

A LEITURA LITERÁRIA CONCRETIZADA NA LINGUAGEM VIRTUAL

Vera Teixeira de Aguiar
Marília Papaléo Fichtner
Cláudia Marchioro
PUCRS

A partir de um constructo teórico fundado na concepção da obra de arte de Roman Ingarden (1965) e na descrição das estruturas da mente do psicólogo cognitivista Howard Gardner (1994), desenvolvemos um modelo de abordagem do texto poético infantil que contempla a estrutura da obra de arte literária e a inteligência lingüística. Nesse sentido, os estratos do texto possuem correspondência com os níveis de linguagem de que se vale o poeta como expressão maior dessa inteligência. Na leitura do texto literário, mediado pelo computador, o leitor aciona essa interação, porque a tecnologia possibilita, através do hipertexto, a concretização dos sentidos na linguagem virtual.

A partir do modelo de abordagem teórica referido acima, criamos três unidades de ensino de leitura de poesia no computador que visam, através dos exercícios propostos, dinamizar a relação texto-leitor, levando em conta a estrutura da obra de arte e os modos de percepção do leitor. Faz parte de nosso dia-a-dia no CLIC¹, portanto, observar e descrever o que ocorre com o leitor quando interage com o texto poético a partir do livro ou do computador. Nosso objetivo não é criar uma competição entre os dois suportes de leitura, mas sim, e inclusive, a partir das possibilidades de concretização da linguagem virtual no computador, despertar o interesse do leitor pelo próprio livro.

É comum que a criança que frequenta o CLIC, mesmo que já não seja o esperado para a sua faixa etária, possua uma leitura silabada. Como o ato de ler, na nossa sociedade, pressupõe um desempenho silencioso e fluido, realizá-lo de forma truncada e desconexa acaba sendo um fator que dificulta a compreensão e, daí, a formação do hábito de leitura. Um pouco por isso, a primeira unidade, desenvolvida a partir do poema *O velho que trazia a noite*, de Sérgio Capparelli (1994), foi construída colocando o estrato fonológico da língua portuguesa em evidência.

A ênfase no estrato fonológico também tem a ver com o fato de que o som é o primeiro elemento da comunicação humana e estrutura, inclusive, a linguagem poética. Segundo Deglin (1979), neurofisiologista soviético, em termos de desenvolvimento, é importante destacar que a criança começa a compreender as entoações muito antes que as palavras. Ela possui uma memória de imagens antes de começar a falar, ou seja, a memória de imagens é anterior à memória verbal, no plano da evolução. Assim, pois, os componentes mais antigos das funções mentais complexas - linguagem, memória, emoção – acham-se associados ao hemisfério cerebral direito, porque o pensamento à base de imagens é anterior ao pensamento verbal abstrato, típico do hemisfério esquerdo.

Nesse sentido, ao propormos a leitura de poemas, com toda a sua carga imagética e metafórica, no suporte digital do computador, acreditamos que podemos mobilizar dois traços básicos da personalidade do leitor. O primeiro, ligado à capacidade de recordar e pensar em imagens, abarca a realidade em seu conjunto, como realidade vivente, completa

¹ Centro de Literatura Interativa da Comunidade, instalado no Campus Aproximado da PUCRS, na Vila Nossa Senhora de Fátima, em Porto Alegre/RS, no qual alunos de graduação e pós-graduação em Letras trabalham com crianças de ensino fundamental, oriundas das classes populares, na aplicação das unidades de ensino elaboradas. Os resultados desta pesquisa encontram-se no relatório *Poesia e cognição: uma experiência de ensino de primeiro grau para os alunos do Curso de Licenciatura em Letras da PUCRS*.

