

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

A ARTE DE POETAR A PARTIR DA DOR: A POESIA DE CARMEM CARNEIRO

ANDERSON MARCELO DA SILVA

CURITIBA
2019

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

A ARTE DE POETAR A PARTIR DA DOR: A POESIA DE CARMEM CARNEIRO

ANDERSON MARCELO DA SILVA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE.

Orientadora: Prof. Dra. Sigrid Renaux

CURITIBA

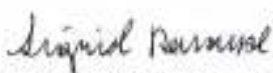
2019

TERMO DE APROVAÇÃO

ANDERSON MARCELO DA SILVA

A ARTE DE POETAR A PARTIR DA DOR: A POESIA DE CARMEM CARNEIRO

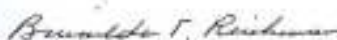
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof.ª Dr.ª Sigrid Rendux (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof.ª Dr.ª Raquel Illescas Bueno (UFPR)



Prof.ª Dr.ª Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Curitiba, 14 de março de 2019.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a memória do meu amado irmão, Aderson Márcio da Silva, que não vai poder contemplar o meu sucesso em virtude de ter precisado atender ao chamado de Deus no dia 21 de junho de 2018. Ele resolveu lhe chamar e deixou aqui para nós essa saudade que nada é capaz de preencher e uma porção de lições sobre a vida... E sobre a morte... As palavras custam quando é para falar de uma pessoa a quem amo muito e que só agora, depois da sua partida, é que vejo que o amor que eu tenho por ele é imensurável. Meu companheiro nas brincadeiras de infância, meu confidente nas paixões da adolescência, meu amigo quando precisamos trocar experiências sobre como tratar da educação dos nossos filhos. Em algumas ocasiões fez as vezes do nosso abençoado pai, dando-me conselhos e em outras foi o filho pedindo-me ajuda. Uma pessoa autêntica, que jamais teve vergonha de ser quem era, que jamais teve medo de amar com toda intensidade que o sentimento exige. Era a alegria em pessoa e contagiava a todos que estivessem a sua volta, inclusive a mim, que sempre fui mais reservado e, porque não dizer, mal-humorado. Amava a todos de maneira pura e sem esperar nada em troca, amava a filha com dedicação exemplar e à esposa da mesma forma. Amava a mãe como se deve amar a uma mãe e, quanto a mim, acho que vou viver o resto dos meus dias acreditando que me faltou retribuir todo o amor que ele me dedicou. Ader, meu irmão, o tempo vai tratar dessa ferida aberta que sangra todos os dias. Sua voz ainda ecoa muda dentro de mim. Apesar de já estar eternizado em minha memória, quero eternizá-lo também aqui, terminando com uma frase, a última que ele deixou no seu *status* de *whatsapp* e que resume o que é nossa luta nessa terra: “Não importa como eu bato e sim o quanto aguento apanhar e seguir em frente, até vencer”.

AGRADECIMENTOS

Agradecer primeiramente a Deus não se trata em absoluto de mero clichê, mas de obrigação. Afinal de contas, tudo provém dele e é, portanto, tudo de bom que fazemos, para a honra e a glória de Seu nome. E já que é Ele que move todas as coisas em favor de todo aquele que nele crê, eu credito todas as pessoas e situações que concorreram para a conclusão desse trabalho a Ele, porque nada é por acaso.

Primeiro porque colocou a professora Brunilda no meu caminho, a qual me incentivou desde o princípio e que, principalmente acreditou no meu tema para esta dissertação. Sem contar o fato de ter-me levado a conhecer a obra desta maravilhosa poetisa paranaense chamada Carmem Carneiro, à qual se constituiu no meu objeto de pesquisa.

Depois à professora Sigrid, que não menos importante, acrescentou deveras a minha produção escrita com a seu vastíssimo conhecimento em poesia e a sua infinita paciência para comigo e a minha ansiedade.

Também à professora Greicy, cujos conhecimentos transmitidos nas disciplinas de Estudos de Gênero e de Passagens da Modernidade e o incentivo foram importantes.

Quero agradecer também à professora Raquel Illescas, minha professora durante a graduação em Letras pela UFPR e que faz parte da Banca. Sua ilustre presença valorizou este trabalho de pesquisa.

Ainda aos meus colegas de Mestrado, peças importantes que, cada um a sua maneira, tiveram uma colaboração relevante para que esse momento fosse possível. A Helen, porque me apresentou a Thays César, dedicadíssima revisora, conselheira nas horas vagas e que conseguiu aplacar meus rompantes de desespero. A Rosângela, por ter conseguido materiais que foram de suma importância para a minha escrita.

À minha mãe Terezinha e ao meu filho Arthur, que tiveram paciência para suportar minha ausência naqueles momentos em que a escrita consumiu muito do meu tempo.

“... vivi em intimidade profunda com a morte, indagando sempre sobre ela, pouca a intimidade com a vida...”

Carmem Carneiro

SUMÁRIO

RESUMO	ii
ABSTRACT	iii
INTRODUÇÃO	4
1. A POESIA	11
1.1 O EU LÍRICO E O EU AUTORAL	11
1.2 POETAR A PARTIR DA DOR.....	29
2. CARMEM CARNEIRO: UMA POETA PARANAENSE	41
2.1 UMA MULHER DE SEU TEMPO	41
2.2. O AMOR E A DOR COMO INSPIRAÇÃO	61
3. POEMAS DE CARMEM CARNEIRO	69
3.1 UMA ABORDAGEM ESTRUTURAL	69
3.1 OUTRAS ABORDAGENS	121
3.2.1 Fenomenológica	121
3.2.2 Psicanalítica	123
3.2.3 Religiosa	133
3.2.4 Essencialista	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	157
ANEXO 1: Carta de Carmem Carneiro ao sobrinho Newton em 11 de novembro de 1969.....	160
ANEXO 2: Carta de Carmem Carneiro ao sobrinho Newton em 05 de dezembro de 1969.....	161
ANEXO 3: Jornal “Correio de S. Paulo” de 04 de junho de 1936 noticiando a explosão que vitimou Cyro Sans Duro.....	162
ANEXO 4: Jornal “Gazeta do Povo” de 04 de junho de 1936 noticiando a explosão que vitimou Cyro Sans Duro.....	163

RESUMO

Pretende-se, com este trabalho de pesquisa, analisar o processo de criação literária na obra da poetisa paranaense Carmem Carneiro, tendo como ponto de partida a forma como trabalhou a realidade circundante em sua obra. Já que, geralmente, os olhos do crítico estão voltados para as técnicas de criação e não para as motivações que levaram à escrita. Por isso, o enfoque desse estudo será voltado ao resultado estético de um trabalho feito a partir da realidade que a circundava. Qualquer assunto pode servir de mote para a criação literária, desde um sentimento até um objeto material. A poesia que trata da dor e a forma como ela se transforma em literatura é o principal interesse desta pesquisa. A obra da autora que será o alvo da pesquisa é o livro intitulado *Poemas escolhidos* e o ponto de partida para o encaminhamento dessa análise será o poema autobiográfico “O portão florido”. De modo geral, pretende-se, a partir de elementos submersos na poesia de Carmem Carneiro, trabalhar com a abordagem de Gaston Bachelard, que aborda os termos usuais da psicanálise dando-lhes um sentido novo conforme em um de seus livros, *A psicanálise do fogo*. Utilizar da abordagem estilística para traçar o estilo literário da escritora e, simultaneamente, identificar suas influências e a relevância delas para a construção de sua literariedade. De modo específico, pretende se investigar até que ponto a tragédia na vida da autora contribuiu para a constituição de um estilo literário singular, buscando identificar na poesia de Carmem Carneiro, exemplos de resignificação da experiência pessoal por meio da palavra. Para isso, pretende-se trabalhar, também, com pressupostos teóricos de Freud e de Lacan.

Palavras – chave: criação literária, psicanálise, fenomenologia, espiritualidade, essencialismo, resignificação.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the process of literary creation in the work of the poet Carmem Carneiro, starting from the way she worked the surrounding reality in her work. Since the critic's eyes are usually focused on creative techniques and not on the motivations that led to writing. There for the focus of this study will be to show the aesthetic result of a work done from the reality that surrounded it. Any subject can serve for literary creation, from a feeling to a material object. The poetry that deals with pain and how this becomes literarily is the main interest of this research. The work of the author who will be the target of the research is the book titled *Selected poems* and the starting point for the referral of this analysis will be the autobiographical poem "The flowered gate". In general, it is intended, starting from elements submerged in the poetry of Carmem Carneiro, to work with the approach of Gaston Bachelard, who approaches the usual terms of psychoanalysis giving them a new meaning as in one of his books, "Psychoanalysis of fire". To use the Stylistic Approach to draw the literary style of the writer and simultaneously identify their influences and relevance for the construction of their literary. Specifically, it intends to investigate to what extent the tragedy in the life of the author contributed to the constitution of a singular literary style, seeking to identify in the poems of Carmem Carneiro, examples of re-signification of the personal experience through the word. For this, it is also intended to evoke work with the theoretical assumptions of Freud and Lacan.

Keywords: literary creation, psychoanalysis, phenomenology, spirituality, essentialism, resignification

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar os poemas de Carmem¹ Carneiro na obra *Poemas escolhidos*, que aborda a temática da espiritualidade inter-relacionada com os quatro elementos da natureza: o fogo, a terra, a água e o ar. Pretende-se, a partir desta temática, trabalhar o aspecto psicanalítico da obra, conforme as considerações teóricas de Gaston Bachelard, que dá uma nova roupagem a termos psicanalíticos na literatura e de Sigmund Freud, que busca nos textos literários, primeiro encontrar indícios do seu autor, o que para alguns, especialmente para os críticos literários, reduziria a literatura a mero instrumento para fazer psicanálise. Nesse caso, a obra ficaria em segundo plano em detrimento do escritor. Outro interesse de Freud pela literatura está no que ela pode contribuir para fechar lacunas deixadas pela Psicanálise. Além das teorizações de Bachelard e de Freud, a pesquisa será enriquecida e complementada com os estudos de outros teóricos.

Os poemas que foram escolhidos para serem contemplados nesta pesquisa o foram porque melhor refletem aspectos aqui estudados, tais como a profundidade com que a dor é expressada.

É possível perceber na poesia de Carmem Carneiro a dualidade presente em temas como o mundo físico e o espiritual, o transitório e o eterno, o tempo cronológico e o tempo psicológico, o que se pode e o que não se pode ver, mas se sente. Aquilo que se percebe por meio dos sentidos. O caráter lírico da sua

¹ Na bibliografia pesquisada encontramos duas grafias possíveis para o nome da poetisa, que tanto pode terminar em M como em N.

poesia, impregnada de simbolismo, contribui para um possível diálogo entre as áreas da literatura e da psicologia.

São poucos os escritos dedicados à análise da obra poética de Carmem Carneiro, dentre os quais é possível citar o livro *A poesia essencialista de Carmen Carneiro*, de Herbert Munhoz Van Erven, no qual há uma análise de caráter filosófico dos principais poemas da autora. Em artigo intitulado *As células temáticas na poesia de Carmem Carneiro*, a fonoaudióloga, professora e doutora em literatura Edmeé Brandi de Souza Mello, procurou revelar a poesia carmeniana a partir de palavras e de imagens que estão constantemente presentes na obra poética da autora. Curioso observar que a professora submeteu suas análises à apreciação da poetisa, que deu fé ao trabalho.

Outro documento importante para o desenvolvimento desta pesquisa é o Dossiê Carmem Carneiro, que consta nos Arquivos Históricos do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Unicamp. Compõem o documento, entre outros arquivos, cartas trocadas com o sobrinho Newton Carneiro Afonso da Costa e com outros familiares, nas quais fala sobre assuntos de família, mas também sobre sua poesia e sobre o quanto ela se reconhecia em seus textos.

A fim de esclarecer sobre o encaminhamento metodológico que será dado a esta dissertação apresentar-se-á, a seguir, uma prévia de cada capítulo. O primeiro capítulo se ocupará dos perfis da poetisa e de traços indissociáveis do autor, possíveis de serem encontrados no texto poético. Outra questão a ser abordada neste capítulo diz respeito ao trabalho com a dor por intermédio da escrita literária. Neste momento, pretende-se focar tanto nas motivações que levaram à escrita, quanto no resultado produzido. No segundo capítulo

pretende-se apresentar uma breve biografia da poetisa, especialmente por se tratar de uma escritora pouco conhecida do público leitor brasileiro e, principalmente, paranaense. Neste capítulo será analisado o poema “O portão florido”, conforme estudos dos elementos estruturais do texto poético propostos por Norma Goldstein e de Salvatore D’Onofrio. Além disso, far-se-á uma leitura crítica do conteúdo de duas cartas de Carmem Carneiro ao sobrinho, nas quais a poetisa faz revelações importantes a respeito da sua escrita e da sua pessoa, estabelecendo uma relação entre ela e a sua obra.

O terceiro capítulo consiste em uma abordagem estrutural dos poemas carmenianos que melhor testificam a temática característica relacionada à morte, espiritualidade e busca interior. Para isso, serão novamente utilizados os autores Goldstein e D’Onofrio, que dividem suas análises em fonética, morfológica, sintática e semântica.

Na análise fonética serão observados aspectos comuns nos poemas carmenianos, que são as aliterações, as assonâncias e os anagramas, que constituem elemento fundamental para a construção do significado dos textos. Para avaliar o ritmo dos poemas será considerado o fato de que Carmem Carneiro era adepta do verso livre modernista.

A análise morfológica focará nos verbos constantemente utilizados e nos seus significados. Também será analisada a presença marcante de substantivos, conforme observou a professora Edmmé Mello.

A análise sintática pretende visualizar a combinação de palavras, a construção a nível sintagmático, percebendo os sintagmas predominantes e de que forma essa predominância corrobora a compreensão do texto. Esse nível de análise verifica, também, os sinais de pontuação mais recorrentes.

O último nível a compor a análise é o semântico, nele são verificadas algumas figuras de linguagem que podem contribuir para a interpretação do texto, tais como a comparação, a metáfora e a alegoria, que são figuras de similaridade. A metonímia e a sinédoque, que são figuras de contiguidade e a antítese e ironia, figuras de oposição. A tendência é que os demais níveis analisados convirjam para o nível semântico, que deve compor o sentido global dos poemas.

Neste capítulo também serão apresentadas outras abordagens possíveis para a poesia carmeniana: a fenomenológica; a psicanalítica; a religiosa e a essencialista.

Os poemas de Carmem Carneiro estão interligados pela presença dos elementos da natureza, associados à busca do equilíbrio do ser por meio da espiritualidade e da reflexão sobre os sentimentos de modo a ordená-los. O aspecto simbólico parece ser um recurso apreciado pela poetisa, dada a sua repetição nos poemas. Daí a importância de estudar essa característica a partir de Bachelard, cuja crítica literária visa reconstituir o significado de um determinado poema a partir da imagem principal da obra de um poeta. Conforme Bachelard, o devanear difere do sonhar quando se está dormindo e entender essa diferença será importante para compreender como esse evento constitui um mecanismo de criação poética importante. Segundo o autor, o devaneio é um fenômeno psíquico desprendido do raciocínio.

Apesar de o objeto de estudo ser a obra, não se podem ignorar os aspectos do autor que contribuem para a construção do significado da mesma, revelando que a obra e sua autora se completam. A escrita literária é constituída a partir da imaginação do escritor aliada às suas experiências pessoais. Neste

sentido, o autor está contido na obra que construiu. Não ele, pessoa física, mas sua visão de mundo. Ou seja, se reconhece o autor na obra que ele escreveu e o ponto de vista do leitor sobre a mesma não apaga as digitais do autor, mas agrega significados, desde que concernentes com o primeiro significado estabelecido para a obra, que é o do autor. Assim, pretende-se usar harmoniosamente das teorias aqui mencionadas, pois a constituição do estilo pode se dar a partir de uma tríade (obra – autor – leitor) e não de um par (obra – autor).

O terceiro capítulo tem como objetivo entender a obra a partir das experiências pessoais e intelectuais de sua autora, pois apesar de teorias literárias, como o Formalismo Russo e o Estruturalismo, acredita-se não ser possível desvincular a obra de seu autor. Segundo Roland Barthes, a importância que se deu ao autor é fruto de fatores econômicos e ideológicos de uma época:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à 'pessoa' do autor. ' (BARTHES, 2004, p. 58)

Por sua vez, a Estética da Recepção², corrente da Teoria Literária surgida por volta de 1967, com Hans Robert Jauss, vai defender que o leitor também é

² Segundo Jauss, a Estética da Recepção consiste numa pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos no leitor e visa superar o Formalismo Russo, o Marxismo e o fechamento do Estruturalismo, que não dava conta da dimensão histórica, diacrônica da obra literária, atrelando-se em um cientificismo exagerado, calcado no modelo linguístico saussureano.

parte constituinte da construção do significado do texto. Enquanto uma corrente teórica considera que o texto literário é tudo o que realmente importa para se proceder a uma análise, a outra leva em conta o papel do leitor para a efetiva construção do significado do texto. Porém, acredita-se aqui que não se pode descartar o criador, cujo texto vai sempre carregar o seu DNA.

Os poemas de Carmem Carneiro concretizam uma possibilidade de reelaboração da experiência pessoal por meio da palavra. Essa especulação tem por base acontecimentos como o acidente que vitimou o grande amor de sua vida, e que está documentado em jornal, bem como o poema “O portão florido”, cuja inspiração fora o mesmo fato. Outros poemas de Carmem também validam tal hipótese.

Toda uma gama de sentimentos é externada e articulada por meio da palavra e o resultado disso é arte. Nesse processo, a habilidade do escritor para trabalhar com o objeto que o inspirou é o que configura a obra artística/ literária. Não se quer aqui relegar a segundo plano o aspecto técnico que constitui a obra literária, mas há a curiosidade de estudar outros aspectos, tais como o psicanalítico, já que se acredita que ele também compõe o processo de criação literária, visto que é um desdobramento da fonte semântica do poema. Para a psicanálise é possível haver uma interpretação psicanalítica da arte. Afirmam Márcia Zucchi e Sandra Viola³:

Assim, um texto é produzido dentro de outro texto, onde uma verdade estaria oculta pelo recalque. O resultado desta posição é que o próprio autor terminava por ser analisado, ou seja, em

³ Membros da EBP e da Associação Mundial de Psicanálise – AMP.

Freud a psicanálise interpreta a obra e o autor. (ZUCCHI e VIOLA, 2014, p. 3)

Além do apelo estético, o texto está inevitavelmente impregnado de outros fatores que o constituem. Aspectos que fazem parte da vida do autor e que são transmitidos ao texto, da mesma forma que os pais transmitem sua herança genética aos filhos. Aquilo que é inerente ao escritor, seus padrões culturais, experiências e frustrações serão naturalmente transportadas ao texto, como aponta Vieira⁴:

Ele me distingue e define, mesmo que não me explique nada. É saber porque é letra, que se presta a leitura, sem ser, porém, nenhuma sabedoria. Enquanto o saber conhecimento é universal, fôrma que vem dar forma e continente ao gozo, o saber traço é mais de vida, escoando nas letras do corpo, fora do sentido é o que faz com que haja mais singularidade em uma cicatriz que em um rosto, mais história em uma narrativa que em uma foto, no relato do sonho que em suas imagens, mais vida no significado que no significante. (VIEIRA, 2010, p.81)

Portanto, ele, o texto, na medida em que possui um autor, contém características inerentes a esse, que distinguem a autoria desse texto. Revela o estilo desse escritor, mas não tem a pretensão de explicá-lo psicologicamente, por mais que isso possa acontecer independentemente. Ou seja, a motivação do poeta para escrever não tem como prioridade o processo terapêutico, mas este pode acontecer de maneira involuntária, revelando facetas do escritor até então

⁴ VIEIRA, Marcus André. (2010). A letra e o elã. In: *Latusa15 Testemunho e Passe. Psicanálise e Escrita*. p 81. Rio de Janeiro: EBP-Rio.

desconhecidas dele e por ele. Além disso, a escrita literária tem a capacidade de dar contornos coloridos, estilizar aspectos factuais da sua vida e o resultado disso será uma cicatriz que esconde um rosto, porquanto fora massivamente maquiada. Equivaleria a dizer que a cicatriz maquiada é o trauma ressignificado a partir do texto literário e o rosto por traz da maquiagem é o próprio escritor.

1. A POESIA

1.1 O EU LÍRICO E O EU AUTORAL

Existem diferentes definições para a palavra poesia e a mais clássica está na origem grega da palavra *poiesis*, que literalmente significa “criação”. Estruturalmente, trata-se de texto composto por versos livres ou não, que utilizam uma linguagem característica, que valoriza a estética e que por isso chama a atenção de quem o lê.

O eu lírico, que não é o poeta, e que, juntamente com a poesia é uma criação do poeta, discursa em primeira pessoa e por isso, muitas vezes, confunde o leitor principiante. Essa voz dentro da poesia reflete sobre sentimentos e emoções que emergem do poema. Em se tratando de um ser fictício, o eu lírico fala, a princípio, de sentimentos que não foram vivenciados e que, portanto, não existiram. O que se quer dizer é que o poeta pode atribuir ao eu lírico sentimentos que são comuns a todo ser vivente, mas pode estar falando de sentimentos por ele vividos com um grau de intensidade diferente. Quando o escritor transporta a realidade para o papel de maneira literária, ela deixa de ser realidade e passa a ser ficção. Não se pode atribuir ao escritor a origem de tais

sentimentos, mas não se deve descartar a hipótese de que são sentimentos seus tornados ficção.

A psicóloga Cladismari Zambon de Moraes, especialista em Filosofia e Mestre em Literatura, em seu trabalho intitulado *Psicanálise e Poesia*⁵, diz que:

Freud não negava a importância da imaginação na produção de obras literárias, mas considerava essas obras principalmente como uma realidade remodelada, belamente distorcida. A ars poética consistiria, segundo Freud, na capacidade do poeta de seduzir seus leitores ou ouvintes com o "prazer preliminar" da forma estética, com a promessa de prazeres ainda maiores a seguir, quais sejam a possibilidade de verem seus próprios devaneios "sem qualquer auto-recriminação ou vergonha" (1974, v. 9, p. 155). Sabe-se que tanto a obra literária quanto os sonhos (noturnos e diurnos) se realizam no imaginário e através deste. O imaginário próprio da obra literária costuma ser denominado ficcionalidade e a essa palavra se liga a consciência do caráter fingido, produzido, do universo apresentado pela obra. Trata-se, no entanto, de um fingimento que, paradoxalmente, tem o seu momento de verdade enquanto expressão metafórica ou metonímica de aspirações e de conflitos humanos, atemporais ou historicamente situados. (MORAES, 2004, p. 2)

Ou seja, aquilo a que a literatura chama ficção a psicanálise chama metáfora da realidade. Conforme Freud, a obra literária não é constituída somente a partir da imaginação do escritor, mas da imaginação trabalhada sobre uma determinada realidade, de modo a dar novos contornos a ela. Seguindo nesta linha de raciocínio poderia se dizer que, em se tratando de uma

⁵ <http://br.monografias.com/trabalhos/psicanalise-poesia-processo-criacao/psicanalise-poesia-processo-criacao2.shtml>. Acesso em 21 de setembro de 2018.

experiência traumática, reelaborá-la tornaria menos pesados sua assimilação. Em psicanálise, o termo que nomeia esse processo de reelaboração chama-se deslocamento, pois consiste em deslocar conteúdos latentes de uma experiência traumática para imagens menos carregadas de significado. Já a condensação, outro termo oriundo da psicanálise, mais voltado para a explicação do sonho, consiste em imagens que funcionam como alegorias associadas à realidade do indivíduo. Para Alfredo Bosi, condensação e deslocamento representam mais que a simples expressão de um desejo, "exibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão" (2000, p.26).

No poema "A doce canção", de Cecília Meireles, há uma sugestão de transformação da dor de existir em arte:

Pus-me a cantar minha pena
com uma palavra tão doce,
de maneira tão serena,
que até Deus pensou que fosse
felicidade – e não pena.
(...)
Por assim tão docemente
meu mal transformar em verso,
oxalá Deus não o ausente,
para trazer o Universo
de pólo a pólo contente! (2001, v. 1, p. 348-9)

Carmem Carneiro só veio a publicar seu primeiro livro vinte e um anos após a tragédia ocorrida com seu grande amor, Cyro. Vários fatores podem ter determinado esse intervalo, mas o que se pretende avaliar é o quão importante pode ter sido o fato, guardado por um tempo significativo e que depois tornou-se

discurso. No capítulo “Imagem e discurso”, Alfredo Bosi fala sobre a apreensão de uma imagem que posteriormente vai gerar um discurso:

Pode-se falar em deformação ou em obscurecimento da imagem pela ação do tempo. Na verdade, "le temps ne fait rien à l'affaire". O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação. A imagem amada, a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão. (BOSI, 1977, p. 13)

Ou seja, importa menos o intervalo de tempo e mais o efeito produzido pela imagem que gerou o discurso, seja ela agradável ou desagradável, o que interessa realmente é o teor emocional que ela suscita no indivíduo que escreve. Sobre o mesmo tema Bachelard diz que:

para o poeta, o objeto já é uma imagem, o objeto é um valor da imaginação. O objeto real não tem potência poética a não ser pelo interesse apaixonado que recebe do arquétipo (BACHELARD, 1990a, p. 205).

Portanto, usando como exemplo o conteúdo da poesia de Carmem Carneiro, para as pessoas de modo geral, glicínia é uma flor e só, assim como um portão florido é um portão meramente ornamentado com flores, mas a poetisa cria uma imagem que é só sua sobre o portão. O objeto em si não importa, mas a carga emocional atribuída a este por parte dela é o que realmente deve ser percebida.

Sabe-se que o eu lírico da poesia não é necessariamente o autor, mas quem sabe não seja um prolongamento deste, seu inconsciente materializando-

se sob a forma de palavras. Talvez fosse isso que acontecia a Fernando Pessoa quando criou seus heterônimos, ou o seu próprio inconsciente fragmentado em multifaces. O poeta é um fingidor, ou seria um recriador da realidade por meio do seu inconsciente, que oferece através da poesia aquilo que o seu consciente não pode alcançar.

Aristóteles fala em catarse, que seria uma possibilidade de trabalhar com questões da realidade que perturbam nossa psique de modo eufêmico, portanto, menos traumático:

Toda paixão existe em germe no fundo de nossa alma, e aí se desenvolve mais ou menos, segundo os temperamentos. Comprimida no nosso íntimo, ela nos agitaria como um fermento interior; a emoção excitada pela música e pelo espetáculo oferece à paixão um meio de libertação, e é assim que a emoção purga a alma e a alivia com um prazer sem perigo (*Poética e Retórica*, 13).

Apesar de grande parte de a teoria literária concorrer contra outras possibilidades para o fenômeno da catarse, o propósito aqui é o de apresentar uma explicação da catarse do escritor. Caso contrário, o mínimo que se espera é poder apresentar alternativas, em particular, psicanalíticas, para a catarse. As artes, de modo geral e a poesia, em particular, são manifestações da alma capazes de oferecer libertação e purificação. A psicanálise entende a catarse como trazer à memória uma experiência traumática a fim de buscar libertação. A propósito disso, há um texto de canção que pode ser tomado como exemplo de catarse.

Em 1871, um advogado americano chamado Horatio Gates Spafford tinha feito pesados investimentos financeiros em uma área que foi totalmente

destruída pelo fogo. Não bastasse isso, passou pela dolorosa perda de um filho, o que trouxe grande sofrimento para toda a família. O advogado, procurando um tempo de refrigério e descanso, resolveu viajar com a esposa e as 4 filhas para a Europa, onde se encontraria com Moody⁶ e Sankey⁷ em uma cruzada evangelística na Inglaterra, em 1873. Em novembro daquele ano, devido a inesperados compromissos de negócios, Spafford precisou permanecer em Chicago; mas enviou sua esposa e as suas 4 filhas, conforme já estava programado, no navio S.S. Ville du Havre. Sua expectativa era seguir viagem dias depois. No dia 22 de novembro de 1873, o navio sofreu um acidente e naufragou em 12 minutos. Dias depois, os sobreviventes finalmente chegaram em Cardiff, no País de Gales e a senhora Spafford mandou um telegrama ao seu marido: "Salva, porém só". Suas 4 filhas haviam morrido naquele naufrágio. Imediatamente após receber o telegrama da esposa, Spafford tomou um navio e foi ao encontro dela. Quando outro navio, que o transportava para a Inglaterra, chegou perto do local da tragédia Spafford escreveu a letra de um hino cristão intitulado *It is well with my soul* (Tudo bem com a minha alma) que recebeu a seguinte versão em português:

Se paz a mais doce me deres gozar,
Se dor a mais forte sofrer,
Oh! seja o que for, tu me fazes saber
Que feliz com Jesus sempre sou!

Sou feliz com Jesus, sou feliz com Jesus, meu Senhor!

Embora me assalte o cruel Satanás
E ataque com mil tentações,

⁶ Dwight Lyman Moody, também conhecido como D.L. Moody, foi um evangelista e editor norte-americano que fundou a Igreja Moody, a Escola Northfield, a Escola Mount Hermon em Massachusetts, o Instituto Bíblico Moody e a Moody Press.

⁷ Ira David Sankey, conhecido como "A doce Voz do Metodismo", foi um cantor e compositor gospel americano, associado do evangelista Dwight L. Moody.

Oh! certo eu estou, apesar de aflições,
Que feliz eu serei com Jesus!

Meu triste pecado, por meu Salvador,
Foi pago de um modo cabal;
Valeu-me o Senhor, oh! mercê sem igual!
Sou feliz! Graças dou a Jesus!

A vinda eu anseio do meu Salvador
Virá conduzir-me ao Lar:
O céu, onde vou para sempre morar
Com remidos na luz do Senhor!⁸

Há de se considerar que, quando Aristóteles fala da catarse, refere-se ao gênero dramático e neste caso considera o público espectador como o alvo dos seus efeitos. Porém, a doutrina da catarse de Aristóteles não está restrita ao gênero dramático, mas à arte de modo geral. A catarse na arte produz um efeito medicinal para a alma, por isso Aristóteles diz que:

O sentimento que se apresenta em certas almas de forma violenta existe, de certo modo, em todas. Por exemplo, a piedade e o temor, e ainda o entusiasmo, pois esta paixão também produz suas vítimas. Mas, sob a influência das melodias sagradas, quando sentiram os efeitos dessas melodias, vemos tais almas, que foram excitadas até ao delírio místico, restauradas, como se tivessem encontrado a cura e a purificação. O mesmo tratamento deve ser aplicado aos que estão inclinados para a piedade, para o terror ou outra paixão, bem como a todos os outros, desde que sejam susceptíveis de padecer tais paixões. Todos esses necessitam ser purificados de algum modo e suas almas necessitam ser aliviadas ou satisfeitas (*Apud* CHAUÍ, 1994, p. 339).

