

O VERBAL E O VISUAL EM AULAS DE LITERATURA: POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES

Alberto ROIPHE (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

RESUMO: trata-se de uma pesquisa desenvolvida com alunos de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no âmbito da disciplina Literatura na Escola, procurando levantar formas de ampliar a leitura do texto literário, buscando-se possibilidades de articulação da linguagem verbal e da linguagem visual em sala de aula. Para tanto, estabelece categorias de análise, notando-se que tais relações ocorrem, basicamente, em três circunstâncias: a) articulação determinada – quando o gênero literário estudado se caracteriza pela linguagem verbal e pela linguagem visual simultaneamente e que assim, portanto, deve ser considerado na leitura, como no caso dos poemas visuais e nos folhetos de cordel; b) articulação referida – quando o autor do texto literário estudado faz referência direta ou indiretamente a uma obra visual; c) articulação proposta – quando o professor de literatura propõe uma atividade de leitura, em perspectiva intertextual, estabelecendo relações entre o texto verbal e uma pintura, ou uma fotografia, ou uma gravura, etc. Partindo dessas três categorias para a elaboração do ato didático, acredita-se que o professor de literatura, em seu processo de criação, possa valorizar ambas as linguagens em sala de aula, contribuindo assim para o aprimoramento da relação ensino/aprendizagem.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Leitura verbo-visual. Prática de ensino.

1. Introdução

Esta comunicação revela parte de uma pesquisa desenvolvida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, dentro do projeto intitulado “Literatura e Ensino: contribuições da articulação verbo-visual para a criação do ato didático”, tendo a duração de dois semestres letivos no ano de 2010. Trata-se de uma investigação que visa ampliar as possibilidades de leitura do texto literário em sala de aula, tendo como foco a criação de práticas didáticas que articulem a linguagem verbal à linguagem visual, isto é, que busquem relações entre a literatura e a arte. Perceber relações entre a literatura e a arte, entretanto, não é algo recente. Desde a antiguidade clássica, essa articulação ocorre, tendo seu primeiro registro no século V a.C., quando o poeta lírico grego, Simônides de Cós (*Simonides de Céos* – ap.556 - ap.468 a.C.), compôs um dístico que foi evidenciado por Plutarco (*Ploútarkos* – ap.46 a.C. - ap.120 d.C.), em *De gloria atheniensium* (PLUTARCO *apud* MUHANA, 2002, p. 12), ao elogiar a capacidade de os poetas e pintores “representarem” com vivacidade afetos e personagens: “Pintura é poesia muda. / Poesia é pintura que fala.”

Essa homologia foi, de certa forma, o ponto de partida para a reflexão de outros pensadores, que a retomaram ao longo da história, para estabelecer a relação entre a literatura e a arte, ora privilegiando uma das duas linguagens, ora estabelecendo parâmetros para tal paralelo. Da tradição à modernidade, poetas e artistas como Horácio (*Quintus Horatius Flaccus* – 65-8 a.C.), Leonardo da Vinci (1452-1519), Manuel Pires de Almeida, (1597-1655), André Félibien, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), Gotthold Efraim Lessing, Friedrich Schiller e Charles Baudelaire (1821-1867), dentre outros, ofereceram leituras da articulação da linguagem verbal e da linguagem visual sob diferentes perspectivas. Entretanto, no que se refere, especificamente, à prática pedagógica, relacionar literatura e arte, da forma como aqui se propõe é ainda algo recente. Por isso, o desenvolvimento de tal pesquisa com alunos de graduação em Pedagogia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

2. Articulações verbo-visuais em aulas de literatura: um relato

Para que tais abordagens do texto literário sejam possíveis em sala de aula, o que se sugere é um trabalho interdisciplinar efetivo com o professor em formação, relacionando literatura e arte, a fim de que possa perceber meios de relacionar os textos verbais aos textos visuais e, conseqüentemente, criar autonomia para o desenvolvimento de práticas didáticas relacionadas à leitura verbo-visual. Para tanto, o que se propõe, na pesquisa, é um trabalho com alunos de Pedagogia, futuros professores de língua e literatura, em duas etapas. Na primeira etapa, ocorrida no primeiro semestre de 2010, solicitou-se aos alunos a elaboração individual de dois trabalhos: uma antologia e a preparação de uma aula de literatura. Tais trabalhos apresentaram alguns critérios para serem realizados.

