

O ARCO E A LINHA: UM GIRASSOL ESCONDIDO NA FORMA EM FERREIRA GULLAR

THE ARC AND THE LINE: A SUNFLOWER HIDDEN IN THE POETIC FORM OF FERREIRA GULLAR

Igor Werneck Arantes¹

Resumo: O presente artigo busca discutir de que maneira a poesia, considerando seus muitos estratos de trabalho, pode ser melhor estudada e compreendida a partir do domínio estrutural. Além disso, procura aplicar alguns conceitos fundamentais de análise em um dos mais relevantes poemas concretos de Ferreira Gullar, utilizando, como uma de suas ferramentas, o software computacional de análise prosódica *Praat*, a fim de obter resultados precisos na leitura do campo fonossemântico.

Palavras-chave: Poesia Concreta. Ferreira Gullar. Análise computacional.

Abstract: The following article discusses in which way poetry, considering many of its performance layers, can be better defined and comprehended in terms of its structural analysis. Moreover, the aforementioned research works with some formal concepts of analysis in one of the most relevant concrete poems of Ferreira Gullar, using, as one of its tools, the computer software named *Praat*, in order to obtain accurate results in the phonosemantic layer of poetry reading.

Key-words: Concrete poetry. Ferreira Gullar. Computational analysis.

Itinerário de viagem

O estudo da poesia, em geral, é acompanhado de um componente quase sempre emocional, envolto numa tradição remota de associarmos o *savoir-faire* poético com estados inspirados e metafísicos do médium. Não obstante, a poesia ocupa uma posição acadêmica bastante tímida em relação à prosa, no que diz respeito, principalmente, aos estudos de seus elementos constituintes. Boa parte dos alunos dos atuais cursos de Letras, genericamente falando, pouco toma ciência ou se utiliza dos principais operadores disponíveis para a leitura do texto poético. As razões para isso podem ser muitas, tanto provenientes de uma possível e justificada reavaliação do estado da leitura literária no cenário do pós-modernismo, ou devido às mais diversas afiliações teóricas da academia contemporânea. Não obstante, é mister apontarmos um já instaurado culto à inquebrantável complexidade do poema, como produto hermético final de mãos mágicas e, portanto, impossível de se alcançar.

¹ Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: igorletrasufjf@gmail.com

Em linhas gerais, a poesia – então tomada como codinome de um pretenso “sentimento irrefreável” – escapa da realidade física, tornando-se um estado *metafísico* de quem escreve, cuja mensagem, então, não encontraria conectivos com o concreto. O problema, acredita-se, não se encerra com esse tipo de abordagem, pois não consideramos o poema como isento de uma proposta sentimental muitas vezes produzida. É bem possível que haja, sim, elementos voláteis que afastam a palavra poética de sua representação mais crua do real, mas o dispensável, segundo nossa aproximação, é que se permaneça numa análise puramente temática, observando os níveis mais superficiais do poema, sem que se procure mergulhar nas etapas inferiores da geratriz do poético.

É feliz o pensamento de Clarice Cortez e Milton Rodrigues, em *Operadores de Leitura da Poesia*, uma vez que “não se trata, pois, de negar à poesia força representativa, mas de destacar, pelos recursos que normalmente aciona, suas proposições suplementares” (2005, p. 57). O contato com tal texto, de uma forma muito genérica, requer um certo ‘adestramento do olhar’ para as estruturas mínimas constituintes da matéria poética, como um cientista ao observar a rede cristalina de um material polimérico. O poema, numa analogia direta, funciona como um estabelecimento com muitos cômodos, portas e janelas, nos quais é possível penetrar de diversas maneiras, principalmente se neles pudermos encontrar “onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase” (2005, p. 58).

Assim, ler poesia seria o mesmo que começar a descrever esse pretenso estabelecimento por algum de seus muitos espaços. De quais maneiras podemos falar de uma casa? Começamos apenas dizendo que nela existem dois quartos? Uma sala? Ou o necessário, nessa descrição, seria apontar a totalidade dos espaços, destacando o que há de mais *relevante* em cada um? Nesse caminho, para nós, o trabalho com poesia se assemelha ao trabalho descritivo de uma estrutura, de um sistema, no qual pulsam diversos espaços onde se pode (ou não) cifrar informação.

Ao tocarmos no assunto, impossível não pensarmos na investigação dos múltiplos estratos do texto poético, conhecidos como: o *semântico*, o *sonoro*, o *lexical*, o *sintático* e o *gráfico* (ou visual)². Em cada um desses redutos se escondem elementos informacionais, capazes de guardar e fornecer sentido de diversas maneiras. O bom poema, portanto, diante da nossa perspectiva, poderia ser aquele que contivesse, em sua estrutura cristalina, o maior número possível de significações espalhadas entre todos os seus estratos.