⁸ <http://paulofranke-historiasdoshinos.blogspot.com/2010/11/se-paz-mais-doce-sou-feliz-com-jesus.html><http://hinostradicionais.blogspot.com/2013/01/historia-do-hino-sou-feliz-com-jesus-ha.html>Acesso em 21 de set. de 2018

Para Aristóteles, a alma humana está suscetível às paixões, mas há aquelas, cuja sensibilidade mais apurada é capaz de transformar (sublimar) estas paixões a fim de obter delas a “cura” e transferi-la (catarse) para as demais necessitadas de alívio.

Carlos Estevam, estudioso de Freud, escreve que:

A sublimação acontece quando os nossos impulsos malignos fingem e se disfarçam de personagens inocentes e inofensivos e conseguem se manifestar na vida consciente do ego, sem que o ego ou as outras pessoas consigam descobrir sua verdadeira identidade (ESTEVAM, 1969).

Restringindo o sentido do que se quer dizer, a ideia aqui é a de que, em psicanálise, a sublimação consiste num processo de ressignificar uma situação de fundo traumático vivida por um paciente que se encontre em tratamento terapêutico. Essa sublimação pode se dar através do discurso, inclusive do discurso escrito. Uma das preocupações desta pesquisa é a de deixar claro que não se pretende propor aqui uma clínica do escritor. Quando o trabalho de análise do texto literário se dá a partir de elementos da psicanálise corre-se esse risco. Num primeiro momento, a tese de que um texto literário possa originar-se da sublimação de impulsos negativos subtraídos do inconsciente do seu autor soa inconsistente com algumas teorias literárias, mas essa hipótese pode encontrar algum fundamento quando, por exemplo, se estuda simultaneamente vida e obra de determinados autores. O fato é que para muitos teóricos algumas definições para o fazer poético acabam sendo reducionistas, conforme diz Jorge Luis Borges:

Por exemplo, se preciso definir poesia e se me sinto um tanto hesitante, se não tenho muito certeza, digo algo como: “Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas”. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. (BORGES *apud* TEZZA, 2003, p. 57).

Sem dúvida é possível creditar beleza à poesia por ser uma de suas características evidentes, mas não é só isso que compõe o texto poético. T. S. Eliot lembra que o leitor também contribui para o entendimento do que vem a ser poesia: “Eu nunca tentei nenhuma definição de poesia porque não me lembro de nenhuma que ou não assuma que o leitor já sabe o que ela é, ou que não a falsifique deixando de fora muito mais do que incluiu” (ELIOT *apud* TEZZA, 2003, ps. 57-58). Mas a definição apaixonada do leitor também não é o bastante para entender o fazer poético. Eliot ainda diz que:

A poesia não deve, é claro, ser definida pelos seus usos. (...) Ela pode operar revoluções na sensibilidade de tais como são periodicamente necessárias; pode ajudar a quebrar os modos convencionais de percepção e avaliação que estão perpetuamente se formando, e fazer as pessoas verem o mundo renovado, ou alguma parte nova dele. Ela pode nos tornar, de tempos em tempos, um pouco mais conscientes de sentimentos mais profundos e inefáveis que forma o substrato do nosso ser, no qual raramente penetramos, porque nossas vidas são, na maior parte do tempo, uma constante evasão de nós mesmos, e uma evasão do mundo sensível e visível. (ELIOT *apud* TEZZA, ps. 57-58).

Existem usos para a poesia que podem estar além do prazer estético que ela proporciona. De fato, não é pretensão desta pesquisa definir poesia, ou a

poesia de Carmem Carneiro em particular, a partir dos seus possíveis usos, mas reiterar que existem outras possibilidades para além do prazer estético.

Quando se busca uma definição satisfatória para a poesia, encontra-se uma infinidade de possibilidades, mas não um consenso, inclusive entre os poetas. Talvez porque racionalizar sobre o fazer poético seja incongruente com o próprio fazer poético. Sobre as dificuldades em aproximar razão e poesia, Octávio Paz vai dizer que a linguagem poética:

tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade. Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos. (PAZ *apud* TEZZA, 2003, p. 61).

Mário de Andrade também fala sobre a dificuldade de haver reflexão por meio da poesia, quando tece um comentário a respeito de poemas escritos por uma amiga:

A matéria que você escolheu para esses versos é perigosíssima: a reflexão. Você está escrevendo poesias pensativas, reflexivas, verdadeiras conversas com os botões. (...) Ora, isso é matéria lírica mais difícil de converter em poesia, porque é a que está mais dentro de um pensamento que se conta, *duma ideia que se desenvolve*, coisas que são propriedades específicas da prosa. (ANDRADE *apud* TEZZA, 2003, p. 62, grifo do autor)

Existe certo pudor por parte de alguns teóricos de literatura em lançar mão das leituras psicanalíticas, a exceção daqueles adeptos da Crítica Psicanalítica.

Por outro lado, a psicanálise não abre mão da literatura enquanto instrumento de estudo.

Portanto, por mais que a psicanálise, e está se falando aqui em psicanálise clínica, e a literatura não concordem em certos aspectos, o fato de existir uma corrente da psicanálise dentro dos estudos literários vem confirmar que há possibilidade de estudar os fenômenos produzidos pelo texto literário por meio de ambas as áreas. Autoras feministas como Júlia Kristeva, que admitem a possibilidade de se estudar o texto literário, no caso o feminino, a partir do seu autor.

Teorizando sobre a resignificação, em artigo escrito em 1907, intitulado “O poeta e o fantasiar”, Freud diz que o passado, presente e futuro estão ligados pelo que ele chama de fio do desejo, ou seja, o poeta, no presente, faz uma releitura de um acontecimento significativo do seu passado, a fim de experimentá-lo de maneira diferente, quiçá mais prazerosa no futuro. É possível admitir também que a resignificação de um fato passado através da literatura se origina da necessidade de eternizar algo que não se quer deixar morrer, mas se quer registrar de maneira que possa ser revivido com prazer e não com dor, a cada leitura que se faça. Conforme a poeta Lúcia Cardoso “Escrevo, e meu coração pulsa... Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita por sobrevivência” (CARDOSO, 1970).

Bachelard diz que a análise do poema deve partir do próprio poema e de suas “emanações”, mas nunca do escritor. Apesar de dizer isso, Bachelard concorda com os psicanalistas, no que corresponde à metáfora usada por Jung para descrever a alma humana:

C. G. Jung (...) [diz]: ‘Temos que descobrir uma construção e explicá-la: seu andar superior foi construído do século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobriram fundações romanas e, debaixo do porão, acha-se uma caverna em cujo solo se descobrem ferramentas de sílex, na camada superior, e restos da fauna glaciária nas camadas mais profundas. Tal seria mais ou menos a estrutura de nossa alma’. (BACHELARD, 1974, p. 354).

Tudo que há na alma humana precisa ser valorizado, porque carrega em si alguma importância, assim como tudo o que está dentro da casa precisa ser investigado, desde os cômodos até o interior dos armários e gavetas dos móveis. Conforme Jung, a alma é como uma morada e, assim sendo, é preciso saber tudo que há nessa morada para aprender a morar em si mesmo. Em suma, ele fala sobre autoconhecimento e se a poesia é a manifestação da alma, então é capaz de desvelar seu criador.

Vale aqui trazer um trecho da carta de Carmem Carneiro, que será apresentada posteriormente. Na parte a seguir, Carmem Carneiro revela a seu sobrinho o encontro que teve com o seu “eu”:

Senti que era de aço. Você nem pode imaginar o que foi a cerimônia na Igrejinha da Lapa. Em resumo, Newton, encontrei a mim mesma, serena, tranquila, sem problemas. O Dr Cunha, uma vez me disse que era possível isto me acontecer, pela disciplina que impus a mim mesma. Tenho escrito o que parece ser um “Diário Íntimo”, em que vou anotando as emoções e reações. Não me importo mais se vou viver 3 (como desejava) anos mais ou 30.

“Que seja o que bem queirais”. Há uma aceitação completa da vida (Se mais tarde ficar birutinha não faz mal. Tudo se ajeita) (CARNEIRO, 1969).

Há um poema carmeniano que merece ser analisado neste momento, que é “A menina e o livro”. Aspectos importantes podem ser estudados a partir daqui, a começar pelo motivo que inspirou a poetisa a escrevê-lo, revelado em uma das cartas endereçadas ao sobrinho: “Mas estava abalada com os acontecimentos e esqueci-me de enviar aquê publicado em ‘Plenitude’, ‘A menina e o livro’, inspirado na Sylvinha sentada no sofá com o sol batendo em seu cabelo.” (CARNEIRO, 1969). O poema é autobiográfico, na medida em que ela está escrevendo a partir de alguém que faz parte da sua intimidade. Carmem, através do eu lírico, parece estar olhando para si própria enquanto descreve a menina. É como quem olha para o próprio passado, mais precisamente a infância e ao direcionar este olhar, vê a menina que um dia foi. Conforme anteriormente citado, Freud falou a respeito de se estabelecer ligação entre passado, presente e futuro por meio da escrita em seu artigo “O poeta e o fantasiar”⁹. Deste modo, convém apresentar uma análise desse texto.

A menina e o livro

(Retrato)

A luz é ouro
em seus cabelos
e os olhos mundos
de profundez.

A vida escorre
nos dedos frágeis
na história antiga
que vem de longe

⁹ FREUD, S. *Escritores criativos e seus devaneios*. Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, vol.IX. Freud

que vem de um tempo
sem peso.

(Infância livre
morando estrelas
correndo campos
de embriaguez.)

O poema parece falar sobre o primeiro contato com a leitura, através dos olhos inocentes de uma criança. Ao longo do poema, ficção e realidade parecem misturar-se. O título remete a um personagem e a um objeto.

Graficamente, o poema é composto de três estrofes, sendo dois quartetos e um sexteto.

No estrato fônico, a primeira estrofe apresenta a predominância das fricativas /z/ e /s/. A primeira está contida nos extremos e a segunda no interior do poema. Há também a ocorrência do *enjambement*¹⁰ do terceiro para o quarto versos, em relação às palavras “olhos” “mundos” e “profundez”. A expressão “de profundez”, adjunto adnominal e a palavra “mundos”, estão separadas. A palavra “mundos” torna-se adjunto adnominal de “olhos”, uma vez que o está caracterizando, conforme é possível notar:

A luz é ouro
em **seus** cabelos
e **os** olhos mundos
de profundez.

¹⁰ Enjambement ou encadeamento ou cavalgamento é quando um verso continua no seguinte, sintática, semântica e ritmicamente, este tipo de verso transmite a idéia de continuidade, de envolvimento, de sequência. Por Dicionário informal (SP) em 07.12.2018.

À primeira vista, a menina está sob uma luz artificial ou natural, que ilumina a sua leitura. Os sons produzidos pelas fricativas podem sugerir o folhear das páginas com os dedos, conforme pode ser observado na estrofe seguinte.

Sobre a segunda estrofe, os três primeiros versos se distinguem dos três últimos no aspecto fônico e, conseqüentemente, no semântico. Primeiro, prevalece a fricativa /s/, depois a vogal /e/, juntamente com a nasal /m/.

A vida **escorre**
 nos **dedos** frágeis
 na **história** antiga
 que **vem de longe**
 que **vem de um tempo**
sem peso.

Percebe-se nitidamente uma quebra no ritmo do poema e, conseqüente, a quebra de perspectiva, já que o eu lírico parece não falar mais da vida contemplada no livro, mas da infância da menina.

A última estrofe, além de estar separada da anterior pelo espaço convencional, está cercada por parênteses. Aqui o poema não está mais falando do livro, mas da menina. O que caracteriza esta estrofe em termos fônicos é a presença dos encontros consonantais e das rimas internas. Trata-se da performance da infância que é pautada pelo movimento, pelo barulho:

(Infância **livre**
 mor**ando** **estrelas**
 cor**rendo** campos
 de emb**riaguez**.)

No estrato lexical, a primeira estrofe apresenta, sobretudo, substantivos e adjetivos, pois trata da caracterização da menina. A palavra “mundo”, substantivo, passa a ser adjetivo para a palavra “olhos”, por *enjambement*. O substantivo “profundidade” foi transformado em “profundez”, a fim de se obter

uma aproximação sonora com “luz”. Pelas palavras que compõem a estrofe, a ideia de descrição é evidente.

Na segunda estrofe, o poema apresenta mais verbos de ação. São duas as histórias a que a estrofe se refere, do livro e da menina. As referências à história se dão por meio do substantivo “história” e do pronome relativo “que”. Os verbos estão conjugados no presente do indicativo, sugerindo que a história do livro, por mais antiga que seja, quando lida parece acontecer novamente.

Na terceira estrofe, os verbos estão escritos no gerúndio, que indica ato contínuo e corresponde à ideia de presentificação, sugerida na estrofe anterior. Esta estrofe, composta por substantivos e adjetivos, também faz referência ao que é a infância, conforme confirmam os verbos no gerúndio.

Observa-se que o substantivo “retrato”, assim como a última estrofe, estão separados por parênteses, ou seja, a menina que lê parece alguém em um retrato, ou o eu lírico olhando para sua fotografia quando menina. Deste modo, pode-se conjecturar que a história antiga referida na segunda estrofe não é necessariamente a história contida no livro, mas a história da menina que está no retrato. De modo geral, livro e fotografia podem ser vistos como registros perenes da história das pessoas.

No estrato sintático, o que chama a atenção é a figura de retórica conhecida por digressão, visualmente expressa pelos parênteses. Segundo Salvatore D’Onofrio, “a digressão interrompe o contato entre os elementos principais da frase ou do período pela inserção de elementos secundários, que têm a função de acrescentar uma reflexão ou um sentimento sobre o que está sendo narrado.” (D’ONOFRIO, 2003, p. 25).

Os termos entre parênteses fazem pensar que se trata de um retrato de infância que, assim como o livro, conta uma história antiga.

Na primeira estrofe há o predomínio de sintagmas nominais, já que há descrições. O verbo “ser” está explícito no primeiro verso e elíptico no terceiro.

Na segunda estrofe, o primeiro verso contém sintagma nominal seguido de sintagma verbal. Os dois versos seguintes são formados por sintagmas circunstanciais de lugar. A primeira parte da estrofe sugere a ação de ler e a segunda parte da mesma estrofe contém sintagma nominal, sintagma verbal e sintagma circunstancial de tempo. O sujeito das orações “história antiga”, representado pelo pronome relativo “que”, refere-se tanto à história contida em um livro “de longe”, quanto a uma história de infância “de um tempo sem peso”. É possível inferir que a expressão “sem peso” sugere “sem culpa”, como é a infância. Um tempo para viver sem culpa.

A terceira estrofe constitui uma digressão e o primeiro verso compõe um sintagma circunstancial de lugar. O segundo e terceiro versos apresentam estruturas sintáticas idênticas, formadas por sintagma verbal e sintagma nominal. Os verbos estão escritos na forma nominal de gerúndio, referindo-se, ao mesmo tempo, a uma ação de caráter genérico e a um ato contínuo. A estrofe termina com um sintagma nominal. A palavra “embriaguez”, neste contexto, significa um estado de exaltação, de grande alegria, como é comum à infância.

Sobre o estrato semântico, dentre as palavras-chave que podem desnudar o poema, está “livro”, que segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), “é, sobretudo, o símbolo do universo. O Livro da Vida do Apocalipse está no centro do Paraíso, onde se identifica com a Árvore da Vida” (CHEVALIER, 2017, p. 555).

A correspondência possível deste simbolismo com o poema pode estar sugerida nos primeiros versos da segunda estrofe: *A vida escorre / nos dedos frágeis*. Só há vida em um livro quando este é lido.

Ainda segundo Chevalier, “Se o universo é um livro, é que o livro é a revelação e, portanto, por extensão, a manifestação.” (CHEVALIER, 2017, p. 555).

Na primeira estrofe fala-se em mundos de profundez diante dos olhos. Se, nesse contexto, a palavra “mundo” for sinônima de universo, há mais uma correspondência simbólica possível.

Outra peça-chave para compor o sentido do poema é a palavra “retrato”, que está emoldurada dentro de parênteses. O retrato ou a fotografia, ao mesmo tempo em que remetem ao passado, provocam reflexões sobre o presente. A ideia da digressão, representada pela palavra entre parênteses é, justamente, a de provocar reflexão. O retrato recupera uma presença ausente, que pode ser a própria presença num outro contexto e com outra idade. A correspondência entre livro e retrato está no fato de que há vida em ambos e que pode ser extraída a partir dos olhos: “e os olhos mundos de profundez”.

Trata-se, possivelmente, de um retrato de infância, já que a última estrofe, que fala sobre infância, também está separada por parênteses.

Portanto, a relação entre a menina (infância), o livro e o retrato é o substrato que compõe o significado geral do poema. Retomando o raciocínio anterior, a partir do qual se considerou a hipótese de a menina do poema ser um prolongamento do autor do poema, seu inconsciente materializado a partir das palavras é possível, por mais que se saiba a partir da carta que Carmem tenha ido buscar inspiração em Sylvinha, possivelmente sua sobrinha-neta. A criança

do poema apresenta um aspecto romantizado levando em conta o contexto no qual viveu e a personalidade recatada e romântica da própria Carmem Carneiro.

1.2 POETAR A PARTIR DA DOR

Para entender que o processo de criação literária dessa poetisa foi cunhado a partir da resignificação de uma experiência dolorosa será necessário lançar mão de conceitos, oriundos principalmente da psicanálise, para dar embasamento à tese. Em *Escritores Criativos e Devaneios* Freud escreveu que “A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar nosso sentimento de repulsa” em relação a uma realidade repugnante. A admiração de Freud pela literatura consistia nesta habilidade de dar novos e atrativos contornos a tal realidade. Ou seja, segundo a psicanálise o que se pode compreender é que o trabalho com a imaginação tem sua origem no inconsciente do indivíduo. Portanto, o consciente administra a realidade proposta pelo mundo físico e o inconsciente por sua vez seria o responsável por manipular essa realidade de modo à ficionalizá-la. Esse poderia ser o ponto de conexão entre a psicanálise e a literatura. O simbólico em psicanálise corresponderia ao freio moral capaz de sublimar os impulsos humanos socialmente repugnantes. Partindo do princípio que o inconsciente é o responsável por preservar conteúdos da realidade do homem que são indigestos ao próprio homem, há

uma ligação explícita entre a letra (ou cadeia significante) e o inconsciente, sendo composto de ‘letras’ trabalhando, como fazem, de modo autônomo, automático; ele preserva no presente o que o afetou no passado, segurando cada e todo

elemento eternamente, permanecendo marcado por todos eles para sempre. (FINK, 1998, p. 39)

Para a psicanálise, o inconsciente conserva acontecimentos do passado do indivíduo que são trabalhados através da linguagem que é autônoma, ou seja, independe da vontade desse indivíduo. A ideia de autonomia da linguagem vai ser discutida também no capítulo “A poesia segundo os poetas” contido no livro *Entre e prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*, de Cristovão Tezza:

O que é “pleno” na palavra? Em que sentido podemos dizer que há algo nela a nós inacessível? Epistemologicamente, no sentido de que a linguagem é um sistema auto-suficiente¹¹, uma auto-suficiência que vai além das puras formas, alcançando também os seus valores. (TEZZA, 2003, ps. 78-79)

Ou seja, a palavra não guarda em si um sentido pleno, absoluto e não é o sujeito escritor ou falante que atribui a ela esse ou aquele sentido, mas se deixa capturar pelo sentido que ela apresenta para determinada circunstância. Ou conforme diz Sartre: “a poesia não se serve das palavras, mas as serve”.¹²

Em psicanálise, Lacan chama um fato traumático de “primeiro” real e ao efeito retroativo de “segundo” real, que é gerado pelo simbólico. Conforme já foi mencionado, o simbólico é a reciclagem que o consciente faz do que há no inconsciente a fim de torná-lo socialmente acessível. Em poesia “entramos no terreno das impressões, em que tudo é permitido, já que é dominado mais pelos efeitos que pelas causas” (TEZZA, 2003, p. 82). Portanto, fazendo um paralelo

¹¹ Palavra grafada com a antiga grafia, devido à manutenção do texto *ipsis literis*.

¹² SARTRE, J. P. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1999, p. 13

com o conceito de Lacan, a causa equivaleria ao “primeiro” real e o efeito corresponderia ao “segundo” real que foi criado pelo simbólico. Seguindo essa linha de raciocínio a poesia equivaleria à manifestação do simbólico.

Segundo Lacan, a realidade que se concebe é fruto da linguagem e que, portanto, há um tempo anterior à linguagem ao qual não se pode capturar. O psicanalista procura distinguir real de realidade na medida em que esta é permeada de variedades culturais, religiosas, familiares e pode ser simbolizada enquanto que aquela é anulada pelo simbólico. A linguagem permite a substituição de um objeto amado por outro na medida em que provoca o deslocamento da pulsão libidinal de um objeto para outro ou quando possibilita a substituição de um objeto do desejo por outro. Vale lembrar que o “primeiro real” jamais será definitivamente removido a partir da simbolização. Algumas definições de poetas importantes casam em certa medida com esse conceito de psicanálise sobre real e simbólico. T. S. Eliot diz que “a poesia pode nos tornar também mais conscientes dos sentimentos que se ocultam no ‘substrato do nosso ser’, no qual raramente penetramos” (ELIOT *apud* TEZZA, 2003, p. 81). Assim sendo, é possível dizer que a poesia é capaz de simbolizar aquilo que possivelmente reside no inconsciente do poeta, ou seja, o “primeiro” real. Octávio Paz diz que “estamos tentando desenhar, a poesia permite uma volta essencial às nossas origens, através da força do ritmo; nas palavras, ‘o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente’” (PAZ *apud* TEZZA, 2003, p. 81). A fala de Paz também reforça a mesma ideia explorada pela psicanálise.

Sobre o sujeito do discurso, Lacan discorda, por exemplo, do conceito cartesiano de sujeito, o “Penso, logo existo” de Descartes, porque, segundo o psicanalista, a definição cartesiana não leva em conta o inconsciente que é a

outra parte deste sujeito. Tal definição considera apenas o aspecto racional do ser.

Quando Lacan buscou definir o sujeito ele procurou no discurso uma manifestação precisa desse sujeito e, para isso, seus estudos se apoiaram em gramáticos e linguistas, tais como Roman Jakobson. Em seus estudos, Jakobson usou o termo *shifters* para se referir às expressões cujo referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores. Ainda segundo ele, o sujeito de uma frase é um *shifter* porque designa o remetente da mensagem:

e na medida em que pode ser visto como significando esse sujeito-emissor da mensagem, ele significa o eu: sujeito consciente (...) O pronome pessoal “eu” designa a pessoa que identifica o seu *self*¹³ como uma imagem ideal específica. Dessa maneira, o eu é aquilo que é representado pelo sujeito do enunciado. (FINK, 1998, p. 59).

Ou seja, o pronome “eu” designa a parte relativa ao consciente do indivíduo e, conforme as definições para *self*, entende-se que se trata do indivíduo na sua totalidade psíquica: consciente, inconsciente e subconsciente. Em literatura utiliza-se o termo “eu lírico” para designar a voz que discursa em primeira pessoa no do texto poético. Edson Luiz André Sousa, doutor em

¹³ O termo foi usado inicialmente por vários psicanalistas ingleses, entre eles Donald Woods Winnicott (1896 – 1971), para designar a pessoa enquanto lugar de atividade psíquica, ou seja, o *self* seria o produto de processos dinâmicos que asseguram a unidade e a totalidade do sujeito. O psiquiatra e psicanalista austríaco Heinz Hartmann (1894 – 1970) conceitua o *self* como a “imagem de si mesmo”. Winnicott diz que o *self* não é o ego, mas sim a pessoa que é “eu”, que possui uma totalidade baseada no funcionamento do processo de maturação. O psiquiatra e psicólogo austríaco Heinz Kohut (1913 – 1981) esteve na origem da Escola de Psicanálise do *self* e criou uma psicologia do *self*. Ele se baseou no tratamento psicanalítico das personalidades narcísicas e dos estados-limite para definir o *self* como um conteúdo do aparelho mental.

Psicanálise e Psicopatologia pela Universidade de Paris VII - Université Denis Diderot (1993), em seu artigo “A condição de exílio da escrita”, escreve que:

Se um poema é escrito em primeira pessoa, o Eu do poema não é necessariamente o do autor de carne e osso. O Eu que aí se apresenta é o de um personagem, de textura diversa do Eu que o poeta parece sustentar. Um descentramento do sujeito, não mais senhor de sua casa, mas submetido à linguagem, um exilado que não se reconhece em seu próprio texto.¹⁴

Apesar de essa explicação para eu lírico ser um senso-comum em análise literária, a fala de Edson torna-se relevante no ponto em que sugere o descentramento do sujeito, comparado a Bruce Fink, que fala em clivagem do sujeito. Ou seja, uma parte desse sujeito é construída pelo consciente do poeta e a outra pelo seu inconsciente.

Joseph Brodsky, poeta russo, disserta sobre os processos cognitivos pelos quais a poesia transita: o analítico, o intuitivo e a revelação, prevalecendo os dois últimos:

Há, como sabemos, três modos de cognição: analítico, intuitivo e o modo conhecido pelos poetas bíblicos: revelação. O que distingue a poesia de outras formas de literatura é que ela usa ao mesmo tempo todas as três (...). Porque todos os três são dados na linguagem; e há momentos em que, por meio de uma simples palavra, uma simples rima, o autor de um poema consegue se encontrar onde jamais ninguém esteve antes dele, mais longe, quem sabe, do que ele próprio desejaria ir. (BRODSKY *apud* TEZZA, 2003, p. 79)

¹⁴ SOUSA, Edson Luiz André. Totumcalmum. A condição de exílio da escrita. In *Psicanálise, Literatura e Estéticas da subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

Se possível for, traçar um paralelo entre o conceito de sujeito proposto por Lacan, que discorda do conceito cartesiano de sujeito e a definição de Brodsky para o processo cognitivo da poesia, o aspecto analítico da poesia, que corresponderia ao aspecto consciente da mente humana, não prevalece sobre os aspectos intuitivo e de revelação que correspondem à manifestação do inconsciente do indivíduo. Portanto, pode-se concluir que o processo de criação literária faz uso, também, daquilo que o inconsciente preserva. E como não se trata de uma função comum a todo ser humano, esse trabalho com o inconsciente para criar poesia é o que vai diferenciar o poeta ou o artista daquele que não é poeta, nem artista.

Importante tentar entender a definição de Lacan para sujeito, a fim de poder entender a manifestação desse sujeito na poesia. Então, a partir de Lacan pode-se compreender que o sujeito é fruto de uma divisão estabelecida pela linguagem falada, especificamente. Equivaleria dizer que se trata de dois lados de um mesmo indivíduo: a frente e o verso, o revelado e o escondido:

A clivagem do Eu em eu (*falso self*) e inconsciente gera uma superfície num certo sentido com dois lados: um que é exposto e um que é escondido. Embora os dois lados possam não ser constituídos, em essência, de matérias radicalmente diferentes – linguísticos por natureza – em qualquer ponto ao longo da superfície há uma frente e um verso, uma face visível e uma invisível. (FINK, 1998, p. 67).

É provável que na poesia, primeiro visualiza-se o falso *self* a partir do código linguístico ou o texto em si para, a partir de uma leitura analítica perceber-se o inconsciente, que é o escondido exposto pela arte de poeatar ou, como nas

palavras de T. S. Eliot “a poesia pode nos tornar mais conscientes de sentimentos que se ocultam no ‘substrato do nosso ser’, no qual raramente penetramos”. (ELIOT *apud* TEZZA, 2003, p. 81).

Para Octávio Paz,

“a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo. (...) A poesia é entrar no ser”. (PAZ *apud* TEZZA, 2003, p. 65).

Seria ousado dizer que a poesia acaba por fundir, ou então aproximar o sujeito clivado de Lacan. Essa dicotomia natural do ser é exposta por Fernando Pessoa nos versos do poema “Ela canta, pobre ceifeira”: “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso! Ó céu! / Ó campo! Ó canção! A ciência”.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, faz-se relevante entender o conceito de *alienação* e de *separação*, conforme a psicanálise. O sujeito existe em função do discurso do outro, ou conforme Bakhtin:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. (BAKHTIN, 2003, p.373-374).

Partindo daquilo que diz Bakhtin, a *alienação* equivale à existência do sujeito em função do discurso do outro. O que acontece aqui é que o sujeito é o objeto de desejo do outro (o outro do discurso), mas quando o sujeito-objeto quer se colocar como sujeito-desejante, há o que a psicanálise chama de *separação*. Ainda dentro do campo da psicanálise:

A alienação representa a instituição da ordem simbólica – (...) – e a atribuição de um lugar ao sujeito nessa ordem. Um lugar que ele não “detém” ainda, mas um lugar designado para ele apenas. Quando Lacan diz (no Seminário 11) que o ser do sujeito está eclipsado pela linguagem, que o sujeito aqui desliza para baixo ou para trás do significante, e é em parte devido ao fato de que o sujeito está completamente submerso na linguagem, sendo seu único traço, um marcador de lugar ou um sinal na ordem simbólica. (FINK, 1998, ps. 74-75, grifo do autor)

Isso corresponde a dizer que o sujeito inconsciente, está submerso na linguagem que se sobrepõe a ele e o simbólico corresponderia ao emolduramento da realidade para torná-la socialmente acessível. Tal sobreposição da linguagem traz à tona o conceito dos formalistas, segundo os quais o que importa é o texto mais do que aquele que o produziu: “a palavra dirige-se a si mesma, para a exploração de suas próprias potencialidades” (TEZZA, 2003, p. 70). Para os formalistas, a poesia enquanto linguagem não tem utilidade, não é um meio para nada. Já T. S. Eliot, quando fala em função da poesia, engloba a figura do poeta:

a poesia não serve para nada porque assim quis o poeta. Se eventualmente um poema é usado para este ou aquele fim, tanto

melhor, mais jamais poderia ser avaliado estritamente em função de sua utilidade. (ELIOT *apud* TEZZA, 2003, p. 70).

Eliot, além de considerar a presença do poeta, considera também a possibilidade de a poesia, mesmo que de forma indireta, apresentar uma finalidade. Na verdade, a pretensão desta pesquisa sempre foi a de considerar, além do texto poético, o poeta e os seus aspectos conscientes e inconscientes, relevantes para a criação poética.

