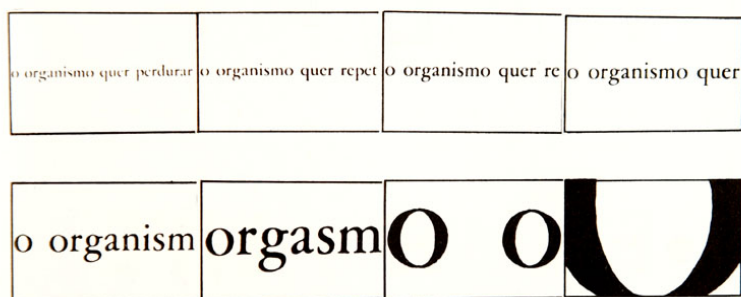
Fonte: <http://doc-log.blogspot.com>

Embora não haja intenção do poeta português de fazer uma tradução intersemiótica para o poema de Augusto, é inevitável fazermos a relação entre uma produção e outra. A semelhança entre os dois poemas colabora para que façamos algumas observações sobre o que foi dito anteriormente sobre as diferenças entre a poesia concreta e a visual. Embora as duas obras façam a utilização da imagem para a produção de sentido, a primeira explicita o processo da poesia concreta de explorar as possibilidades das palavras enquanto fora da linearidade do verso e a espacialidade pela disposição das palavras, agregando uma semântica própria entre o significante das palavras, no caso, fluvial na horizontal e pluvial na vertical, de maneira a referir aos processos físicos da água. Já no outro poema, devemos

destacar a não utilização da escrita para a produção de sentido da obra, assim como o dos recursos do desenho das acentuações gráficas que, conforme dispostas na folha em branco, adquirem significados antes inexistentes, sem a presença de caracteres alfabéticos.

Embora seja um poeta concretista por excelência, Décio Pignatari também explorou a poesia visual através da semiótica. Ao associar a disposição espacial das palavras com os movimentos em série, característica essencial do cinema, o poeta produziu o poema *O Organismo* (1960) que, posteriormente, na década de 1980, seria desenvolvido em um vídeopoema:

Figura 6 – O Organismo



Fonte: <http://stchatres.blogspot.com>

Augusto de Campos também faria a utilização de recursos não verbais, abandonando as palavras para a composição do que intitulou *popcretos*, em que o poeta utiliza colagens para compor os poemas. Abaixo o *popcreto Olho por Olho* de 1964.

Figura 7 – Olho por Olho



Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos>

Na década de 1980, surge também a chamada poesia intersignos, desenvolvida pelo poeta e professor Philadelpho Menezes, em São Paulo. Para o poeta:

A poesia **intersignos** (assim denominei essa poética em mostras de 1985 e 1998), que destaca os significados da imagem fora da palavra, procura romper com desatenção e automação que nós temos na observação das informações visuais, predominantes no mundo contemporâneo. Foi procurando a desautomatização do olhar que fiz o poema abaixo, em que numa caixinha de chicletes são feitas pequenas modificações, subvertendo o sentido geral da informação. Seria essa, enfim, uma nova maneira de se pensar visualmente, formulando idéias através de imagens, símbolos, letras? No mínimo, é uma forma de se pensar com humor e recuperar o poema como um modo de se pensar com prazer.

Abaixo, como exemplo da poesia intersignos, um dos poemas mais famosos de Philadelpho que, embora não tenha título, posteriormente ficaria conhecido pelo nome de Chiclete (1984):

Figura 8 – s/n



Fonte: <http://www.fotolog.com.br/marigrespan>

Ainda na década de 80, a poesia visual estreitou sua relação com as novas expressões desenvolvidas nas artes plásticas. O poema-objeto passa a ser um novo elo de comunicação entre essas duas áreas, ganhando espaço em bienais e mostras especiais na Europa e também no Brasil. O poeta catalão Joan Brossa desenvolveu uma série de poemas objeto durante esse período. Aqui, podemos observar a obra intitulada *Contos* de 1986:

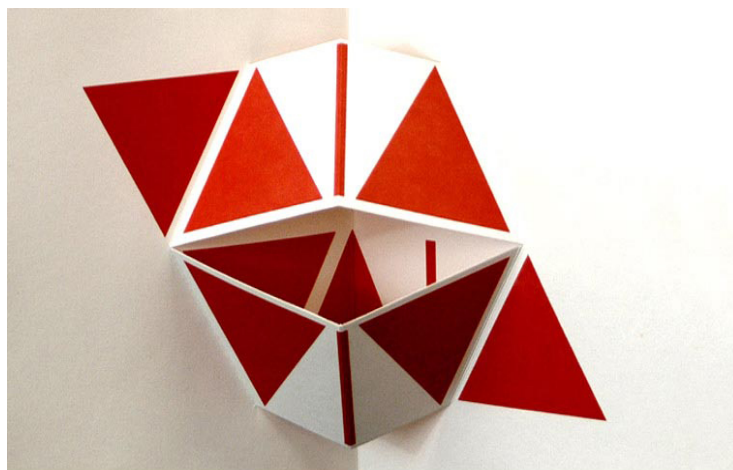
Figura 9 - Contos



Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com>

Antes disso, o poeta concreto Augusto de Campos desenvolveu em parceria com o poeta Júlio Plaza o *poema-logotipo*, um palíndromo visual para a poesia de Augusto VIVAVAIA (1959). Podemos notar aqui que a materialidade começava a fazer parte das composições dos poetas, em constantes releituras principalmente de poemas concretos.

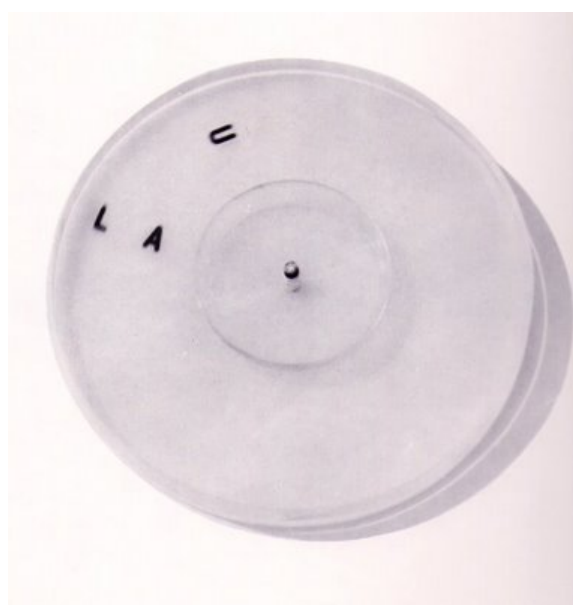
Figura 10 – VivaVaia



Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com>

Também Osmar Dillon, artista visual ligado ao movimento Neoconcreto, desenvolveu o que ele denominou de não-objetos verbais. A obra abaixo chama-se *Lua*, 1972, um objeto móvel em acrílico com 22 cm de diâmetro.

Figura 11 - Lua



Fonte: <http://palipalan.blogspot.com>

No momento em que é rodado, surge a palavra LUA, devido ao movimento circular do objeto.

Outra forma de dialogar com as artes plásticas foi o processo de transformação de um objeto em um elemento existente (como, por exemplo, uma letra do alfabeto) fazendo o ícone voltar a ser símbolo. Essa é a proposta do poema *Cap de Bou* (1969), também de Joan Brossa, que dialoga com a escultura de Pablo Picasso - "*Tête de taureau*" - (Paris, 1942) - (Musée National Picasso, Paris, France).