Para a realização das antologias, os alunos deveriam escolher textos em prosa e/ou em verso de diferentes autores das literaturas erudita e/ou popular de língua portuguesa (brasileira, portuguesa, angolana etc). Para tomada de consciência desse trabalho com a linguagem literária, deveriam elaborar um texto introdutório, apresentando suas antologias, no qual justificaram suas escolhas em função das três categorias estabelecidas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal* (2003), quando desenvolveu o conceito de gênero: o tema, a estrutura composicional e o estilo. Um dos objetivos da preparação dessas antologias foi garantir que o aluno construísse seu próprio percurso de leitura, que ele lesse e selecionasse os textos com os quais desejaria trabalhar em sala de aula, realizando comparações entre as diferentes fases e formas estéticas da literatura, não apenas em função das temáticas abordadas nos textos, mas de suas estruturas composicionais e de seus estilos.

Ainda nessa primeira etapa, tendo as antologias prontas, os alunos deveriam partir para a criação de aulas de literatura, que poderiam ser aplicadas durante seus períodos de estágios supervisionados, tendo dois critérios a se considerar para tal elaboração: o caráter lúdico e a interação do texto verbal com um texto visual, tudo isso embasado pelo conhecimento prévio dos alunos e aquele adquirido durante o curso, observando os recursos utilizados na linguagem literária e seus efeitos, de forma a gerar uma leitura consciente dos textos.

Na segunda etapa do trabalho de pesquisa, em curso no segundo semestre de 2010, deverão ser descritos, analisados e interpretados os dados obtidos na primeira etapa, isto é, os resultados das antologias e das aulas realizadas pelos alunos, estabelecendo-se os seguintes questionamentos: Para a preparação das antologias: Quais foram suas fontes de pesquisa? Como se deu a escolha dos temas? Qual a razão de escolha de textos apresentando tais estruturas composicionais e tais estilos? Buscou-se somente o prazer emocional ou também o prazer estético na preparação das antologias?

Para a preparação das aulas de literatura: Quais foram as relações estabelecidas entre a leitura dos textos e o caráter lúdico da aula? Quais foram os recursos da linguagem literária e os efeitos levados em consideração para a realização das aulas? Como foi sua articulação entre a linguagem verbal e a linguagem visual na criação do ato didático? Tal articulação teria ocorrido em função de o gênero literário se caracterizar verbo-visualmente, como no caso dos folhetos de cordel ou dos poemas visuais? Teria ocorrido em função de o autor do texto literário fazer referência direta ou indiretamente a uma obra visual? Teria ocorrido, ainda, em função de uma proposta da relação entre as duas linguagens provocada pelo próprio aluno-estagiário como recurso didático?

Considerando-se a proposta de se trabalhar a linguagem verbal e a linguagem visual simultaneamente, envolvendo textos literários, as estratégias teórico-metodológicas da pesquisa para análises dos trabalhos tem como base conceitos produzidos por diferentes campos do conhecimento (Linguística, Teoria Literária, Filosofia, Educação...), dos quais se destacam alguns autores para fundamentar essa prática. Trata-se de Mikhail Bakhtin e seu Círculo, já citado, cujas obras justificam a própria noção de gênero e a concepção dialógica da linguagem, a ser estabelecida ao longo do trabalho. No que se refere à linguagem visual, a

obra de Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (2005), contribui amplamente para as análises das imagens. Quanto à especificidade da leitura verbo-visual, o texto de Roland Barthes, “Retórica da Imagem”, torna-se uma referência fundamental, já que, ao analisar um anúncio publicitário, o autor se utiliza de figuras da retórica clássica, perfeitamente aplicáveis aos textos literários em relação a outras linguagem artísticas visuais.

3. Hipóteses para as formas de articulação verbo-visual

Durante as aulas de “Literatura na Escola”, a disciplina frequentada pelos alunos envolvidos na pesquisa, foram vivenciadas práticas didáticas, envolvendo a articulação verbo-visual. A fim de se tornarem possíveis tais vivências, algo ainda recente no campo da Educação, estabeleci, na pesquisa, três categorias de análise, na verdade, hipóteses de articulações verbo-visuais a ocorrerem em aulas de literatura, a saber: A) Articulação determinada; B) Articulação referida; C) Articulação proposta.

a) Articulação determinada

A primeira categoria, a Articulação determinada, ocorre quando o próprio gênero com o qual se vai trabalhar em sala de aula é caracterizado verbo-visualmente, ou seja, se constitui pela presença da palavra e da imagem de forma simultânea e, portanto, assim deve ser lido. É o caso dos folhetos de cordel e dos poemas visuais.