e indivisível. Essa é a personalidade do artista, do poeta. O segundo dá conta do real passo a passo, reduzindo-o temporariamente a uma espécie de esqueleto, ou seja, de anatomia de um esqueleto. Depois, de forma progressiva, suas partes vão sendo reunidas e ganham vida novamente. Essa é a personalidade do pensador em geral, por exemplo, do teórico da literatura, que disseca o texto e trabalha no limite das concretizações, sem jamais se deixar levar pelas aparências, e também a personalidade do informata, que disseca cada etapa das operações mentais e as concretiza em diferentes *clis* de um computador. Podemos sugerir até que sua maior ambição é a de traduzir um número em imagem (e vice-versa) e ter a certeza da igualdade dessa operação. Com isso, na maioria das vezes, nem cogita da possibilidade metafórica dos sentidos em um poema, o que pode resultar, no trabalho com a poesia, apenas em jogos que não passam, na verdade, de videogames.

Considerando os dois aspectos da personalidade humana, que se expressam através da comunicação analógica e digital, a unidade de trabalho inicial cria um intercâmbio entre o lado artista e o lado pensador na mente da criança. Assim, podemos perceber os diferentes caminhos de associação entre som e imagem, fonema e letra, ritmo e grafismo que o computador permite explorar, sempre visando levar o pequeno leitor a sentir a rima auditivamente e, depois, estabelecer *n* associações com o plano da escrita. Todavia, o ponto central é sempre colocar a criança frente à concretude da apreensão sensorial dos versos. Mas, para que isso possa ser explorado ao máximo, é importante que o professor ou o adulto que dialoga com a criança, enquanto ela está no computador, possa compreender a essência das idéias de Roman Ingarden, que, antes de tudo, postula que o estrato fonológico é o estrato fundador da linguagem. E, quando afirma isso, pensa realmente na língua em termos de sons, quer dizer, na língua em sua oralidade.

Como nosso projeto prevê a formação inicial dos alunos de Letras e a capacitação continuada dos professores do ensino fundamental, as unidades de ensino criadas à luz do modelo teórico proposto são aplicadas no CLIC pelos universitários. Para isso, elaboramos um guia de orientação, contendo informações sobre o que fazer quando a criança está no computador; por que fazer; o que embasa teoricamente o trabalho; o que é esperado do leitor para a sua faixa etária e o que é importante, a partir dos pressupostos discutidos, observar durante o trabalho. Esses dados são registrados, da forma mais simples possível, em tom dialógico, de modo a propiciar ao futuro professor a compreensão de seu ato pedagógico. O resultado final, cujo produto é um CD-ROM com três unidades, acompanhadas dos respectivos guias de orientação, ganha autonomia e pode ser aproveitado em qualquer escola, biblioteca ou centro cultural, o que, é óbvio, dá um sentido multiplicador à pesquisa em curso que, além de se preocupar com o acesso da criança ao nosso capital cultural, também busca aprimorar a formação dos mestres.

Por isso, visando ao diálogo com o professor, o aluno de graduação, o bibliotecário e o agente cultural, ao apresentar as unidades e o que está por trás de cada uma nas atividades de leitura propostas, nosso guia trabalha com o conceito de *mimese interna* na poesia, colocando no centro da questão a importância do estrato fonológico. De uma forma intuitiva, a primeira apresentação desse conceito é expressa assim: sabemos que estamos frente à *mimese interna* na poesia, quando o som e o ritmo da palavra e do verso imitam a coisa representada como se fossem a própria coisa. Observemos, por exemplo, o poema *O pato*, de Vinícius de Moraes:

Lá vem o pato
pata aqui, pata acolá
lá vem o pato
para ver o que é que há.
O Pato pateta
Pintou o caneco

Surrou a galinha
Bateu no marreco
Pulou do puleiro
No pé do cavalo
Levou um coice
Criou um galo
Comeu um pedaço
De jenipapo
Ficou engasgado
Com dor no papo
Caiu no poço
Quebrou a tijela
Tantas fez o moço
Que foi pra panela.