Figura 12 – Tête de taureau



Fonte: <http://arts-plastiques-saugues.over-blog.com>

Figura 13 – Cap de bou



Fonte: <http://atelierdaescritarj.blogspot.com>

A seguir, a obra de Richard Artschwager intitulada Instalação (1994) e a obra Ficcões (2008) da mineira Marilá Dardot exposta na 29a. Bienal de São Paulo, como exemplo da tridimensionalidade da poesia visual, em sua busca por novas formas de representação:

Figura 14 – Instalação



Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/>

Figura 15 - Ficcões



Fonte: <http://www.mariladardot.com/>

João Aguiar, poeta experimental e visual português, ao ser questionado por Joaquim Palmeira da revista literária virtual TRIPLOV²⁴ sobre como passou a produzir uma poética, onde a palavra é um instrumento visual não verbal, respondeu:

Entendo a Poesia como um conceito, como algo que se situa no campo das ideias. Algo que pertence mais ao nível mental do que ao nível do coração. Daí raramente escrever poemas que traduzam “estados de alma” ou “chorrilhos pautados pelas emoções”. E estando ao nível do conceito, facilmente se pode traduzir essa poética noutros signos que não sejam apenas os verbais, apesar das letras também serem, em última análise, signos visuais e não apenas componentes de palavras. Basta l(v)er o

24 24 http://www.triplov.com/poesia/fernando_aguiar/2009/entrevista/index.htm

poema “Organismo” (1960) de Décio Pignatari para se entender o que quero dizer. Um conceito poético pode exprimir-se através da forma, da cor, da textura, do objecto, até com elementos da própria natureza (...), sem deixar de ser poesia. Ou até pelo movimento, como é o caso das performances poéticas, nas quais o poema é a ação. No entanto procuro não esquecer o conteúdo do poema, apesar dele ser transmitido por imagens ou por signos não verbais. O poema mais completo, aquele que se diz por inteiro, é um poema que alia a sua mensagem à forma como se diz.

Abaixo, o poema de João Aguiar intitulado K (1996):

Figura 16 - K



Fonte: <http://ocontrariodotempo.blogspot.com/>

Como podemos ver até agora, a versatilidade da poesia visual produz inúmeras possibilidades de expressão. Além das artes plásticas, também a fotografia é explorada como um meio pelo qual a poesia visual irá se expressar:



Figura 17 - Poesia da Natureza

Fonte: <http://www.weserburg.de>



Figura 18 - Canal da Poesia

Fonte: <http://www.weserburg.de>

Essas obras intituladas, respectivamente, *Poesia na natureza* (1974) e *Canal da Poesia* (1979) são do tcheco Miroslav Klivar (1932). Ao introduzir letras em uma área exterior, de modo a criar uma tensão entre palavra e espaço físico, o artista:

ao mesmo tempo em que concebe a palavra enquanto coisa no mundo, com um corpo que ocupa um espaço-tempo. Contudo, um corpo *mudo*, pois as letras não formam palavras e, portanto, não delineiam sentidos verbais (como se as letras ainda não tivessem aprendido a falar).²⁵

Como outro exemplo da utilização da fotografia para a produção de poesia visual, apresento um trabalho da artista multimídia Leonora de Barros (1953) que, segundo Elaine Caramella²⁶:

Com o mesmo caráter experimental que elabora a palavra, a artista realiza performances fotográficas em que seu próprio corpo é signo agente, num processo indissociável de palavra-imagem. Foto-performances que falam o corpo-boca. Palavras-texturas de cor, volume, som e forma com qualidade material corpórea. (...) Muitas dessas produções, a artista denomina como pôster-poemas, vídeo-poemas, poemas-objeto ou instalações poéticas, dado que a palavra atomizada é freqüentemente, para ela, a matriz geradora de sentidos.

25 STOLF, Raquel. **Quase todos os sentidos da coisa: ruídos do branco**. Em:

http://www.casthalia.com.br/periscope/ano4/raquel_stolf/ruidosdobranco.htm

26 CARAMELLA, Elaine. **Mídias, Multiplicação e Convergências**. Editora Senac. 2009

O poema-pôster referido por Caramella pode ser exemplificado através da obra *Procu-ro-me* (2003):

Figura 19 - Procura-me



Fonte: <http://www.lauramarsiaj.com.br>

A videopoesia também deve ser mencionada dentre esses tantos processos, principalmente por ser desenvolvida aqui no Brasil, sobretudo por Ricardo Araújo e Augusto de Campos na década de 1970. Quando ainda o computador ocupava grandes salas da Universidade de São Paulo, esses dois estudiosos buscavam desenvolver vídeos que aliavam a disposição espacial das palavras com os movimentos permitidos pela linguagem cinematográfica para a composição do objeto poético.