O folheto de cordel tem sua origem no desafio nordestino, um embate poético entre dois cantadores adversários que improvisavam alternadamente utilizando-se de uma estrutura textual desenvolvida, inicialmente, em quadras, passando, no final do século XIX, a ser composta em sextilhas, e a partir de 1893, em folhetos, de forma escrita, pelo poeta Leandro Gomes de Barros, que foi seguido por Francisco da Chagas Batista e João Martins de Athayde, dando origem à literatura de cordel nordestina.

Os folhetos de cordel, entretanto, não mantiveram, ao longo do tempo, somente a estrutura da cantoria, tal estrutura, aliás, passou a ser determinada de acordo com o seu número de páginas: os folhetos de oito páginas, com impressão dos dois lados de uma folha de papel jornal, dobrada em quatro, medindo aproximadamente 16 cm x 11 cm, eram aqueles que abordavam diversificados temas circunstanciais; os de dezesseis páginas, feitos em duas folhas, eram os romances; os de trinta e duas, em quatro, histórias; sendo todos, com o passar do tempo, denominados folhetos.

Em sua constituição física ainda, as capas dos folhetos, tradicionalmente, passaram a ser impressas em papel manilha branco, rosa, azul, verde etc. Nessas capas, por sua vez, começaram-se a gravar, primordialmente, além do título da narrativa e do nome do seu autor, desenhos, xilogravuras e fotografias relacionados ao tema desenvolvido pelo poeta popular, caracterizando esse gênero pela presença da linguagem verbal e da linguagem visual simultaneamente. E, considerando-se as duas linguagens na constituição dos folhetos de cordel, nenhuma delas pode ser desconsiderada em sua leitura. Afinal, neles a imagem não é mera ilustração, ao contrário, a imagem constitui o gênero. Sendo assim, vale lembrar o conceito de gênero elaborado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, por permitir examiná-lo de maneira mais ampla. Contemplado, ao mesmo tempo, como estável e como efêmero, o gênero para o filósofo russo se define da seguinte forma:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à sua renovação. O gênero sempre é e

não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. (BAKHTIN, 1997, p. 106.)

Essa definição permite se pensar o folheto de cordel, examinando suas mudanças ao longo da história, de fato, como um gênero que se constitui pela linguagem verbal e pela linguagem visual, simultaneamente, e reconhecer que assim mesmo deve ser lido.

Levando-se em conta essa perspectiva de leitura verbo-visual dos folhetos de cordel, é fundamental observar que, para situações de sala de aula, o trabalho somente na perspectiva temática não é suficiente. Isto é, recorrendo novamente à teoria de Mikhail Bakhtin (2003), em *Estética da criação verbal*, torna-se mais a concepção de gênero por meio das características por ele determinadas e que vão além do tema:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (Idem, 2003, p. 261-262)

Considerando-se essa longa citação de Bakhtin sobre a definição de gênero, observa-se que são três os aspectos mencionados pelo teórico: temático, composicional e estilístico, três conceitos que se inter-relacionam fortemente em sua constituição tanto na linguagem verbal como na linguagem visual. O primeiro, referindo-se ao sentido da unidade; o segundo, mostrando a estrutura e a organização textual do folheto; e o terceiro, caracterizando as escolhas de suas formas. Dessa maneira, é possível pensar que o exercício da leitura verbo-visual de um folheto, em particular, pode auxiliar no estudo da literatura de cordel em geral, porque se estudará a estrutura e o estilo, além do tema do folheto.



“Serrador e Carneiro”, folheto de João Martins de Athayde.

O folheto acima: “Serrador e Carneiro”, cuja autoria é atribuída, nesta capa, a João Martins de Athayde, traz uma divisão caracterizada pelas cores de fundo: do lado esquerdo, um retângulo preto de 2 x 11 cm e, do lado direito, um retângulo branco, de 14 x 11 cm.