² Para uma melhor compreensão dos níveis clássicos de análise na poesia, ou uma profunda e detalhada descrição dos domínios mencionados, conforme a contribuição pioneira de Yuri Lotman dentro de uma abordagem formalista, ler: LOTMAN, YURI. *Analysis of the poetic text*. Tradução D. Barton Johnson. Michigan: Ann Arbor, 1976.

Seguindo essa proposta, iremos nos ater ao estudo formal e à leitura estilística de um dos poemas da fase mais aguda do concretismo em Ferreira Gullar. Para tal, devemos, primeiro, estabelecer brevemente o panorama no qual o movimento concretista se situava no Brasil da época, discutindo algumas de suas principais características.

Uma breve história concreta

Resultado de tendências formadoras do Futurismo italiano e do Cubo-Futurismo, dentro de uma época de experimentalismos de Vanguarda, a Poesia Concreta surge a partir dos anos 50, no Brasil, com uma proposta de poema *verbivocovisual* - capaz de agregar matérias gráficas, sonoras e semânticas ao corpo poético. Responsável por uma onda de manifestações futuras no país, o Concretismo encontra aqui, sob assinatura dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, o *Plano-piloto para a Poesia Concreta*, promovendo o poema como um *produto*, capaz de circular pelas mais diversas esferas da sociedade – principalmente com o surgimento da forte temática industrial e de tendências artísticas importadas do ocidente europeu – e, portanto, esse modelo diferiria de uma “poesia de expressão, subjetiva e hedonista” conforme define Gilberto Mendonça Telles (2012, p. 558).

Pode-se apontar a I Bienal de São Paulo (realizada em 1951) como um dos primeiros momentos da tendência construtivista no Brasil, denominando um novo modelo de se pensar e escrever poesia. Assim, alguns grupos foram se consolidando em duas grandes metrópoles brasileiras: Rio de Janeiro e São Paulo. “Ruptura”, grupo paulista, e “Frente”, carioca, foram apenas alguns deles a se juntarem com outras linguagens artísticas, como as artes visuais e a música, ligados, principalmente, ao que vinha sendo produzido – até então – com as vanguardas europeias e com a música norte-americana.

Lançada oficialmente com o grupo *Noigandres* – formado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, a Poesia Concreta pretendia velocidade e alcance. Isto é, o poema concreto queria uma mensagem rápida, capaz de agregar forma e semântica sem, necessariamente, com isso, atingir os múltiplos significados do plano de expressão. Sob a influência de antecessores como Mallarmé, Joyce e Ezra Pound, o *Noigandres* seguia a tendência concreta com bastante ortodoxia, sendo dissociado pelo grupo carioca, que procurava adotar uma posição de revisão e acabava por fundar, posteriormente, o movimento conhecido como Neoconcretismo. Sobre as fontes de inspiração dessa proposta, temos:

precursores: mallarmé (*um coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; joyce (*ulisses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço, cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização, futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema (TELLES, 2012, p. 556).

A presença de uma preocupação tridimensional é visível, uma vez que uma das figuras eleita pelos concretos é o próprio ideograma. Som, espaço e significante são gêmeos na atitude concreta, sendo o ideograma a junção de todos esses elementos em um único dispositivo comunicativo:

Ideograma: apelo à comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (**som, forma visual, carga semântica**), seu problema: um problema de funções-relações desse material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia de *gestalt* (TELLES, 2012, p. 557).

Octávio Paz, em *O Arco e a Lira*, comenta sobre a diferença primordial existente entre as palavras – ou o registro das ideias por palavras – e a imagem. Segundo Paz (2012), orações e frases – palavras, em geral – são meios ancorados neles mesmos, e funcionam através de uma lógica de ordenação que pode dismantelar por completo um sentido inédito, fruto de um desespero do poeta na tentativa de balbuciar o instante:

O poeta não quer dizer; diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu próprio sentido. Acaba nela e começa nela. O sentido do poema é o poema em si. As imagens são irreduzíveis a qualquer explicação e interpretação. Assim, as palavras – que haviam recuperado sua ambiguidade original – sofrem agora outra transformação desconcertante e mais radical. Qual seria ela? (p. 116).

Para Paz (2012), é possível sempre recorrer a uma ideia partindo-se de outra sentença que resgate essa ideia. As palavras podem se auto referenciar, criando um campo múltiplo de significações, isto é, substituível, como a própria linguagem tem o atributo de se alterar paradigmaticamente. Com as imagens, por sua vez, nada disso é possível. Em relação à prosa, por outro lado, parece sempre ser possível dizer *n* sentenças de *x* formas, basta alterarmos a ordem do discurso ou buscarmos sinônimos ou signos cognatos. Em poesia, contudo, há apenas uma única forma de dizer:

Não é o mesmo dizer “de nua que está brilha a estrela” que “a estrela brilha porque está nua”. O sentido se degradou na segunda versão: de afirmação se transformou em rasteira explicação. A corrente poética sofreu uma queda de tensão. A imagem faz as palavras perderem a sua mobilidade e intercambialidade. Os vocábulos se

tornam insubstituíveis, irreparáveis. [...] a linguagem, tocada pela poesia, de repente deixa de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa (PAZ, 2012, p. 116-117).