Os experimentos em videopoesia, que evoluíram juntamente com a expansão do vídeo independente a partir da década de 90, são compostos por signos verbais e signos visuais aliados ao som. A evolução da tecnologia permitiu a edição digital por meio do computador e dos programas de animação, cada vez mais avançados, possibilitando inúmeras associações entre os signos e o som. Porém, cada vez mais os processos de videopoesia e videoarte se misturam, o que ocasiona uma dificuldade de conceituação entre essas duas modalidades de vídeo, sobretudo quando deslocadas para contextos de instalações onde os procedimentos se confluem propositalmente.

Para a estudiosa Ana Paula Ferreira, em seu ensaio intitulado *Videopoesia: uma poética da intersemiose*:

Tendo, no videopoema, a possibilidade de trabalhar a poesia fora do suporte livro, o que ocorre é uma virtualização cada vez maior do poema que passa, enquanto imagem eletrônica ou digital, a ser uma espécie fluida e temporalizada. O poema pode ser lido ou visto durante sua exibição via varredura eletrônica ou decodificação digital, mas depois não existe mais. Assim como a imagem que lhe dá suporte, o poema não existe no espaço físico, mas no espaço virtual e no tempo. A temporalização advinda com a imagem eletrônica e sua fluidez traz para o processo o princípio da metamorfose; signos em constante mutação.²⁷

Os videopoemas estão disponíveis amplamente na internet. Augusto de Campos, assim como Arnaldo Antunes e tantos outros poetas que acabaram por se deslocar para a produção de poemas por meios digitais, mantém *site* atualizado onde o livre acesso aos poemas, vídeos e textos, enfim, evidencia um novo campo de atuação da poesia contemporânea, para além das folhas do livro ou de instalações em museus.

Para a coleta de material teórico para o estudo da poesia visual, tornou-se imprescindível a utilização da web como ferramenta de pesquisa. O mesmo acontece com a grande parte dos estudos sobre os seus novos meios de expressão. Podemos pensar, então, que enquanto evoluírem os mecanismos tecnológicos a poesia visual estará viva e atuante. Essa evolução simultânea com a tecnologia, como vimos, não acontece por acaso.

27 FERREIRA, Ana Paula. 2003. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/poslit/08...pgs/Em...2003.../04-Ana-Paula-Ferreira.pdf

PARTE 2

O relacionamento interdisciplinar como prática pedagógica no estudo da poesia visual

Como vimos nos Capítulos anteriores, para a prática da poesia visual é preciso ter em consideração o relacionamento interdisciplinar com outras formas de articulação da palavra e da imagem. Tratando a leitura como uma atividade de interação em sala de aula, onde o aluno deve desenvolver uma atitude crítica diante de textos de diferentes gêneros, a poesia visual mostra-se importante no processo de aprendizagem tanto por mobilizar os conhecimentos linguísticos presentes nas obras quanto por ser imprescindível à compreensão dos poemas as relações extralinguísticas expressadas através da imagem, escultura, objeto, vídeo, etc.

Sobre essa questão, Koch e Elias (2006) observam a importância da leitura ir além das análises das relações linguísticas:

A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produções de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo.²⁸

O ato de ler, visto então como uma forma de aprender, dentro da disciplina de Língua Portuguesa e Literatura, pode ter como fim principal ou fundamental o desenvolvimento da competência comunicativa, estendendo esse desenvolvimento para a possibilidade de o falante utilizar e reconhecer cada vez um número maior de recursos da língua, a cada situação de interação comunicativa.