Do lado esquerdo da capa, encontra-se uma sequência apenas verbal. Trata-se do título do folheto “SERRADOR E CARNEIRO”, nomes que estão, aliás, em ordem invertida com relação à primeira capa, e da informação “preço da casa”. O título, visualmente, apresenta uma composição gráfica com palavras escritas em letras garrafais, sendo “SERRADOR”, na diagonal e em sílabas separadas “SERRA-DOR”, e CARNEIRO, na horizontal, em letras de tamanhos menores. A conjunção “E”, também em caixa alta, coordena os substantivos que nomeiam os antagonistas. Nota-se, assim, que nessa edição, o título evidencia os nomes dos dois personagens. Na parte inferior desse retângulo ainda, encontra-se a informação “preço da casa”, que tem a função apenas de transmitir ao leitor o custo do folheto. A data de publicação, no entanto, não é revelada.

Do lado direito da capa, no retângulo branco, encontra-se, em preto, na parte superior, o nome de: “JOÃO MARTINS DE ATHAYDE”, figurando como autor do folheto. Em primeiro plano, apresentam-se dois cantadores, sentados em suas cadeiras, um quase de frente para o outro, ambos de chapéu, posicionados de maneira semelhante, tocando suas violas, violas que, adiantando a informação neste capítulo, aparecem de modo recorrente em muitos outros folhetos de desafios entre cantadores. O personagem da esquerda, de perfil, vestido de paletó com listras horizontais e calças claras, tem um serrote encostado em sua cadeira. O da direita, desenhado quase de frente, vestido de terno estampado em xadrez, tem o rosto voltado para o adversário e, ao seu lado, pode-se observar um carneiro de cabeça baixa. Todos esses elementos se configuram no desenho, ora com linhas mais definidas, ora com linhas interrompidas, demonstrando a velocidade dos traços.

Ao fundo, nota-se, nessa imagem, a plateia distribuída em dois grupos. À esquerda, quatro pessoas: três homens de terno e com as mãos nos bolsos, um negro sem chapéu e dois brancos de chapéu. Por trás de dois deles, uma mulher de vestido longo. Esses personagens são desenhados de maneira menos precisa do que os principais, de forma que os efeitos de luz e sombra sobre seus rostos cobrem significativamente suas fisionomias. À direita, um homem branco de terno claro, de perfil, também com as mãos nos bolsos, curvando-se diante de uma criança de calças pretas e curtas e de camisa clara. Ambos são desenhados com poucas linhas, evidenciando-se apenas seus contornos, ainda de forma mais difusa do que os demais.

Nota-se, nessa capa, que o que parece se configurar é um espetáculo, um espetáculo no qual os dois cantadores se apresentam com suas violas. Trata-se, portanto, de uma referência direta ao desafio oral, que se caracteriza nessa cena. Essa condição de espetáculo observada no desafio é o que propõe Câmara Cascudo, quando, em *Vaqueiros e Cantadores*, afirma: “Uma característica bem marcada na cantoria será o exagero, a teatralidade espetaculosa e gritante dos cantadores” (CASCUDO, s.d., p. 21.)

Do lado esquerdo, o nome do folheto, sintetizado no nome dos dois personagens, lembra uma espécie de convite para uma apresentação, um cartaz informando ao leitor, inclusive, sobre o preço. Do lado direito, esse caráter de espetáculo se confirma no desenho, mostrando os dois cantadores tocando suas violas e seus espectadores ao fundo, cada um desses personagens cumprindo seu papel, de frente para o leitor que, dessa maneira, se torna, em um pleonasmo necessário, espectador do espetáculo e dos próprios espectadores, como se pode perceber. Além disso, essa capa está centrada nos nomes dos dois antagonistas, o que se revela tanto no título do folheto como pela presença do serrote e do carneiro, que mais parece uma cabra, ao lado de seus respectivos donos, servindo para nomeá-los.

No caso dos folhetos de cordel, é preciso lembrar também que, mesmo os denominados folhetos “sem capa”, como a versão da “Peleja de J. Carneiro com M. Serrador”, abaixo, cuja autoria é atribuída a Leandro Gomes de Barros, constituem-se por ambas as linguagens, já que a palavra se faz imagem, observando-se a diferença de dimensões e formas de seus caracteres.



“Peleja de J. Carneiro com M. Serrador”,
folheto de Leandro Gomes de Barros.