Até aqui, o que se pode perceber é que a racionalização da poesia e do fazer poético torna-se uma tarefa extremamente onerosa, especialmente em se tratando de poesia lírica, como é o caso de Carmem Carneiro. Mário de Andrade propõe uma distinção entre poesia e lirismo. Distinção que será importante por estar de acordo com as finalidades desta pesquisa:

Lirismo não é poesia, ainda não é poesia. Lirismo é um fenômeno psíquico que toda gente mais ou menos tem (...). Lirismo é um fenômeno psicológico. Poesia é uma arte, quero dizer, uma construção humana, um fruto da vontade humana, uma criação dependente. Ao passo que o lirismo independe de nós. (TEZZA, 2003, p. 62, grifo do autor).

É provável que Mário de Andrade esteja sugerindo que o lirismo é um componente importante para a criação poética, ou seja, ele é a parte de um todo. No *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés é possível verificar uma definição de “lírica” que contempla as diversas conotações que o termo foi adquirindo ao longo da história da literatura. Desde o elo espontâneo entre música e poesia, quando a palavra, na sua origem, designava canção entoada ao som da lira, instrumento musical grego, até a poesia medieval que era escrita

para ser cantada. Mais tarde, quando da separação entre a letra e a música, a poesia passou a ser escrita para ser lida. Ainda segundo Moisés:

a natureza da lírica não se dimensiona pelo recurso ao soneto, à ode, à balada, à elegia, etc. (...). Em suma: deve procurar o elemento diferenciador da lírica naquilo que se comunica por meio dessas fôrmas, num tipo de conteúdo que se exprime através dos meios disponíveis. Desde modo, um soneto será lírico não porque soneto (...), mas por conter uma dada experiência mental perante a realidade do mundo. (MOISÉS, 1974, p.307).

Ou seja, a lírica tem relação com o conteúdo do texto poético e não com a sua forma. Para os gregos, o poeta lírico tem como objetivo o próprio “eu”:

E quando ocorre de o poeta ultrapassar o círculo estreito do seu “eu”, os objetos do mundo exterior tornam-se apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões... (MOISÉS, 1974, p.308).

Então, é possível concluir que na poesia lírica o poeta é tão importante quando o seu texto e que o mundo exterior é o alicerce para a manifestação dos estados de alma do poeta, portanto, o fato que originou as reflexões também é importante. A conclusão a que se quer chegar aqui é a de que o texto poético não surge a esmo, especificamente o texto lírico. Para Hegel os acontecimentos do mundo real são mero pretexto para a manifestação dos sentimentos do poeta a que ele vai chamar de “poesia de circunstância”. A poesia carmeniana pode ser denominada “poesia de circunstância”, na medida em que um fato da

realidade íntima da poetisa desencadeia uma série de sentimentos manifestados por meio da criação poética.

Ainda segundo Moisés:

O lirismo se constitui na manifestação imediata das inquietudes emocionais e sentimentais; no estado natural do “eu” para si próprio, e, portanto, na expressão da resposta mais pronta do poeta em face dos estímulos externos e internos. (MOISÉS, 1974, p.309).

É neste ponto que a crítica psicanalítica, a própria psicanálise e a literatura convergem para a compreensão do significado do texto poético lírico. Na medida em que a psicanálise tem como objeto de estudo as inquietações da alma humana, também poderá contribuir para a análise da poesia de caráter lírico. Não se trata de fazer clínica do autor a partir do seu texto, mas de analisar psicanaliticamente o texto a partir do seu autor.

A definição de “lirismo”, segundo Moisés, termina naquilo que ficou estabelecido pelo “Romantismo francês como o caráter acentuadamente individualista e emocional assumido pela poesia lírica a partir do século XIX”. (MOISÉS, 1974, p.310). Ou seja, a poesia lírica vai permitir também uma análise psicanalítica dada a sua natureza egocêntrica.

Desde o princípio, uma das principais preocupações deste trabalho de pesquisa é o de apresentar como a psicanálise trabalha com os textos literários, sem, com isso, subverter a literalidade dos mesmos. Muitos dos estudos psicanalíticos são desenvolvidos a partir de textos literários e, em uma das principais obras de Freud que trata deste assunto, o psicanalista discorre sobre o processo de criação literária na mente do escritor:

Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. Isso nos leva ao limiar de novas e complexas investigações, mas também, pelo menos no momento, ao fim deste exame. (FREUD, 2006, ps. 157-158)

Freud esclarece que o prazer proveniente da leitura de uma obra literária tem origem no que o leitor julga ser os devaneios do escritor. De fato, uma das premissas desta pesquisa está centrada na ideia de que se trata dos devaneios da poetisa. A palavra “devaneio” foi utilizada várias vezes na definição freudiana e, por isso, é importante reiterar a diferença entre devaneio e sonho, preocupação apresentada na introdução deste trabalho de pesquisa. Para Bachelard, o devanear difere do sonhar quando se está dormindo, já que aquele

é um sonhar ativo, consciente, diferente do sonho que é inconsciente. Ao se referir à imaginação e ao devaneio poético, Bachelard parte da ideia de que estes compõem a linguagem poética e, neste ponto, compartilha da mesma ideia apresentada por Maurice Merleau-Ponty, considerado um dos filósofos fenomenológicos mais importantes da França, para quem:

A partir do momento que o homem faz uso da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes. (Merleau-Ponty, 1945/1999, p. 266).

Para Freud, a verdadeira *ars poetica* reside no fato de que o escritor eufemiza pulsões negativas cativas no inconsciente por meio da estética, que irá provocar prazer ao invés de repulsa. (Freud, 1907/1908, p. 142). É neste ponto que Gaston Bachelard diverge da Psicanálise, já que, para ele, o devaneio poético é um ato consciente. Além disso, diz que a psicologia trata a imaginação como um resíduo da memória e ela é mais importante que isso na constituição da linguagem poética.

2. CARMEM CARNEIRO: UMA POETA PARANAENSE

2.1 UMA MULHER DE SEU TEMPO

O capítulo em questão pretende apresentar um pouco da mulher e escritora Carmem Carneiro, admitindo que a obra e sua autora se

complementam. Cada um constitui o outro e um não nega o outro, na medida em que, na obra, é possível reconhecer tanto o artista, quanto a pessoa que escreve. Por mais que toda criação apresente a assinatura do seu criador, real ou ficcional, o que verdadeiramente comprova a autoria são as marcas da personalidade do autor irremediavelmente impressas em sua obra.

Curioso é notar que, apesar de qualidade de seus textos, chancelada por críticos como o escritor curitibano Herbert Munhoz Van Erven, pelo professor Paulo Venturelli e pela renomada poetisa paranaense Helena Kolody, a escritora é pouco mencionada, ao menos formalmente, na academia de escritores paranaenses.

Carmem Ericksen Carneiro nasceu em Curitiba, no dia 13 de janeiro de 1912. Filha de Abdon Petit Carneiro, médico e um dos fundadores da Universidade do Paraná. Seus irmãos, Miltom e Lígia, foram também literatos. Carmem dedicou-se ao ensino de inglês. Em 1957 editou seu primeiro livro, *Vozes do Silêncio*, bem recebido pela crítica, inclusive de Lacerda Pinto, publicada na imprensa e na revista do Centro de Letras do Paraná. Faleceu em Curitiba, no dia 01 de fevereiro de 2004.

Um dos traços marcantes da poesia de Carmem Carneiro é, sem dúvida, o modo simbolista de escrever. No Paraná, o simbolismo foi a estética responsável pela formação da literatura, que até então não tinha uma identidade proeminente. Apesar de fazer parte dessa geração, praticamente não há registros do nome de Carmem Carneiro entre os simbolistas paranaenses.

Além do já citado livro *Vozes do Silêncio*, a biografia da autora incluiu ainda as obras *Poemas* (1960), *Exílio* (1966), *Plenitude* (1969) e *Poemas escolhidos* (1996).

Conforme já foi mencionado, o livro a ser trabalhado nesta pesquisa é *Poemas escolhidos*, que contém alguns dos melhores poemas extraídos de seus livros anteriores. Entre eles merece destaque “O portão florido”, resultado de uma bela e trágica história de amor vivida pela escritora e por isso autobiográfico. Esse detalhe, sem, é claro, desmerecer o apuro técnico, é o que transformou a obra carmeniana no alvo dessa pesquisa.

No dia 03 de junho de 1936, na cidade de Curitiba, na Rua Comendador Araújo, a explosão de um depósito de explosivos da firma Adriano Paiva provocou uma tragédia que ceifou muitas vidas, entre elas, a do doutorando de Medicina e Jornalista Cyro Sans Duro, natural de São Paulo. O poema “O portão florido” é dedicado à memória de Cyro, par afetivo de Carmem Carneiro. É possível identificar no texto de Carmem vestígios daquela explosão. O que se busca apresentar neste trabalho é o que a poetisa fez com esses sentimentos de amor e de profunda dor, conforme afirma Hegel,

Como na poesia lírica quem se expressa é o indivíduo (...) o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. (...) a gama de sentimentos nos seus movimentos mais rápidos e acidentados mais variados, permanecem fixos e eternizados mediante a expressão verbal. (HEGEL, 1964, p.296)

Para Hegel, o aspecto mais importante na poesia lírica é a subjetividade, ou a manifestação do que contém a alma do poeta, não importando as motivações externas ao texto. A perspectiva de Hegel se faz relevante para o estudo do texto lírico, mas não é a única a ser considerada. “O portão florido” é uma viagem introspectiva por meio das palavras que pode ser analisado a partir

da perspectiva psicanalítica, se considerado o processo de sublimação, ou até mesmo de catarse, a partir da arte. Todavia, este trabalho de pesquisa pretende apresentar uma possibilidade de diálogo entre a literatura e a psicologia. A intenção é a de demonstrar que é possível que a expressão escrita de modo geral e a literária de modo específico funcionem como uma válvula de escape para aliviar a dor da alma. Ocorre que certos escritos superam o efeito catártico e apresentam literalidade. Hegel afirma ainda que, por se tratar de poesia lírica, apresenta uma finalidade para além da sublimação ou de um processo catártico. Tal afirmação, contudo, não nega o fato de que a poesia lírica pode produzir um efeito catártico. Em Aristóteles, a catarse é um efeito de purificação da alma produzido pelo gênero dramático e direcionado ao público, ou seja, é público que sofre os efeitos da catarse. Antes de Aristóteles, o termo carrega também uma conotação religiosa de purificação ou cura da alma e a psicanálise freudiana associa o efeito à sublimação, através da qual os impulsos negativos são canalizados pela arte ou transformados por meio dela, de modo a serem socialmente admitidos.¹⁵ Depois da literatura clássica a ideia de catarse passou a ser atribuída também a outros gêneros literários.

Em virtude de tudo isso, o poema a ser analisado a seguir dá a exata dimensão do que se busca com o presente trabalho de pesquisa. A ideia de que é possível produzir um texto com literalidade, mas intimamente vinculado à realidade que motivou a sua escrita. Deste modo, a análise de “O portão florido” pretende trabalhar com essa ideia, além de outros aspectos como a espiritualidade, o simbolismo a partir dos quatro elementos e com o essencialismo:

¹⁵ MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários, 1974, p.71

O portão florido

À memória de Cyro Sans Duro

Ontem passei pelo portão florido
 onde nos vimos pela primeira vez.
 Onde tua mão trêmula segurou a minha
 enquanto as glicínias,
 em chuva de ametistas, caíam pelo chão.

Ontem passei pelo portão florido
 onde sonhamos pela primeira vez.
 Onde a Barca da Esperança ergueu a branca vela
 em nosso coração.
 E, deslumbramos
 com a luz de um céu azul, sem nuvens,
 não sentimos a aproximação do vendaval.

Ontem passei pelo portão florido
 onde sorri pela primeira vez.
 Onde a amargura me cerrou os lábios,
 enquanto as glicínias rolavam pelo chão.

Ontem passei pelo portão florido,
 onde nos vimos pela primeira vez.
 E a alma sangrou entre as glicínias,
 vivendo ainda mais o tempo que passou.
 Mas, de repente,
 Senti nas mãos o aperto de tuas mãos,
 senti a tua voz...
 E, de olhos cerrados, vi, na linha do horizonte,
 A nova Barca da Esperança a ancorar no Porto
 onde as glicínias não tombam pelo chão.

Graficamente, o poema é composto por quatro estrofes com números diferentes de versos. A primeira contém cinco versos, a segunda sete, a terceira quatro e a quarta contém dez versos. O título “O portão florido” é uma referência ao portão da residência de Petit Carneiro, pai de Carmem. A espécie de flor que emoldurava o portão da residência eram, justamente, glicínias. Essas evidências apresentadas em *A poesia essencialista de Carmen Carneiro*¹⁶ por Herbert

¹⁶ ERVEN, Hebert Munhoz Van. **A poesia essencialista de Carmen Carneiro**. Curitiba: Editora Lítero-técnica, 1979, p. 39.

Munhoz Van Erven, que era vizinho da família, confirmam o aspecto autobiográfico do texto.

No estrato fônico, o primeiro aspecto a ser observado diz respeito às rimas internas, que se repetem ao longo de todo o poema, pautadas pelo encontro vocálico que resulta num ditongo nasal crescente /ãõ/ (assonância):

Ontem passei pelo port**ã**o florido
 onde nos vimos pela primeira vez.
 Onde tua m**ã**o trêmula segurou a minha
 enquanto as glicínias,
 em chuva de ametistas, caíam pelo ch**ã**o.

Por mais que se saiba que as rimas em “ãõ” são bastante comuns na Língua Portuguesa, inclusive sendo difíceis de serem evitadas, guardado o contexto em que o poema foi criado, elas ganham uma dimensão significativa diferente. A sensação transmitida é única, construída a partir da assonância, que aproxima a poesia da música, que é uma característica evidente do simbolismo. No caso do poema em questão, o uso do ditongo remete a outra palavra que também termina no mesmo ditongo, “explosão”. Como se o leitor estivesse próximo ao local da explosão que vitimou Cyro Sans Duro.

Há repetição das consoantes /p/ nos dois primeiros versos que também se repetem, em parte, em cada estrofe (aliteração):

Ontem *p*assei *p*elo *p*ortão florido
 onde nos vimos *p*ela *p*rimera vez.
 Onde tua mão trêmula segurou a minha
 enquanto as glicínias,
 em chuva de ametistas, caíam pelo chão.

Neste caso, a provável intenção da autora com o uso deste recurso tenha sido também a de trazer o leitor para a cena da explosão, já que, curiosamente,

a consoante /p/, segundo a classificação dos sons da fala, é também conhecida como plosiva, sugerindo novamente a ideia de explosão. Como afirma Hegel,

Esta maneira de tratar a medida e o ritmo é menos lírica do que a sonoridade das palavras e das sílabas, que se fazem valer, sobretudo pela aliteração, pela rima e pela assonância. Com efeito, neste sistema de versificação predomina, por um lado, a significação espiritual das sílabas, a acentuação do sentido que se abstrai do simples elemento material das longas e das breves imutáveis, (...) Esta espiritualização da linguagem pela significação interior das palavras e a acentuação das sonoridades, conforma-se inteiramente com a natureza da poesia lírica. (HEGEL, 1964, p.333)

Ainda nesta estrofe, há o /i/ tônico na mesma posição silábica que aproxima foneticamente o substantivo “glicínias” e o verbo “caíam”, também contribui para a construção do significado. Aqui as glicínias caem e na última estrofe o eu lírico revelará que elas não tombam mais. As glicínias podem sugerir o estado de espírito do eu lírico.

Outra observação quanto ao aspecto fonético fica por conta dos anagramas identificados no sexto verso da segunda estrofe:

Ontem passei pelo portão florido
 onde sonhamos pela primeira vez.
 Onde a **Barca** da Esperança ergueu a **branca** vela
 em nosso coração.
 E, deslumbramos
 com **a luz** de um céu **azul**, sem nuvens,
 não sentimos a aproximação do vendaval.

Primeiro o destaque para as cores branca e azul que apelam para o sentido da visão. As cores possuem ampla simbologia:

O branco, por exemplo, em sentido afetivo está associado à inocência, limpeza, paz, pureza, divindade, infância. Em sentido material à neve, casamento, cisne, batismo, areia clara. Já o azul está associado afetivamente à confiança, verdade, serenidade, intelectualidade, espaço. E materialmente ao céu, frio, gelo, águas tranquilas, montanhas longínquas. (FARINA, 2006, p.26)

Considerando as circunstâncias em que o poema foi escrito, esta estrofe torna-se bastante interessante, pois se verifica uma transição significativa de um estado contemplativo, de um momento bom, como sugere a cor branca, ou de confiança, como sugere o azul, para um estado de extremo desassossego e instabilidade. Há então o vendaval, que desarruma, além de ser um prenúncio da tempestade. Ainda sobre a “luz azul”, segundo a doutrina espírita, ela é sinônimo de purificação espiritual. Na cromoterapia é utilizada para tratar angústia, ansiedade e insônia.

Além das plosivas, predominam ainda os fonemas fricativos /v/, /z/, /s/: “onde **nos vimos** pela primeira **vez** / onde **sonhamos** pela primeira **vez** / onde **sorri** pela primeira **vez**”. Esta predominância, que sugere o som do vento (vendaval), aparece também no verso “Senti tua voz”. Esta repetição compõe uma sinestesia, figura de palavra que consiste em agrupar e reunir sensações originárias de diferentes órgãos dos sentidos. Trata-se aqui de um sentimento interior do eu lírico.

Há, ainda, anagramas formados pelas palavras “portão/porto” presentes na última estrofe que apresentam um apelo semântico bastante forte conforme será retomado mais adiante.

No estrato lexical verifica-se que os dois primeiros versos de cada estrofe apresentam verbos conjugados no pretérito perfeito do indicativo, na primeira

pessoa do singular e do plural, o que dá a ideia de subjetividade. O eu lírico assume sua posição no cenário descrito, além de deixar claro que não está só, quando conjuga os verbos na primeira pessoa do plural.

A poesia lírica apresenta, por si só, um caráter subjetivo. “Na poesia lírica, (...), a criação e o conteúdo são de natureza subjetiva e esta subjetividade deve manifestar-se numa e noutro.” (HEGEL, 1964, p.316). Além disso, cabe observar que os verbos sugerem movimento. Um movimento que foi bruscamente interrompido:

Ontem **passei** pelo portão florido
onde nos **vimos** pela primeira vez.

Ontem **passei** pelo portão florido
onde **sonhamos** pela primeira vez.

Ontem **passei** pelo portão florido
onde sorri pela última vez.

Todos os verbos são de ação e o predomínio de verbos denota o caráter narrativo do poema.

No último verso há o verbo “tombar”, conjugado no presente do indicativo, e este pode sugerir que, a partir de determinado ponto, tudo passará a acontecer de outra maneira:

Ontem passei pelo portão florido,
onde nos vimos pela primeira vez.
E a alma sangrou entre as glicínias,
vivendo ainda mais o tempo que passou.
Mas, de repente,
Senti nas mãos o aperto de tuas mãos,
senti a tua voz...
E, de olhos cerrados, vi, na linha do horizonte,
A nova Barca da Esperança a *ancorar* no Porto
onde as glicínias não **tombam** pelo chão.

Há também o verbo “ancorar”, no infinitivo, que expressa uma ação de maneira genérica, sem revelar as circunstâncias que particularizam tal ação, sugerindo algo vago, indefinido.

Outro aspecto que precisa ser observado é a presença dos advérbios de tempo e de lugar que também se repetem nos dois primeiros versos de cada estrofe:

Ontem passei pelo portão florido
onde nos vimos pela **primeira** vez.

Ontem passei pelo portão florido
onde sonhamos pela **primeira** vez.

Ontem passei pelo portão florido
onde sorri pela **última** vez.

Os substantivos “primeira” e “última” referem-se ao princípio e ao fim de uma história. Tanto as circunstâncias de tempo e de lugar, quanto a ideia de início e de fim, sugerem, conforme já foi dito, uma poesia de caráter narrativo. Vale lembrar que não se fala aqui da narração efetiva do fato, como já afirmava Aristóteles:

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder. (...) o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. (ARISTÓTELES, 384-322 a.C.)

O que é possível entender da citação de Aristóteles é que o poeta não se limita a reproduzir um fato, como o faz um historiador, mas pintar o fato com as cores da literalidade, de modo a torná-lo belo.

Na última estrofe, assim como o verbo “tombar” no presente do indicativo quebra com a sequência de verbos no pretérito perfeito, também aparece uma locução adverbial de modo que interrompe a sequência de advérbios de tempo e de lugar que predominavam até então:

Ontem passei pelo portão florido,
 onde nos vimos pela primeira vez.
 E a alma sangrou entre as glicínias,
 vivendo ainda mais o tempo que passou.
Mas, de repente,
 Senti nas mãos o aperto de tuas mãos,
 senti a tua voz...
 E, de olhos cerrados, vi, na linha do horizonte,
 A nova Barca da Esperança a ancorar no Porto
 onde as glicínias não tombam pelo chão.

A locução “de repente”, traz à tona a ideia de mudança e de interrupção brusca de algo. Vale dizer que este é o clímax, o momento de maior tensão deste poema.

Nos poemas de Carmem Carneiro, de modo geral, predominam o ponto-final e a vírgula, mas em alguns momentos há também reticências. As reticências reforçam a ideia de interrupção. Aliás, esse sinal de pontuação interrompe uma sequência de pontos finais unânimes nas estrofes anteriores. As reticências sugerem também o indefinível, bem ao gosto simbolista, como faz, por exemplo, Camilo Pessanha em seu poema “Ao longe os barcos de flores”. Da mesma forma que sugestionam eternidade num nível espiritual.

No estrato sintático são identificados os recursos de construção empregados no poema e são avaliadas suas aplicações para a construção do

significado do texto. São observados os sintagmas, que são conjuntos de palavras subordinadas a um núcleo. No poema de Carmem Carneiro é possível identificar três sintagmas: o sintagma circunstancial, cujo núcleo é um advérbio; o sintagma verbal, no qual o núcleo é um verbo e o sintagma nominal, cujo núcleo é, geralmente, um substantivo, podendo ser também um adjetivo ou um pronome. Há predomínio do sintagma circunstancial, que introduz as quatro estrofes do poema, sempre nos dois primeiros versos. Estes versos produzem um paralelismo de similaridade e de contraste no ponto em que os dois sugerem tempo, porém o primeiro faz menção a um tempo próximo e o outro a um tempo remoto. As circunstâncias são, em sua maioria, de tempo e de lugar. Na última estrofe há uma circunstância de modo:

Ontem passei **pelo portão florido**
Onde nos vimos **pela primeira vez.**
Onde tua mão trêmula segurou a minha
Enquanto as glicínias,
em chuva de ametistas, caíam pelo chão.

Ontem passei **pelo portão florido**
Onde sonhamos **pela primeira vez.**
Onde a Barca da Esperança ergueu a branca vela
em nosso coração.
E, deslumbramos
com a luz de um céu azul, sem nuvens,
não sentimos a aproximação do vendaval.

Ontem passei **pelo portão florido**
Onde sorri **pela primeira vez.**
Onde a amargura me cerrou os lábios,
Enquanto as glicínias rolavam **pelo chão.**

Ontem passei **pelo portão florido,**
Onde nos vimos **pela primeira vez.**
E a alma sangrou **entre as glicínias,**
Vivendo ainda mais o tempo que passou.
Mas, **de repente,**
Senti **nas mãos** o aperto de tuas mãos,
senti a tua voz ...
E, **de olhos cerrados,** vi, **na linha do horizonte,**
A nova Barca da Esperança a ancorar **no Porto**
onde as glicínias **não** tombam **pelo chão.**

Em todas as estrofes os versos iniciam por um sintagma circunstancial. A ideia de circunstância é algo bastante forte nesse poema. O sintagma circunstancial só não prevalece na última estrofe. Aliás, com base na análise realizada, o que se pode perceber é que a última estrofe é diferente das outras em todos os estratos.

Ainda sobre a palavra “circunstância”, de todos os significados encontrados o que melhor se ajusta ao poema é, segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “particularidade que acompanha determinado fato ou acontecimento”. Foi uma particularidade que definiu o destino dos enamorados Carmem e Cyro e a mesma particularidade gerou o poema “O portão florido”, conforme enfatiza Hegel:

Porém, o que dá a unidade lírica a uma obra lírica, não é o pretexto exterior, por muito real que seja, mas o movimento interior que há de provocar e as concepções que há de inspirar. (HEGEL, 1964, p.333).

A repercussão do fato na poetisa foi o que deu existência ao poema.

Outro fenômeno que se repete é que as orações são compostas por predicados verbais e o núcleo destes predicados é um verbo intransitivo, ou seja, sem a necessidade de um complemento, conforme se vê nos versos “Ontem **passei** pelo portão florido / Onde nos **vimos** pela primeira vez”. Os verbos intransitivos trazem em si a ideia completa da ação ou, no caso específico deste poema, prevalece a ideia do definitivo, daquilo que não precisa de acréscimo, do fato que se basta.

Outra característica sintática importante diz respeito à frase que compõe o segundo verso da primeira estrofe e que se repete na última estrofe: “Onde **nos vimos** pela primeira vez”. Esta frase está na voz reflexiva que remete à ideia de reciprocidade e o poema como um todo sugere a presença de um par, de um casal em perfeita sintonia que só é perturbada pela presença de um vendaval. Este elemento, o ar, é o algoz, o antagonista nos poemas carmenianos, o que desorienta e rompe o equilíbrio.

Todos os versos apresentam orações completas e, portanto, coordenadas entre si. De modo geral e restrito para a construção do sentido do poema, coordenar significa dispor de modo que haja reciprocidade. No caso, reciprocidade de sentimentos, mais uma vez reforçando a ideia do sincronismo entre o casal que fora abalado por uma circunstância.

Outra situação interessante de ser observada é a de três sintagmas nominais que sugerem ação e que ocorrem nos versos: “Onde **tua mão trêmula** segurou a minha / não sentimos **a aproximação do vendaval**. / Senti nas mãos **o aperto de tuas mãos**”. “Tremor”, “aproximar” e “apertar” nos três casos são intransitivos, ou seja, ideias completas, fatos que por si só se bastam ou, ainda, aquilo que é definitivo.

Conforme já foi dito, a última estrofe apresenta uma constituição diferente em relação às outras, a começar pelo estrato gráfico, pois é maior que as demais. Há uma prevalência do sintagma que sugere circunstâncias de tempo e de lugar, porém, na última estrofe essa constância é interrompida pela presença de uma circunstância de modo, que é significativa pela posição estratégica que ocupa dentro do verso e pela carga semântica que carrega: A locução adverbial “de repente”, que quer dizer subitamente ou de maneira inesperada, introduz

uma nova perspectiva para aquela situação. A conjunção adversativa “mas” dá ideia de oposição da oração seguinte em relação à anterior, ou seja, trata-se de uma nova perspectiva que é diferente de tudo aquilo que foi experienciado pelo eu lírico até aquele momento. Trata-se da esperança em algo melhor, vaticinada no último verso em “A nova Barca da Esperança a ancorar no Porto”. Esperança, que, segundo o *Dicionário Aurélio*, significa “expectativa que se tem na concretização daquilo que se deseja, aquilo que se espera; uma das três virtudes teologais”. Trazendo para o campo semântico da espiritualidade, corresponderia àquilo que não se vê com olhos carnavais, mas que crê que vai acontecer.

Para ter uma ideia melhor de como isso opera no poema, será feita, a partir de agora, a verificação do estrato semântico, pois todos os níveis analisados até aqui tendem a convergir para o nível semântico, no qual se examina a configuração do sentido do poema.

Tempo e lugar parecem exercer grande importância no poema de Carmem Carneiro, já que estas circunstâncias são enfatizadas em todas as estrofes. Tempo passado, concluído e significativo, ao ponto de ficar registrado, passado próximo e distante, como já foi explicado, é um paralelismo de similaridade e de contraste que aproxima o tempo próximo de um tempo remoto, longínquo.

O mesmo fenômeno se repetirá com as palavras “portão” e “porto” que se aproximam foneticamente, mas são semanticamente contrastantes. O lugar, um “portão”, que sugere um rito de passagem para outro espaço ou ainda ideia de fronteira entre dois espaços distintos. Em sentido restrito, ou seja, levando-se em conta tratar-se de uma referência ao portão da residência de Petit Carneiro, pai de Carmem Carneiro, o portão era o lugar do namoro comportado, conforme os costumes da época. Os pais exigiam das moças o recato e a conservação do

bom nome da família. Em sentido amplo, um portão não deixa de ser uma porta, grande. Enquanto porta, são encontrados no *Dictionary of symbols and Imagwry*¹⁷ alguns significados, os quais podem ser relacionados com o contexto do poema. A porta é o lugar de passagem, o feminino, a vulva. De outro modo, representa a passagem da vida para a morte, porta de entrada do Céu, conforme se pode ver no livro do Gênesis 28:17 “E temeu, e disse: Quão terrível é este lugar! Este não é outro lugar senão a casa de Deus; e esta é a porta dos céus.” Ainda segundo as escrituras a porta representa o bem e o mal, uma *straight gate* e uma *narrow gate* que conduzem à vida eterna, de acordo com Mateus 7:13 “Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela”. Outra acepção importante para porta, encontrada no *Dictionary of symbols and Imagwry*, é a ideia de poder, fortificação: tomar um portão de uma cidade inimiga é o mesmo que subjugar-la; portões são os pontos fortes da fortificação de uma cidade murada, portanto, poder. A leitura possivelmente atrelada ao portão carmeniano está no fato de que o portão representa, no contexto do poema, o ponto forte ou a zona de conforto ou ainda o refúgio do casal Carmem e Cyro. Ao portão pode ser atribuído ainda o sentido de justiça: o lugar de julgamento, diante do qual foi proferida a sentença em relação ao futuro do casal.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017, ps. 734-737), o portão tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo ao além... (...) Nas tradições judaicas e cristãs a importância da

¹⁷ Ad de Vries .Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976, p.210-211.

porta é imensa, pois é ela que dá acesso à revelação; Cristo é a porta pela qual se chega ao Reino dos Céus: “Eu sou a porta, quem entrar por Mim, será salvo” (João, 10:9).(…) As portas da morte (Isaias 38:10), dos infernos ou da morada dos mortos (Mateus 16:18).

Como se pode observar, o sentido do poema transita entre o universo da vida e da morte. Essa obsessão pelo mistério da morte é outra característica que aproxima Carmem Carneiro do simbolismo. Em sentido restrito, existe também a experiência de morte que a poetisa viveu em função do trágico passamento do noivo Cyro.