Sobre a questão do desenvolvimento de uma atividade pedagógica que alie o ensino de Língua Portuguesa com o da Literatura, segundo a proposta de união desses dois componentes curriculares, o Referencial Curricular do Estado do Rio Grande do Sul²⁹ propõe:

Estudar língua e literatura em uma única disciplina decorre do entendimento de que, em ambas, o centro está no texto e ambas são fenômenos eminentemente dialógicos, frutos do trabalho de linguagem de sujeitos históricos, da ação interacional de sujeitos situados. A união desses componentes numa única disciplina fundamenta-se, ainda, na intensa relação que se estabelece entre os fenômenos da língua e da literatura na constituição histórica do português como língua representativa de uma cultura. Além disso, não apenas a linguagem é a matéria-prima a partir da qual a literatura é constituída, mas a literatura é, entre os diferentes usos da língua portuguesa, aquele mais vinculado à produção de um conhecimento de si e do mundo especificamente fundado no fenômeno da língua, limitado ao mesmo tempo por seus constrangimentos e viabilizado pelos seus potenciais expressivos.

28 KOCH, I. V.; ELIAS, V. M.. 2006. **Ler e Compreender os Sentidos do Texto**. São Paulo: Contexto. ISBN 85-7244-327-4. pág.11

29 Rio Grande do Sul. Referencial Curricular – Lições do Rio Grande, Vol.1. 2009.

Porém, como podemos constatar em diversas áreas da comunicação, cada vez mais as imagens são utilizadas como recurso para a complementação da mensagem linguística, e isso colabora para que pensemos em uma necessidade de ampliação da leitura dos alunos por meio de códigos não verbais. Deste modo, a compreensão de um texto não pode ser vista como uma construção passiva de uma representação do objeto linguístico, mas sim como parte de um processo interativo no qual o leitor interpreta ativamente as ações de um autor.

De acordo com o estudo de Rossi e Bortoni-Ricardo, a leitura tem sido um dos principais focos das discussões atuais sobre o ensino de Língua Materna³⁰, e o que se tem ressaltado é que a escola necessita formar leitores críticos que saibam construir significados para além da superfície do texto, levando-os a perceber as funções sociais da leitura e da escrita em diversos contextos onde a língua escrita se apresenta. Cabe aqui ressaltar a importância da estratégia de inferência como processo de construção do significado, onde o leitor ativa o seu conhecimento para resgatar informações que não estão explícitas na superfície texto.

Jorge Bacelar constata que “na prática da poesia visual há de ter em consideração o relacionamento interdisciplinar com as outras formas de articulação da palavra e da imagem”. Ao trazer para a sala de aula as produções desse tipo de poesia, o que se propõe, então, é reavaliar a dinâmica de leitura, de forma a construir sentidos para o poema por meio de processos que não sejam simplesmente o verbal. Barcelar complementa:

quando se tratando da poesia visual, então, justamente por seu *etimo*, ela edifica novos universos, novas realidades, pela recombinação criativa dos signos pré-existentes, atribuindo-lhes novos sentidos, assim como pela criação de outras formas, subvertendo a tradicional relação poeta (autor)-leitor.³¹

Embora seja mencionada dentro do gênero estruturante *poema* na proposta do Parâmetro Curricular – Lições do Rio Grande, a poesia visual nem sempre mereceu a atenção das propostas curriculares no ensino de Literatura Brasileira. Em parte, podemos dizer que ela foi subordinada, especialmente na pesquisa acadêmica, pela poesia concreta. A produção teórica por meio de manifestos permitiu que as obras concretistas pudessem ser analisadas segundo fundamentações bastante claras, expressas nestes documentos, caso que não aconteceu com as outras modalidades de poesia visual. Os diversos procedimentos e as diferentes intenções na composição dos poemas visuais colaboram para que haja dificuldades