Em situações de sala de aula, pode ocorrer a tendência de que o folheto de cordel, em sua leitura, ora seja considerado sob a perspectiva verbal, ora seja considerado sob a perspectiva visual separadamente. Porém, se o gênero se caracteriza verbo-visualmente, o que se deve buscar na leitura do folheto de cordel são as possíveis relações estabelecidas sob a visão de ambas as linguagens. Outro gênero que se constitui verbo-visualmente é o poema visual, como no caso dos textos abaixo, de José Lino Grünewald e de Chacal, respectivamente.

1
2 2
3 3 3
4 4 4 4
c i n c o

José Lino Grünewald

BUMERANGUE

bola
branca
vai
PING
PONG
vem
branca
bola

Chacal

Mais do que pensar sobre a estrutura do poema e suas formas fixas, como se poderia observar exemplarmente em um soneto, os poemas visuais estão relacionados à forma, como

confirma o próprio nome, em perspectiva visual, permitindo-se leituras não-lineares, mas que articulam a palavra e a imagem na produção de um sentido. À medida que os suportes de leitura vão se expandindo, nomes correlatos vão surgindo no que diz respeito a essa manifestação literária e, por que não dizer, artística: poesia concreta, ciberpoeisa, poesia digital, poesia objeto etc Sendo assim, tanto os folhetos de cordel como os poemas visuais se constituem verbo-visualmente e assim, portanto, devem ser lidos, considerando-se a palavra e a imagem simultaneamente, do modo como se concebeu, sem desprezar nenhuma das duas linguagens, a fim de não se perder os sentidos das obras.

b) Articulação referida

A segunda categoria estabelecida, a Articulação referida, ocorre quando o autor do texto literário estudado faz referências direta ou indiretamente a uma ou mais obras visuais. É como ocorre no poema “Arte em Exposição”, de Carlos Drummond de Andrade (2003), formado por trinta e duas composições relacionada a obras da pintura universal: uma verdadeira exposição. Dentre essas pinturas está, conforme diz o próprio título, “Café noturno (Van Gogh)”, se referindo obviamente à obra “Café noturno em Arles”, do pintor expressionista Vincent Van Gogh.

CAFÉ NOTIRNO (*Van Gogh*)

Alucinação de mesas
que se comportam como fantasmas
reunidos
solitários
glaciais.
(ANDRADE, 2002)



Café noturno em Arles (interior), 1888. Vincent Van Gogh
Óleo sobre tela, 70,0 x 89,0 cm. Museu Van Gogh, Amsterdã.

Nesse caso, não se trata de mostrar a imagem da tela ao aluno somente a título de ilustração, trata-se, na verdade, de se ampliar as possibilidades de leitura, quando se oferece elementos de referência comuns entre as obras poética e pictórica. Com relação ainda à

segunda categoria estabelecida, pode-se observar outro texto, também de Carlos Drummond de Andrade, “As Três Graças”, no qual o autor, para o desenvolvimento das artimanhas de sua narrativa, necessita fazer constantes referências à obra visual:

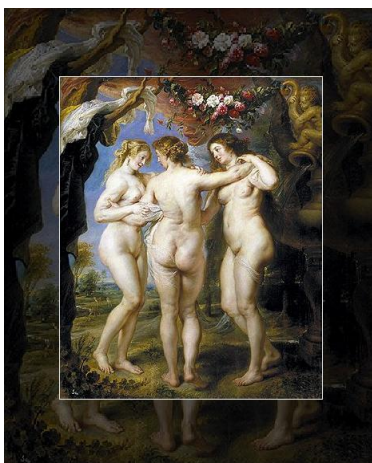
Um doutor em estética do corpo, ao visitar o Museu do Prado, em Madri, achou que as Três Graças, na tela de Rubens, sofriam de celulite, mais acentuada na Graça do centro.

Procurou o diretor do museu e sugeriu-lhe que o quadro fosse submetido a tratamento especial, de modo a ajustar os nus femininos aos cânones de beleza e hígidez que hoje cultuamos.

O diretor ouviu-o polidamente e respondeu que nada havia a fazer, pois as obras-primas do passado são intocáveis, salvo quando acidente ou atentado tornam imperativa a restauração. Além do mais, pode ser que no século XVII o que hoje chamamos de celulite fosse uma graça suplementar.