É preciso observar que não se trata tão somente de um portão, mas de um portão florido, ornado com uma flor também específica, a glicínia. Conforme já foi dito por Ervin em *A poesia essencialista de Carmem Carneiro*, as glicínias emolduravam o portão da casa do pai de Carmem. Há, ainda, o porto, que apesar da evidente relação fonética com a palavra portão, não apresenta semelhança semântica, pois, neste caso, não há uma passagem. O porto representa um lugar de chegada, um ponto final. O porto representa a terra firme, estabilidade. Pode-se entender, ainda, como a presença do elemento “terra”, que se opõe ao elemento “água”, sugerido pelo objeto “barca”. Os verbos conjugados no pretérito perfeito, bem como os pontos finais, revelam um caráter definitivo, mas somente neste plano, já que se percebe também uma crença no transcendental por parte do eu lírico. Uma esperança na continuidade, revelada na expressão “Barca da Esperança”, grafada com iniciais maiúsculas, alegoria daquilo que é absoluto, perene, também ao gosto simbolista. A palavra “portão” também é grafada com maiúscula alegorizante. O emprego desse recurso tem o propósito

de enfatizar uma ideia, mas, sobretudo, de sugerir uma significação maior de acordo com a temática do texto.

O apego ao metafísico torna-se evidente nos versos “senti a tua voz/ E, de olhos cerrados, vi, na linha do horizonte”. É desse modo que o eu lírico vislumbra a nova “Barca da Esperança”, voltado para o seu interior, ou seja, a nova “Barca da Esperança” é um desejo. É possível pensar que existiu uma anteriormente, mas ao que parece ela foi tragada por um vendaval que interrompeu sua trajetória.

Aliás, embarcação é uma imagem constante nos textos da poetisa e estes indícios colaboram para a ressignificação da sua obra. Em *Escritores Criativos e Devaneios*, Freud pergunta: “Acaso não podemos dizer que ao brincar, toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?” (FREUD, 1976, p. 149).

Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 121), a barca¹⁸ é símbolo da viagem. A barca dos mortos é encontrada em todas as civilizações. Na Oceania, as crenças ditam que os mortos, transportados por barcas solares, acompanham o Sol no Oceano. Na Irlanda, é o símbolo e o meio de passagem para outro mundo e no Egito, o defunto descia para as doze regiões do mundo inferior numa barca. Ainda segundo as crenças egípcias, a barca solar, levada pelas ondas, tinha no centro a presença de Rá, o deus solar.

¹⁸ As imagens de embarcações são comuns aos textos poéticos, especialmente os de caráter lírico como o encontrado aqui. Podem-se encontrar tais imagens, com a mesma conotação, também em textos como “Canção”, de Cecília Meireles: “Pus meu sonho num navio / e o navio em cima do mar; / depois, abri o mar com as mãos, / para o meu sonho naufragar.”

Na mitologia grega, a mais difundida das mitologias, a barca também representa a passagem entre dois mundos. Ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, considerando a viagem da barca solar egípcia pelo mundo subterrâneo, segundo a perspectiva psicanalítica há a exploração do inconsciente. (2017, p. 122)

A barca é símbolo de segurança. Na tradição cristã, a barca representa a igreja, lugar de vencer as ciladas deste mundo. Para Bachelard, a barca dos mortos, ou a *barca de Caronte*¹⁹, personagem da mitologia grega, desperta uma consciência do erro para conduzir sempre aos infernos.

Em última análise, a barca está ligada à passagem do mundo físico para o mundo metafísico. Além do que, em duas situações, é possível notar a presença do sol simbolizando Deus e fazendo menção, mais uma vez, ao elemento fogo. Portanto, a barca, presente nos versos de “O portão florido”, sugere, além de passagem, lugar seguro e estabilidade. Vale lembrar que se trata da “Barca da Esperança” e essa adjetivação atribui a ela um caráter positivo.

Num primeiro momento, as glicínias representam, no poema, um elemento da natureza presente na realidade da autora, já que se trata de um poema autobiográfico. Ainda assim é possível relacionar a simbologia da flor com a temática do poema.

¹⁹ Na mitologia grega, **Caronte** (em grego: Χάρων, transl.: *Chárōn*) é o barqueiro do Hades, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Uma moeda para pagá-lo pelo trajeto, geralmente um óbolo ou dânaça, era por vezes colocado dentro ou sobre a boca dos cadáveres, de acordo com a tradição funerária da Grécia Antiga. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caronte>. Acesso em 06/07/2018

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017) a flor, de maneira geral, simboliza o princípio passivo. O desenvolvimento da flor a partir da terra e da água simboliza a manifestação da vida a partir da substância passiva.

É considerada também como símbolo do amor e da harmonia e este aspecto pode ser relacionado ao caráter harmônico apresentado pelo poema nos primeiros versos. O equilíbrio foi perturbado pelo vendaval, já que, primeiro, conforme os versos do poema, as glicínias, “em chuva de ametistas, caíam pelo chão”; para, logo depois, as mesmas glicínias rolaem pelo chão.

A flor representa ainda o ciclo vegetal, resumo do ciclo vital e seu caráter efêmero. É possível estabelecer uma relação deste significado com o fato de que as glicínias caíam e depois rolavam pelo chão sob efeito do vento, como se estivessem mortas. Depois, o eu lírico afirma que as glicínias não tombam mais, fazendo menção ao caráter espiritual, eterno do ser. Isso traz à memória o mito de Narciso, cujo personagem mitológico teve sua beleza eternizada em uma flor, a flor da noite.

Ainda conforme o *Dicionário de Símbolos*, as flores são, por analogia, associadas às borboletas e estas às almas dos mortos. Muitas vezes a flor representa um arquétipo da alma e seu significado se explica conforme suas cores. (2017, p. 438). Em última análise, as glicínias tanto podem representar no poema o estado de alma do eu lírico, como a própria alma eternizada.

2.2. O AMOR E A DOR COMO INSPIRAÇÃO

Extraído dos Arquivos Históricos do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Unicamp, o Dossiê Carmem Carneiro é um epistolário que contém algumas correspondências trocadas entre a poetisa e sua família, especialmente com o sobrinho, Newton Carneiro Affonso da Costa, ou simplesmente Newtinho, pelo qual parecia nutrir grande estima. Numa dessas cartas, escrita em resposta ao sobrinho, no dia 11 de novembro de 1969, Carmem confidencia uma experiência de criação poética e cita autores como Bachelard para tentar entender o que lhe acontecera. Este documento, que constitui um diálogo com a própria autora, é mais um instrumento para compreender como se deu o processo de criação da obra carmeniana e, também, para a fundamentação de algumas especulações promovidas neste trabalho de pesquisa. Pretende-se relacionar trechos da carta às conjecturas formuladas nesta pesquisa.

A carta começa com Carmem Carneiro dizendo tratar-se de uma resposta ao sobrinho e, já nas primeiras linhas, cita uma obra do escritor gaúcho Ernani Reichmann, intitulada *Volta às Origens*: “Recebi sua carta no dia 20/10. Só agora respondo porque houve uma série de acontecimentos de estarrecer, para mim assombrosos! Fui lendo, lendo, estudando, estudando ‘Volta às origens’ do Reichmann,”. Carmem Carneiro refere-se a Ernani Corrêa Reichmann (1920-1984), que escreveu *Volta às origens* entre os anos de 1963 e 1967. Neste livro, Reichmann entrevista a si próprio e faz uma avaliação da sua produção literária de 1937 a 1967. O escritor se coloca no papel de leitor que, conforme já foi dito, é parte constituinte da criação literária.

Carmem Carneiro, provavelmente, leu esta obra como sugere um exercício de introspecção. Sem explicitar o motivo da leitura cita outro livro.

Outra leitura mencionada por Carmem é a de Albert Béguin, cuja obra *A alma romântica e o sonho*, discute a inspiração para a criação literária que tem origem no sonho: “A alma romântica e o sonho’ de A. Béguin me fizeram caminhar, enxergar. Tive dois sonhos impressionantes (procurava Deus).” Segundo Béguin, a teoria romântica da inspiração não tem sua origem somente no consciente, mas também no inconsciente e menciona que as explicações românticas do sonho diferem da teoria psicanalítica, que afirma o anonimato da criação.

Neste caso, é possível compreender as prováveis razões da leitura de Carmem, que relata ao sobrinho ter visto em sonho os poemas do livro *Plenitude*, antes mesmo de tê-los escrito. Depois, num tom espiritualista, credita tudo a uma revelação:

Tive dois sonhos impressionantes (procurava Deus). Depois de um estado de sensibilidade poética _____, quase 15 dias (sem escrever poemas) aconteceu o terceiro sonho. Não foi sonho, foi revelação, minha cabeça estalava, estalava. Sem saber como, vi dentro de mim mesma. O Bachelard, em “Rêverie Poétique” explica este fenômeno no poeta. Vi os poemas de plenitude (alguns) antes de concretizados em palavras. Vi que eu era vontade, vontade, vontade. Intuição, intuição, intuição. Liberdade, liberdade, liberdade. (CARNEIRO, 1969).²⁰

²⁰ As lacunas presentes na transcrição da carta correspondem a trechos imprecisos em que a palavra ou expressão não pode ser identificada. Para tanto se recomenda ver o original em anexo.

Carmem prossegue seu discurso sobre os autores que sustentam suas teorias e sobre o seu processo de criação literária. Contudo, o que há de mais significativo em seu relato é a desintegração daquilo que obstruía seu fluxo inspirador:

Mas o mais maravilhoso, Newton, foi que quando voltei a mim, todos os muros que me emparedavam haviam caído. Não sentia mais angústia, nem tristeza. Sentia uma alegria íntima, como alguém que vencera um obstáculo tremendo. Vou tentar descrever um dia, e mais exatamente possível, o que me aconteceu. Depois de uma experiência assim, não faz mal se ficar completamente biruta... (CARNEIRO, 1969)

O fragmento em questão faz pensar no seu poema “Sublimação”, que será posteriormente analisado na íntegra:

A corrente há tanto tempo represada
rompeu os diques e inundou a planície
fertilizando os campos.
tornou possível o fluir de águas cristalinas,
o canto da cigarra,
o gorjeio dos pássaros.

A seguir, Carmem fala sobre os acontecimentos aterradores mencionados no início da carta, rememora o acontecimento com Cyro, seu grande amor, e fala ainda sobre a sublimação da dor por meio da palavra escrita:

O assassinato do marido da Laurita, na farmácia, num assalto, foi algo tremendo. Para mim ainda mais. Vivi no real, o que só vivi em sonho em 36. A dor daquela família era minha também. A cabeça enfaixada devido a ter de retirar uma bala do crânio _____ ? Cyro. Desfilavam os companheiros do _____, estudantes de medicina. Seu _____, que aplicou a última injeção a Cyro, estava ao meu lado. Foi um

teste de fogo, pensei que meus nervos arrebentassem. _____ no momento em que tomei a resolução de ir à Lapa assistir ao ofício fúnebre e ir ao cemitério (compensando a imagem que me ficou de não ter ido a São Paulo, por falta de forças em 36). Senti que era de aço. Você nem pode imaginar o que foi a cerimônia na Igrejinha da Lapa. Em resumo, Newton, encontrei a mim mesma, serena, tranquila, sem problemas. O Dr. Cunha, uma vez me disse que era possível isto me acontecer, pela disciplina que impus a mim mesma. Tenho escrito o que parece ser um “Diário Íntimo”, em que vou anotando as emoções e reações. Não me importo mais se vou viver 3 (como desejava) anos mais ou 30.

“Que seja o que bem queirais”. Há uma aceitação completa da vida (Se mais tarde ficar birutinha não faz mal. Tudo se ajeita) (CARNEIRO, 1969).

A poetisa testemunha ao sobrinho o encontro com seu eu, a satisfação e, sobretudo, o alívio que isto lhe trazia. Afirma estar escrevendo o que parece ser um diário íntimo. Quando se fala em diário é preciso deixar claro que se trata de um gênero textual que pressupõe dois grandes tipos conforme o receptor a que se destina. O diário pessoal, de modo geral, destina-se ao próprio autor, e neste caso não há preocupação literária e nem com a linguagem. Já o diário ficcional apresenta cuidado com a literalidade, constituindo-se na ficcionalização do real e, enquanto gênero tipicamente narrativo, pressupõe narrador e personagem. O diário de ficção é uma obra literária com formato de diário. Lacan mencionava que a verdade tem estrutura de ficção e que “nenhuma linguagem pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, uma vez que a verdade se funda pelo fato de que fala, e não dispõe de outro meio para fazê-lo” (LACAN, 1998, p. 882). A partir do momento em que o indivíduo se propõe a escrever sobre sua intimidade, ele passa a ser autor e personagem de si. Deste modo, tanto o diário íntimo, quanto

a autobiografia, por exemplo, são textos que apresentam tanto aspectos literários, como não literários.

No livro *Volta às origens*, que Carmem afirma estar lendo, o autor-personagem fala sobre a sua obra literária. Neste caso, o texto de Reichmann é essencialmente literatura. Já a poetisa, transcreve suas emoções e reações num diário que não se configura literário e que passa a ter um papel de suplência, ou seja, preencher um vazio ou dar conta de emoções que não podem ser expressas de outra forma. O suposto diário de Carmem ou as cartas trocadas com familiares, diferentemente de *O diário de Anne Frank*, por exemplo e de *Volta às Origens*, não é literatura, considerando-se que o diário de Carmem, de caráter familiar, não possui um público-alvo a não ser ela própria e o sobrinho. Já em Anne Frank e Reichmann houve ficcionalização da realidade. Existem dados da realidade contidos em seus textos literários. Por outro lado, as cartas de Carmem podem servir de documento para esclarecer sobre o processo de criação de seus poemas, que são reconhecidamente literários, transcendem da literalidade para a sublimação:

Quando escrevo, consigo afastar todas as preocupações. Minha tristeza desaparece, meu ânimo renasce. Mas – e esta é uma grande questão – será que conseguirei escrever alguma coisa importante, será que me tornarei jornalista ou escritora? Espero, ah, espero muito, porque escrever me permite registrar tudo, todos os meus pensamentos, os meus ideais, as minhas fantasias. (FRANK, 2015, p. 279)

A carta termina com Carmem dizendo ao sobrinho que “há uma aceitação completa da vida”, fazendo novamente menção aos versos do poema “Sublimação”:

Tornou possível a aceitação de tudo.

A renúncia completa,

A resignação total.

E, para alcançar, da paz, o bem supremo,
resta apenas matar o último desejo
e nada mais querer para atingir os Céus.

A palavra aceitação aparece em outros poemas seus e a repetição desta é um dado curioso, se não um indício de algo maior que precisa ser considerado.

Em outra carta ao sobrinho no dia de 5 de dezembro de 1969, Carmem fala, dentre outras coisas, sobre a morte. A carta começa com a poetisa revelando sua fonte de inspiração para o poema “A menina e o livro”, poema que será analisado mais adiante:

Fiquei muito satisfeita, contente é o termo, em ver que você gostou dos versos. Mas estava abalada com os acontecimentos e esqueci-me de enviar aquele publicado em “Plenitude”, “A menina e o livro”, inspirado na Sylvinha sentada no sofá com o sol batendo em seu cabelo_____ e lendo um livro de história. O _____ o considera um dos meus melhores versos. (CARNEIRO, 1969)²¹

Em seguida, o parágrafo que mais importa a essa análise, quando Carmem Carneiro fala sobre temas latentes em seus poemas, especialmente em “O portão florido”:

Tive um “surto” de inspiração e escrevi 8 poemas de uma só vez. Tema: morte, mas como precisava de Deus. Se a inspiração for continuando, talvez mais tarde tenha uma coleção com o título

²¹ As lacunas presentes na transcrição da carta correspondem à trechos imprecisos em que a palavra ou expressão não pode ser identificada. Para tanto se recomenda ver o original em anexo.

“Comunhão”. A epígrafe será: O trabalho de Deus na alma: algo de intangível, profundo, forte que só se compreende bem quando o trabalho de Deus está terminado. (Elizabeth de _____). (CARNEIRO, 1969).

Quando a poetisa menciona o tema da morte fica claro que não se trata da morte enquanto fim definitivo, já que, em seguida, ela cita Deus e para todo crente em Deus a morte nada mais é do que uma passagem para estar com Deus em espírito. Ou seja, se acaso ela estivesse falando da morte no sentido físico, não faria sentido falar em Deus, mas em se tratando do caráter espiritual da morte, Deus se faz obrigatoriamente presente. A palavra “Comunhão” que ela tem como sugestão para título de um possível trabalho posterior seu, guardado o devido contexto, também sugere que a poetisa está possivelmente se referindo à comunhão com Deus.

Nesta passagem da carta fica sugerido o tema da ressignificação da experiência de morte, que foi abordado a partir de poemas como “Sublimação”.

Na parte final da carta endereçada ao sobrinho, Carmem fala sobre o registro de sua experiência e o quanto isso é importante para quando mais tarde o sobrinho viesse a organizar os escritos dela. Ao ler este trecho, a fala da poetisa ao sobrinho soa imperativa, como quem deixa uma missão para outrem. Diferentemente do que ocorre nas cartas escritas por Fernando Pessoa, que procura “explicar” o fenômeno da heteronímia, mas que na verdade tudo não passa de um “jogo literário” forjado pelo poeta; nas cartas de Carmem Carneiro não há indícios de um jogo literário quando ela busca falar sobre o processo de criação dos seus poemas. Apesar disso, as cartas da poetisa não servem como embasamento teórico para explicar seu processo de criação literária. Assim sendo, este trecho da carta terá o suporte teórico, principalmente da Psicanálise:

Bom, não acha? Assim terei transmitido minha experiência existencial. O sofrimento levou-me a aspirar só o eterno, o que não sofre modificações. O caso da Laurita jogou-me no passado e eu descobri essa verdade sobre mim mesma: vivi em intimidade profunda com a morte, indagando sempre sobre ela, pouca a intimidade com a vida. Mais tarde você fará um apanhado sobre meus livros, não esqueça que este é um fato importantíssimo. Certo? (CARNEIRO, 1969).

Considerando que Carmem Carneiro ainda se refere a sua produção escrita, quando fala em transmissão da sua experiência pessoal, conclui-se que esta transmissão se dá por meio da escrita.

A hipótese de que a experiência da poetisa tenha sido transmitida por meio da sua poesia é reforçada pela frase seguinte na qual escreve que “o sofrimento a levou a aspirar ao eterno”. Novamente fica explícita a ideia de espiritualidade, comum em seus poemas, quando fala no “eterno”. Aqui também é possível relacionar à ideia de essencialismo, que equivale àquilo que é suficiente e não está sujeito ao tempo e nem a outras variáveis.

Depois, Carmem constata um autoconhecimento quando escreve que “descobriu essa verdade sobre si mesma”, fazendo menção a sua obstinação por tentar compreender a morte. A final de contas, a morte é um tema recorrente em seus poemas. Percebe-se que a carta traz um resumo dos principais temas trabalhados neles. É possível dizer que nesta carta, Carmem testemunha ao sobrinho de que maneira o processo de criação literária repercutiu nela própria.

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina, então, um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra

revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (Idem, p.156). É o que parece ocorrer à Carmem Carneiro quando diz: “O caso da Laurita jogou-me no passado e eu descobri essa verdade sobre mim mesma: vivi em intimidade profunda com a morte, indagando sempre sobre ela, pouca a intimidade com a vida” (CARNEIRO, 1969).

3. POEMAS DE CARMEM CARNEIRO

3.1 UMA ABORDAGEM ESTRUTURAL

O presente capítulo apresentará a análise dos elementos estruturais de alguns dos principais poemas de Carmem Carneiro, presentes no livro *Poemas Escolhidos*, com a finalidade de refletir sobre a temática da espiritualidade inter-relacionada aos quatro elementos da natureza: o fogo, a terra, a água e o ar; trabalhando o aspecto psicanalítico da obra, conforme as considerações teóricas de Gaston Bachelard.

Para esta análise serão utilizados os modelos propostos por Norma Goldstein e Salvatore D’Onofrio. As análises de ambos os autores têm muito em comum, mas, em alguns momentos, utilizam nomenclaturas diferentes. Sendo assim, optou-se por utilizar a nomenclatura conforme D’Onofrio. Portanto serão observados os elementos estruturais como estrato gráfico, fônico, lexical, que corresponde ao morfológico em Goldstein, sintático e semântico os poemas carmenianos que refletem a espiritualidade e uma busca do conhecer-se por meio da expressão escrita, além da aceitação da perda e da valoração do que é essencial. A poesia de Carmem Carneiro é primordialmente lírica e, conforme

Emil Staiger, “um estado de alma, uma disposição sentimental, que o eu-poético exprime por meio de palavras fluídas, diáfanas, aparentemente sem nexos ou lógicas. A poesia lírica é uma explosão de sentimentos, sensações, emoções” (STAIGER *apud* D’ONOFRIO, 2003, p.57). Além disso, a maioria dos poemas carmenianos são relativamente curtos e, segundo D’Onofrio, “os arroubo líricos só existem em fugazes momentos, não podendo sustentar uma longa composição literária”.

Poemas Escolhidos é uma antologia composta por 101 poemas, publicados anteriormente nos livros *Vozes do Silêncio* (1957), *Poemas* (1960), *Exílio* (1966), e *Plenitude* (1969). A edição de responsabilidade da Fundação Cultural de Curitiba, publicada em 1996, faz parte da coleção “Farol do Saber” criada pelo então prefeito Rafael Greca de Macedo, a fim de valorizar nomes importantes da literatura paranaense. Conforme as palavras de João Manuel Simões, poeta português que fixou residência em Curitiba e que ocupa a cadeira 11 da Academia Paranaense de Letras, os poemas contidos nesta obra guardam “as coordenadas capitais do mapa-múndi poético da grande poetisa, através de algumas de suas estruturas poemáticas mais significativas”. É por essa razão que se fará a análise dos elementos estruturais dos seguintes poemas contidos neste livro: “Um dia nos veremos”, “Quando meu barco ancorar no porto”, “Sem voz, de sílex”, “Flor iridescente”, “Sem medida”, “As palavras morreram”, “Síntese”, começando pelo poema “Um dia nos veremos”:

Um dia nos veremos...

Um dia nos veremos novamente,
um dia que será de libertação
e nos reconheceremos
imediatamente.

Tudo o que for supérfluo terá desaparecido.
Todas as fraquezas, as agonias,
as dúvidas, as limitações.
Ficará só o que é essencial, eterno,
Ficará o selo da imortalidade,
rubro, impresso em sangue,
para a grande verificação.

E nos reconheceremos imediatamente.
O espaço, a distância, o tempo
nada puderam contra nós.
E a resposta ao porquê
de tudo que passou e foi incompreensível
estará refletida em nosso olhar.

Um dia nos veremos novamente.
Essa a esperança
que faz ouvir o ressoar dos sinos,
que faz da vida um poema de beleza,
que faz do sofrimento uma canção.

Sobre o aspecto gráfico, o poema é composto de quatro estrofes, sendo a primeira com quatro versos, a segunda com sete versos, a terceira com seis e a quarta com cinco versos. O título reforça o caráter simbolista ao utilizar reticências como “sugestão do indefinível”. Também remete ao sujeito, ou sujeitos do enunciado que podem ser achados no poema “O portão florido”, conforme já visto. O essencialismo característico da poetisa permeia todo o poema, reforçando a temática da espiritualidade. A primeira estrofe se diferencia das demais quanto ao aspecto gráfico, pois há um prolongamento do terceiro verso provocando a presença de um quarto verso. Essa ideia de prolongamento

fica sugerida, também, pela presença do sufixo *mente* e pelas reticências no título.

No estrato fônico, além da ideia de prolongamento ora mencionada, há também a presença de um paralelismo de consonância entre “veremos novamente / reconheceremos imediatamente” Inclusive, é possível trocar as posições das palavras e ainda assim conservar o sentido: “veremos imediatamente / reconheceremos novamente”. Estas expressões compõem o refrão do poema.

Na segunda estrofe, o que chama a atenção são as repetições que acabam dando aos versos uma melodia característica. Primeiro as provocadas pela oclusiva /t/ em “tudo”, “terá” e “todas”, mas, sobretudo a repetição da monossílabo *as*, que combinada com as sílabas das demais palavras do verso, produzem um som chiado em “**Todas as** fraquezas, **as** agonias, **as** dúvidas, **as** limitações”. Essa sonoridade marcante se perpetua ao longo do quarto e do quinto versos desta estrofe, sem produzir, ao menos a princípio, um efeito de caráter semântico. A priori somente a melodia é o que interessa: “Ficará **só** o que é **ess**encial, eterno, / Ficará o **selo** da imortalidade”. Os dois últimos versos desta estrofe repetem encontros consonantais em “**rubro**” / “**impresso**” / “**grande**”. Considerando-se que as consoantes /b/, /p/ e /g/ são oclusivas e que formam um encontro consonantal com uma vibrante /r/ pode-se extrair daqui a ideia de algo impactante ao ponto de deixar sua marca para a eternidade. Outro elemento importante para a construção do efeito sonoro desta estrofe é a presença das vírgulas que dão cadência aos versos e à ideia de prolongamento ou de processo.

A terceira estrofe repete os aspectos melódicos da segunda, a começar pela fricativa /s/ que desponta do início ao fim: “reconheceremos” / “espaço” / “distância” / “nós” / “resposta” / “passou” / “incompreensível” / “estará” / “nosso”. Nesse ponto, novamente a presença das vírgulas interfere no aspecto sonoro.

A repetição sem dúvida é um aspecto marcante deste poema e a quarta estrofe, além das vírgulas, vai repetir a expressão “que faz” relativa à esperança, dando a ideia de que ela se renova a cada dia.

No estrato lexical deste poema, ao menos na primeira estrofe, o que chama a atenção são os advérbios de modo “novamente” e “imediatamente”. Estes são importantes e constituem, sem dúvida, um elemento para a construção da significação do poema, já que o percorrem do início ao fim. A primeira estrofe também repete uma locução adverbial de tempo, “um dia”, que aparece, inclusive, no título. O artigo indefinido que compõem a locução adverbial sugere uma indefinição quanto ao tempo, do mesmo modo que as reticências. Porém, existe uma contradição já que os verbos “ver”, “ser” e “reconhecer”, que estão conjugados no futuro do presente e pelo modo indicativo sugerem certeza de um reencontro futuro. É possível subentender uma menção à morte, porém não sabemos quando ela irá ocorrer. Contudo, trata-se da morte que levará a um reencontro, ou seja, a morte enquanto uma passagem para outra vida, uma vida espiritual. Não a morte como fim, mas como recomeço. Outra leitura possível é a de que se trata de reencontro com alguém que havia sido encontrado no plano físico e que agora será revisto num plano metafísico. Trata-se de alguém que já cruzou a fronteira que separa o plano terreno do plano espiritual. Não se descarta a hipótese desse alguém ser *Cyro Sans Duro* e de o eu lírico ser um alter-ego de *Carmem Carneiro*.

Na segunda estrofe permanece a ideia de indefinição, representada pelos pronomes indefinidos *tudo* e *todas*, porém os artigos são definidos:

Tudo o que for supérfluo terá desaparecido.
Todas as fraquezas, **as** agonias,
as dúvidas, **as** limitações.

O pronome “tudo” sintetiza tudo o que é supérfluo, ou seja, que não é essencial, para, em seguida, exemplificar algumas das coisas que não são essenciais. Os verbos continuam sendo conjugados no futuro do presente do modo indicativo, reforçando a ideia de certeza. A partir do quarto verso, o eu lírico passa a falar daquilo que é essencial e que vai permanecer perpetuamente. Entende-se por perpetuo o “selo da imortalidade”, uma referência provável ao espírito, ou às coisas que são do espírito:

Ficará só o que é essencial, eterno,
Ficará o selo da imortalidade,

O primeiro verso da terceira estrofe repete os últimos versos da primeira estrofe e reforçam a hipótese de o pronome oblíquo “nos” conter Carmem e Cyro. O verbo “reconhecer”, sugere a permanência da lembrança que leve ao reconhecimento. O advérbio “imediatamente” sugere o grau de intimidade que existia antes da separação do casal. Novamente há artigos definidos acompanhando substantivos abstratos. Se na estrofe anterior, os substantivos “fraquezas”, “agonias”, “dúvidas” e “limitações”, escritos no plural, sugerem algo intrínseco a todo ser humano, na estrofe em questão, os substantivos “espaço”, “distância” e “tempo” são fatores externos. Em ambos os casos, são coisas sobre

as quais o ser-humano não tem o controle. Por outro lado, tais coisas não têm mais controle sobre o ser humano quanto este se torna espírito:

E nos reconheceremos imediatamente.
O espaço, a distância, o tempo
nada puderam contra nós.

Ainda na terceira estrofe e a partir do terceiro verso, há os verbos “passar” e “ser”, conjugados no pretérito perfeito, ou seja, trata-se de um passado concluído, porque faz menção à vida terrena, vida no plano físico. Em seguida o verbo “estar”, *conjugado* no futuro do presente, sugere o tempo futuro, o pós-morte, o plano metafísico, lugar onde as respostas serão alcançadas. Novamente há o pronome possessivo “nosso”, que propõe tratar de duas pessoas que se contemplam e, porque veem um ao outro, eles próprios são a prova da existência de uma eternidade. A resposta, o porquê, que não pode ser encontrado no plano físico.

A última estrofe repete mais um verso da primeira estrofe: “Um dia nos veremos novamente”. O segundo verso é formado pelo pronome demonstrativo “essa”. Tal pronome pode apresentar significados diferentes. Quanto ao espaço, refere-se a algo que está perto de quem ouve. No contexto, se refere a algo que já foi mencionado e quanto ao tempo, indica um tempo passado ou futuro não distante. Os três últimos versos dessa estrofe iniciam com pronome relativo “que”, substituindo a palavra “esperança”. O detalhe está na repetição implícita de “esperança”, reforçando a ideia de algo que se renova a cada dia. A presença do artigo definido mais uma vez interfere no sentido, pois enfatiza não se tratar de qualquer esperança, mas da única esperança que se pode ter, embasada na fé:

Um dia nos veremos novamente.
Essa a esperança
que faz ouvir o ressoar dos sinos,
que faz da vida um poema de beleza,
que faz do sofrimento uma canção.

Sobre o estrato sintático, o ponto máximo desse poema é, sem dúvida, a repetição, demarcada por vírgulas e por elementos coesivos, tais como os pronomes e as conjunções. Os versos, em sua maioria, são constituídos de períodos compostos por coordenação, que lhes dão noção de conclusão. Por exemplo, a primeira estrofe apresenta um período composto por três orações coordenadas, separadas por vírgula e pela conjunção aditiva “e” que dá ideia de adição. Há também a repetição da expressão “um dia”, ora elíptica, ora substituída pelo pronome relativo “que”, sugestão de perseverança. Tal supressão traz concisão ao discurso.

Há ocorrência novamente da elipse nos três primeiros versos da segunda estrofe e nos três últimos também:

Tudo o que for supérfluo **terá desaparecido**.
 Todas as fraquezas, as agonias,
 as dúvidas, as limitações. (terão desaparecidos)
 Ficará só o que é essencial, eterno,
 Ficará o **selo da imortalidade**,
 rubro, impresso em sangue, (o selo a imortalidade)
 para a grande verificação.