Essa parece ser uma forma próxima a da pretendida pelos concretos, nas décadas de 50 e 60, para a poesia imagética e rápida do movimento liderado por eles. Tal como num projeto gráfico, o poema concreto acaba por conviver com diferentes relações estruturais no espaço em branco da página, criando um modelo de variáveis que escapa à simples dimensão da palavra escrita, provendo a linguagem de meios possíveis de fazê-la trespassar sua prisão habitual de incomunicabilidade e insuficiência.

O intuito do presente texto, pontualmente falando, cerca-se mais precisamente de um único poema concreto de Ferreira Gullar, encontrado no volume *Toda Poesia*, publicado pela Civilização Brasileira na primeira edição, em 1980. Gullar, no que pese a rotulação como concreto, se filiou, durante parte da vida, ao grupo dos neoconcretistas cariocas que procurou redirecionar o Concretismo sob um viés mais humanista. Toda a ortodoxia do grupo paulista foi “amaciada” e revista dentro da visão carioca, preconizando um trabalho em favor da expressão, desvencilhando a máquina como obra de arte.

Assim, iremos privilegiar o trabalho analítico e literário do poema em questão, tendo em vista os aspectos recorrentes aos diversos estratos de leitura da poesia. Com isso, propõe-se um exercício de análise, procurando identificar ressonâncias semânticas em outros níveis poéticos (verbal e sonoro), através da ideia principal de que o poema, conforme ilustra seu título, move-se como um todo tal como a trajetória em arco descrita pelo Girassol na natureza. A trajetória semicircular, conforme é a rota efetuada pela planta em direção ao sol, parece ressoar em todos os níveis do texto, seja no aspecto melódico, seja no métrico, como uma força impulsionadora de movimento que recobre todo o corpo poético e o faz percorrer uma rota periódica diante da leitura atenta.

Para tal estudo, utilizaremos o poema:



(GULLAR, 1981, p. 167).

Utilizaremos, ainda, a ordem de leitura proposta pelo próprio Ferreira Gullar (p. 167), cuja notação encontramos no livro acima citado:

Sugestão de Leitura:	
5	4
	1
	2
6	3

“Mar e Sol... Gira, gira, gira, gira, girassol”

Formado a partir de uma geratriz fundamental, o poema em questão se fragmenta na multiplicidade de associações que a palavra *gira* produz. Se tomarmos, a critério primário de análise, os elementos do poema separadamente, temos a seguinte escansão:

SOL	/	E.R 1 (1)
GI/ra	/ -	E.R 1 (1)
FA/ro	/ -	E.R 1 (1)
fa/ROL	- /	E.R 2 (2)
gi/RA/fa	- / -	E.R 2 (2)
gi/ra/SSOL ³	- - /	E.R 3 (3)

³ Nota-se o uso de certa nomenclatura para os sinais rítmicos da escansão: traço mínimo [-] – acentuação surda, ou fraca; barra deitada à direita [/]: acentuação sonora, ou forte; barra deitada à esquerda [\]: acentuação média,

Percebe-se a movimentação tônica através do estrato verbal, desfazendo a inércia pré-leitura e também, aquela localizada em *Sol*, verso monossilábico. Com a entrada do verso *gira*, o poema ataca o fator imóvel e se preenche de mobilidade, percorrendo a entonação poética primeiramente na posição oxítônica, depois paroxítônica e, por último, proparoxítônica das respectivas palavras constituintes.

Os três primeiros “versos” são, então, monossilábicos e apresentam esquema rítmico simples, ao passo que o quarto e o quinto verso, já dissilábicos, apresentam, via de regra, esquema rítmico único. *Farol e Girafa*, iâmbicos, dão lugar ao ascendente anapesto de *Girassol*, caracterizando um verdadeiro crescendo rítmico que explode com a entrada do último pé. O detalhe adicional se dá no último verso, formado pela palavra *girassol*, cuja sílaba tônica condiz com a tônica do primeiro verso, obtendo uma *rima consoante* de caráter fônico rico, ou seja, uma rima que apresenta semelhança entre consoantes e vogais nos versos alvos, e seja foneticamente semelhante antes da vogal tônica (no caso de SSOL/SOL, a semelhança se dá já a partir do fone /s/).