À noite, o esteta inconformado tentou penetrar no museu, foi impedido e preso. Interrogado, explicou que queria raptar o quadro e confiá-lo a famoso especialista em cirurgia plástica, pois o caso não era de restauração nem de regime alimentar. Seria a primeira vez em que uma obra de arte receberia tratamento médico especializado, feito o qual tornaria ao museu.

O homem foi mandado embora, com a advertência de que sua presença não seria mais tolerada em museus espanhóis. E aconselhado a frequentar assiduamente as praias, para se habituar às imperfeições do corpo humano, que formam a perfeição relativa. (*Idem*, 2003)



As Três Graças, c. 1636-38. Peter Paul Rubens
Óleo sobre madeira, 221 x 181 cm. Museu do Prado, Madri

Em ambos os casos, na poesia e na prosa, nota-se que a articulação verbo-visual oferece repertório ao leitor, a fim de que possa perceber nas criações de Drummond as referências diretas às obras de arte, podendo-se partir para a análise relacionando o poema à pintura, seja no que se refere à abordagem temática, seja no que se refere à estrutura composicional e ao estilo das obras.

c) Articulação proposta

A terceira categoria estabelecida, a Articulação proposta, ocorre quando o professor propõe uma atividade de leitura, em perspectiva intertextual, estabelecendo relações entre o texto e uma pintura, o texto e uma fotografia, o texto e uma gravura, para que se ampliem os sentidos do que se lê. Nesse caso, a articulação verbo-visual se dá na construção do ato didático, e não propriamente por meio de um gênero trabalhado ou de uma obra de arte mencionada pelo autor de um texto literário. Levando-se em conta uma sugestão prática para a sala de aula, por necessidade de explicitação da categoria abordada, o “Poema do Beco”, de Manuel Bandeira, escrito em 1933 e publicado na obra *Estrela da manhã*, é exemplar para a proposta de relação entre um texto verbal e um texto visual, a fim de que se possam explorar os elementos contextuais, aparentemente externos ao poema, mas que ampliam seus sentidos.

POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
– O que eu vejo é o beco.

1933

(BANDEIRA, 1993, p. 150)

Por desvelar o cotidiano, em linguagem coloquial e de modo crítico, tão modernista, este dístico possui características próprias da época, como o verso livre e as referências à cidade grande, neste caso, o Rio de Janeiro, onde o poeta residia. De forma sintética, o poeta pergunta a si mesmo, sobre a importância das belezas enumeradas da cidade: “a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte”. Para tal pergunta, a si mesmo oferece a resposta: “– O que eu vejo é o beco.” Como o professor em formação pode ir além da paráfrase? Como analisar e interpretar tal poema relacionando-o a imagens? Como ultrapassar os elementos formais que se dão sintaticamente por meio do questionamento a si mesmo sobre a natureza e a arquitetura da cidade marcados no ritmo do poema? O ponto de onde o poeta veria o poema talvez seja essencial para que se possa produzir sentidos. Partindo, do visível, da composição gráfica do poema, é possível perceber a horizontalidade da paisagem, que deixou de ser vertical ao passar do Outeiro da Glória para a Baía de Guanabara e tornar-se uma reta no horizonte. Para isso, a articulação proposta se dá por meio de uma fotografia da região descrita no poema.



Fotografia do autor, janeiro, 2006.

É justamente o ano de produção do poema, 1933, elemento aparentemente externo ao texto, que ajuda o leitor a perceber elementos essencialmente internos. Isso ocorre, pelo menos, por duas razões. Em primeiro lugar, para se chegar ao “ponto de onde o poeta vê o poema”, vale lembrar que, em 1933, Manuel Bandeira era morador da Rua Morais e Vale, na região central da cidade do Rio de Janeiro. Em segundo lugar, é preciso dizer que, recorrendo

ao contexto histórico-social de produção da obra, – daí se estabelecer também a articulação entre o poema e um mapa da cidade do Rio de Janeiro anterior à época em que se criou o poema –, observam-se grandes transformações urbanas provocadas durante a administração do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, precisamente de 1902 a 1906, antes do poeta morar na rua Morais e Vale. E, tais mudanças não foram marcadas apenas pela alteração da estrutura da cidade do Rio de Janeiro com o alargamento de suas avenidas, mas pela vida social de seus habitantes e dos frequentadores das regiões atingidas por elas, sobretudo o centro da cidade.