Conforme D’Onofrio, a elipse, como outras metataxes por supressão, ao mesmo tempo em que reduzem o plano da expressão, ampliam o plano do conteúdo.

Ainda na segunda estrofe, há a enumeração de atributos para o que não é essencial e, por isso, tende a desaparecer

Tudo o que for supérfluo terá desaparecido.
Todas **as fraquezas, as agonias,**
as dúvidas, as limitações.

Na estrofe seguinte, a conjunção aditiva “e” abre a estrofe e o pronome indefinido “nada”, resume os elementos da enumeração presentes no segundo e no terceiro versos.

E nos reconheceremos imediatamente.
O espaço, a distância, o tempo
nada puderam contra nós.

Nos três últimos versos dessa estrofe nota-se, novamente, a presença da conjunção aditiva “e”.

E a resposta ao porquê
de tudo que passou e foi incompreensível
estará refletida em nosso olhar.

Na última estrofe há um paralelismo sintático que tem como propósito, conforme já foi dito na análise lexical, reforçar a ideia da esperança que se renova a cada dia e que faz com que a vida flua em seu curso natural.

Sobre o estrato semântico, o tema geral é o da espiritualidade. Posto que o espírito é imortal, pode-se dizer que este poema carmeniano também trabalha com a questão da imortalidade. Além disso, é curioso observar que, em alguns momentos e de maneira sutil se faz menção à temática de outros poemas da poetisa.

Por exemplo, na primeira estrofe aparece a ideia de libertação nos versos “Um dia nos veremos novamente / um dia que será de libertação”. Essa ideia foi sugerida por Carmem Carneiro em “Sublimação”, especificamente nos versos “A corrente há tanto tempo represada / rompeu os diques e inundou a planície”. Platão dizia que “o corpo é a prisão da alma” e, nesse sentido, a morte traz a ideia de libertação dos sofrimentos mundanos.

A segunda estrofe deixa claro o caráter essencialista da poesia carmeniana, segundo o qual, o que verdadeiramente importa é o essencial e o eterno, conforme palavras encontradas no quarto verso dessa estrofe. Este verso fala também da imortalidade. Sobre a imortalidade fala o apóstolo Paulo aos coríntios:

Semeia-se corpo animal, é ressuscitado corpo espiritual. Se há corpo animal, há também corpo espiritual. **45** Assim também está escrito: O primeiro homem, Adão, tornou-se alma vivente; o último Adão, espírito vivificante. **46** Mas não é primeiro o espiritual, senão o animal; depois o espiritual. **47** O primeiro homem, sendo da terra, é terreno; o segundo homem é do céu. **48** Qual o terreno, tais também os terrenos; e, qual o celestial, tais também os celestiais. **49** E, assim como trouxemos a imagem do terreno, traremos também a imagem do celestial. **50** Mas digo isto, irmãos, que carne e sangue não podem herdar o reino de Deus; nem a corrupção herda a incorrupção. **51** Eis aqui vos digo um mistério: Nem todos dormiremos, mas todos seremos transformados, **52** num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta; porque a trombeta soará, e os mortos serão ressuscitados incorruptíveis, e nós seremos transformados. **53** Porque é necessário que isto que é corruptível se revista da incorruptibilidade e que isto que é mortal se revista da imortalidade. **54** Mas, quando isto que é corruptível se revestir da incorruptibilidade, e isto que é mortal se revestir da imortalidade, então se cumprirá a palavra que está escrito: Tragada foi a morte na vitória. (I Coríntios 15: 44-54)

A questão aqui é que, se tomado ao pé-da-letra, o texto de Paulo fala sobre um corpo imaterial e invisível, porém, o corpo espiritual de Jesus Cristo foi visto e tocado pelos apóstolos. Ou seja, um corpo espiritual é um corpo imortal, dominado pelo espírito, mas não um corpo imaterial. É provável que Carmem Carneiro tenha chegado a essa leitura dos versículos de Coríntios. Inclusive, porque assim pode ser interpretado ao ler os versos “Um dia nos veremos novamente, / E nos reconheceremos imediatamente”.

A presença do sangue, ainda na segunda estrofe, também ocorre no poema “A lâmpada de ouro”, no qual o eu lírico diz que “Esta lâmpada / é um centro de calor / arde, queima, consumindo o óleo puro / de sangue vivo, sofrimento e aceitação”. O sangue representa o sacrifício pago por Jesus Cristo para redimir os pecados. Sangue é moeda de troca no mundo espiritual. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017):

O sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo. (...) A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. (...) *Sangue é vida*, se diz biblicamente. (...) O sangue – misturado à água – da chaga de Cristo, recolhido no Graal, é, por excelência, a bebida da imortalidade. (CHEVALIER, 2017, p. 800)

Trata-se, portanto, de mais um poema de caráter essencialista, e, sobretudo, espiritual.

Quando meu barco ancorar no porto

Quando meu barco ancorar no Porto,
por favor, não chorem, não lamentem.
Lembrem-se que não estou só,

que o cais está repleto
das muitas naves que partiram antes.

Lembrem-se que mãos amigas
ajudarão a retirar as velas
e o vento não mais açoitara a barca.
Só a brisa mansa ondulará as águas
num embalo doce para adormecer as vagas...

Lembrem-se que o navegante
foi dispensado do trabalho insano
e pode agora repousar tranquilo.
Não mais vigílias nem pesar profundo,
não mais receios da escuridão da noite.

Graficamente, o poema é composto por três estrofes com seis versos livres que seguem certa regularidade, ao menos quanto ao número de versos por estrofe. Este poema guarda evidente semelhança com o poema “O portão florido”, no que tange às palavras “porto”, “vento”, “barca” e o “navegante” de “A lâmpada de ouro”. O título enuncia o tema geral que é o da morte como uma travessia marítima para outro plano, que está representado pelo porto, como já aconteceu no poema “O portão florido”.

Foneticamente, a primeira estrofe apresenta rimas imperfeitas em “barco” e “porto” e perfeitas em “chorem”, “lamentem” e “lembrem”. Além disso, a repetição da monossílaba “não” pode reforçar a ideia do choro e dos gritos de lamentação. Tem também o dígrafo na palavra “que”.

Na segunda estrofe há, novamente, a presença do ditongo nasal /ãõ/ em “mãos” / “ajudarão” / “não”, originando rimas internas. Depois, nos versos três e quatro, há rimas agudas nas palavras “açoitará” e “ondulará”. A estrofe termina com o verso “num embalo doce pra adormecer as vagas”... como em referência à sonoridade provocada pelas rimas nos versos anteriores.

Na terceira estrofe as rimas imperfeitas e “dispensado” / “insano” e as rimas perfeitas em “repousar” e “pesar”, contribuem para a melodia da estrofe.

Importante observar que a construção sonora se dá, também, por meio das vírgulas que foram utilizadas de maneira generosa na primeira estrofe e moderada nas demais. Elas separam expressões de caráter imperativo, como alguém que preza por um instante de calma, de atenção para o que é verdadeiramente importante.

No estrato lexical há, na primeira estrofe, o advérbio de tempo “quando” que remete, neste contexto, a uma circunstância imprecisa de tempo, reforçada pelo verbo “ancorar” que, escrito no infinitivo, não está relacionado a nenhum tempo verbal. Há três verbos desta estrofe conjugados no imperativo e acompanhados pela expressão “por favor”, que destaca a ideia de pedido, de conselho em relação à passagem deste plano para outro, que deve ser acompanhada com naturalidade e sem desespero. Tal apreciação positiva sobre o rito de morte traz à memória versos do poeta português Mário de Sá-Carneiro: “Quando eu morrer batam em latas / Rompam aos saltos e aos pinotes, / Façam estalar no ar chicotes, / Chamem palhaços e acrobatas!”²²

O verbo lembrar, sem a preposição “de”, refere-se ao ato de sugerir, trazendo algo à memória. Ou seja, este verbo no imperativo e sem a preposição, remete a um conselho do eu lírico para algo que já é do conhecimento de todos e que precisa ser trazido à memória. O verbo “estar” indica um estado, uma condição, conjugado no presente quer dizer uma condição do momento presente.

²² Retirado de SÁ-CARNEIRO, M. de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.46.

Na segunda estrofe predominam os verbos conjugados no futuro do presente e no infinitivo. Os verbos no futuro reiteram que a morte é o futuro comum a todos, o destino. Provavelmente, por esse motivo, o eu lírico pede para que não haja choro ou lamentos. O verbo no infinitivo denota uma ação de caráter genérico, sem inferir número ou pessoa do discurso responsável pela ação. A ideia de imprecisão está associada ao plano metafísico do pós-morte, reforçada pela palavra “vagas”, no final da estrofe, que tanto significa “ondas”, quanto “algo vago, impreciso”. Essa ideia também é reforçada pelas reticências. Ainda nessa estrofe, há três substantivos acompanhados de três adjetivos de caráter positivo, que são: “mãos amigas”, “brisa mansa” e “embalo doce”. Tudo converge para um conceito positivo do pós-morte.

A última estrofe constitui-se a partir de duplas de sintagmas que apresentam os aspectos negativos do pré-morte, ou da vida. Por exemplo, em “trabalho insano”, “pesar profundo” e “escuridão da noite” referem-se a situações pelas quais o navegante precisou passar antes da dispensa, ou seja, da morte. O substantivo “navegante” pertence ao mesmo campo semântico de barco e de porto, ou seja, o navegante sobre o barco simboliza a travessia, que é o viver e o porto simboliza o ponto de chegada, a morte. O verbo “ir”, conjugado no pretérito perfeito, sugere a vida que passou e o verbo “poder” refere-se à nova condição.

O estrato sintático apresenta uma característica comum às três estrofes: os períodos compostos, interligados por meio de vírgulas e de elementos coesivos. Essa característica dá cadência ao poema, provocando uma digressão. Parecem surgir lapsos de memória, já que se evoca a ideia do lembrar-se.

A primeira estrofe é introduzida por um sintagma circunstancial de tempo, seguido de uma oração localizada em torno de um verbo de ação que, por sua vez, é seguido de um novo sintagma circunstancial e por orações imperativas intercaladas por vírgulas. A partir da terceira estrofe, há orações formadas em torno de um verbo de estado e que culminam em uma oração formada em torno de um verbo de ação:

Quando / meu barco ancorar no Porto, /
 por favor, / não chorem, não lamentem.
 Lembrem-se / que não estou só,
 que o cais está repleto
 das muitas naves / que partiram antes.

A segunda estrofe não apresenta vírgulas e termina em reticências. As orações são todas formadas em torno de verbos de ação. Além das reticências indicarem algo vago e impreciso, a palavra “vagas”, conforme já visto, tanto pode significar o movimento das ondas no mar, como também vazio, guardado o devido contexto:

Lembrem-se que mãos amigas
ajudarão a retirar as velas
 e o vento não mais **açoiara** a barca.
 Só a brisa mansa **ondulará** as águas
 num embalo doce para **adormecer** as **vagas...**

Na terceira estrofe, há dois períodos compostos, sendo que no primeiro, as orações estão ligadas pela conjunção aditiva “e” e no segundo as orações estão separadas por vírgula. O sujeito dessa estrofe é o navegante, que pode ser o sujeito da primeira estrofe, na qual o eu lírico utilizou-se da primeira pessoa para se manifestar. Somente na segunda estrofe este eu lírico não está falando de si, mas daqueles a quem vai encontrar nessa nova dimensão em que aportou:

Lembrem-se que **o navegante**
foi dispensado do trabalho insano
e pode agora repousar tranquilo. /
Não mais vigílias nem pesar profundo,
não mais receios da escuridão da noite.

Sobre o estrato semântico, este poema traz muitas semelhanças com o poema “O portão florido”, muito do que se verifica em sua análise reitera aspectos ora identificados.

Assim como ocorre em “O portão florido”, no poema em questão Carmem Carneiro utilizou-se da imagem do “porto” grafado com inicial maiúscula para remeter ao ponto de chegada. Conforme já foi dito anteriormente, este porto representa a terra firme, estabilidade. Pode-se entender, também, como o elemento “terra”, que se opõe ao elemento “água”, sugerido pelas palavras “barco”, na primeira estrofe, “barca”, na segunda estrofe e a própria palavra “águas”, também na segunda estrofe.

Algo que não se verifica no outro poema, mas que ocorre aqui é a flexão de gênero da palavra “barca”, que na primeira estrofe está grafada no masculino. Num primeiro momento este detalhe morfológico não contribui para a construção do significado do poema.

Além dos elementos “terra”, representado pelo porto, e “água”, há também o elemento “ar”, representado pelo vento na segunda estrofe. Lá, o vendaval fazia rolar as glicínias pelo chão e aqui o vento açoita a barca. Parece que este elemento é o “pomo da discórdia” nos dos poemas carmenianos. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017), o vento é

símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É força elementar que pertence aos Titãs, portanto violento e cego. Por outro lado, é sinônimo de sopro e, por conseguinte, do Espírito Santo.

Segundo o texto bíblico, no livro do Genesis 1:2, “A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.” Considerando-se os dois significados para fins de acrescer à semântica do poema, há, por um lado, o vento da discórdia em “e o vento não mais açoitarás a barca”, e por outro o vento que pode ser o Espírito de Deus em “Só a brisa mansa ondulará as águas”.

Em “O portão florido”, tem-se o verso “Barca da Esperança ergueu a branca **vela**”, e aqui o verso “mãos amigas ajudarão a tirar as **velas**”. Considerando a ideia de que as velas são responsáveis pelo movimento da embarcação, que as tem como força motriz, no poema “O portão florido” a vela foi responsável pelo movimento e aqui fica sugerido que o movimento cessou de existir. É possível relacionar tal movimento com a própria vida no sentido físico, já que o tema do poema ora analisado é a passagem da vida para a morte, ou a transição para outra vida por meio da morte:

Sem voz, de sílex

Houve o pássaro cantando,
asas possantes,
lúcido, extasiado, índigo.

Houve a estrela esbraseada,
absorta rosa
lacre, alçada sobre os montes

Houve o lago, a flor e o sonho.
houve também
um cisne, sem voz, de sílex.

O poema apresenta um pluralismo semântico interessante e um título não menos curioso. Por conta disso, a prioridade é identificar o significado da palavra “sílex”, para que as coisas comecem a fazer sentido. Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, trata-se rocha sedimentar, composta de opala e calcedônia, de elevada dureza e cor variável. A calcedônia, por sua vez, é uma variedade de quartzo transparente e a opala, um mineral de onde vem a opalina, é uma pedra fosca, porém translúcida. Há um predomínio de elementos comuns a terra neste poema de Carmem Carneiro.

Graficamente, o poema apresenta três estrofes compostas de três versos cada uma, o que já se verifica ser uma tendência. O título remete ao tema geral do poema.

No estrato fônico percebe-se um paralelismo do verbo “haver” com o verbo “ouvir”, sugerido a possibilidade de o poema ser recitado. Trata-se de palavras homônimas e homófonas e, como nada que salta aos olhos é por acaso, será interessante avaliar esta particularidade, que será melhor apreciada no estrato lexical.

Na primeira estrofe nota-se a persistência da plosiva /p/ que, junto da fricativa /s/ em “**p**ássaro” e “**p**ossante”, sugerem algo forte, retumbante. As palavras “**as**as” e “**extasiado**” que também apresentam uma fricativa /z/ reforçam essa ideia de força.

Na segunda estrofe, há a repetição das fricativas /s/ e /z/ nos pares “**esbraseada**” / “**rosa**” e em “**esbraseada**”, “**absorta**”, “**alçada**”, “**sobre**” e “**montes**”. Além disso, os encontros consonantais presentes em “**estrela**”, “**esbraseada**”, “**lacre**” e “**sobre**”, sugerem algo se quebrando. Da palavra sílex

deriva a palavra sílica que, entre outras coisas, significa o material a partir do qual se faz o vidro, que se quebra.

Palavra “esbraseada”, que quer dizer em brasa, vermelha, caracteriza estrela e, portanto, sua idade e temperatura. Estrelas com a coloração vermelha, cientificamente falando, são mais frias e mais velhas, prestes a explodir. Se na primeira estrofe há a ideia de algo forte, retumbante, na segunda a ideia é de algo fraco, que está se apagando, prestes a se quebrar, como sugerem os encontros consonantais.

Na terceira estrofe o que se ouve são os sussurros sugeridos pela fricativa /s/ em “sonho”, “cisne”, “sem” e “sílex”. O que era um canto forte passa a ser um sussurro. Sabe-se, então, que o pássaro mencionado na primeira estrofe é um cisne, sem voz. O canto do cisne é uma expressão metafórica usada para descrever as realizações mais importantes de uma pessoa.

No nível lexical, a primeira palavra que chama atenção é “sílex”, que se trata de um nome comum à maioria das pedras cuja base é a sílica. A palavra é um substantivo, mas no título ela foi usada como uma locução adjetiva, pois está acompanhada pela preposição “de”. Ou seja, uma voz de sílex pode significar uma voz forte ou uma voz pesada. Uma voz pesada é uma voz com pesar.

Outro aspecto importante da análise lexical são os verbos “haver” e “ouvir”, que são sugeridos quando da leitura do poema. O verbo “haver” está conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, ou seja, uma ação não concluída no passado ou uma ação interrompida ou ainda uma ação que era habitual. Além disso, está conjugado com o sentido de “existir” e, neste caso, é impessoal. Ele aparece nas três estrofes do poema, sugerindo que algo existiu, mas não existe mais, pois foi interrompido, silenciado.

Por outro lado, o verbo ouvir, que se reconhece pela leitura, é conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo e na segunda pessoa do singular do imperativo. Seria mais coerente considerar o imperativo, a fim de estabelecer as relações necessárias para compreender o poema. Se no imperativo o eu lírico pode estar se referindo ao leitor, ou a alguém não identificado, o verbo “haver”, com o sentido de “existir”, também se refere a alguém que não se pode identificar.

Outro dado importante é quanto ao tempo dos verbos, se considerados o presente do indicativo do verbo ouvir e o pretérito imperfeito do verbo haver. “Houve”, sugere que algo existiu, aconteceu, foi interrompido e “ouve”, sugere que esse mesmo acontecimento ainda pode ser ouvido, ressoa como o eco de um acontecimento passado que não pode ser esquecido.

Além dos verbos, são marcantes também os adjetivos, que na primeira estrofe caracterizam o substantivo “pássaro”:

Houve o pássaro cantando,
asas **possantes**,
lúcido, **extasiado**, **índigo**.

Este pássaro, que tem asas possantes, ou seja, fortes; é lúcido, consciente, que usa a razão ou que emana luz. Será mais coerente se tomado no sentido de consciente, a fim de estabelecer relação com a ideia da última estrofe, porém não se deve ignorar o outro significado: “Extasiado”, que significa elevado e pode significar, também, “envolvido por estado de êxtase”, “abalado emocionalmente” e, neste caso, diverge de “lúcido”. Já “índigo” remete à cor azul e será pertinente trabalhar com o significado da cor quando da análise semântica.

Na segundo estrofe os adjetivos presentes caracterizam o substantivo “estrela”:

Houve a estrela **esbraseada**,
absorta rosa
lacre, alçada sobre os montes

Conforme já foi visto, esbraseada refere-se à cor, vermelha e à idade da estrela, trata-se de uma estrela velha. Novamente a cor, cujo simbolismo será trabalhado mais adiante. Absorto, por sua vez, tanto quer dizer absorvido, quanto concentrado em seus próprios pensamentos. Ocorre aqui um adjetivo composto, pois a estrela é caracterizada como absorta rosa, que tanto pode ser uma referência à cor quanto à flor, que, aliás, aparece na última estrofe. A palavra lacre, originalmente é um substantivo derivado do verbo lacrar, que significa, de modo geral, fechar. Em princípio, não se percebe relação semântica dessa palavra com “estrela”, nem com o contexto do poema. Já a palavra “alçada”, que também se refere à estrela, é um termo comumente usado no direito e que significa competência. Outra possibilidade de significado para alçada é “eivar”, fazer subir, tornar alto”, de *altus*, que é “alto, elevado”. Se tomado este sentido, as possibilidades simbólicas aumentam. Em Isaias 14:13 há o trecho: “E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte.” Pode, neste caso, ser este verso uma menção a Deus. Outro detalhe é o de que a palavra “montes” está no plural. Para uma estrela ser vista sobre vários montes ela precisa ser muito grande, estar muito alta, ou, ainda, ser onipresente.

Na terceira estrofe pedominam os substantivos “lago”, “flor”, “sonho” e “cisne”:

Houve o **lago**, a **flor** e o **sonho**.
houve também
um **cisne**, sem voz, de sílex.

É possível colocar o cisne e a flor no lago e concluir, com isso, que eles pertencem ao mesmo lugar. Porém, existe ainda o substantivo “sonho” e com este não é possível estabelecer relação semântica, em princípio. A imagem da flor no lago está presente, por exemplo, no mito de Narciso, que ao desaparecer se transforma em uma flor à beira de um lago. Tanto a flor, quanto o personagem Narciso, representam a beleza inexorável. O cisne também é sinônimo de beleza quando associado ao conto “O Patinho feio”. O cisne, sem voz, pode estar ligado a uma crença que surgiu na Grécia antiga, segundo a qual o cisne-branco era completamente mudo durante sua vida e, no instante da morte, cantava uma linda canção. Apesar de saber que tal tese não passa de mito, a expressão “o canto do cisne” continua sendo usada para descrever as realizações mais importantes de uma pessoa. Não há nada que refute a hipótese de que a poetisa utilizou-se do mito para construir a significação que desejava para o seu poema. Outra possibilidade para o cisne sem voz, é dada ao fato de ele ser uma ave, de sílex, de pedra, uma estátua.

O estrato sintático apresenta uma estrutura que se repete nas três estrofes do poema. As três começam por um sintagma verbal e nos versos seguintes predominam os sintagmas nominais. Há, sobretudo, a descrição do pássaro, da estrela e de um ambiente, como se a poetisa quisesse apresentá-lo ao leitor. Fenômeno este que D’Onofrio chama de *hipotipose*. Percebe-se, também, a ausência de verbos em alguns versos, a não ser pelos verbos “haver”

e “ouvir”. Este último, subentendido. A carência de verbos atribui ao poema um caráter mais descritivo que narrativo.

Sobre o estrato semântico, cada estrofe apresenta um elemento característico sobre o qual é importante buscar aspectos simbólicos. Na primeira, é mencionado um pássaro que canta, possante, lúcido, extasiado e índigo ou azul. Na última estrofe a presença de um cisne sugere tratar-se do pássaro citado na primeira estrofe, porém, a conjunção “também” dá a ideia de que ele foi acrescido. Ou seja, houve um pássaro e houve também um cisne. Desse modo, buscou-se tanto a simbologia para pássaro, quanto para cisne e encontrou-se que “pássaro”, de um modo geral, representa a alma, o mundo celeste, a relação do homem com a divindade e a própria divindade. Em Genesis 1:2, conforme anteriormente citado, “A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.” O espírito de Deus, tal como um pássaro, pairava sobre as águas. Vale observar que existe correspondências psíquicas entre os pássaros e as cores. Por exemplo, o cisne, branco, símbolo da libido, que engendra a vida corporal e, por meio do logos, a vida espiritual;” (CHEVALIER, 2017, p. 258). Porém, o simbolismo do cisne branco somente se aplica se ele e o pássaro, citado na primeira estrofe, não forem o mesmo. O pássaro da primeira estrofe é índigo, que é uma tonalidade mais escura de azul. A cor azul, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier é a mais fria das cores e a mais pura. É o caminho da divagação, e quando se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. Sugere eternidade tranquila e altaneira. Os egípcios consideravam a cor da verdade. O azul e o branco, cores marianas, exprimem o

desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus.

Considerando a temática espiritual que norteia os poemas de Carmem Carneiro, na obra aqui analisada não há como não considerar a força simbólica que as palavras “pássaro” e “índigo” exercem nesse poema.

Na segunda estrofe há a estrela, que apresenta inúmeras possibilidades simbólicas, mas o significado que realmente interessa converge para o seu caráter celeste. Conforme o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant “Tanto para o Antigo Testamento quanto para o Judaísmo, as estrelas obedecem às vontades de Deus e, eventualmente, as anunciam.” A estrela presente no poema apresenta características que a aproximam da “estrela da manhã” e da “estrela polar”. “Esbraseada”, ou seja, avermelhada, como a estrela da manhã, de cor vermelha, anunciadora do perpétuo renascimento do dia, ela é símbolo do próprio princípio da vida. No verso “Lacre, alçada sobre os montes”, como a estrela polar, que, segundo a mitologia hindu, ergue-se sobre o monte Meru, no centro do mundo. Os povos uralo-altaicos conheciam também um monte central chamado Sumbur, Sumur ou Sumeru, em cujo píncaro está suspensa a estrela polar. Ainda em Chevalier e Gheerbrant, conforme a sabedoria esotérica dos xamãs, a estrela polar é o eixo em torno do qual gira o firmamento. Sua posição é considerada fixa.

Na terceira e última estrofe há, primeiro o lago que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas etc. Para os gauleses, os lagos eram divindades ou morada dos deuses. Os lagos simbolizam, também, as criações da imaginação. Continua

prevalecendo a ideia de um mundo metafísico, mas há também menção à imaginação, que é um princípio da criação poética, portanto, uma metáfora do próprio princípio da criação literária. Há também uma flor e, conforme já foi presenciado no poema “O portão florido” e de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), a flor, de maneira geral, simboliza o princípio passivo. O desenvolvimento da flor a partir da terra e da água simboliza a manifestação a partir de uma substância passiva. É considerada também um símbolo do amor e da harmonia. A flor representa, ainda, o ciclo vegetal, resumo do ciclo vital e de seu caráter efêmero. Conforme já foi lembrado por ocasião da análise do poema “O portão florido”, a presença da flor no lago remete ao “Mito de Narciso”, cujo personagem mitológico teve sua beleza eternizada em uma flor, a flor da noite, à beira de um lago. Ainda conforme o *Dicionário de Símbolos*, as flores são analogicamente associadas às borboletas e estas às almas dos mortos. Muitas vezes a flor representa um arquétipo da alma e seu significado se explica conforme suas cores.

O último elemento significativo dessa estrofe é o cisne que, segundo Chevalier e Gheerbrant, simboliza a ave de luz, de beleza deslumbrante e imaculada, é a virgem celeste que será fecundada pela água ou pela terra. Novamente está presente a ideia de beleza e de pureza. O carro de Apolo, o deus da música e da poesia, foi conduzido por cisnes sagrados até as bordas do oceano, sua morada. Victor Magnien diz, em sua obra sobre os mistérios de Eleusis, que o cisne simbolizava a força do poeta e da poesia. Isso pode vir a confirmar a hipótese de que esta estrofe, em particular, pode estar sugerindo o ofício da criação literária, mas não somente isso. Para Bachelard, citado em Chevalier e Geerbrant, o canto do cisne, em consequência, pode ser interpretado

como as eloquentes juras do amante. Vale lembrar que o cisne presente nesta estrofe está sem voz. Talvez por que esteja morto? Ou por ser um cisne de sílex, de pedra? Para concluir, vale ressaltar mais um significado que aproxima esse poema do aspecto espiritual, que afinal de contas, é um dos temas dos textos de Carmem Carneiro. Ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Geerbrant, nos textos celtas, a maior parte dos seres do Outro-Mundo que, por um motivo ou por outro, penetram no mundo terrestre, tomam a forma de cisne.

Flor iridescente

Fluir. Afastamento
da flor iridescente
em irreal paisagem.

No abismo, mais abismo,
e a estrela irresoluta
instável sobre os mares.

No refluir a posse
da nave cinzelada
em permanência exata.

O título como o enunciador do tema geral já se verificou como uma tendência nos poemas de Carmem Carneiro. Como presenciado no poema anteriormente analisado, novamente há as imagens da flor e da estrela, que nos poemas carmenianos contém um simbolismo específico. O adjetivo “iridescente” atribui à flor um caráter singular. Não se trata de qualquer flor, mas de uma flor que reflete as cores do arco-íris, assim como o girassol, que acompanha o movimento do sol.

Graficamente, assim como o poema anterior, este também é composto de três estrofes que contém três versos cada.

Sobre o estrato fônico, na primeira estrofe, percebe-se a repetição do som vibrante /r/ com tendência retroflexa, como na consoante “r” na palavra “porta”.

Fluir. Afastamento
da flor iridescente
em **irreal** paisagem.

A palavra iridescente por si só sugere um som decorrente de atrito que, por sua vez, é uma força de oposição ao contato de dois corpos que possuem superfícies irregulares. A palavra “afastamento”, no primeiro verso, pode sustentar essa ideia de corpos que se repelem. Há ainda uma rima imperfeita formada pelas palavras “afastamento” e “iridescente”.

Algo que também é uma constante nos poemas carmenianos é a repetição da fricativa /s/ como ocorre nos versos da segunda estrofe.

No abismo, mais abismo,
e a estrela irresoluta
instável sobre os mares.

A ideia do vento soprando nas cavidades de um abismo ou sobre os mares se justifica nesta estrofe a partir da repetição da fricativa /s/.

Na estrofe seguinte, nota-se a presença das fricativas /v/ e /z/ e de uma rima imperfeita entre as palavras “cinzelada” e “exata”. Novamente as fricativas fazem-se presentes e, aliadas à ideia de mar que reflui, é possível concluir que os versos em questão reproduzem o som do mar quando do seu refluxo.

No refluir a posse
da nave cinzelada
em permanência **exata**.

Quanto ao estrato lexical, percebe-se a escassez de verbos que, só não são absolutamente ausentes, por conta dos verbos “fluir” e “refluir”, escritos no infinitivo, que é o modo impessoal do verbo, ou seja, não carrega em si informação de pessoa. A informação transmitida pelo verbo no infinitivo é de caráter genérico. A posição que os dois verbos ocupam no poema também é significativa, já que ambos, um em oposição ao outro, sugerem um movimento circular, um ir e vir. Apesar escassa presença dos verbos, o poema sugere movimento. Esse movimento é pautado pela preposição aglutinada do artigo “o” no último verso.

Por falar em preposições, é a presença delas que dá a sugestão de movimento presente no poema. Na primeira estrofe há, primeiro, a ideia de posse do segundo para o primeiro verso. Depois, a palavra “afastamento” ou o ato de afastar-se pode sugerir que alguém afasta-se ou que a flor se afasta.

Fluir. Afastamento
da flor iridescente
em irreal paisagem.

Na segunda estrofe há, novamente, a ideia de lugar presente na preposição “em” e a preposição “sobre” que, por sua vez, dá ideia de algo que está em cima.

No abismo, mais abismo,
 e a estrela irresoluta
 instável **sobre** os mares.