O poema não descreve o caminhar do pato, ele *é* o próprio caminhar do pato. Essa sensação o leitor apreende cinestesticamente através do estrato fonológico da linguagem. Por isso, do trabalho com esse texto resulta uma apreensão sensível, por parte do leitor, da profunda relação que existe entre o som, o afeto e as vivências corporais. Às vezes, o guia abre um espaço para que possamos, inclusive, dramatizar o pato caminhando. Dessa experiência, é possível discutir o quanto, da escuta do poema à leitura silenciosa, tudo deve ser, lentamente, transposto e recriado no plano da escrita. De alguma forma, essa é a nossa primeira abordagem, intuitiva, de uma questão fundamental na formação do leitor brasileiro, que é a passagem da oralidade para a escrita.

O segundo passo apóia-se na compreensão de que a obra de arte literária possui uma estrutura. Pelo fato de já estarmos trabalhando com o poema *O pato* e termos passado não só pelo conceito, mas sobretudo pela vivência do que é *mimese interna*, abordar a estrutura do texto poético torna-se mais acessível, menos abstrata.

Para expressar, em uma imagem-síntese, em que consiste a estrutura da obra de arte literária, valemo-nos de um modelo gráfico em forma de círculo, com ondas que se expandem a partir do mesmo centro. No primeiro círculo está o som; no segundo, a palavra; no terceiro, os objetos apresentados; no quarto, os aspectos esquematizados, os quatro estratos ou camadas que compõem a estrutura do texto literário.

Através do poema *O pato*, percebemos que o estrato fonológico é, realmente, o fundador da linguagem, por isso ele está no círculo interior, que gera os demais. Dentro dele estão os fonemas *p, i, a*, ou seja, os sons que em si já criam um sentido dentro do poema. Não é por acaso, pois, que Ingarden também se refere à camada dos fonemas como o estrato irracional, porque está carregado de sentido afetivo e emocional dos sons de uma língua.

Na próxima camada, ou seja, no estrato das unidades de significação, colocamos as palavras *pato, aqui, acolá*. Nesse estrato, percebemos a direção de sentido que as palavras assumem em suas combinações sintáticas e morfológicas. Por exemplo, uma coisa é visualizar a ação na voz ativa, outra, na voz passiva; o mesmo vale para apresentar o fato no presente ou no passado. Uma ou outra opção muda o sentido geral da frase e do próprio objeto apresentado: seria bem diferente dizer, por exemplo, *lá veio o pato*. Um dos traços lúdicos da expressão *lá vem o pato* é que a projeção de sentido das palavras, além de apontar para as noções de movimento, equilíbrio, desequilíbrio e deslocamento, cria o pacto ficcional, o jogo da ilusão-desilusão entre o leitor e o texto: o pato vem em direção a quem?

No estrato dos objetos apresentados incentivamos o professor a perceber que nele não são colocadas necessariamente as palavras que estão no texto. Ali começam a surgir

idéias mais abstratas (como a feiúra do pato ou o ser graciosamente desengonçado que se aproxima do leitor ...) mas que, todavia, ainda não se doam à consciência através da visualização. Na verdade, o estrato dos objetos apresentados prepara os aspectos esquematizados.

Maria Manuela Saraiva (1965), na apresentação da obra de Ingarden, afirma que o terceiro estrato remete-nos, pela primeira vez, ao papel da imaginação na leitura, mas o faz de um ponto de vista puramente racional. Considerando a trajetória do intelectual ao sensível, é nesse sentido que os termos apresentação e aparecimento se opõem. Segundo ela, a margem concedida aos leitores para que, a partir de experiências singulares, se apropriem da obra, fazendo leituras pessoais e até divergentes, nasce apenas nesse estrato.