As aliterações em /g/ e em /f/ sugerem, ao longo do texto, a ondulação tanto articulatória quanto ortográfico-poética. Enquanto o fone /g/ é articulado pela parte posterior da língua, com obstrução total da corrente de ar (caracterizando uma consoante vozeada), o fone /f/ é articulado ativamente pelo lábio inferior (oposição entre lábio e língua) e se produz com parcial obstrução (caracterizando consoante desvozeada); dessa forma, os sons se opõem pela distância entre os articuladores ativos (lábio inferior e parte posterior da língua) e, também, pelo grau de vozeamento, seja em /g/ vozeado, seja em /f/ desvozeado. Essa dicotomia articulatória parece sugerir um gráfico motor na medida em que o poema é pronunciado em suas mais variadas sugestões de leitura.

Além disso, certa atenção também deve ser dada à escolha dos grafemas constituintes dos versos em questão. Se observamos a grafia de “f”, é possível notar o sentido verticalizado “para cima”, enquanto a consoante “g” possui inclinação para baixo, no que diz respeito ao símbolo gráfico correspondente no alfabeto latino. Assim, o emprego de tais palavras produz uma concatenação parabólica em relação à leitura visual de seus elementos internos, além de uma possível ondulação fisiológica na sua produção fônica (dado o movimento dos articuladores ativos na articulação sonora dos sons acima mencionados). Na figura 1,

secundária ou semi-tônico; sinal de igual [=]: pausa acentuada e expressiva. Além de E.R significar “Esquema Rítmico”.

procuramos representar tais linhas de movimento com base não apenas na grafia das consoantes, mas também em sua produção fonossemântica, representando o “abrir” e “fechar” do desvozeamento e da articulação:

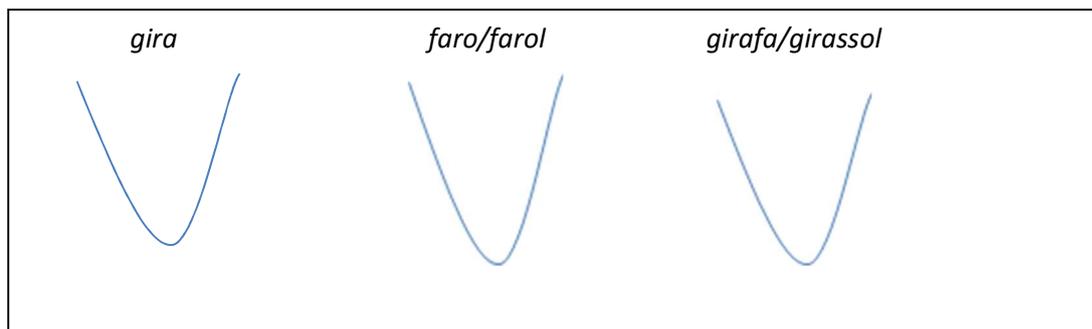


Figura 1

Em consonância ao já mencionado, se nos atentarmos para as vogais que em assonância se repetem – tais como [a] em *faro, farol*; [i] em *gira, girafa*; [o] em *faro*; [ɔ] em *farol, sol*; e [u] em *farol, girassol* – é possível percebermos o arco formado pelo decaimento da altura e da posição da língua, além do grau de arredondamento vocálico que das vogais [i] até [u] se consolida mais acentuadamente. Tomando o verso “gira” como ponto de partida para a leitura, seguindo a sugestão do volume, temos:

g-i-r-a	[i] -> [a]
s-o-l	[ɔ] -> [u]
f-a-r-o	[a] -> [o]
f-a-r-o-l	[a] -> [u]
g-i-r-a-f-a	[i] -> [a]
g-i-r-a-ss-o-l	[i] -> [a] -> [ɔ] -> [u].