A última estrofe repete a ideia de lugar com a preposição “sobre”; a ideia de posse com a preposição “de” mais o artigo “a”, reforçada pela própria palavra “posse” e a última preposição “em”, desta vez sugerindo modo.

No refluir a posse
da nave cinzelada
em permanência exata.

Os eixos do poema estão formatados nos pares de substantivos / adjetivos: “flor iridescente”, “estrela irresoluta” e “nave cinzelada”. A primeira estrofe tem como eixo a flor iridescente, ou seja, uma flor que reflete as cores do arco-íris. Já a estrela, na segunda estrofe, é irresoluta, sem resolução ou nitidez e a nave, na terceira estrofe, é cinzelada ou quase sem cor. O trabalho de Carmem Carneiro com as cores será apresentado mais adiante.

No estrato sintático predominam os sintagmas nominais em frases nominais, ou seja, frases sem verbos ou com verbos subentendidos. É o que D’Onofrio chama de “metataxes por supressão” na forma de elipse. Por exemplo, no primeiro verso o verbo está sugerido no advérbio “afastamento”.

Fluir. Afastamento
 Da (A) flor iridescente
 (afasta-se) em irreal paisagem.

Na segunda estrofe, o verbo elíptico é o verbo “estar”, que sugere um estado temporário reforçado pela palavra “instável”. Ou seja, passível de mudança.

No abismo, mais abismo,
 e a estrela irresoluta (está)
 instável sobre os mares.

Já na terceira estrofe, como acontece na primeira, o verbo está sugerido na locução adverbial “em permanência”. Trata-se de um verbo de estado, mas

que sugere um estado permanente, ou seja, estabilidade, opondo-se à ideia ditada pela estrofe anterior.

No refluir a posse
da nave cinzelada
em permanência (permanece) exata.

Estes aspectos são determinantes para a construção do significado global do poema *Flor iridescente*, retomados a partir da análise do estrato semântico.

Primeiro, o eixo de cada estrofe é composto por pares (substantivo / adjetivo) que são os sujeitos de suas estrofes, ou seja, o que ocorre, ocorre em torno deles.

Na primeira estrofe há a flor iridescente, ou flor que emana as cores do arco-íris. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), o arco-íris é o caminho e mediação entre a terra e o céu. É a ponte entre o Outro-Mundo e o nosso de que se servem deuses e heróis. Essa ideia de passagem entre o mundo físico e o metafísico é recorrente nos poemas de Carmem Carneiro, por conta do seu caráter espiritualista. Assim sendo, é prudente considerar este significado em Chevalier, apesar de existirem outros. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant, a ideia de arco-íris como ponte entre mundos reencontra-se desde o Irã até a África e da América do Norte até a China. Na Grécia, o arco-íris é Íris, a mensageira rápida dos deuses. Simboliza também, de modo geral, as relações entre o céu e a terra.

Outro aspecto importante quanto ao arco-íris é o número de cores que o compõem. Conforme a bíblia, o número sete significa perfeição e o arco-íris, ainda segundo a bíblia, aparece pela primeira vez aos homens depois do dilúvio, como um sinal de aliança entre Deus e os homens:

¹² E Deus prosseguiu: "Este é o sinal da aliança que estou fazendo entre mim e vocês e com todos os seres vivos que estão com vocês, para todas as gerações futuras: ¹³ o meu arco que coloquei nas nuvens. Será o sinal da minha aliança com a terra.

¹⁴ Quando eu trazer nuvens sobre a terra e nelas aparecer o arco-íris, ¹⁵ então me lembrarei da minha aliança com vocês e com os seres vivos de todas as espécies. Nunca mais as águas se tornarão um dilúvio para destruir toda forma de vida. ¹⁶ Toda vez que o arco-íris estiver nas nuvens, olharei para ele e me lembrarei da aliança eterna entre Deus e todos os seres vivos de todas as espécies que vivem na terra".

¹⁷ Concluindo, disse Deus a Noé: "Esse é o sinal da aliança que estabeleci entre mim e toda forma de vida que há sobre a terra". (Genesis 9:12-17)

É válido considerar que há um afastamento da flor que emana as cores do arco-íris e que se encontra em paisagem irreal. Neste caso, o efeito produzido passa a ser outro. O de afastar-se do irreal para voltar à realidade das coisas como elas realmente são.

Na segunda estrofe, o sujeito é outro par de substantivo / adjetivo, a estrela irresoluta, sem resolução, sem nitidez, sem cor e instável, ou seja, passível de mudança, de transformação. Esta estrofe se opõe à primeira quanto às cores, já que a ausência de cores pode remeter à tristeza, reforçada pela ideia do abismo. Recorre-se novamente ao *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), para tratar dos significados de "abismo" mais condizentes com o poema ora analisado. Segundo o dicionário, tanto em grego como em latim, abismo designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas. Nos textos apócrifos simboliza globalmente os estados informes da existência. (...) No plano psicológico, também, pode corresponder, tanto à indeterminação da infância, como a indiferenciação da morte, decomposição da pessoa.

Ainda no dicionário de símbolos tem-se que, nos sonhos, o abismo evocará o imenso e poderoso inconsciente; aparecerá como um convite à exploração das profundezas da alma, para livrá-la de seus fantasmas ou deixar que se soltem.

Este último significado faz mais sentido para o contexto global do poema, considerada a ideia de movimento, a primeira estrofe corresponderia a deixar um mundo colorido, porém irreal, para mergulhar no inconsciente, a fim de travar uma batalha com aquilo que atormenta a alma e finalmente voltar à realidade sugerida na terceira estrofe.

O sujeito da terceira estrofe é o composto “nave cinzelada” (substantivo / adjetivo). A figura da nave também é recorrente nos poemas carmenianos, sob a forma de barca e de barco. Importante buscar mais uma vez em Chevalier e Gheerbrant alguns significados para “cinza”.

Cinza é aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. Este sentido pode ser relacionado com o significado de “abismo” na estrofe anterior.

Segundo Genesis 18:27, “E respondeu Abraão dizendo: Eis que agora me atrevi a falar ao Senhor, ainda que sou pó e cinza.”

Na Índia, os corpos dos iogues e dos sadus são esfregados em cinzas, como sinal de renúncia a toda vaidade terrena.

Os aspectos apontados a partir de Genesis e da Índia estão em conformidade com a ideia essencialista, presente nos poemas de Carmem Carneiro.

Outro significado de “cinza”, que pode contribuir para o sentido global do poema, é a ausência de emoção sugerida pela cor. É como se na última estrofe o eu-lírico fosse tomado pelo retorno da razão.

Sem medida

Súbito, despenca
o pensamento. A lâmina
cai célere, ágil, desfere
o golpe e fere
e ajuda a recompor.

Em estilhas fulgentes
que se unem e agitam
fixam-se as letras
em equilíbrio, nítidas.

Abolir de claves
na canção já escrita.
Anula ou justifica
a pauta sem medida?

O poema apresenta um caráter metalinguístico importante. Graficamente, contém três estrofes, sendo a primeira com cinco versos e as outras duas compostas por quatro versos. O título, novamente, faz menção ao tema geral que é, neste caso, a própria poesia.

No estrato fônico, há duas ocorrências marcantes que são as plosivas /b/ e /p/ acompanhadas da vogal /e/, na primeira estrofe. Há também as rimas internas:

Sú**bito**, des**penca**
o **p**ensamento. A lâmina
cai **célere**, ágil, des**fere**
o golpe **e fere**
e ajuda a **re**compor.

A repetição do “e” aliada às rimas, transmite a sensação de algo que está caindo e depois cortando, dividindo.

Na segunda estrofe predominam as plosivas /t/ e /g/, contribuindo para o som de estilhaços, conforme a própria palavra sugere e como já se verificou em outros poemas carmenianos. O som /k/ em “fixam” e “equilíbrio” dão a ideia de algo se chocando para depois de encaixar. Se na primeira estrofe predomina a vogal /e/, aqui predomina a vogal /a/.

Em **estilhas** fulgentes
que se unem e **agitam**
fixam-se **as** letras
em equilíbrio, **nítidas**.

Na terceira estrofe há novamente o som /k/, dando a mesma sensação de que algo está se chocando. A partir da leitura do poema e da sua evidente metalinguagem, é possível pensar que o choque pode ser das letras para formar palavras. Novamente a presença da vogal “a” é marcante, provocando rimas imperfeitas.

Abolir de **claves**
na **canção** já **escrita**.
Anula ou **justifica**
a **pauta** sem **medida**?

Sobre o estrato lexical há, na primeira estrofe, verbos de ação conjugados na terceira pessoa do presente do indicativo e que apresentam dois sujeitos que parecem funcionar como sinônimas um para o outro. Os verbos são “despenca”, “cai”, “desfere”, “fere”, “ajuda” e “recompor”.

Na segunda estrofe o sujeito são as letras, que antes separadas pela lâmina do pensamento ou pelo pensamento que é uma lâmina, agora se unem,

aproximam-se e se fixam, como em um “*Big Bang* ortográfico”, a partir do qual teve origem o universo da poesia. Visto dessa forma, é possível pensar neste poema como uma metáfora do processo de criação.

Na terceira estrofe nota-se a presença dos verbos “abolir”, no infinitivo, “anula”, conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo e “justifica”, conjugado da mesma forma que o verbo “anula”. Aqui o sujeito é a “pauta sem medida”.

Além dos verbos que conferem ao texto movimento e velocidade, a primeira estrofe começa com o advérbio “súbito”, que quer dizer inesperado, repentino e que caracteriza a ação de despencar. Depois, na mesma estrofe, há adjetivos que caracterizam a lâmina e o pensamento. São eles: “ágil”, que quer dizer com agilidade e “célere”, que significa rápido. Tomando o significado dos dois, percebe-se que são sinônimos e que podem ser vistos como uma redundância proposital, a fim de reforçar a ideia de movimento rápido. Na realidade as palavras “ágil” e “célere” podem se referir ao verbo, atribuindo-lhe uma circunstância de modo em relação à ação de cair.

Na segunda estrofe, a expressão “em estilhas fulgente”, refere-se ao modo como as letras se unem e se agitam, portanto, a expressão funciona como uma locução adverbial de modo. A expressão “em equilíbrio” funciona da mesma forma, atribuindo circunstância de modo à ação de equilibrar. Já a palavra “nítidas” é o adjetivo que caracteriza “letras”. Percebe-se neste poema o cuidado com as circunstâncias, que já foram preocupação em outros poemas de Carmem Carneiro.

Na terceira estrofe, o verbo “abolir” vem acompanhado do complemento “de claves” e de uma circunstância de lugar “na canção”.

No estrato sintático, a primeira estrofe apresenta várias orações fragmentadas, sendo que na primeira há metataxe por inversão, conforme D'Onofrio e, a partir da terceira, metataxe por supressão. Outro dado importante é o de que os sujeitos “pensamento” e “lâmina” podem ser vistos como sinônimos. Assim teríamos a primeira estrofe:

Súbito, despenca
o pensamento. A lâmina (o pensamento)
cai célere, (o pensamento) ágil, (o pensamento) desfere
o golpe e (o pensamento) fere
e (o pensamento) ajuda a recompor.

É possível transcrever a estrofe sob a forma de parágrafo: “O pensamento despenca como a lâmina que cai célere e ágil e que desfere o golpe, fere e ajuda a recompor”. Visto dessa forma, percebe-se a falta de um complemento para a ideia dessa estrofe, o qual estaria na segunda estrofe.

Predomina na segunda estrofe a metataxe por inversão, mas há também a metataxe por supressão como ocorreu na primeira estrofe.

Em estilhas fulgentes
Que (as letras) se unem e agitam
fixam-se as letras
em equilíbrio, (as letras) nítidas.

Se transcrita sob a forma de parágrafo, a estrofe será da seguinte forma: “As letras nítidas, em equilíbrio, fixam-se, unem-se e agitam-se em estilhas fulgentes”.

A terceira estrofe é composta por duas orações, sendo que a segunda oração é uma continuação da primeira. A estrofe termina com uma pergunta sobre a importância da métrica e este questionamento compõem o eixo do poema. Críticos da obra de Carmem Carneiro como Herbert Munhoz Van Erven,

trabalham com a ideia de que neste poema a escritora sai em defesa do verso livre modernista.

Semanticamente, há a imagem do pensamento comparado a uma lâmina que corta, interrompe, mas recompõe. A ideia pode estar ligada à construção da própria poesia, ao trabalho com as palavras, aproximadas e repelidas, articuladas de modo a materializar a ideia contida no pensamento do poeta. A segunda estrofe completa a ideia da primeira por falar sobre as letras, que em pedaços brilham. Como na teoria de que o universo foi criado a partir de uma explosão, o *Big Bang*, aqui a poesia é criada a partir de uma explosão de ideias, de letras, que se fundem, “fixam-se” formando palavras e versos. Na última estrofe, a comparação com a canção serve como que uma crítica ao uso do verso livre modernista. Como se o eu lírico estivesse perguntando: Acaso a partitura de uma canção ausente de clave desqualificaria a canção, bem como o poema escrito em versos livres o desqualificaria?

As palavras morreram

Não é mais possível dizer uma única palavra
porque todas morreram, perderam o significado,
tornaram-se inertes, vazias, inexistentes,
e só o silêncio fala

Não é mais preciso gravar no espaço
a vibração dos sons, enfeixá-los em pautas.
Imóveis, vivem na espessura dos bosques,,
no arroio, no surgir da manhã, na umidade dos olhos.

Não é mais preciso articular uma palavra.
Há tal exatidão na face do silêncio
que o desenho da voz perdura, não se apaga.

Refulge a luz primitiva
abolindo o caos, a incompreensão,
e as palavras morreram, ausentes de sentido

É o primeiro, dentre os poemas vistos até aqui, escrito sob a forma de soneto, composto por duas estrofes com quatro versos e duas estrofes com três versos. Apesar de ser um soneto quanto ao número de estrofes e número de versos por estrofe, os versos não são regulares e também não apresentam a rima como é comum aos sonetos clássicos. O título sugere o tema geral que gira em torno da inutilidade do discurso perante a uma circunstância de morte. Ou seja, não há palavras capazes de aliviar a dor de um pesar.

Uma característica marcante do estrato fônico deste poema é que os aspectos sonoros são raros, marcados pelas repetições de alguns sons e distribuídos em pares nos versos e pela presença das vírgulas e do ponto final, que dão uma cadência característica a este texto poético. O aspecto sonoro é uma particularidade que distingue a poesia de outros gêneros textuais. Porém, a escassez do trabalho com a rima, neste caso, é uma característica comum aos poemas modernos, conforme Salvatore D'Onofrio:

Em que se pese a tendência de uma ala da poesia moderna que, preferindo o verso-livríssimo, rejeita as constrações normativas no tocante aos esquemas estróficos, métricos e rítmicos, a verdade é que o jogo parafônico nunca é completamente abandonado, porque dele depende o halo da sugestividade, que impregna o texto poético. À monotonia do esquema fixo, o poeta moderno prefere os acordos fônicos inesperados, (...) Mello Nóbrega salienta que a rima moderna é “acidental e evocativa”, em contraste com a poesia clássica cuja rima é “imperativa e conectiva”, (D'ONOFRIO, 2003, p.82)

Portanto, apesar de o soneto se tratar de uma forma clássica de poesia, aos padrões modernos certas características foram aperfeiçoadas.

Na primeira estrofe, há repetição da fricativa /s/ e da nasal /m/, que ressoa no poema como um eco da monossílabo “não”.

Não é mais possível dizer uma única palavra porque todas morreram, perderam o significado, tornaram-se inertes, vazias, inexistentes, e só o silêncio fala

Na segunda estrofe, a fricativa /s/ vem acompanhada da fricativa /v/ e dos encontros consonantais *gr* e *br*, reforçando a ideia da vibração.

Não é mais preciso gravar no espaço a vibração dos sons, enfeixá-los em pautas. Imóveis, vivem na espessura dos bosques, no arroio, no surgir da manhã, na umidade dos olhos.

Na terceira estrofe predomina a fricativa /z/ que, assim como as outras fricativas, provoca um efeito de vibração que percorre todo o soneto.

Não é mais preciso articular uma palavra. Há tal exatidão na face do silêncio que o desenho da voz perdura, não se apaga.

A última estrofe repete as mesmas fricativas identificadas nas estrofes anteriores, mas, principalmente o /s/ e com a mesma intenção identificada nas estrofes anteriores.

Refulge a luz primitiva abolindo o caos, a incompreensão, e as palavras morreram, ausentes de sentido

O advérbio de negação “não” ocupa uma posição estratégica no poema e as palavras terminadas em sílaba nasal /ãõ/ que o sucedem, a partir da segunda

estrofe, funcionam como um eco, reforçando a ideia de negação: “não”, “vibração”, “exatidão”, “incompreensão”.

No estrato lexical destaca-se a repetição do advérbio de negação “não” enfatizando que o poema como um todo é uma negação, possivelmente, às palavras, uma vez que certas circunstâncias pedem o silêncio.

Se há advérbio, há também verbo e na primeira estrofe eles ocorrem no presente e no pretérito perfeito, sugerindo o antes e o depois em relação a um acontecimento. Na segunda e terceira estrofes os verbos se apresentam no presente, pois se referem a uma condição presente e permanente. Na última estrofe, o verbo “refulgir”, conjugado no presente, significa brilho, ou seja, brilha a luz primitiva. Possivelmente uma referência a uma lembrança do passado que, segundo o eu lírico, elimina o caos, organiza o pensamento, elimina a necessidade das palavras.

Além dos verbos e advérbio, há o substantivo “palavra”, na primeira estrofe, que está implícito no pronome “todas” e nos adjetivos “inertes”, “vazias” e “inexistentes”. A palavra é o tema do poema, conforme sugerido no título. O substantivo “silêncio”, no último verso da primeira estrofe, também remete à palavra, já que o silêncio é a ausência de palavra.

Na segunda estrofe, o substantivo “sons” é o eixo ao qual se referem todas as outras palavras, a começar pelo pronome oblíquo “os”. Depois o adjetivo “imóveis” também se refere aos “sons” e aos adjuntos adverbiais de lugar “na espessura dos bosques”, “no arroio”, “no surgir da manhã”, “na umidade dos olhos”.

Na terceira estrofe os substantivos “palavra”, “silêncio” e “voz” estão ligados pelo mesmo campo semântico. As palavras se propagam por meio da voz e o silêncio é ausência de voz ou ausência de palavra.

Na quarta estrofe há, novamente, o substantivo “palavra”, que percorre todo o poema. Há, ainda o substantivo “luz” que é, possivelmente, uma referência à lucidez.

O estrato sintático apresenta períodos compostos por orações completas, nos quais predomina o sintagma verbal, quando em alguns casos o sujeito está elíptico, pois se trata sempre do mesmo sujeito, “palavras”. Na primeira estrofe as orações estão ligadas por meio de vírgulas e das conjunções “porque” (explicativa) e “e” (aditiva).

Na segunda estrofe repete-se a mesma situação da primeira, com o predomínio dos sintagmas verbal e circunstancial. O sujeito “palavra” permanece subentendido e tal ocorrência pode sugerir o próprio assunto do poema que é a morte das palavras. A ausência da palavra está contida nos sintagmas circunstanciais de lugar “na espessura dos bosques”, “no arroio”, “no surgir da manhã”, “na umidade dos olhos”.

No primeiro verso da terceira estrofe há repetição da estrutura sintática vista no primeiro verso da segunda estrofe. Conforme já foi mencionado, os substantivos “palavra”, “silêncio” e “voz” pertencem ao mesmo campo semântico, por isso prevalecem como sujeitos das orações.

Os sujeitos presentes na quarta estrofe são “luz” e “palavra” e as orações estão conectadas, novamente, pela conjunção aditiva “e”, como aconteceu na primeira estrofe. Não se trata somente da ideia de adição, mas a segunda oração, tanto aqui quanto na primeira estrofe, é uma consequência da primeira

oração. O poema como um todo trabalha com a relação de causa e consequência.

Outro aspecto importante é o fato deste poema fazer referência implícita a outros dois. O quarto verso da primeira estrofe, por exemplo, faz menção ao poema “Sem voz, de sílex”. E o segundo verso da segunda estrofe faz referência ao poema “Sem medida” quando usa a expressão “enfeixá-los em pautas”.

No estrato semântico verifica-se a presença dos quatro elementos da natureza, através da “vibração dos sons” (elemento ar); “na espessura dos bosques” (elemento terra); “na umidade dos olhos” (elemento água); “no surgir da manhã” (elemento fogo). Ou seja, a palavra está contida nos quatro elementos da natureza.

Sobre os elementos, o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), diz: “Para os gregos, bem como para a maioria das tradições, os elementos são em número de quatro (...). Mas não são de modo algum irreduzíveis entre si; ao contrário, transformam-se uns nos outros.” A ideia de transformação pode ser trazida para a realidade do poema na medida em que a palavra é o agente de transformação do sentido, quando manipulada pelo poeta.

Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant, “Esses elementos têm sua correspondência na simbólica baseada na análise do imaginário. E cada elemento age como condutor para outra realidade que não é a sua.” A ideia de elemento conduz a outra realidade que se enquadra em outro papel que tem a palavra no texto poético. Segundo Bachelard em Chevalier e Gheerbrant:

denominou de a **imaginação material**, *essa espantosa necessidade de penetração que, para além das seduções da imaginação das formas, irá pensar a matéria, sonhar a matéria,*

viver na matéria ou então – o que vem a dar na mesma – materializar o imaginário... (...) Bachelard considera os quatro elementos como os hormônios da imaginação. Eles acionam grupos de imagens. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Através deles efetuam-se as grandes sínteses que dão qualidades um pouco regulares ao imaginário. O ar imaginário, particularmente, é o hormônio que nos faz crescer no sentido psíquico. (CHEVALIER, 2017, p. 362, grifo do autor)

Para Bachelard, a materialização do imaginário é o que a palavra faz quando transporta para o poema as ideias contidas na mente do poeta. A palavra sob a forma de texto é o que possibilita a organização das ideias ou, conforme as palavras de Bachelard, “Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas”.

Síntese

Ampulheta precisa
marcando, inexorável,
o compasso da vida.
Ritmo decisivo,
único, insondável,
solução de um enigma.

No âmago da fonte
incontaminada, viva,
a verdade de nós mesmos,
a identidade tão perdida
no pélagos enganoso
da incerteza.

Graficamente, o poema é composto por duas estrofes que comportam seis versos cada uma. O poema é uma referência explícita ao tempo, mais especificamente ao tempo de vida. O título pode tanto significar resumo ou descrição abreviada, como também, em sentido filosófico, consistir na

unificação, um processo que ocorre do simples para o composto, dos elementos para o todo, das causas para as consequências. Ambos os sentidos depreendidos do título são confirmados pelo poema como um todo. Trata-se de poema abreviado em termos de estrutura. Apresenta um aspecto pessimista sobre a passagem da vida que culmina com a morte, ou seja, das causas para as consequências.

A primeira estrofe é composta por rimas imperfeitas em “precisa” e “vida” e perfeitas em “inexorável” e “insondável”. A numerosa presença das vírgulas dita o ritmo do poema, que é cadenciado, porém decisivo, conforme as próprias palavras sugerem. Há uma sonoridade peculiar que pode ser percebida nas palavras “ampulheta”, “marcando” e “compasso” por conta das nasais /m/ e /n/. Elas soam equivalentes à batida de um tambor ou, provavelmente, às batidas do coração.

Ampulheta **precisa**
marcando, **inexorável**,
o compasso da **vida**.
Ritmo decisivo,
único, **insondável**,
solução de um enigma.

Na segunda estrofe, como aconteceu na primeira, há rimas perfeitas em “identidade” e “verdade” e em “âmago” e “pélago”. Também as rimas imperfeitas nos pares “incontaminada”/ “verdade”, “incontaminada” / “identidade”, “incontaminada” / “perdida”, “verdade” / “perdida” e em “identidade” / “perdida”.

No âmago da fonte
incontamin**ada**, viva,
a verd**ade** de nós mesmos,
a identid**ade** tão perd**ida**

no pélago enganoso
da incerteza.

Para as rimas perfeitas nas duas estrofes prevalece a máxima de Jakobson, segundo o qual “as palavras de sons semelhantes se aproximam quanto ao seu significado” (JAKOBSON, 2001, p.151).

Quanto às palavras “inexorável” e “sondável”, da primeira estrofe, a primeira significa aquilo que não pode ser alterado e a segunda significa aquilo que não pode ser sondado ou compreendido, as duas adjetivam a palavra ampulheta, que, neste caso, simboliza o próprio tempo. Na segunda estrofe acontece o mesmo, primeiro com as palavras “verdade” e “identidade”. A identidade é aquilo que identifica um indivíduo, é a verdade sobre este ser. O outro par de palavras sobre o qual se verifica o mesmo fenômeno é “âmago” e “pélago”. Enquanto âmago significa, dentre outras coisas, a ideia de intimidade, pélago é relativo à profundidade. Em sentido figurado, a intimidade constitui-se naquilo que há de mais profundo em cada um.

Além das rimas, dois outros sons apresentam significativa constância dentro da estrofe, que são as plosivas /p/ e /d/. Essa repetição pode também ser relacionada às batidas de um coração ou ainda a de um tambor.

Ampulheta **p**recisa
marcando, inexorável,
o compasso **d**a vida.
Ritmo **d**ecisivo,
único, insondável,
solução **d**e um enigma.

Sobre o estrato lexical, percebe-se, na primeira estrofe, o predomínio absoluto dos substantivos e adjetivos. Essa “ausência” de verbos determina ausência de movimento. Os substantivos “ampulheta” e “compasso” encabeçam

a estrofe, caracterizados pelos adjetivos e pelas expressões adjetivas como “inexorável”, “ritmo decisivo”, “único”, “insondável”, “solução”.

Ampulheta precisa
marcando, inexorável,
o **compasso** da vida.
Ritmo decisivo,
único, insondável,
solução de um enigma.

A perspectiva da segunda estrofe não muda em relação à primeira, já que permanecem os substantivos, as expressões adjetivas e a ausência absoluta de verbos.

A expressão contida no primeiro verso remete ao lugar onde está a verdade de nós mesmos. O segundo e o quarto versos caracterizam tal verdade e os dois últimos versos referem-se novamente ao lugar onde a verdade ou identidade foi perdida. A ideia de lugar, representado pelo primeiro e quinto versos se deve à preposição “em” que está aglutinada ao artigo “o”. As palavras “âmago” e “pélago”, que ajudam a compor a ideia de lugar, mantem estre si uma relação fônica e uma aproximação semântica. Portanto, não se trata de coincidência o fato de que as duas contribuem para a sugestão de lugar contida nesta estrofe.

No âmago da fonte	(lugar)
incontaminada, viva,	(característica)
a verdade de nós mesmos,	
a identidade tão perdida	(característica)
no pélago enganoso	(lugar)
da incerteza.	

Ou seja, a ampulheta, que representa o tempo, é o ponto em comum entre todo ser humano, a verdade que nivela a todos.

No estrato sintático predominam sintagmas nominais na primeira estrofe, a não ser pela presença do verbo no gerúndio, no segundo verso. Lembrando-se de que o gerúndio é uma forma nominal do verbo, mas, neste caso específico, prevalece o sentido comum ao verbo que é o de indicar uma ação que ainda está em curso ou que é prolongada no tempo. Transmite, assim, uma noção de duração e continuidade de ação verbal.

Na segunda estrofe, além dos sintagmas nominais, há também dois sintagmas circunstanciais presentes no primeiro e no quinto versos, conforme já se verificou na análise lexical.

Sobre o estrato semântico é preciso buscar na simbologia para a palavra “ampulheta” mais elementos que possam contribuir para significação do poema, pois este instrumento representa o tempo, que é o assunto do poema. O tempo que é a síntese dos dias de todo ser humano. Recorre-se novamente ao *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Gheerbrant (2017), segundo o qual “a ampulheta simboliza a *queda eterna do tempo* (Lamartine); seu escoamento inexorável que se conclui, no ciclo humano, pela morte.” Trata-se, conforme já foi dito, de uma visão pessimista em relação à vida, cuja pretensa finalidade é a de conduzir à morte. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant:

A forma da ampulheta, com os seus dois compartimentos, mostra a analogia entre o alto e o baixo, assim como a necessidade, para que o escoamento se dê para cima, de virar a ampulheta. Assim, a atração se exerce para baixo, a menos que revertamos a nossa maneira de ver e de agir. (CHEVALIER, 2017, p. 48)

Ou seja, trata-se de uma questão de atitude diante da morte e da própria vida, que pode vir a ser pessimista ou otimista. O *Dicionário de Símbolos* apresenta outras possibilidades para a *ampulheta* que talvez possam contribuir para a construção do significado de “Síntese”.

O vazio e o pleno devem suceder-se; há portanto, uma passagem do superior ao inferior, isto é, do celeste ao terrestre e, em seguida, através da inversão, do terrestre ao celeste. (...) os dois vasos da ampulheta correspondem ao Céu e à Terra; o filete de areia, invertido quando o aparelho é virado, representa as trocas entre um e outro, (CHEVALIER, 2017, p. 48)

A relação entre o céu, plano espiritual e a terra, plano físico é uma constante nos poemas carmenianos. “Síntese” não trabalha com a questão de maneira explícita, como se pode verificar nos poemas anteriores, mas o tema da morte é evidente. Aliado ao simbolismo do objeto “ampulheta” é possível trazer este poema para perto dos demais, em termos de significado em comum.

Ainda sobre o estrato semântico, há uma descrição de ampulheta extraída de Chevalier e Gheerbrant, que talvez seja mais útil para a construção do sentido de “Síntese”.

O término do escoamento marca o fim de um desenvolvimento cíclico, o qual Schuon observou ser exatamente conforme ao movimento da areia, inicialmente imperceptível, em seguida cada vez mais rápido, até a precipitação final. (CHEVALIER, 2017, p. 49)

Este último significado simbólico faz mais sentido se relacionado à estrutura rítmica do poema, pois, na primeira estrofe, as vírgulas são mais

presentes, marcando um ritmo mais lento. Isso se dá até o segundo verso da segunda estrofe, quando a velocidade rítmica aumenta, sugerindo o movimento da areia no interior da ampulheta.

A rosa

Frágil, transitória, efêmera,
embalada no sonho
esfolhada no tempo.

Desabrochando à sombra
do imaterial e eterno,
é plenitude e exaltação, grandeza.

Transitória, efêmera.
Divina, indestrutível
na intemporal beleza.

A presença de flores nos poemas de Carmem Carneiro não é inédita, haja vista o poema “O portão florido”, no qual temos as glicínias e o poema “Flor iridescente”, a flor que reflete as cores do arco-íris. A flor, de maneira genérica, carrega um simbolismo extenso e é por isso que ela se faz tão presente nos poemas de modo geral.