Na camada dos aspectos esquematizados não se coloca nenhuma palavra que esteja contida no texto; ali se manifesta a própria imaginação do leitor, no sentido de uma reprodução imaginativa. Nessa camada, o leitor visualiza as personagens, as ações, os estados, os ambientes, as cenas, como se fossem reais, de carne, osso e matéria. Essa camada permite, portanto, as concretizações do leitor. No nosso guia, exploramos detalhadamente a concretização que cada um faz do pato. Muitas vezes, sugerimos a volta à dramatização do poema, investigando ritmos, sons, aparências ...

Assim, partindo da concretude dos sons da língua, as camadas ou estratos vão expandindo os sentidos, da representação concreta à abstrata. Disso surge o humor e a graça com que é possível vislumbrar o caminhar desengonçado do pato e associá-lo à criança pequena. Ou seja, o poema *O pato* pode ser uma metáfora da criança. No ato de leitura, quando percorremos as quatro camadas que estruturam a obra de arte, atingimos as qualidades metafísicas: "o sublime, o trágico, o terrível, o comovente, a indescritível luminosidade da ventura, mas também o grotesco, o grácil, o ligeiro, o sereno, etc." (Ingarden, 1965, p.318). Segundo o autor, essas qualidades só se revelam no ato de leitura, na consciência imaginante do leitor. Nesse sentido, o prazer catártico não se reduz a um efeito passivo ou uma espécie *a priori* da experiência estética sobre o leitor.

Voltando à estrutura da obra de arte, o importante é perceber que, a partir do tecido sonoro de fonemas como "p", "i", "a", o mesmo conjunto de significados se expande dentro do texto (do concreto ao abstrato, do material ao ideal) e acaba sendo representado na totalidade do poema, em diferentes níveis e fases de leitura. Logo, o ato de ler um poema não se dá apenas de forma linear e seqüencial, pois há uma simultaneidade na apreensão intuitiva das camadas da obra de arte literária. Para Ingarden, pois, a leitura pressupõe duas dimensões, aquela que se dá na seqüência das frases e a que acontece na polifonia das camadas que estruturam o poema.

Para exemplificar a bidimensionalidade da obra, voltemos à unidade I, com o poema *O velbo que trazia a noite*. Eis o texto:

Na rua, dançavam ciranda
Na rua, jogavam insultos
Na rua, olhavam de banda.

- Eu sou
o pernetá
da perna de pau,
dos olhos de vidro,
da cara
de mau.
Eu sou
eu sou
o pirata

da noite de pau,
da noite de vidro,
da noite de mau.

Noite de vidro, hein!
Que nada! Nos olhos do pernetá,
luzia uma noite tri-preta!

O conceito de *mimese interna*, que é um dos pressupostos básicos de nosso modelo teórico, pode ser melhor explorado com o apoio do computador. Para isso, propomos, por exemplo, o exercício da *Rádio Pernetá*, quando o leitor mirim deve interpretar, através da escolha de diferentes trilhas sonoras, que criam climas e intenções específicas para cada estrofe do poema, todos os níveis de significado que perpassam os quatro estratos do texto poético. Em outras palavras, ele vai descobrir que o poema simula, no significado que se expande em suas quatro camadas, nas diferentes estrofes, o caminhar do velho pernetá e o conseqüente medo que ele provoca no imaginário infantil. A atividade apresenta na tela do computador o poema e o desenho de uma pequena rádio. Ao lado de cada estrofe, são colocados ícones coloridos correspondentes aos botões da Rádio Pernetá. Cada um contém uma trilha musical. No exercício, as trilhas sonoras foram compostas com variações sobre o mesmo tema musical, começando em um tom circense e de brincadeira de rua que, aos poucos, em nova trilha, vai se tornando mais tenso e acaba conotando uma série de climas que expressam os medos infantis. A proposta é levar o aluno a associar as músicas às imagens e sensações que o poema cria em cada estrofe.

Através de uma tarefa dessa natureza, em que a leitura do texto poético é mediada pelo computador, sem reduzir os sentidos metafóricos, podemos pôr em ação as relações entre o pensamento imagético e o racional. O suporte informatizado recupera, nesse momento, a capacidade humana mais arcaica de pensar por imagens e não mais apenas a partir de padrões sintáticos que refletem a organização lógica da linguagem própria do hemisfério cerebral esquerdo.