30 ROSSI, M.A.L.; BORTONI-RICARDO, S.M. *Gêneros Textuais e Prática de Leitura em Sala de Aula*.

31 Idem.30.pág.7

na elaboração de teorias que possam dar conta desses processos. O que podemos constatar hoje é que os estudos a respeito da poesia visual começam a se intensificar, principalmente, nas áreas investigativas da arte contemporânea. João Mozart Aguiar comenta a tese de Aguiar (2006) que:

vê o movimento oposto à hostilidade sobretudo do campo acadêmico, de devoção à prática de criação da poesia concreta em outros setores e a proliferação de textos apologéticos que talvez expliquem a continuidade do estilo de intervenção cultural dos poetas concretos nos últimos 30 anos. Este estilo de intervenção pautado pelo *princípio do choque*, (...) talvez tenha tido um papel importante na permanente atenção e paixões que a poesia concreta despertou, inclusive no próprio campo acadêmico para onde se deslocaram Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com suas pesquisas e teses de doutoramento.³²

Outro fator que pode ter colaborado para que a poesia visual fosse pouco explorada no ensino de Literatura é a questão interdisciplinar inerente ao processo de leitura das produções. Os instrumentos necessários para que se planeje uma aula sobre a poesia visual vão além do quadro negro e da folha de papel. A modelização instrumental para organizar as atividades de ensino que esse objeto de aprendizagem requer deverá ocorrer em contextos multidisciplinares, pois é inevitável a presença de outras áreas de conhecimento, como vimos, para que se tenha uma compreensão mais ampla da produção de poesia visual. A interdisciplinaridade, então, faz-se imprescindível, dentro de um contexto escolar, para que ocorra de maneira satisfatória o desmembramento dos procedimentos utilizados por ela.

Dessa forma, o trabalho interdisciplinar requer que o objeto de estudo seja tratado por meio de perspectivas disciplinares distintas, muitas vezes não constituindo parte do currículo de disciplinas das escolas. Sobre essa questão, o Parâmetro Curricular faz as seguintes observações:

A interdisciplinaridade pode ser simples, parte da prática cotidiana da gestão do currículo na escola e da gestão do ensino na sala de aula. Para isso, mais do que um projeto específico, é preciso que o currículo seja conhecido e entendido por todos, que os planos dos professores sejam articulados, que as reuniões levantem continuamente os conteúdos que estão sendo desenvolvidos e as possibilidades de conexão entre eles, que exista abertura para aprender um com o outro.

Segundo, a interdisciplinaridade requer generosidade, humildade e segurança. Humildade para reconhecer nossas limitações diante da ousada tarefa de conhecer e levar os alunos a conhecerem o mundo que nos cerca. Generosidade para admitir que a “minha” disciplina não é a única e, talvez, nem a mais importante num determinado contexto e momento da vida de uma escola. E segurança, porque só quem conhece profundamente sua disciplina pode dar-se ao luxo didático de abrir para os alunos outras formas de entender o mesmo fenômeno ou de buscar em outros o auxílio para isso.

32 AGUIAR, J.M. **Elson Fróes, Poesia Visual na Internet**. Pós-Graduação em Letras - UFMG, 2008. p.15

Como podemos perceber, a interdisciplinaridade deve ser planejada com antecedência para que não haja simplesmente o choque entre as disciplinas que irão desenvolver o trabalho em conjunto. Dentro de suas limitações, a poesia visual estimula um contato principalmente com a disciplina de artes, mas também poderá se relacionar com a matemática e a informática, caso o professor queira trabalhar com os processos de composição de poemas através de programas computacionais. Por isso, além de haver comunicação prévia entre os professores das diferentes disciplinas, a estrutura da escola também deverá oferecer condições para que a proposta seja efetivamente colocada em prática. Os laboratórios de informática deverão ter certos programas que possibilitem a capacidade de produção e edição de vídeos, assim como o professor deverá ter conhecimentos bastante específicos para orientar os alunos tanto nas análises quanto nas produções dos poemas visuais.