Graficamente, o poema apresenta três estrofes, contendo três versos em cada estrofe. Todos os versos escritos de forma livre. O título, como já ocorreu com os poemas anteriores, é o assunto geral do poema, que é, neste caso, uma descrição da forma, mais voltada para o seu aspecto imaterial ou simbólico que físico. Conforme já foi observado neste trabalho, o objeto de inspiração para a criação poética é que menos importa quando o que está em questão é a literariedade do poema.

Sobre o estrato fônico, verifica-se na primeira estrofe que o primeiro verso apresenta duas palavras paroxítonas, ou seja, com o acento na mesma sílaba

tônica, seguidas por uma palavra proparoxítona, que apresenta o acento tônico na antepenúltima sílaba tônica. Esse aspecto é importante para o ritmo do poema. Nos dois versos subsequentes há rimas perfeitas e imperfeitas.

Frágil, transitória, efêmera,
embalada no sonho
esfolhada no tempo.

Na segunda estrofe, os elementos responsáveis pelo efeito sonoro são o encontro consonantal “br” e o fonema /e/, que se repete ao longo de toda a estrofe provocando uma assonância.

Desabrochando à sombra
do imaterial **e eterno,**
é **plenitude e exaltação, grandeza.**

A terceira estrofe repete situações sonoras identificadas na primeira e na segunda, como a paroxítona em “transitória” e a proparoxítona em “efêmero”. Há também a sequência do fonema /e/, que provoca a assonância.

Transitória, efêmera.
Divina, indestrutível
na intemporal **beleza.**

Outro fenômeno sonoro observável é o da frequência com que o poema apresenta a fricativa /z/, deste o título até o último verso da última estrofe. Outro ponto em comum entre essas palavras é o fato de se referirem, adjetivando, a palavra “rosa”. São elas “transitória”, “exaltação”, “grandeza” e “beleza”.

No estrato lexical é possível notar uma grande quantidade de adjetivos, já que se trata de um poema de caráter descritivo. Há duas descrições, sendo uma de caráter físico e outra de caráter metafísico. Na primeira estrofe, além dos

adjetivos, há duas locuções adverbiais de lugar. Já na segunda, nota-se o verbo “desabrochar”, no gerúndio, que significa ato contínuo. Tal significado corresponde ao adjetivo “eterno”, que está na mesma estrofe. Na terceira estrofe predominam os adjetivos e uma locução adverbial de lugar. Os adjetivos presentes no poema podem ser divididos em dois grupos, sendo um grupo dos que representam a flor em seu caráter físico e o outro, de adjetivos que representam a flor em seu caráter metafísico.

CARÁTER FÍSICO DA FLOR

Frágil
transitória, efêmera
esfolheada

CARÁTER METAFÍSICO DA FLOR

Divina, indestrutível
Intemporal beleza
embalada
plenitude e exaltação
grandeza

Além das duas possibilidades de descrição há também o fato de que esses adjetivos se opõem entre si. Ou seja, os adjetivos remetem tanto a vida em seu aspecto físico, quanto em seu aspecto metafísico, espiritual.

Sobre o estrato sintático as estrofes são compostas, majoritariamente, por sintagmas nominais, a partir de frases que não apresentam verbos. As frases dispostas dessa forma têm como objetivo ressaltar o sujeito ou o assunto do poema, que é a rosa e suas características. Por isso, nesse tipo de frase, a ausência do verbo não é sentida. As vírgulas servem para delimitar as características do lugar que a rosa ocupa, seja este um plano físico ou

metafísico. Cada uma das estrofes termina por um ponto final, evidenciando que esta descrição é feita em três tempos.

Para falar sobre o estrato semântico deste poema recorre-se novamente ao *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), segundo o qual a rosa,

Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, é a flor simbólica mais empregada no Ocidente. Na iconografia cristã, a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. Um símbolo rosa-cruz apresenta cinco rosas, uma no centro e uma sobre cada um dos braços da Cruz. Essas imagens evocam o Graal ou o orvalho celeste da redenção. (CHEVALIER, 2017, p. 788)

A temática espiritual é, sem dúvida, uma marca característica dos poemas carmenianos. Assim, há correspondência entre o caráter divino, conforme o verso “Divina, indestrutível”, com a iconografia cristã. Por mais que a rosa, no poema de Carmem Carneiro, não esteja sugerindo a taça que recolhe o sangue de Cristo, seu aspecto espiritual é evidente.

Conforme a bíblia, a rosa (de Saron) é uma expressão utilizada por uma mulher sulamita ao se dirigir ao seu amado. O vale de Saron, região da Palestina, era fértil e produzia belas e abundantes flores. Algumas pessoas atribuem o título de “Rosa de Saron” a Jesus, mas a bíblia não confirma essa informação.

¹ Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales. ² Qual o lírio entre os espinhos, tal é meu amor entre as filhas. ³ Qual a macieira entre as árvores do bosque, tal é o meu amado entre os filhos; desejo muito a sua sombra, e debaixo dela me assento; e o seu fruto é doce ao meu paladar. (Cânticos 2:1-3)

Sob o ponto de vista bíblico o que se tem é um relacionamento de amor no sentido puro, espiritual. Essa relação também é possível de ser feita com o poema “A rosa”.

Em Chevalier e Gheerbrant , a rosa é símbolo de regeneração: “segundo F. Portal, a rosa e a cor rosa constituiriam um símbolo de regeneração em virtude do parentesco semântico do latim *rosa* com *ros*, a chuva, o orvalho.” (CHEVALIER, 2017, p. 789).

A ideia de regeneração pode estar sugerida no verso “esfolhada no tempo” quando confrontado com os versos “Divina, indestrutível / na intemporal beleza”. Já que, no plano geral, o poema pretende contrapor dois aspectos da rosa, o passageiro e o perene.

Não há menção quanto à cor da rosa, sendo assim, não é possível abstrair nada neste sentido.

3.1 OUTRAS ABORDAGENS

3.2.1 Fenomenológica

Bachelard apoia-se na fenomenologia para analisar as imagens poéticas, mas para entender como isso ocorre na literatura é necessário, primeiramente, entender como isso é tratado na Filosofia, uma vez que se trata de um conceito filosófico. A fenomenologia teve origem com Edmundo Husserl, por volta de 1900. Jean François Lyotard explica que ela consiste no:

estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno. (LYOTARD, 1999, p. 10).

Ou seja, a fenomenologia é o estudo dos fenômenos a partir de si próprios e, considerando a imagem poética um fenômeno, interessa o estudo da imagem por ela mesma, sem se preocupar com as causas que a geraram. Martin Heidegger, discípulo de Husserl, diz que a fenomenologia significa “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra” (HEIDEGGER, 2006, p. 74). Bachelard, por sua vez, diz que a imagem poética independe de impulsos do passado conforme querem os psicólogos e psicanalistas porque ela tem “um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1993, p. 2):

a fenomenologia não é explicativa; seja em relação ao chamados fatos psíquicos, seja em relação às diferentes classes de objetos, a intuição da essência descreve o fenômeno, (...) A filosofia como ciência rigorosa seria, pois, uma ciência descritiva e não explicativa; (NUNES, 2007, p.52).

Portanto, o que se procura fazer é, tão somente, descrever tais fenômenos. Bachelard descreve a imaginação sob um viés fenomenológico. Para ele²³, repetindo William Blake, a imaginação não é “um estado de alma, mas a própria existência humana...”. As palavras num texto poético despenham a função de trazer à existência aquilo que elas nomeiam. O que é diferente de

²³ NUNES, Benedito, *Hermenêutica e poesia*, Minas Gerais: Editora UFMG, 2007, p. 140.

materializar as coisas do inconsciente. Uma característica que é marcante e que, por isso, define um texto literário ou uma obra de arte como o que é, está nas inúmeras possibilidades de leitura que esse texto é capaz de proporcionar ao seu público. Isso torna um texto autônomo, independente do seu autor:

O que o texto significa não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal, textual, e significação mental e psicológica são, doravante, destinos diferentes. É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda as suas próprias condições psicossociológicas e se abra assim a uma sequência ilimitada de leituras, (NUNES, 2007, p. 146).

De fato, o contexto social e as motivações do escritor não devem cercar as inúmeras possibilidades de leitura de um texto literário. Porém, desde que a análise psicológica e a sociológica não sejam entraves para a leitura multifacetada do texto literário, elas não podem ser descartadas.

3.2.2 Psicanalítica

Em *Escritores Criativos e Devaneios*, Freud manifesta inquietação quanto à origem do conteúdo de um poema e sobre a capacidade que o poeta tem de impressionar o seu leitor com tal conteúdo:

O indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar

conhecimento de tais fantasias. (...) A verdadeira ars poética está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa. (...) (FREUD, 1908, p.142).

Freud compreende a *ars poetica* como a manifestação dos sentimentos oriundos da psique do escritor, que os molda por meio da palavra, a fim de serem apreciados por aquele que lê, independentemente da carga traumática que os mesmos sentimentos carregam. Tudo fica restrito às entrelinhas do texto e, para o leitor, o que prevalece é o resultado estético do trabalho com estes sentimentos. Bachelard, porém, discorda, afirmando que a psicanálise procura o contexto que deu origem à imagem poética e esta independe de contexto, bem como de fatores culturais ou da percepção:

Para tentar delimitar a “situação fenomenológica”, há a necessidade de isolar (...) uma esfera de sublimação [3] pura, (...) que é desprovida da carga das paixões. (...) Dando (...) à imagem poética de estímulo um absoluto de sublimação, jogamos uma grande cartada no que é um simples colorido (BACHELARD, 1974, p. 349).

Para Bachelard, a poesia produz sublimação, mas a psicanálise não dá conta de explicar esse fenômeno em todos os níveis, pois o vê apenas como uma fuga, uma compensação. Na realidade, trata-se de algo inesperado. Ainda segundo as palavras do próprio Bachelard, o psicanalista quando procura “explicar a flor pelo estrume” (BACHELARD, 1974, p. 350), desconsidera outros aspectos do texto, que também são importantes, restringindo-se ao trauma, que gerou o sentimento, explorado na poesia. Bachelard chamou de “situação fenomenológica” o jogo de imagens que provocam o prazer da leitura, segundo

a qual a palavra vale por si só, sem a necessidade de estar atrelada a experiências traumáticas daquele que as produziu. Ou seja, o texto é o que se tem de concreto, não se joga nada dentro dele, mas se retira dele as infinitas possibilidades da palavra. O poema é o limite do seu próprio sentido e, neste caso, o escritor não deve compor a análise. Todavia, insiste-se na ideia de que o texto literário não é o texto em si. Ele não surge aleatoriamente, pois toda criação pressupõe um criador e toda criação leva as impressões deste criador. Toda criação pressupõe um contexto e, no caso da criação literária, pressupõe também um leitor que desconstrói para reconstruir, atribuir significados ao texto literário que talvez nem tenham sido cogitados pelo escritor; tendo sempre o texto como ponto de partida, mas encontrando-se com o autor e com o contexto durante a trajetória de leitura e terminando a viagem em um ponto, quem sabe, distinto dos demais. É fato que o texto precisa justificar determinado ponto de vista em relação a ele próprio, mas nada impede que determinada interpretação seja construída a partir daquilo que se sabe sobre o autor e o sobre o contexto em que foi concebida a produção escrita.

A partir do exposto, convém tomar como exemplo o poema “Sublimação”, apresentando a análise de sua estrutura, bem como o aspecto semântico deste:

Sublimação

A corrente há tanto tempo represada
rompeu os diques e inundou a planície
fertilizando os campos.
tornou possível o fluir de águas cristalinas,
o canto da cigarra,
o gorjeio dos pássaros.

Tornou possível ver a beleza do mundo,
o verde das montanhas
o azul do céu.
As nuvens esbranquiçadas, que seguem qual veleiros,
tangidas pelo vento,
a desfazer-se em sonhos.

Tornou possível a aceitação de tudo.
A renúncia completa,
A resignação total.
E, para alcançar, da paz, o bem supremo,
resta apenas matar o último desejo
e nada mais querer para atingir os Céus.

A disposição gráfica deste poema apresenta três estrofes compostas de seis versos livres, ou seja, uma sextilha. O título “Sublimação” pode ter muitos significados. Em primeiro plano aparece a conotação físico-química. Em sentido figurado, sublimação corresponde a exaltar, purificar, enaltecer. Na psicologia e na psicanálise, segundo Freud, sublimação remete a um mecanismo de defesa do “eu”, em que impulsos inconscientes culminam em atitudes positivas²⁴. Essas duas possibilidades de sentido serão mais avaliadas adiante. Antes disso, o foco da análise será o estrato fônico.

No estrato fônico predominam as vibrantes /rr/ e /r/, no primeiro verso, que reforçam a ideia das águas que rompem a represa.

²⁴ Disponível em <https://www.significados.com.br/sublimacao/> Acesso em: 04 de dez. de 2018.

A corrente há tanto tempo represada
 rompeu os diques e inundou a planície
 fertilizando os campos.
 tornou possível o fluir de águas cristalinas,
 o canto da cigarra,
 o gorjeio dos pássaros.

Ao ler o poema, é possível perceber a vibrante mais estridente no início e mais cadenciada ao final da estrofe, dando a ideia dos estágios do romper das águas que, num primeiro instante é violento e depois se torna brando.

Outra ocorrência marcante nesta estrofe é a da vogal /a/, que é essencialmente tônica e que, por isso, retoma a ideia da ação violenta das águas. Quando se faz a leitura do poema em voz alta, essa discrepância sonora do primeiro para o segundo parágrafo torna-se mais evidente:

A corrente **há** tanto tempo represada
 rompeu os diques e inundou a planície
 fertilizando os campos.
 tornou possível o fluir de águas cristalinas,
 o canto da cigarra,
 o gorjeio dos pássaros.

Na segunda estrofe, o predomínio das fricativas /v/ e /z/ traz novamente a ideia da ação do vento:

Tornou possível **ver** a beleza do mundo,
 o verde das montanhas
 o azul do céu.
 As nuvens esbranquiçadas, que seguem qual veleiros,
 tangidas pelo vento,

a desfazer-se em sonhos.

Neste poema, Carmem Carneiro trabalha novamente com os quatro elementos. Na primeira estrofe a água, na segunda o ar, sem contar a presença de elementos que são comuns à terra como em “o verde das montanhas”.

Na última estrofe, a presença do ditongo nasal /ãõ/, que já ocorreu no poema “O portão florido”, é uma marca significativa neste contexto, pois sua ocorrência funciona como uma onomatopeia, sugerindo o estrondo de uma explosão. Em “O portão florido”, o ditongo remete a uma explosão de fato, mas aqui sugere a explosão provocada pela água ao romper a represa:

Tornou possível a aceitação de tudo.

A renúncia completa,

A resignação total.

E, para alcançar, da paz, o bem supremo,

resta apenas matar o último desejo

e nada mais querer para atingir os Céus.

É pertinente notar que a ideia de explosão proposta pela presença do ditongo /ãõ/ ocorre a partir do título e percorre o poema todo. Ainda sobre a última estrofe, não se pode ignorar a constância da fricativa /s/, que lembra um sussurro ou, novamente, o vento.

Tornou possível a aceitação de tudo.

A renúncia completa,

A resignação total.

E, para alcançar, da paz, o bem supremo,

resta apenas matar o último desejo

e nada mais querer para atingir os Céus.

Há uma constância com relação às vírgulas que interferem significativamente no ritmo do poema, sugerindo lentidão na geração das imagens e contribuindo para o seu sentido. Conforme Bosi,

Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética, a trama de imagem, pensamento e som. A verdade sui generis do poema está, precisamente, na intersecção dessas três realidades: o significado aparece sob as espécies do nome concreto, ou da figura e é trabalhado pelos poderes da voz. (BOSI, 1977, p. 88)

No estrato lexical, a primeira estrofe é composta, predominantemente, por verbos simples e por verbos substantivados. A maioria dos verbos está conjugada no pretérito perfeito, sugerindo tratar-se de um processo de libertação de algo que estava reprimido, recluso no interior do eu lírico, conforme confirma o primeiro verso da primeira estrofe. O terceiro verso da primeira estrofe apresenta o verbo no gerúndio, “fertilizando” e essa forma nominal do verbo significa um processo em curso ou prolongado, que reforça a ideia central do poema. A partir do quarto verso da primeira estrofe, há o verbo “fluir”, no infinitivo, seguido pelos substantivos “canto” e “gorjeio”, que são resultantes da derivação regressiva dos verbos cantar e gorjear. O verbo no infinitivo sugere uma ação em sentido genérico e os substantivos originados a partir de derivação regressiva concorrem para o mesmo significado. Assim, da primeira para a última estrofe, o poema apresenta uma progressão textual que vai do específico para o geral.

O verbo tornar, novamente no pretérito perfeito, abre a segunda estrofe e o seu significado percorre, não somente a estrofe, mas o poema como um todo, já que “tornar” significa “transformar”, convertendo para outro estado. Os

substantivos que aparecem nesta estrofe são resultantes da derivação de adjetivos, ou seja, a ideia de transformação, eixo do poema, está materializada nas palavras que o compõem, já que os substantivos são resultados de transformação de verbos, na primeira estrofe e de adjetivos, na segunda. Considerando que substantivo significa também essência, semanticamente se realiza a transformação da essência. Os últimos três versos da segunda estrofe têm como centro o verbo seguir, conjugado no presente, que denota aquilo que está acontecendo no momento da fala.

Na última estrofe há novamente a ocorrência de substantivos deverbais²⁵: “aceitação”, “renúncia” e “resignação”. Convém observar que estes substantivos são todos abstratos. Junte-se a isto o fato de os verbos, dos quais derivam os substantivos, serem de ação e é possível concluir que representam sentimentos experimentados pelo eu lírico.

No poema se discorre sobre a transformação psíquica por meio de atitudes pontuais. Os três substantivos deverbais nomeiam processos, em ordem cronológica, pelos quais o eu poético está passando. Primeiro a aceitação do que incomoda, de um sentimento negativo que está aprisionado ou represado, conforme sugere o primeiro verso do poema.

O segundo substantivo é “renúncia”, ato de renunciar, rejeitar, não querer mais, expulsar “rompeu os diques e inundou a planície”. O verso seguinte evidencia que a ação de renunciar fertilizou os campos e o que torna a terra fértil são os excrementos de animais, aquilo que é posto para fora por não ser bom

²⁵ Substantivos deverbais são palavras derivadas que resultam da "redução" da derivante, por isso que a esta se subtrai um segmento terminal, como, p. ex., choro(ô) (de chorar), toque (de tocar), compra (de comprar), sarampo (de sarampão). (A esse tipo de derivação também se chama regressiva, e, mais particularmente, deverbativo, em razão de ter grande produtividade na criação de substantivos tirados de verbos.). Fonte: <https://www.dicio.com.br/deverbal/> acesso em 06/07/2018

para os seres vivos. O que reforça a ideia de renunciar o que não está fazendo bem. Por outro lado, a terra devidamente fertilizada produz novos frutos, gera vida. O terceiro substantivo, a “resignação”, que significa submissão à vontade de alguém ou de algo para alcançar da paz o bem mais desejado. Esse bem que não provém dos meios físicos, céu físico, mas do céu metafísico ou espiritual, pois está grafado com inicial maiúscula. A resignação que conduz ao que é essencial ou o bem supremo que supre todas as necessidades ao ponto de nada mais querer, a não ser o que vem do alto.

Os três últimos versos deste poema remetem mais uma vez a versículos bíblicos, quando dizem “E, para alcançar, da paz, o bem supremo”, parecem parafrasear o apóstolo Paulo no livro de Filipenses, em que escreve: “E a paz de Deus, que excede todo o entendimento, guardará os seus corações e as suas mentes em Cristo Jesus.” (Filipenses 4:7). Ou então nos versos: “E, para alcançar, da paz, o bem supremo, / e nada mais querer para atingir os Céus”. Que sugerem palavras do mesmo apóstolo diante dos moradores da cidade de Colossos, quando diz: “Portanto, se já ressuscitastes com Cristo, buscai as coisas que são de cima, onde Cristo está assentado à destra de Deus.” (Colossenses 3:1)

No estrato sintático há uma ocorrência singular, que é a do sujeito explícito no primeiro verso do primeiro sexteto. A estrutura sintática se resume a sintagmas nominais e verbais com frases cujos centros são verbos e substantivos deverbais ou substantivos formados a partir de verbos. Na primeira estrofe, observa-se a supressão do sujeito a partir do segundo verso do poema, que pode ser tomado como um zeugma. Além disso, quando se aproxima o substantivo “corrente” do verbo “rompeu” percebe-se ao menos duas conotações

possíveis no contexto do poema, já que corrente, tanto pode significar água em movimento, como também liame composto de anéis ou elos metálicos que serve para prender. De uma maneira ou de outra, a ideia de liberdade está contida neste poema.

A estrutura da segunda estrofe praticamente não difere da primeira em termos sintáticos. Conforme o conteúdo do poema, o rompimento da corrente represada tornou possível, dentre outras coisas, contemplar as nuvens esbranquiçadas. Estas, por sua vez, também desempenham papel de sujeito, mas de um sujeito passivo, porque são tangidas pelo vento.

Na última estrofe, além da “Corrente represada”, há um sujeito que é indeterminado por verbos no infinitivo e que expressam ações de maneira genérica e impessoal.

No estrato semântico a palavra “sublimação” apresenta diferentes conotações no campo da espiritualidade e da química. Com relação a esta última, existe a outra parte da temática estudada nos poemas carmenianos, que são os elementos da natureza: terra (sólido) e ar (gasoso). A mesma palavra está presente também no campo semântico da psicologia e da psicanálise, conforme já foi mencionado. O título percorre todo o poema e, portanto, o estrato semântico será avaliado de acordo os significados ora mencionados.

A primeira estrofe apresenta a água em duas situações, primeiramente encontra-se represada, parada e água parada está sujeita às impurezas. A mesma água, depois que rompe os diques, flui cristalina, ou seja, limpa, pura. Isso indica que sublimação significa purificar, separar-se do que é impuro. Na última estrofe o eu lírico afirma que precisa renunciar ao último desejo para atingir o céu. Observa-se a palavra “ céu” escrita com inicial maiúscula,

sugerindo o céu espiritual. As palavras “renúncia”, “desejo” e “céu” estão semanticamente interligadas, pois quando o céu a ser alcançado é espiritual, o desejo passa a ser a vontade da nossa carne, que não é perfeita e então precisa ser renunciada.

A segunda estrofe remete ao elemento terra e ao elemento ar quando fala das montanhas verdes (elemento terra) e das nuvens que são conduzidas pelo vento (elemento ar). Além disso, o verbo “tornar” carrega em seu significado a ideia de transformação, de mudança, de passagem.

A terceira estrofe reitera o elemento espiritual do poema, explicitado através do uso da palavra “céus”, escrita com inicial maiúscula, para deixar claro que não se trata aqui do céu no sentido físico, mas espiritual. As palavras “aceitação”, “renúncia” e “resignação” estão interligadas semanticamente por fazerem parte de um processo para se atingir um alvo. A palavra “aceitação” aparece também no poema “A lâmpada de ouro”, que será analisado na sequência e também representa aquilo que não se pode mudar e que, por isso, precisa ser admitido como é. Em um contexto espiritual pode significar submissão à vontade de Deus.

3.2.3 Religiosa

Em todos os poemas de Carmem Carneiro é possível estabelecer relações com o texto bíblico e isso já foi observado na medida em que os poemas foram sendo analisados. Porém, escolheu-se “A lâmpada de ouro”, porque, dentre todos, ele é o que melhor representa o aspecto espiritual da poetisa. Compreende-se esse poema carmeniano como a própria metáfora de Deus.

A lâmpada de ouro

Esta é a lâmpada
que ficou imóvel,
entre o espaço e o tempo.

Lâmpada de ouro
de chama fixa.

Não estremece, não vacila,
quando o vendaval quer tudo destruir.

Farol a iluminar escolhos,
a guiar o navegante no silêncio das águas,
penetra nas cavernas submersas,
desce ao mais fundo da voragem
e sobe, em raios retilíneos,
ao céu mais alto.

Esta lâmpada
é um centro de calor.
Arde, queima, consumindo
o óleo puro
De sangue vivo, sofrimento e aceitação.

Graficamente, o poema é composto de 1 hepteto, 1 sexteto e 1 quinteto, perfazendo um total de três estrofes escritas em versos livres. O tema geral do poema é a luz absoluta, o elemento fogo, que orienta o navegante e cuja chama, que ilumina, é alimentada pela dor. O título é o enunciador do tema geral. A disposição gráfica dos versos do poema sugere algo que foi tirado de sua posição original, como faz um vendaval por onde passa. O vento também dá movimento às águas silenciosas pelas quais o navegante é guiado.

No estrato fônico, a primeira característica a se observar é a constância da fricativa /s/ nas três estrofes:

Esta é a lâmpada
 que ficou imóvel,
 entre o **espaço** e o tempo.

Lâmpada de ouro
 de chama fixa.

Não **estremece**, não **vacila**,
 quando o vendaval quer tudo **destruir**.

Ao contrário da primeira estrofe, na segunda a fricativa /s/ prevalece em todos os versos, como a luz que alcança os escolhos, aquilo que está visível, na superfície, mas que também chega às profundezas de cavernas submersas:

Farol a iluminar **escolhos**,
 a guiar o navegante no **silêncio** das águas,
 penetra nas **cavernas** submersas,
desce ao **mais** fundo da voragem
 e **sobe**, em raios **retilíneos**,
 ao **céu** **mais** alto.

Na última estrofe somente um verso não comporta o som /s/:

Esta lâmpada
 é um **centro** de calor.
 Arde, queima, **consumindo**
 o óleo puro
 De **sangue** vivo, **sofrimento** e **aceitação**.

O uso da fricativa /s/ pode sugerir o intenso sopro do vento, por sua vez, o elemento ar. Em contrapartida, a chama que representa o elemento fogo milita contra o vendaval. A chama fixa pode representar a estabilidade e o vendaval, a instabilidade. Da presença dos elementos ar e fogo deriva outra possibilidade em relação à disposição gráfica. Tanto o vento (ar), quanto a luz (fogo) são capazes de entremear os espaços mais recônditos.

Outra ocorrência importante é a da vogal tônica /é/ no terceiro e no quarto versos da última estrofe, que soam como ecos no interior de uma caverna. Na mesma estrofe, a vibrante /r/ sugere o som do trovão, resultante dos “raios retilíneos”.

penetra nas cavernas submersas,
 desce ao mais fundo da voragem
 e sobe, em raios retilíneos,

Prevalecem nas três estrofes as vogais tônicas que, neste caso, intensificam a sugestão de mar revolto que se choca contra as pedras.

No estrato lexical, o poema contempla duas situações, que são a descrição das características do objeto poético, no caso, a lâmpada e a descrição das ações do mesmo objeto. Os dois primeiros versos da primeira estrofe apontam as características deste objeto e, por isso, prevalecem os verbos de estado. Estes verbos ficam subentendidos nos dois primeiros versos da segunda estrofe. O verbo “ser” reaparece no segundo verso da terceira estrofe.

Depois da descrição vem as ações às quais a lâmpada e o vento estão sujeitos, o que reafirma a ideia anteriormente sugerida de um antagonismo entre

os elementos fogo (lâmpada) e ar (vento). Os verbos de ação prevalecem sobre os verbos de estado, reiterando a ideia de movimento também sugerida pela disposição gráfica do poema. O tempo verbal predominante é o presente e a prevalência dele determina o caráter narrativo-descritivo deste poema. Trata-se de algo que está acontecendo, que está sendo experimentado pelo eu poético. Alguns substantivos se referem aos protagonistas do enredo “lâmpada”, o “vendaval”, o “farol” e o “navegante”. À lâmpada e ao farol, que são extensão um do outro, cabem as ações concretizadas. Já no vendaval há um desejo de destruir que aparentemente não se concretiza. O navegante, por sua vez, é um sujeito passivo que depende do farol que é maior que ele. A partir dessa situação, que coloca um indivíduo a mercê de forças maiores que ele e que é recorrente em outros poemas, pode-se deduzir o caráter espiritualista²⁶ da obra de Carmem Carneiro, segundo a qual o ser-humano está sujeito a uma força espiritual maior que ele e para a qual deve entregar o seu destino.

O estrato sintático apresenta uma organização que se repete nas três estrofes do poema. O primeiro verso, em cada uma das estrofes, responde à pergunta “o quê?”, que se refere ao assunto central do poema, no caso, a lâmpada, que representa a luz que orienta e conduz: “Esta é a lâmpada / Farol a iluminar escolhos, a guiar o navegante... / Esta lâmpada é um centro de calor”.

Os verbos “iluminar” e “guiar”, no infinitivo, expressam a ação de forma genérica. Verbos no infinitivo desempenham várias funções em uma frase e, no caso destes versos, eles funcionam como um complemento da caracterização da lâmpada. O primeiro e o segundo versos da segunda estrofe são a extensão do primeiro verso da primeira estrofe, assim: “Esta é a lâmpada / Farol a iluminar

²⁶ Religioso

escolhos, / a guiar o navegante no silêncio das águas”. Ou seja, esta lâmpada é o farol a iluminar escolhos, a guiar o navegante no silêncio das águas. A palavra “farol” funciona como predicativo do sujeito para a palavra lâmpada e os verbos no infinitivo, por sua vez, caracterizam a palavra “farol”.

Segundo o *Dicionário Michaelis Online da Língua Portuguesa*²⁷ o sentido literal mais comum para farol é “espécie de torre, construída junto ao mar, encimada por um candeeiro móvel, ou projetor, para dar sinais de luz a aviões e embarcações como orientação durante a noite; faro”. Já em sentido figurado, significa, dentre outras coisas, “Tudo aquilo que ilumina, mostra a direção, encaminha; fanal; Aquilo ou aquele que dirige, vai à frente, lidera; guia, rumo, norte”. Para efeito de construção de sentido, convém tomar o sentido figurado.

Após realizada a pergunta “o quê?”, dirige-se à questão “como”: que ficou “imóvel / Não estremece, não vacila / penetra... / desce... / e sobe...” Primeiramente, as expressões revelam do que se trata para depois apresentar as maneiras de agir desta luz.

Depois de conhecermos as formas de manifestação da luz, partimos ao *locus* em que ela se manifesta: “entre o espaço e o tempo / no silêncio das águas / nas cavernas submersas / ao mais fundo da voragem / ao céu mais alto”. Os versos sugerem que não existem limites para a luz produzida pela lâmpada, que vai de um extremo ao outro, do inferno ao céu. A luz onipresente e infinita reforça o aspecto espiritual da obra de Carmem Carneiro.