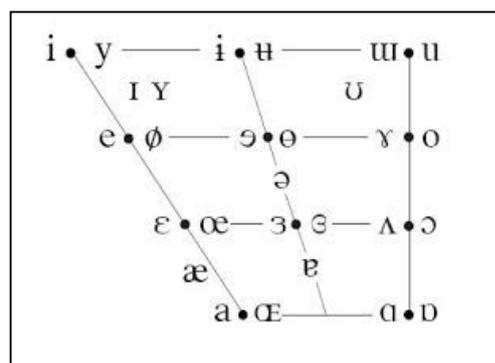


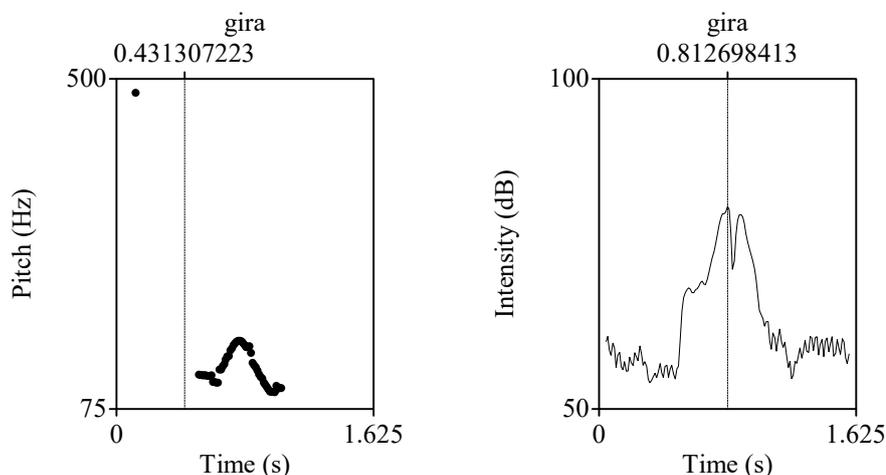
Figura 2

Nota-se, sempre, um movimento vocálico ascendente ou descendente na medida em que se pronuncia a palavra, corroborando para o efeito desejado com o vocábulo “gira”, no interior do poema. Em adição, o efeito de percorrimento sempre respeitará a consoante que determina a inclinação mais acima ou mais abaixo da linha do poema; logo, em *gira*, temos um movimento descendente – com maior grau de arredondamento e posteridade da língua –

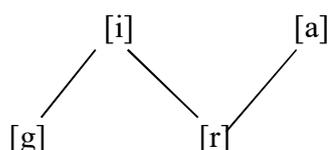
que parece nivelar-se com a consoante [g], de inclinação mais abaixo, conforme mostramos nos gráficos acima. Na palavra *girafa* o mesmo fenômeno ocorre, dada a passagem da vogal alta, anterior e não arredondada da primeira sílaba poética [gi] para a vogal central, baixa e de lábios neutros, presente na segunda e na terceira sílabas poéticas ([ra] e [fa]).

Utilizando o software computacional PRAAT, desenvolvido na Universidade de Amsterdã pelos linguistas Paul Boersma e David Weenink, para análise e síntese de fala, é possível ter acesso à curva melódica e à curva de intensidade natural das palavras apresentadas no poema. Assim, pudemos conferir com exatidão o processo vocálico-sonoro ocorrido na pronúncia da peça poética como um todo, bem como de parte de suas palavras. É correto afirmar, contudo, que a amostra utilizada para gravação foi colhida pelo próprio autor do presente trabalho, em recital, tendo em vista as regras de acentuação e ritmos próprios do poema concreto em questão.

Em um primeiro momento, portanto, destacaremos a visualização dos diagramas melódicos e de intensidade para a palavra *gira*, também estudada em sessões anteriores desse mesmo trabalho. Logo após, iremos estudar o caso da palavra *girafa*, levando em conta o deslocamento vocálico e o destacamento da sílaba tônica poética. Por fim, iremos mostrar ambos os gráficos para a leitura do poema como um todo, percebendo a harmonia vocálica e de intensidade para todo o percurso, corroborando para o “efeito periódico” que a palavra inicial *gira* parece sugerir. Tendo como base um *cluster* de gravação com frequência de 44100 Hz, gravado em som monaural, optou-se por realizar algumas amostras ilustrativas que pudessem garantir acesso à análise do estrato fônico do poema, como uma tentativa de produzir eficiência e precisão ao trabalho proposto com base em dados reais de comportamento sonoro. Conforme se vê nos gráficos abaixo:

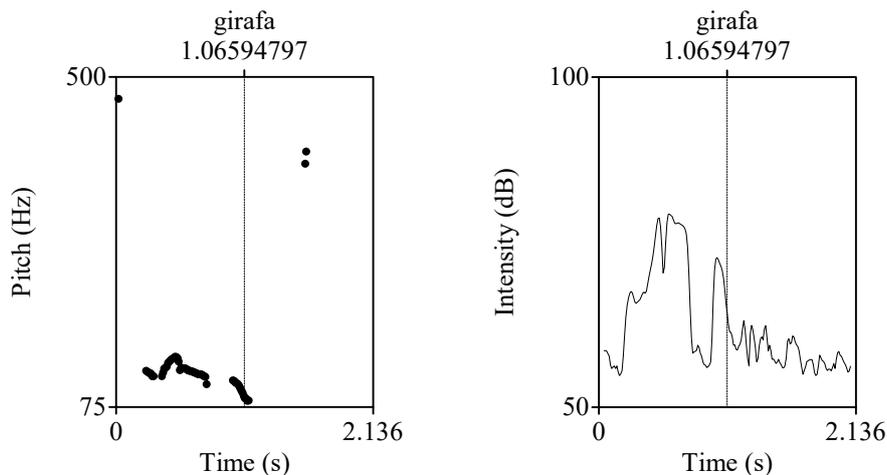


No primeiro gráfico, à esquerda, a escala de medição se dá pelo nome de *pitch*, equivalente à noção de “altura”, muito difundida em teoria musical quando se trata de melodia. A primeira curva ascendente notada no gráfico – de formato parabólico – com início em aproximadamente 125 Hz, corresponde ao início da sílaba tônica [gi], cuja vogal tônica equivalente também é alta. Logo em seguida, há um ponto médio que delimita a inclinação da curva, sendo este o ponto mais alto da sílaba poética primeira, com inclinação maior na vogal tônica [i], conforme o modelo:



O que vemos, portanto, é uma curva melódica associada aos elementos ortográficos e semânticos já discutidos no presente trabalho, uma vez que essa também acompanha o efeito desejado pela leitura e análise do poema, conforme seus limites e forças. A própria palavra estudada já aponta a melodia de um meio arco parabólico, característico do movimento feito pelo girassol ao acompanhar o sol do ponto nascente ao poente, e com toda a força viva da natureza dentro do vórtice do texto, arrasta consigo as outras palavras para o movimento de rotação constante, a que tudo na vida parece afetar e carregar consigo. Em relação ao gráfico de intensidade (localizado à direita), por sua vez, o mesmo efeito é notado. Descartando-se os ruídos antes e depois da parábola, o que temos é um ápice no eixo vertical (em aproximadamente 55 dB) que corresponde ao efeito tônico do fim da sílaba primária. Porém, após uma breve queda de decibéis, ocasionado pelo intervalo de início da pronúncia da segunda sílaba, temos um novo ápice, de altura semelhante ao primeiro, em aproximadamente 1.2 segundos. A explicação mais plausível para tal fenômeno pode ser dada pela tonicidade final da vogal [a], considerada, na palavra, como postônica final, isto é, capaz de conferir caráter tônico à sílaba correspondente, embora não seja, oficialmente, a sílaba mais forte da palavra.

Assim, o que vemos, no estrato fônico, parece dar conta de afirmar o que ocorre no estrato verbal e, até mesmo, semântico. O poema é todo movimento, e por movimento periódico ele se dá, sendo uma alegre montagem de um infinito circular que jamais cessa, iniciando por *gira*, formando, aos poucos, a palavra *girassol*, e, por último, podendo voltar a girar e girar. Em seguida, mostraremos os gráficos correspondentes à palavra *girafa*, muito próxima melodicamente de *gira*, conforme se vê, a seguir:



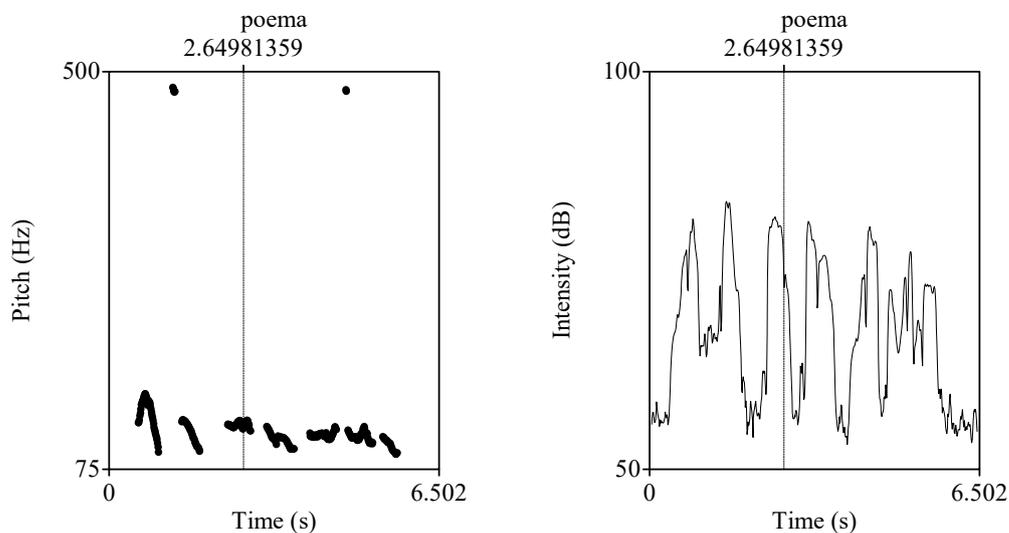
No que concerne o trato melódico, *girafa* possui comportamento muito próximo à *gira*. Dessa maneira, podemos novamente observar o formato côncavo da curva produzida pelo software, indicando um ápice em posição parecida no eixo vertical ao mesmo ápice encontrado em *gira*, também localizado no cume da sílaba [gi]. A vogal alta [i] parece conferir à palavra a elevação mostrada, significando um declínio posterior constante, ratificando o que mostramos acima com relação ao decaimento da altura das vogais e do grau de arredondamento.

Curiosamente, a maior amplitude no segundo gráfico, à direita, se dá não na sílaba tônica [ra], mas sim, na primeira sílaba [gi], com uma intensidade muito parecida a da palavra *gira*. Isto se dá pelo caráter pretônico da vogal [i], capaz de causar o efeito conhecido como neutralização. Segundo Gislei Borges, pesquisadora da Universidade Federal de Uberlândia:

As regras de neutralização são processos de caráter fonológico, não caracterizando casos de variação linguística. Estes podem ser encontrados em processos como o alçamento, no qual ocorre a elevação do traço de altura das vogais médias pretônicas, como em *purque*, *sigundo*, *piqueno*, *nutícia*, *istudo*, *futibol*, *duente*, etc (BORGES, 2008, p. 80).