Fonte: Eduardo C. Barreiros, *Atlas da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1965 *apud* Aline Carrer et alii. *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p.90.

No poema, ao focar a beleza da paisagem, embora a vista que passasse a ter, tenha sido tão ampla a ponto de fixar, da direita para a esquerda, a Glória, a Baía de Guanabara e a linha do horizonte, o poeta remonta em sua memória e passa a ver, como em camadas sobrepostas daquilo que “importa” para ele, somente a feiura do “beco”. Dessa forma, verticalmente se espelham, de um lado, a memória da antiga cidade e a importância dos morros e dos becos, e do outro lado, o Outeiro da Glória, no alto; a baía, mais abaixo; e a linha do horizonte, na reta. A Baía reflete e une as duas partes altas da cidade. O beco, como a linha do horizonte, reforça a contraposição entre a verticalização da vida social, estreita e, às vezes, sem saída, e a horizontalidade da composição gráfica do poema.

Ao buscar a confirmação de tal leitura nas memórias do poeta, na obra *Itinerário de Pasárgada*, é possível verificar que embora a paisagem tenha se tornado mais bela, sem os becos e, conseqüentemente, sem a pobreza, o poeta percebe nas proximidades de seu edifício um beco que restou, e que guarda as condições daqueles que foram destruídos. Entrecruzam-se assim, o beco e o quase manifesto do poeta ao criar o poema ao se mudar de endereço:

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia no morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre – lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés. Esse sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei por no ‘Poema do Beco’, com a mesma ingenuidade com que mais tarde escrevi um poema sobre o boi morto que vi passar numa cheia em Capibaribe. Fiquei, pois, surpreendido ao ver que faziam de um de outro poema pedras de escândalo. (BANDEIRA, 1984, p. 100)

Nesse caso, não se trata de ilustrar o poema com a fotografia e o mapa, trata-se de partir para a percepção estética do texto literário, concebendo o ato de ler como forma de produzir sentidos a partir da organização da linguagem literária no curso do tempo, unindo texto e contexto. Trata-se de compreender que elementos, aparentemente exteriores ao poema, – como o ano de sua produção e a fotografia, mostrando o ponto de vista do poeta –, não são apenas referências temporais, espaciais ou históricas, são fatores indissociáveis à compreensão do texto como um todo, como linguagem e como arte. O mapa da cidade verbalmente desenhado e imagetivamente escrito pelo poeta, formando o contexto. Palavra e imagem, poema e mapa se fundem.

Considerações finais

Buscando-se analisar e interpretar os dados obtidos será possível perceber se os alunos de Pedagogia, futuros professores de língua e de literatura, justificarão a própria perspectiva didática, e por que também não dizer metodológica, no sentido grego da palavra de “caminho através do qual” se faz algo, adotada em suas práticas, sendo possível refletir sobre o que suas antologias e suas aulas de literatura têm em comum e no que se diferem. Será possível observar ainda o que esses alunos descobriram a partir da prática com o texto literário, sendo trabalhado em perspectiva verbo-visual. Essa talvez seja uma maneira, dentre tantas, de se pensar não só no que vem sendo feito, mas em perspectivas para o ensino de literatura. Sendo assim, o desdobramento da pesquisa deverá ocorrer no âmbito da extensão, se aplicando não somente para o professor em formação no curso de Pedagogia, mas também àquele que já atua em sala de aula, via projetos desenvolvidos na própria Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, tais como: Mais Educação e Pró-docência, em forma de oficinas didáticas, considerando-se, assim, os três valores da universidade: ensino, pesquisa e extensão. Além disso, buscar-se-á a divulgação da pesquisa em eventos científicos e por meio da publicação de seus resultados.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Café Noturno (*Van Gogh*)”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 1402.
- _____. “As Três Graças”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 106.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Peleja de Serrador e Carneiro**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1963, 16p. Capa: desenho sem indicação de autoria [Arquivo digital da Fundação Joaquim Nabuco].
- BARTHES, Roland. “Rhétorique de l’image”. In: **Oeuvre complètes – 1942-1965**. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, s.d., tome I.
- CARRER, Aline *et alii*. **Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará**. São Paulo: Ediouro, s.d.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. Apresentação de

Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LLOMBART, Felipe Vicente. **O melhor do Prado**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Ática, 1993, p. 202.

MUHANA, Adma. **Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002.