Como afirmam estudiosos da pragmática da comunicação humana (Watzlawick et al., 1983), podemos nos referir aos objetos - na mais ampla acepção da palavra - de duas maneiras inteiramente diferentes. Eles podem ser representados por uma semelhança, como num desenho, ou referidos por um nome. Esses dois tipos de comunicação - um por semelhança auto-explicativa, o outro por uma palavra - também são equivalentes aos conceitos de analógico e digital, respectivamente. Assim, sempre que usamos a palavra para *denominar* alguma coisa, é evidente que a relação entre o nome e a coisa denominada é arbitrariamente estabelecida. As palavras são sinais convencionais que manipulamos de acordo com a sintaxe lógica da linguagem (p.56).

Segundo os autores, na comunicação analógica, por outro lado, *existe* algo particularmente "como-coisa" naquilo que é usado para expressar o objeto. A comunicação analógica pode referir-se mais facilmente àquilo que representa. Os estudiosos sugerem que a comunicação analógica² tem suas raízes em períodos muito mais arcaicos da evolução e, portanto, é de muito maior validade geral do que o relativamente recente e muito mais abstrato modo digital de comunicação verbal³ (p.57).

² A comunicação analógica, conforme Watzlawick et al., é toda a comunicação não-verbal. Isso não se restringe apenas aos movimentos corporais, ao comportamento conhecido como cinético. Os autores sustentam que o termo deve abranger postura, gestos, expressão facial, inflexão de voz, seqüência, ritmo e cadência das próprias palavras e qualquer outra manifestação não-verbal de que o organismo seja capaz, assim como as pistas comunicacionais presentes em qualquer contexto em que uma comunicação ocorra (p.57).

³ Assim, segundo Watzlawick et al., os seres humanos comunicam-se digital e analogicamente. A linguagem digital tem uma sintaxe sumamente lógica, complexa e poderosa, mas carente de adequada semântica no

Para os autores, algumas características dos computadores também se aplicam à comunicação humana: o material da mensagem digital é de um grau muito mais elevado de complexidade, versatilidade e abstração que o material analógico. Especificamente, Watzlawick et al. verificam que a comunicação analógica nada tem de compatível com a sintaxe lógica da linguagem digital. Isso significa que, na linguagem analógica, não existem equivalentes para elementos vitalmente importantes do discurso como "se ... então" ..., "ou ...ou " e muitos outros, e que a expressão de conceitos abstratos é tão difícil, se não impossível, quanto na primitiva escrita pictográfica, em que cada conceito só podia ser representado pela sua semelhança física. Além disso, a linguagem analógica divide com o cálculo analógico a ausência da negativa simples, isto é, uma expressão para *não*.

Para fins de ilustração, os autores referem-se a lágrimas de dor e de júbilo, um punho fechado de agressão ou contenção, um sorriso de simpatia ou animosidade, reticências para tato ou indiferença, e seria caso de perguntarmos se todas as mensagens analógicas não têm, talvez, a curiosa qualidade ambígua e antitética das primeiras palavras. A comunicação analógica, prisioneira do contexto, não tem qualificadores para indicar qual dos dois significados divergentes está subentendido nem indicadores que permitam uma distinção entre passado, presente e futuro. Esses qualificadores e indicadores existem, é claro, na comunicação digital. Mas o que falta nessa última é um vocabulário adequado para as contingências de relações (p.61).

Em nosso estudo, neste momento, interessa indagar o que significa lidar com a comunicação analógica através do computador. Isso quer dizer criar, talvez, uma gramaticalização⁴ dessa linguagem analógica (imagética, gestual, oral, etc), e torná-la acessível à manipulação do leitor. É sabido que ela agoniza no tempo. O computador pode, contudo, fixar esse tempo no espaço da tela móvel e integrar, por exemplo, a linguagem dos gestos a uma das *n* articulações que ele pode criar em sua economia cognitiva, que não se restringe mais à dupla articulação da fala e da escrita.