No estrato semântico, o que chama a atenção, devido às repetições ao longo do poema, é a palavra “lâmpada”, explícita desde o título e subentendida em alguns versos. Ela é o elemento central, o assunto do poema.

²⁷ Michaelis On-line Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em 23/01/2019.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017):

O simbolismo da lâmpada está ligado ao da emanção da luz. Ele é, ensina o patriarca zen Huei-neng, *o suporte da luz, e a luz é a manifestação da lâmpada. Disso advém esta unidade de uma com a outra, que é semelhante à da concentração com a Sabedoria.* (CHEVALIER, 2017, p. 534, *grifo do autor*)

Ou seja, a lâmpada é o suporte da luz e juntas, lâmpada e luz constituem uma unidade. Vale frisar que a luz que emana da lâmpada não fica restrita a ela, conforme mostra o poema carmeniano. Ainda segundo Chevalier, a lâmpada é, ao mesmo tempo, Deus e luz. No Ocidente ela é sinal da presença real de Deus.

Além disso, não se trata de uma simples lâmpada, mas de uma lâmpada de ouro. Tradicionalmente, o ouro é considerado o metal perfeito, que tem o brilho da luz (CHEVALIER, 2017, p. 535). Ou seja, a lâmpada de ouro é uma metáfora do próprio Deus, do qual emana a luz. O quinto verso da primeira estrofe revela que a lâmpada de ouro é de chama fixa. A chama, por sua vez, é símbolo de purificação, de iluminação e de amor espiritual (CHEVALIER, 2017, p. 232). A chama é fixa, ou seja, não muda, como Deus, que é o mesmo ontem, hoje e sempre. A luz emanada pela lâmpada não estremece diante do vendaval que quer tudo destruir, conforme a passagem bíblica do Evangelho de Mateus, que vem ao encontro destes versos, quando Jesus acalma a tempestade:

23.Entrando ele no barco, seus discípulos o seguiram. 24.De repente, uma violenta tempestade abateu-se sobre o mar, de forma que as ondas inundavam o barco. Jesus, porém, dormia. 25.Os discípulos foram acordá-lo, clamando: "Senhor, salvamos! Vamos morrer!" 26.Ele perguntou: "Por que vocês estão

com tanto medo, homens de pequena fé?" Então ele se levantou e repreendeu os ventos e o mar, e fez-se completa bonança. 27.Os homens ficaram perplexos e perguntaram: "Quem é este que até os ventos e o mar lhe obedecem?" (Mateus 8:23-27)

Na segunda estrofe, o eu lírico atribui outra característica à lâmpada que, segundo ele, é farol a iluminar e a guiar o navegante, que penetra nas cavernas submersas e sobe ao céu. Para os fulas ou fulanis, grupo étnico que habita a África Ocidental, o fogo é do céu, pois ele sobe. Ao mesmo tempo, a água é da terra, porque ela desce em forma de chuva (HAMK). A origem da água é celeste e seu destino terrestre.

Na terceira estrofe, a lâmpada é um centro de calor que arde, queima e consome, cujo combustível é o sangue vivo. Ou seja, há a ideia da purificação através do sacrifício pelo fogo que é centro de calor.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, o fogo é o símbolo divino essencial do Masdeísmo, religião fundada na antiga Pérsia, hoje o Irã. A ideia do fogo purificador e regenerador perpetua-se do Ocidente ao Japão. Há ainda as línguas de fogo descritas em Pentecostes. O fogo que consome o ego para que Deus prevaleça, ou seja, o fogo é a própria manifestação de Deus no ser humano. Ainda conforme o *Dicionário de Símbolos*, certos ritos crematórios têm como origem a aceitação do fogo na qualidade de veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Por sua vez, G. Durand (DURS, 180-183) e Bachelard, distinguem duas direções ou duas constelações psíquicas na simbologia do fogo, de acordo com a maneira como ele é obtido, seja por meio da percussão ou da fricção. Neste caso assemelha-se ao relâmpago e à flecha e possui valor de purificação e de iluminação. É o prolongamento ígneo da luz. No quinto verso da segunda estrofe,

a luz que sobe na forma de raios retilíneos pode ser comparada à flecha e, portanto, ter valor de purificação.

Segundo a Bíblia, “o mandamento é uma lâmpada e as instruções implícitas nele são uma luz” (Provérbios 6:23). Além disso, o ouro simboliza a santidade de Deus. Portanto, as evidências constatadas no poema fazem crer na purificação através de Deus, que é simbolizado pelo elemento fogo.

Bachelard descreve os elementos como “hormônios da imaginação”²⁸, que acionam grupos de imagens. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Através deles efetuam-se as grandes sínteses que dão qualidades regulares ao imaginário. A psicologia moderna retomou a distinção tradicional entre os princípios ativos e masculinos, ar e fogo, e os princípios passivos e femininos, água e terra.

Considerando-se que o que prevalece aqui é a presença do elemento fogo, enquanto o farol que conduz, é possível concluir, por conta da sua representatividade ativa e masculina, que o eu lírico pede ao elemento masculino que conduza as ações, que tome a atitude, enquanto que as águas, que aparecem silenciosas, sugerem a figura da mulher, que passivamente segue a orientação do homem. O fogo é considerado um elemento motor e na astrologia corresponde ao ardor e ao entusiasmo, mas em sentido religioso pode representar também o espírito, ou Deus, conforme já dito. Por sua vez, o elemento ar, que milita contra o fogo, na astrologia representa o intelecto ou a razão. A partir desse sentido compreende-se que a razão humana não é capaz de explicar as coisas do espírito, pois não é capaz de explicar Deus, mas enquanto criação, pode sentir a presença do Criador. O elemento água, que

²⁸Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, in Dicionário de Símbolos Compilação de Constantino K. Riemma online. http://www.clubedotaro.com.br/site/n43_4_chevalier.asp. Acesso em out.2018.

representa o feminino e a passividade, segue seu curso obediente e em silêncio. Na astrologia, a água corresponde à sensibilidade e a emotividade.

3.2.4 Essencialista

Uma das características proeminentes no trabalho literário de Carmem Carneiro é o que se chamou de “essencialismo”, que consiste em absorver da vida aquilo que realmente importa, a essência. O poeta curitibano Hebert Munhoz Van Erven discutiu essa temática em seu livro *O essencialismo na poesia de Carmem Carneiro*. O poema carmeniano que melhor trabalha com essa temática é “Procissão de eus”. Esse poema é resultado do diálogo com o texto do irmão, também literato, Miltom Carneiro.

Miltom Ericksen Carneiro, nascido em 16 de outubro de 1912, viveu em meio a uma geração de intelectuais que se destacaram no cenário curitibano. Médico, professor, escritor, poeta e boêmio, dedicou-se, além da Biologia, também aos livros. Foi o primeiro a ocupar a cadeira de número 21 da Academia Paranaense de Letras. Miltom faleceu em 22 de janeiro de 1975. “Procissão de Eus” é um dos mais proeminentes poemas do autor.

O poema carmeniano é uma síntese do poema do irmão, do que se concluiu que o trabalho com a essencialidade se deu, também, ao nível da forma. Apesar de mais sintético, o poema não é menos profundo, dando margem a especulações e comparações com outros nomes consagrados da literatura como Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe e Baudelaire, conforme se vê a seguir:

Procissão de eus

A Milton²⁹ Carneiro

São tantos, tantos
não há distingui-los
no desfilar contínuo.
Absorvem-se, plasmam-se
repelem-se, esfacelam-se
em vórtices movediços.

Desintegração do único
refletindo o centro imóvel
de um eixo sempre uno.

Em termos gerais, a temática do poema parece estar ligada a máscaras sociais ou ao trabalho com a essência, o ser de fato e aparência, o ser social, formatado conforme as exigências de cada situação, pessoa ou ambiente. Tomando por base o que já foi visto nos poemas carmenianos, há uma forte tendência à apreciação deste aspecto.

Graficamente, o poema apresenta duas estrofes, a primeira contendo seis versos e a segunda, três versos livres. O título remete, num primeiro momento, à multiplicidade de comportamentos que se pode vislumbrar em um único indivíduo. É possível ir ainda mais longe com as conjecturas e pensar em crise de identidade ou buscar indícios que possam aproximar esse poema do conceito de flâneur, de Baudelaire ou do conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe.

²⁹ Na bibliografia pesquisada encontramos duas grafias possíveis para o nome do irmão da poetisa, que tanto pode terminar em M como em N

No estrato fônico, a primeira estrofe pode ser dividida em duas partes. Nos primeiros três versos há rimas no início e no final dos versos, pela ocorrência da fricativa /s/ e do ditongo nasal /ão/.

São tantos, tantos
 não há distingui-los
 no desfilar contínuo.

Nos três últimos versos da primeira estrofe as coincidências fônicas ficam por conta da nasal /m/ junto da fricativa /s/. O som produzido pela pronúncia desses fonemas, cria no verso um chiado característico, sugerindo um movimento forte e giratório, como em um vórtice.

Absorvem-se, plasmam-se
 repelem-se, esfacelam-se
 em vórtices movediços

Na segunda estrofe há os encontros consonantais /gr/, /fl/, /tr/ e /pr/, que sugerem algo se quebra e que, com a quebra, se desfaz, como partes de um todo que se separam, conforme o significado da palavra desintegração:

Desintegração do único
 refletindo o centro imóvel
 de um eixo sempre uno.

Portanto, os fonemas presentes no poema reforçam a ideia de algo ou um indivíduo único, que se divide em muitos, mas a essência permanece, conforme sugere o último verso do poema.

No estrato lexical, o que primeiro chama a atenção é que a maioria das palavras, inclusive os verbos, está no plural, reforçando a ideia da multiplicidade de “eus”. Os verbos estão conjugados na terceira pessoa do plural, acompanhados do pronome se, que, no contexto, exerce a função de pronome reflexivo, ou seja, indica que a ação praticada pelo sujeito volta-se para o próprio, como em um vórtice, cujo movimento provocado pelo eixo é experimentado também pelo eixo. Os verbos estão todos no presente do indicativo, sugerindo que o processo de fragmentação do “eu” é algo presente e constante.

No primeiro verso há o advérbio de intensidade “tanto”, que dá ideia de grande quantidade, mas no poema ele aparece duas vezes em sequência sugerindo um exagero na quantidade. Trata-se de uma multidão de “eus” ou procissão, conforme o título. O substantivo “procissão” significa reunião ou grupo de pessoas que se juntam para caminhar. O termo é mais usado com caráter religioso.

No segundo verso da primeira estrofe há o verbo haver, conjugado na terceira pessoa do singular, no tempo presente. Quando utilizado em frases negativas e seguido de infinitivo com o sentido de “ser possível”, este verbo é impessoal, ou seja, não é possível definir o sujeito. Novamente prevalece a ideia de aparência em relação à essência.

É possível perceber que os verbos dominam a paisagem neste poema, mas, apesar de poucos, há também substantivos com valor importante para a compreensão do poema. O primeiro é vórtice, que corresponde a um movimento concêntrico forte e giratório. Este substantivo está acompanhado do adjetivo “movediço”, que significa uma grande movimentação e, neste caso, há uma redundância intencional, já que vórtice quer dizer movimento. Contudo, pode

significar também movimento fácil, quase natural, sugerindo que tal fenômeno é algo comum. Outro substantivo que carrega um valor semântico expressivo para a compreensão do poema é “desintegração”, que significa desfazer ou decompor algo em partes que o constituem ou que pode significar, também, afastar-se de um todo, retirar-se.

No primeiro verso da segunda estrofe, há a ideia de separação, afastamento, do único. As palavras “uno”, “único” e a expressão “centro imóvel” parecem referir-se a um mesmo ser. As duas primeiras são substantivos sinônimos e “centro” também é um substantivo que faz sinonímia com eixo na mesma estrofe. A palavra “centro” está caracterizada pelo adjetivo “imóvel” e o composto “centro imóvel” quer dizer eixo. Ou seja, as palavras “único”, “centro imóvel”, “eixo” e “uno” referem-se à mesma coisa. Apesar da ideia de desintegração as partes estão refletindo o todo (centro imóvel). A essência prevalece sobre a aparência.

No estrato sintático, assim como foi mencionado na análise do estrato fônico, a primeira estrofe divide-se em duas partes. Nos três primeiros versos predomina o sintagma verbal e uma elipse interessante no segundo verso: não há (como) distingui-los. Conforme Salvatore D’Onofrio:

A elipse, (...), tem a função estilística de conferir rapidez e concisão ao discurso. Observamos que a elipse, como outras metataxes por supressão, ao mesmo tempo que reduzem o plano da expressão, ampliam o plano do conteúdo, pois o deixam aberto à complementação do leitor; (...). (D’ONOFRIO, 2003, p.26)

A ideia de rapidez se justifica pela ideia de movimento sugerida pelo vórtice. Ainda sobre os primeiros três versos do poema, a oração que os constitui

não tem sujeito ou, conforme palavras do próprio verso, não há como distingui-los. São aparências. Nos três últimos versos da primeira estrofe há orações fragmentadas em verbos e pronomes reflexivos separados por vírgulas. A estrutura desses três versos reforça a ideia da fragmentação do “eu” proposta pelo poema.

Na última estrofe o que se tem é um período que termina por ponto final. O primeiro repete-se (ou reflete-se) no último por causa das palavras “único” e “uno”, que sugerem tal repetição, reforçada pelo verso “refletindo o centro imóvel”.

No estrato semântico, a análise se volta ao aspecto psicológico do poema, que tem como tema central a fragmentação do eu. Esse fenômeno, que pertence ao campo da psicologia, está bastante presente na literatura. Por exemplo, em Machado de Assis³⁰, que em seus “romances psicológicos” trabalha a relação entre aparência e essência.

Um caso famoso de despersonalização³¹ aparece na poesia de Fernando Pessoa. Em Pessoa, o processo de fragmentação do “eu” vai para além dos muros da poesia, já que o poeta não só criou obras poéticas, mas criou poetas para suas obras poéticas. A esse processo chamou-se de heteronímia. Os

³⁰ Machado desmascara o jogo das relações sociais enfatizando o contraste entre essência (o que as personagens são) e aparência (o que as personagens demonstram ser).

³¹ Para não deixar aqui uma lacuna desproposita, cite-se algumas dessas explicações extraídas de Lusofonia - Plataforma de apoio ao estudo a língua portuguesa no mundo. Projeto concebido por José Carreiro: A primeira é de caráter psíquico e corresponde à constituição psíquica de Pessoa, instável nos sentimentos e falho de vontade, o que teria gerado a multiplicação em personalidades ou personagens do drama em gente. A segunda, mais voltada para a literatura diz que a qualidade de poeta de tipo superior levá-lo-ia à despersonalização.

Com efeito, na concepção de Fernando Pessoa, segundo um fragmento inédito, há quatro graus de poesia lírica e no cume da escala, onde ele se coloca, o poeta torna-se dramático por um dom espantoso de sair de si. A terceira refere-se à qualidade literária do poeta que o levaria a despersonalizar-se, a desdobrar-se em vários. Existe ainda uma quarta explicação mais atrelada às tendências da época, segundo a qual a multiplicidade do escritor seria o produto necessário de uma nova fase de civilização – fase que Fernando Pessoa caracteriza ao explicar o Orfeu e o sensacionismo dum ângulo sociológico.

poemas escritos pelos heterônimos e pelo próprio Pessoa voltavam-se para uma tentativa de compreender o processo de desconstrução do eu:

Multipliquei-me, para me sentir
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma
Um altar a um deus diferente
(“Passagem das horas”, Álvaro de Campos)

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estivesse aqui ou estiveram,
Uma série de contas – entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?
(PESSOA, 1993, p.378).

Várias explicações são atribuídas à despersonalização na poesia de Fernando Pessoa, inclusive pelo próprio poeta. Porém, a teoria da criação literária adverte para o olhar ingênuo sobre tais explicações, que são de cunho meramente literário, sem nenhum compromisso com a verdade científica. Isso pode ser confirmado pelo próprio Pessoa a partir de poemas como “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

É possível perceber, até certo ponto, a ideia de fragmentação do “eu” em Baudelaire e Poe. O poeta francês trabalha com a figura do flâneur ou como ele mesmo chama, o “observador apaixonado” das cidades e das multidões. Em seu texto “As multidões”³², o poeta trabalha o conceito de desconstrução do eu sob um viés sociológico e moderno: “Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima.” Em meio à grande metrópole e se vendo como parte de um jogo de máscaras, o herói baudelaireano é o retrato do progresso, o indivíduo na multidão, o flâneur que perambula pela cidade à caça de inspiração:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugida. (BAUDELAIRE, 1997, p.21).

A figura do flâneur propõe um olhar mais poético sobre as cidades, as pessoas que as compõem e sobre si. Esse indivíduo que quer se reconhecer em meio à multidão, mas não pode, porque ele é a multidão. É nesta busca da essência de cada um em meio ao mundo moderno que se identifica o elo possível com o texto carmeniano “Procissão de eus”.

No conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, há também um indivíduo perambulando em meio a uma massa de outros indivíduos, mas o contexto é diferente do francês. O cenário econômico e social inglês da época

³² As Multidões. In: O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa. Trad. Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995b. p. 41.

em que o conto foi escrito não garantiria a sobrevivência do flâneur. Diferentemente de Paris, que ainda conservava hábitos de tempos idos, a agitação nas ruas de Londres não permitia o observar descompromissado e ocioso do flâneur. O compromisso do conto de Poe é criticar o apego ao velho, em termos literários. Contudo, o texto do poeta inglês converge com o poema de Carmem Carneiro, na medida em que o narrador faz a descrição da multidão que ele próprio contempla, como é possível verificar no seguinte parágrafo:

A rua em questão é uma das principais artérias da cidade, e tinha estado apinhada de gente o dia inteiro. Mas à medida que escurecia, a massa ia aumentando; e, quando os lampiões já estavam todos acesos, dois fluxos densos e contínuos de gente corriam diante da porta. Eu nunca estivera antes em situação parecida naquele momento específico da noite, e o mar tumultuoso de cabeças humanas me enchia, portanto, com uma emoção deliciosamente nova. Renunciei, afinal, a todo interesse pelas coisas de dentro do hotel e fiquei absorto na contemplação da cena lá fora. (POE, 1840, p. 2)

Hugo Friedrich, crítico alemão, em seu livro *Estrutura da lírica moderna* (1956), dedicou um capítulo para falar sobre o poeta moderno e usou como exemplo Baudelaire. Num determinado momento fala sobre o homem fragmentado:

O homem é hiperbólico, sempre propenso para o alto, numa febre espiritual. Mas é um homem essencialmente cindido, homo duplex, tem de satisfazer seu polo satânico, para ir ao encaicho do celestial. Formas primitivas, maniqueístas e gnósticas do Cristianismo, repetem-se neste esquema, chegadas até ele através dos iluministas do século XVIII e de J. de Maistre. (FRIEDRICH, 1956, p. 46).

Com base nos pontos mencionados, pode se dizer que o poema carmeniano ora analisado apresenta traços da modernidade.

A fragmentação do eu ou a despersonalização, é entendida pela psicologia como um distúrbio mental através do qual o indivíduo se sente desconectado de si próprio e da realidade circundante. Os sintomas deste transtorno são a anestesia sensorial, falta de resposta efetiva e de controle sobre as próprias ações. Está associado a outros transtornos mentais como a Esquizofrenia e a Síndrome do Pânico. Em uma “tentativa de explicar” o fenômeno da heteronímia, Pessoa utilizou-se de conceitos da Psicologia e da Psiquiatria, mas tudo não passava de uma peça do seu jogo literário. O Psicólogo e doutor Felipe de Souza, parafraseando Fernando Pessoa, procura explicar a despersonalização de uma forma que se enquadra melhor à provável intenção do poema carmeniano:

A verdade é que todos os eus são fictícios, em última instância, passageiros. A pessoa que acorda pela manhã logo sabe o papel que representa no mundo e esquece o outro eu que acabou de representar em uma imagem onírica tão fidedigna como a imagem fantástica da realidade. O homem assume a posição que era do menino e depois dará lugar ao idoso. Por detrás destas infinitas cenas há um eu silencioso que observa. Quando ele despertar, do sonho que me faz ser, eu já não existirei.³³

³³ “O eu verdadeiro e outros eus”, 2015, Prof. Felipe de Souza, Psicólogo Clínico e Online (CRP 06/145929), Mestre (UFSJ), Doutor (UFJF), Instrutor de Mindfulness e Pós-Doutorando (Unifesp), Coach e Presidente do Instituto Felipe de Souza. Disponível em: <https://www.psicologiamsn.com/2015/04/o-eu-verdadeiro-e-os-outros-eus.html>, Último acesso em 26/01/2019.

O poema carmeniano trabalha com as máscaras sociais ou convencionalismos sociais, impostos pela própria sociedade para regular um convívio saudável entre todos. Os ritos de passagem e a ideia de essencialismo subjacente consistem no fato de que, quando se despoja da pessoa social, o que fica e verdadeiramente interessa é, tão somente, a essência de cada um. Só se é autêntico quando se está só, porque o homem da multidão é a multidão, parte de um todo, fragmentado. O que não é essencial está sujeito ao tempo e a outras variáveis porque o essencial é atemporal. Há um poema de Carmem intitulado “Ao pequeno príncipe”, que simboliza muito bem o conceito de essencialismo ao qual ela é adepta. Esse poema tem por epígrafe a frase de Saint-Exupéry “O essencial é invisível”, que é por si só essencial e ao mesmo tempo carrega um enorme significado. Na sua totalidade a expressão diz que “Só se vê bem com o coração, o essencial é invisível aos olhos”. Não é por acaso que a autora dedica um poema e, provavelmente, tenha dedicado também uma parte do tempo de suas leituras a Antoine de Saint-Exupéry. Afinal de contas, a poesia lírica é a expressão máxima da subjetividade do poeta, o trabalho com a emoção em sentido mais puro. Em poesia, especialmente lírica, a imagem do coração está definitivamente relacionada à emoção. Em suma, é por meio da emoção que se vê o que verdadeiramente importa. Outra frase do escritor francês que condiz com esse raciocínio e que, também, pode ser encontrada em *O pequeno príncipe*: “É o espírito que conduz o mundo e não a inteligência”. Ou seja, é o espírito que dá movimento à vida e não a razão. O espírito é a essência, porque é este que importa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Daquilo que se pode analisar a partir da poesia de Carmem Carneiro, algumas conjecturas foram confirmadas a partir do próprio texto carmeniano aliado às teorias como as de Gaston Bachelard, quando se trabalhou, por exemplo, com a fenomenologia, imagens poéticas que configuram os quatro elementos. Também àquelas relacionadas à temática da espiritualidade, tendo em vista que a poesia carmeniana está carregada de símbolos que confirmam o aspecto espiritual religioso. O dicionário de Chevalier e Gheerbrant foi bastante importante nesta ocasião. O essencialismo carmeniano, antecipado pelo escritor curitibano Herbert Munhoz Van Erven, foi atestado por meio das interpretações dadas ao texto da poetisa.

Outras especulações, como a abordagem psicanalítica da obra literária, de acordo com os pressupostos freudianos e lacanianos foram abordadas e questionadas como futuros desafios para a crítica literária. O que ficou claro com essa proposta foi o fato de que a Psicanálise Clínica busca muito mais o suporte na literatura do que o contrário. As teorias de Bachelard e Freud sobre a análise literária por meio de teorias psicanalíticas divergem em alguns aspectos, porém convergem em outros. Isso não quer dizer que a análise literária abra mão da psicanálise para a construção do significado de um texto.

Os poemas de Carmem Carneiro que foram escolhidos para serem analisados neste trabalho de pesquisa, confirmaram as hipóteses sobre temas como a morte, tanto no sentido físico quanto no sentido metafísico e ligado a este último à espiritualidade. Outro tema presente nos textos carmenianos é a preocupação com o que é essencial, que é aquilo que não se altera e que, por isso, é o mais importante. Em outras situações os poemas carmenianos

fomentaram questionamentos para temas como o das experiências traumáticas que servem de objeto para a criação poética ou ainda o devaneio criativo que, para Bachelard tem origem no consciente e para Freud no inconsciente. Em alguns momentos o diálogo entre as áreas foi possível quando se falou, por exemplo, sobre o lirismo poético, que se constitui da manifestação das inquietudes emocionais do “eu”, e que por isso pode ser estudado pela literatura a partir da psicanálise.

As duas cartas escritas por Carmem Carneiro, aliadas às teorias de psicanalistas importantes, abriram caminho para que se entenda, por exemplo, quando ela diz ao sobrinho que parece estar escrevendo um diário íntimo, que nada mais é do que a ficcionalização do real. O fato de estar se esvaziando de suas inquietações a partir de um diário ou até mesmo das cartas, revelam que isso era uma prática comum para ela, considerando-se, é claro, o contexto histórico-social da época.

Na outra carta Carmem fala ao sobrinho sobre o registro de sua experiência pessoal e o quanto isso é importante para ela. Apoiando-se no estudioso de psicanálise Bruce Fink³⁴, pode-se trabalhar com a possibilidade de que a poetisa mencionava suas experiências conservadas na sua memória inconsciente que chegaram à consciência por meio dos seus poemas. E é diferente de Fernando Pessoa, cujas cartas compõem um jogo literário. Em Pessoa, as cartas não têm um caráter íntimo-familiar como em Carmem. Enquanto Carmem escreve ao sobrinho, Pessoa tem por destinatário outro escritor, Adolfo Casais Monteiro, quando em carta procura explicar a

³⁴ FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

heteronímia. Uma frase do próprio poeta questiona a veracidade de qualquer explicação que ele possa ter dado sobre si ou sobre seu processo de criação: “Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se” (PESSOA, 2009, p.149). Além disso, o destinatário tece o seguinte comentário sobre o conteúdo da carta: “Não obstante a notável argúcia do destinatário ao comentá-la, reconhecendo o que nela existe de ‘obra de arte’ sem que se lhe negue o caráter de ‘documento informativo’” (MONTEIRO, 1985, p. 238). A explicação de Pessoa apresenta um caráter mais técnico, o que a “artificializa”.

A análise estrutural dos poemas carmenianos foi importante para a construção dos significados, com os quais se pode confirmar temáticas como a morte, o tempo e, sobretudo, o essencialismo.

Situar historicamente a pessoa de Carmem Carneiro foi igualmente importante para mostrar o quanto o comportamento social da época em que viveu mostrou-se relevante para a construção da escritora. Hábitos como o de escrever em um diário e a própria temática latente em seus poemas podem ter sido fruto de uma condição social.

O jogo de imagens sugerido pelos quatro elementos e a forma como foram alocados nos poemas trazem conotações relevantes e, por isso, se fez importante discuti-los a partir de Bachelard e dos conceitos da psicanálise.

As teorias de Bachelard foram úteis também para discorrer sobre a importância do devaneio no ato de criação literária. Além da teoria ora mencionada, utilizou-se, ainda, um texto importante de Freud, chamado *Escritores criativos e seus devaneios*.

Mapear o estilo carmeniano foi importante para reiterar, por exemplo, o tratamento do tema da morte pelos simbolistas, que é diferente da forma de tratar dos românticos.

Trabalhou-se com a ideia de que a criação literária é um produto da imaginação do autor. Ela também pode estar relacionada às suas experiências e a forma como estas são reelaboradas ou ressignificadas. O texto subjetivo, de modo geral, é fruto das inquietações da alma humana e particularmente o texto lírico. Em se tratando de inquietações da alma é possível a interferência da crítica psicanalítica na construção dos sentidos destes textos. Em uma visão psicanalítica, o apelo estético corresponde à sublimação ou ressignificação da experiência, que foi um dos fundamentos desta dissertação. A discussão devolveu isso como uma possibilidade a ser considerada.

Finalmente, as referências bíblicas que compuseram este trabalho foram patrocinadas pela temática da espiritualidade, massivamente presente na poesia carmeniana e, por mais que não garantam suporte científico, puderam auxiliar na construção do sentido dos poemas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1976.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. [La terre et les rêveries du repos, tradução de Paulo Neves da Silva] São Paulo: Martins Fontes, 1990 a.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril, 1974. Coleção Os Pensadores.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida e atualizada no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: editora Cultrix, 2000.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, 3ª ed., Maringá: Eduem, 2009

CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olímpio / Instituto Nacional do Livro, 1970. Citado no artigo de Ruth Silviano Brandão: A vida escrita: os impasses do escrever. In **Psicanálise, literatura e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

CARNEIRO, Carmen. **Poemas escolhidos**. Curitiba: Farol do Saber, 1996

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**, 30ª ed., Rio de Janeiro; José Olympio, 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2**, São Paulo: Ática, 2003.

ERVEN, Hebert Munhoz Van. **A poesia essencialista de Carmen Carneiro**. Curitiba: Editora Lítero-técnica, 1979

ESTEVAM, Carlos. **Freud vida e obra**. São Bernardo do Campo: Editora Paz Terra, 1995

FARINA, M; PEREZ, C; BASTOS, D . **A psicodinâmica das cores em comunicação** . 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FRANK, Otto H., PRESSLER, M. **O Diário de Anne Frank**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e seus devaneios**. Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, v. IX.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX; tradução do texto: Marise M. Curione; tradução das poesias: Dora F. da Silva, São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema**. São Paulo: Ática, 1988.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética – Poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. RJ: Imago, 1998.

LACAN, J. (1998) **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974

MEIRELES, C. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001

MORAES C. Z. **Psicanálise e poesia**. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos/psicanalise-poesia-processo-criacao/psicanalise-poesia-processo-criacao2.shtml>. Acesso em: 21 de setembro de 2018.

NUNES, B. **Hermenêutica e poesia**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007, p. 140.

PESSANHA, José Américo de. **Aristóteles - Tópicos ; Dos argumentos sofísticos**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.A. Pickard. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.46.

SPAFFORD, H. G. **It is well with my soul (Tudo bem com a minha alma)**. Disponível em: <http://www.adboasnovas.com.br/textos/soufeliz.html>. E em:

historiasdoshinos.blogspot.com/2010/11/se-paz-mais-doce-sou-feliz-com-jesus.html

Acesso em: 21 de setembro de 2018.

TEZZA, Cristóvão. **Entre e prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIEIRA, Marcus André. (2010). A letra e o elã. In: **Latusa15 Testemunho e Passe. Psicanálise e Escrita**. p 81. Rio de Janeiro: EBP-Rio.

ZUCCHI, M; VIOLA , S. **Sobre o esforço de dizer o impossível de ser dito: escrita poética e testemunhos**. Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada, Ano X, v.10, nº19/20, 2014.

ANEXO 3: Jornal "Correio de S. Paulo" de 04 de junho de 1936 noticiando a explosão que vitimou Cyro Sans Duro.



ANEXO 4: Jornal "Gazeta do Povo" de 04 de junho de 1936 noticiando a explosão que vitimou Cyro Sans Duro.