Ao ser colocado em prática um projeto de ensino interdisciplinar onde a poesia visual é o objeto estruturante, deve haver uma extensa pesquisa por parte do professor sobre as diferentes áreas com que as produções escolhidas irão se relacionar, de maneira a antecipar situações específicas em que o conhecimento especializado irá ser necessário.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, procurei apresentar alguns procedimentos utilizados pelos poetas e artistas para a produção de poesia visual. Ao ser exemplificados alguns procedimentos, ficou evidente a existência de vários outros que não puderam ser mencionados aqui, diante da constatação de que os processos estão em constante evolução assim como os avanços tecnológicos possibilitam novos meios de expressão ainda inexplorados.

Embora haja uma deficiência por parte da academia para reconhecer todos os novos procedimentos da poesia visual, procurei destacar a importância dela para a ampliação de leitura em sala de aula, como um recurso para abordar as produções no campo da literatura que não utilizam somente da linguagem verbal e da escrita para desenvolver a comunicação das suas obras. A interdisciplinaridade proposta pelo Parâmetro Curricular do Estado do Rio Grande do Sul dá sustentação para que se repense o lugar da poesia visual em comparação com outras produções poéticas mais valorizadas no contexto escolar, seja pela facilidade de adequação teórica, seja pelos desafios que o estudo desse conteúdo exige.

Como a web tem sido cada vez mais popularizada e utilizada pelos alunos, é importante que, como professores, utilizemos esse ambiente de forma a expandir o conhecimento gerado na escola, indo além da atuação na modalidade presencial. Se anteriormente as produções artísticas estavam limitadas aos museus e bienais, ou até mesmo aos livros, a popularização dos aparatos tecnológicos propiciou um novo ambiente, muito mais democrático, onde as mais variadas produções artísticas são acessadas rapidamente e de forma gratuita, liquidando as barreiras de locomoção, tempo e disponibilidade.

Grande parte dos poetas e artistas da poesia visual utiliza os ambientes digitais para a divulgação e produção de seus trabalhos, propiciando o fácil acesso a eles pelo público em geral. Pude constatar, enfim, que o estudo sobre a poesia visual exige muitos instrumentos que nossas escolas ainda não dispõem. A habilidade de explorar ambientes e programas digitais exige conhecimentos específicos que necessitam ser repensados na formação de professores para o ensino fundamental e médio. O que devemos fazer diante disso é planejar procedimentos para que a poesia visual seja efetivamente explorada no ambiente escolar, para que não fuja das mãos do ensino a capacidade de abordar essas produções.

REFERÊNCIAS:

- AGUIAR, João Mozart Magalhães. *Elson Fróes: Poesia Visual na Internet* -2008.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. 1a.ed., Perspectiva – São Paulo, 2008.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos de 1950-1960*. 4a. Edição, Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2006.
-
- Introdução à 1a. E 2a. Edição da Teoria da*
- Poesia Concreta*, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. *Pontos- Periferia – Poesia Concreta*. 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- FERREIRA, Ana Paula. *Videopoesia: uma poética da intersemiose*. 2003. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. 1959.
- JAKBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix, SP. 22a.ed , 2002.
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M.. 2006. *Ler e Compreender os Sentidos do Texto*. São Paulo: Contexto. ISBN 85-7244-327-4.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de Dè's Jamais Habolira le Hasard*. Ed. Gullimard, 1993.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 2001
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. São Paulo: UNICAMP, 1991.
- PIGNATARI, Decio. *Aspectos da poesia concreta – com A. H Campos, Pignatari – 2006*.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Editora Cultrix, 2007.

RAMOS, J.M.O; BUENO, Maria Lucia. *Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea*. São Paulo em Perspectiva, 15(3) 2001.

RIO GRANDE DO SUL. *Parâmetro Curricular - Lições do Rio Grande*. Vol.1. 2009.

ROSSI, M.A.L.; BORTONI-RICARDO, S.M. *Gêneros Textuais e Prática de Leitura em Sala de Aula*.

SANTAELLA, Lucia (1995). *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 2.ed.

STOLF, Raquel. *Quase todos os sentidos da coisa: ruídos do branco*. Disponível em: http://www.casthalia.com.br/periscope/ano4/raquel_stolf/ruídosdobranco.html