Isso posto, é possível formular uma primeira versão da tese central de nossas investigações: acreditamos que é importante trabalhar com diferentes suportes na apresentação do texto literário, porque os mesmos, através da economia cognitiva que os sustenta (dupla articulação ou *n* articulações), através dos fluxos temporais de leitura que lhe são característicos (seqüência no livro e hipertexto no computador), acabam mimetizando os processos de pensamento no que eles trazem em si do fluir da consciência em seu tempo imanente.

Ao formular as questões desse modo, estamos próximos das idéias de Pierre Lévy (1996), que afirma que "a invenção de novas velocidades é o primeiro grau da virtualização" (p.23). Por exemplo, no âmbito da linguagem digital, no livro, a gramática com suas regras é uma metalinguagem para o leitor e, portanto, um aspecto inacessível à reflexão por parte da criança. Por outro lado, no computador, a gramática com suas mesmas regras vira um conteúdo que pode ser manipulado e pensado pelo leitor de um ponto de vista pragmático. Um exemplo é o do editor de texto para crianças *creative writer*, cujo comando "fazer e desfazer" (o ícone do ovo) permite que a reversibilidade de pensamento vire um conteúdo.

Voltando ao nosso exemplo da *Rádio Pernetá*, é possível apontar o quanto o trabalho com o estrato fonológico deixa candente o argumento de Pierre Lévy de que a arte é uma espécie de *musa* da virtualização, ou seja, ela opera a virtualização da virtualização "porque busca num mesmo movimento uma saída do aqui e agora e sua exaltação sensorial (p.79)". Quer dizer,

campo das relações, ao passo que a linguagem analógica possui a semântica, mas não possui a sintaxe adequada para a definição não-ambígua da natureza das relações (p.61).

⁴ Para Pierre Lévy, "as operações de gramaticalização recortam um *continuum* fortemente ligado a presenças aqui e agora, a corpos, a relações ou situações particulares, para obter afinal elementos convencionais ou padrão" (1996, p.87-88).

a virtualização do aqui e agora, operada pela *mimese interna* na poesia, estende o tempo e o espaço para além da imediatez sensorial e, ao mesmo tempo, dialeticamente, o nega. Por isso, um dos aspectos mais ricos no trabalho com poesia no computador é que ele gera, em uma linguagem que não se restringe mais à dupla articulação da fala e da escrita, um campo de tensão muito maior entre o atual e o virtual.

Abordagens como essa estão previstas em nosso modelo teórico, quando o mesmo aproxima as idéias de Ingarden (fenomenologia) e Gardner (psicologia cognitiva), a partir de um modelo de concretização da leitura em linguagem virtual no computador. Nesse sentido, compartilhamos o mesmo centro de gravidade das idéias de Lévy quando afirma que seu modelo é compatível com os dados da psicologia cognitiva (em particular o que diz respeito à organização "semântica" da memória de longo prazo), com as teses principais da psicanálise, sem contradizer tampouco a experiência introspectiva ou a fenomenologia (p.105).

O que visualizamos como um campo promissor de investigação é a passagem ou integração da descrição da estrutura do texto literário às bases neurofisiológicas do pensamento e da aprendizagem. Ao estabelecermos correspondências entre o estrato fônico de Ingarden e o nível fonológico de Gardner, entre o estrato sintático-semântico e os níveis sintagmático (sintaxe/palavra) e paradigmático (semântico), estamos abrindo a possibilidade de compreender a representação da estrutura da obra de arte e sua idealidade nas estruturas da mente. Nesse sentido, o nível paradigmático de Gardner ganha animação no computador como a *mimese* dos processos mentais do leitor.