Desse modo, é natural que o fenômeno esperado seja o retratado no gráfico, uma vez que a elevação tônica da primeira sílaba é ampliada devido à presença da vogal pretônica. Logo, temos uma intensidade crescente até o ápice da primeira sílaba e, por fim, decrescente até o fim da pronúncia da palavra, desvelando a atonicidade das sílabas posteriores e o grau de desvozeamento da consoante fricativa [f]. Mais uma vez, a palavra *gira* parece contaminar outros elementos do poema e transformar o estrato visual numa verdadeira ciranda, capaz de promover o movimento mesmo quando o leitor optar por outras formas de leitura.

Aproveitando a sugestão de leitura proposta pelo volume de poemas, o texto foi gravado integralmente e seus gráficos são mostrados a seguir:



A recorrência de curvas ascendentes e descendentes é inúmera, criando em ambos os gráficos a sensação de oscilação periódica que se aposta nessa análise. Dessa forma, temos, segundo o *Plano-piloto para Poesia Concreta*, publicado primeiramente em 1958 e assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, uma poesia de

estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes, também na música – por definição, uma arte do tempo – intervêm o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervêm o tempo (mondrian e a série *boogiewoogie*, max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral) (TELLES, 2012, p. 557).

O intercruzamento de ritmos concomitantes – oscilados na mesma hierarquia – trazendo à tona muito do dodecafonismo de Schoenberg, da vibração da música eletrônica e da influência da famosa pintura de Piet Mondrian (mais conhecida como *Broadway Boogie-Woogie*), fazem do poema de Ferreira Gullar uma espécie de imagem cujo conteúdo, segundo Octávio Paz, em *O Arco e a Lira*, “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (2012, p. 113). Ora, se concebermos toda combinação de vocabulário em corpo poético como *imagem*, isto é, uma condição de aproximação do real diante da incapacidade do verbo de apreender significados particulares e relacioná-los com o universal do mundo, sem parecermos ilógicos ou finitos, o fôlego da poesia concreta de

Ferreira Gullar ganha força, parecendo desbotar o mero signo verbal e construindo relações com o todo da natureza em seus menores e maiores movimentos universais.

Na impotência de arcar com o movimento do girassol no plano do real, o arranjo das palavras em combinação visual, fônica e verbal forma o *leitmotiv* do poema em questão, consolidando uma imagem que retrata, com precisão, o inenarrável. Conforme vemos, a imagem poética se dispõe numa série de signos distantes uns dos outros, como um arranjo de palavras pretensamente ao acaso, mas que possuem significância se entendidas em suas medidas gráficas. Todas as combinações de leitura parecem sugerir um movimento que se desloca do nascente ao poente, como a rota solar. Se tomarmos as palavras na ordem proposta pela livro:

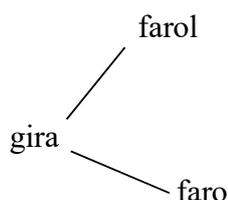
gira (1)
sol (2)
faro (3)
farol (4)
girafa (5)
girassol (6)

Propositalmente, poderíamos, por exemplo, testar a combinação (1), (3) e (5) – formando *gira-faro-girafa* – teríamos o movimento atravessado, formando um arco ou reta que se move de um lado a outro, tal qual a direção do girassol encarnado pelo poema. Além disso, já sabemos que as tônicas de *gira* e *faro* se encontram na primeira sílaba poética, ou seja, em [gi] e em [fa], contudo, se encarmos *gira* + *faro* como um único verso – funcionando como *girafaro* – iremos encontrar a tônica em [fa], e, se com isso, contarmos as sílabas do verso até o local da tônica, iremos formar a palavra *girafa*. O estrato gráfico, eixo inseparável na leitura, parece se comportar de maneira análoga ao método móvel do poema, sugerindo que as leituras se movimentem de um lado a outro para que a totalidade dos sinais imagéticos seja percorrida, conferindo sentido ao texto.

O sol, figura centralizada, parece ressoar por todas as outras, seja por parentesco de rimas consoantes – em *farol* e *girassol* – ou pela própria gravitação concedida aos elementos verbais do poema. A gravidade solar, ao que parece, atrai os outros elementos para si próprio, criando um campo de significações que a tudo faz girar para dentro dele mesmo, deixando a folha em branco – vazia – de quaisquer corpos que não os corpos do texto. Além disso, o intercalar de ritmos, seja pela repetição de girar, seja pela repetição de sol, também ocasiona o projeto de leitura do poema. Se seguirmos o modelo proposto pelo volume, temos: gira – sol – faro – farol – girafa – girassol. Ora temos a presença do vocábulo “gira” internamente nas

palavras, como em *gira-fa* e *gira-ssol*, ou temos “sol” sob efeito de rimas consoantes em *farol* e *girassol*, garantindo ao poema um ritmo próprio que também produz movimentação em direções análogas ao movimento solar.