Em síntese, estamos partindo da conjectura de que exista uma simetria entre a bidimensionalidade da obra de arte a organização do psiquismo, que ganha profundidade e constrói significados quando é submetido ao fluxo temporal, inclusive o da leitura. No embate entre texto e leitor, esse fluxo temporal direciona o que costumamos chamar de pensamento ou consciência. Na leitura tradicional, ou seja, no suporte estático do papel, em uma linguagem de dupla articulação como a verbal, a fusão ou encaixe do psiquismo do leitor na estrutura do texto ocorre à medida que a leitura seqüencial organiza a percepção do leitor em estruturas de campo e propõe o preenchimento dos vazios do texto, resultando em uma imaginação que se constrói em camadas de significados simbólicos, cuja expressão maior, na obra de arte ou na linguagem humana, é a metáfora. Não é por acaso que Gardner vê no poeta o exemplo mais elevado de inteligência lingüística.

Não há dúvida de que o poeta, como ninguém, consegue captar um estado interno entre as coisas e as palavras. Alfredo Bosi (1978), inclusive, vê na analogia a lógica poética por excelência, a lógica dos sentidos, que vincula a fala inovadora às matrizes de toda a língua. Segundo ele, o pensamento analógico é mítico e, nesse sentido, "se manifesta nos modos pré-lógicos da cultura: o mito, a psiquê infantil, o sonho, a loucura" (p.484).

Assim, à medida em que o poeta faz com que emerja o que é mais profundo da experiência humana em imagens verbais, ele consegue conectar o sensível e o espiritual de tal forma que o último, como afirma Bosi, "acaba parecendo uma intenção oculta da matéria" (id.). Ele consegue, enfim, traduzir a linguagem analógica em digital (e vice-versa), por meio da criação mitopoética de um universo.

Acreditamos que o computador, na esteira desse conjunto de traduções de uma linguagem em outra, não faz, em um primeiro momento, nada mais, nada menos, do que colocar esse mundo em ação, dar um sentido pragmático às operações mentais que a experiência estética mobiliza no leitor como consciência imaginante. Quer dizer, ele também detém em si um conjunto de significados analógicos, de vivências mitopoéticas difíceis de acessar, pois não se apresentam à consciência por meio do código verbal.

O uso do computador, que estamos tentando propor, em certa medida, visa levar ao leitor esse conjunto de significados através de um processo inverso ao do poeta, partindo da linguagem verbal à reconstrução da linguagem analógica, arcaica e indivisível. Existe,

pois, a possibilidade de criar um ato de leitura em que haja aceleração do fluxo temporal associada à utilização de uma linguagem de *n* articulações. Isso reestruturaria o psiquismo na condição de que a linguagem do hemisfério direito assumisse um *status* de linguagem articulada, gramaticalizada. Por outro lado, a do hemisfério esquerdo, a sintaxe e a lógica propriamente ditas, pode se tornar menos abstrata e mais acessível à reflexão.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAPPARELLI, Sérgio. *O velho que trazia a noite*. Porto Alegre: Kuarup, 1994.
- DEGLIN, Vadim Lvovich. Nuestros dos cerebros. *Infancia y aprendizaje*. Revista Trimestral de Estudios y Investigación, Madrid, n.2, p.37-53, jan. 1979.
- GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- INGARDEN, Roman. *A obra da arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: 34, 1996.
- MORAES, Vinícius. *A arca de Noé: poemas infantis*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Curso de Pós-Graduação em Letras. Centro de Pesquisas Literárias. *Poesia e cognição: uma experiência de ensino de primeiro grau para os alunos do Curso de Licenciatura em Letras da PUCRS*. Relatório de pesquisa. Porto Alegre: PUCRS, 1998.
- SARAIVA, Maria Manuela. Prefácio à edição portuguesa. In: INGARDEN, Roman. *A obra da arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- WATZLAWICK, Paul et al. *A pragmática da comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1983.