Nenhum dos elementos, por sua vez, é também disposto geometricamente ao lado do outro, criando diagonais que se arrastam pelo poema, conferindo ligaduras que transcendem a trajetória plana Leste-Oeste:



Sabemos que, pelas dimensões terrestres, os arcos que se formam no horizonte não são planos, mas côncavos, isto é, seguem uma geometria equivalente aos resultados encontrados no presente trabalho. O girassol, portanto, ao percorrer o horizonte em rota solar, não descreve uma linha perfeita, do nascente ao poente, mas acaba por desenhar um arco parabólico, tais como as curvas melódicas ou as curvas de intensidade.

Desse modo, buscamos compreender alguns processos presentes no poema em questão, sob a ótica de diferentes pontos de vistas correspondentes aos estratos poéticos. O poema concreto, em sua infinitude, jamais se encerra com apenas uma leitura. Faz-se necessário um exaustivo exercício de atualização de olhares, munido de diferentes experiências para que se compreenda todo o material encerrado em uma única imagem concreta. Como uma alquimia entre os elementos originários, o texto poético, no ápice de sua polissemia, adquire força na simultaneidade de seus aparatos demonstrativos, isto é, na sua força tanto verbal, sonora e visual, fazendo de seus corpos espalhados pela folha em branco – na maior parte das vezes, sem nenhum acaso – o mais belo arranjo: o cosmos.

Poema sem girassol é também poema

Da maneira como se observa o real, entende-se que, embora o girassol se subordine, em alguma medida semântica, ao sol, um existe clara e espontaneamente sem o outro. A existência de um não crava no outro as garras da função, nem mesmo impossibilita a fruição da beleza de ambas as formas separadamente. Em analogia, poesia e leitura crítica podem e devem conviver sem uma simbiose natural, de maneira a preservar o caráter vivo do texto literário à parte, como um construto que poderia ser descrito, mas nunca absorvido.

Assim sendo, nosso trabalho se ausenta da tarefa ingrata e improfícua de procurar apontar “o que é poesia”, de modo a se evitar a clássica (e não menos improfícua) pergunta *o que é literatura?*. Nosso exercício, de modo simplista, buscar abrir passagens no trato com a palavra poética e seus muitos capilares de informação, nos quais o exercício do leitor crítico deve ser o de encontrar vestígios, com o olhar atento, de modo a reconstruir o significado.

Para Yuri Lotman (1976), importante semiótico e crítico da cultura, a palavra do poema cifra em si mesma significados que podem difratar em muitos estratos de leitura (portanto, daí decorre a divisão entre os níveis de trabalho apresentados nesse texto) e, como numa zona arqueológica, o crítico escava e recupera indícios soterrados de uma sintaxe quebrada a fim de transformar o processo poético em pensamento contínuo e operar, na cultura, modificações. Nessa direção caminha nossa investigação, uma vez que acreditamos naquilo que *pode* o poema, e não naquilo que *pode* a crítica.

Com isso, espera-se que o presente exercício de leitura se faça também comum em outros modelos textuais, de maneira a investir sempre no treinamento do olhar e não no escurecimento da visão. A literatura, em muitas de suas funções pedagógicas, é aquela que também causa a reflexão e o incômodo, sendo o incômodo o ente natural do texto literário. Assim, nossa leitura do poema de Gullar mostra a quantidade de incômodos que um pequeno texto como esse pode carregar, desafiando os muitos leitores dos mais diversos cantos a enfrentarem, também, seus incômodos e, cada vez mais, verem com os olhos livres.

Referências

- BISOL, Leda. Neutralização das átonas. *Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 25-43, 2003.
- BOERSMA, Paul; WEENINK, David. Praat: doing phonetics by computer. Disponível em: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

- BORGES, Gislei Lúcia. Uma Análise Sobre as Vogais Pretônicas do Município de Uberaba/MG. *A MARGem – Estudos*, Uberlândia, ano 1, n. 2, p. 79-93, jul./dez., 2008.
- CORTEZ, Clarice Z; RODRIGUES, Milton H. Operadores de Leitura da Poesia. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Ed. Eduem. 2009. p.59-92.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A Literatura como Design Gráfico: da Poesia Concreta ao Poema-processo de Wladimir Dias Pino*. 2008, 109 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1989.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia: 1950-1980*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- LOTMAN, Yuri. *Analysis of the poetic text*. Tradução D. Barton Johnson. Michigan: Ann Arbor, 1976.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 20. Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Artigo recebido em: 01/06/17
 Artigo aceito em: 09/07/17