

“Carmem” em trânsito: musa, poesia e morte num personesco de Bith¹

“Carmem” in Transit: Muse, Poetry and Death in a Personesco by Bith

Douglas Salomão*

feminino eterno
resumido
na breve configura de um
aceno:
morre-me e me desmorre
v i v o
p l e n o

(Haroldo de Campos, *Crisantempo*)

Para Maria de Fátima Frechiani Gonçalves

¹ SALOMÃO, Douglas. “Carmen” em trânsito: musa, poesia e morte num personesco de Bith. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 3: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 156-171.

* Mestrando em Estudos Literário pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Atualmente é doutor em Letras pela mesma instituição.

Em leitura ao texto de apresentação para a série de quatro sonetos – “Igitur”, “I. (Sim)”, “II. (Não)” e “Ouro Preto” (publicados na coletânea *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário*) –, encontramos uma breve referência sobre *quem é e o que produziu* o autor dos *Personecontos*, a qual, por ora, destacamos: “Bith é o nome que Wilberth Claython Ferreira Salgueiro adotou para a vida. Com estas *quatro* letras, publicou quase *quatro* livros” (cf. BITH, 2005, p. 74: destaque nossos). A propósito, como aprecio e compartilho do gesto criativo daqueles que lançam mão de detalhes incomuns como estratégias para a construção do sentido, não custa notar uma terceira ocorrência: o nome completo do autor se faz da reunião de *quatro* palavras. E ainda uma outra: *Personecontos* corresponde à sua *quarta* publicação como poeta. Mas o que isso tem a ver? Em princípio, quase nada – seriam apenas *quatro* coincidências suscitadas a partir da seqüência *quaternária* de grafemas, responsável pela formação do nome “bith”.

Entretanto, não se pode negar que nossa faculdade perceptiva se torna mais aguçada diante de enunciados que tendem a valorizar a combinação e a seleção dos signos como recurso construtivo da cadeia verbal. Naquela, anteriormente vista, em que o poeta é apresentado ao mesmo tempo em que se opera a proposição delimitando quem é Bith, o efeito causado pela reincidência do vocábulo “quatro” – número de grafemas do nome do autor, que coincide com a quantidade de sua produção literária – ultrapassa o campo da mera descrição para se alojar em terreno vizinho ao da poesia. No caso de Bith, os limites desta já há muito extrapolaram o consagrado espaço do livro, pois, quase sempre, dele a linguagem toma um drible.

No capítulo “A procura da essência da linguagem”, o russo Roman Jakobson assinala que a “função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (JAKOBSON, 1975, p. 128). Em sentido semelhante – de fora para dentro, do

acessório ao necessário, da abundância à minúcia – alertamos, desde já, que jogos de palavras combinando trocadilhos preciosos, apuro certeiro no trato do signo e, sem dúvida, um bocado de rigor e humor, serão matérias-primas constantes nos textos poéticos que temperam a obra do autor de *Digitais*.

Misto de ficção poética e fortuna crítica, *Personecontos* se organiza em duas partes: a primeira compreende cinqüenta sonetos, em sua maioria, metrificados em decassílabos sáficos e heróicos e a segunda, chamada “Recados”, consiste numa série de impressões críticas – sete artigos, três poemas e, para citar o carioxaba, dois “quase-bilhetes-quasares” – feitas especialmente para os *personecontos* por convivas das letras que mantêm, de alguma forma, laços com o autor. Em “Extremo”, texto de apresentação do livro, Bith revela o que nutre sua babel: “todos aqueles que importam estão em mim: na minha carne, na minha imaginação, nos versos que desafio” (BITH, 2004, p. 10).

Levando em conta tais peculiaridades, e objetivando uma leitura que contemple a tríade *musa, poesia* e *morte*, pretendemos tecer considerações sobre a composição “Carmem”, o último soneto de *Personecontos*. Para tanto, irão servir-nos, aqui, algumas noções da semiótica peirceana e, quando necessário, algumas reflexões contidas nos “Recados” que constam no livro mencionado. De saída, notemos a programação visual da capa (que, adiante, encontra-se reproduzida junto à ampliação da zona tipográfica explorada):



À esquerda, acima do centro, dispõe-se o nome do autor (“bith”) e, abaixo, o título diagramado em sílabas de espessuras fina e grossa, designando a série de sonetos. Ao se estruturar da acoplagem dos termos “persona” e “contos”, o termo *Personecontos* acaba por se revelar num exemplo típico de palavra-valise, pois, dessa junção, é possível obter múltiplos encaixes semânticos. À primeira vista, os explícitos *persona* e *contos* trazem à tona a forma “soneto”. Agora, se considerarmos a combinação cromática aplicada ao vocábulo *quadripartido*, notaremos que outros elementos camuflados na célula-título ganham autonomia semântica. Desse modo, encontraremos a partícula “per” (indicando movimento de travessia, do princípio ao fim, para todos os lados, ou destruição, desvio e morte) e, por homofonia, a preposição “com” (expressando relações interpessoais diversas), ambas reforçando a matriz estrutural do livro: *personas* que percorrem “com”, “através de”, “por intermédio” e “por entre” a estrutura clássica do soneto, porém, requerendo a potência concisa da narrativa do conto.

Com prudência, é possível ver ainda, grafado na interseção da terceira e quarta sílabas, o vocábulo “eco”, sugerindo a repercussão sonora, o rumor e o ruído provocado pelas entidades fictícias. Por equívoco sonoro, o nome Bith, aproxima-se do termo *beat* que, na língua inglesa, apresenta em sua etimologia as idéias de pancada, batida, golpe, pulsação, andamento rítmico e, curiosamente, um “compasso *quaternário* acentuado, principal característica do rock” (cf. HOUAISS, 2000: destaque nosso). Outra ocorrência semelhante vem do termo *bit* que, mais condensado, opera em enunciados daquele mesmo idioma para significar “pedaço pequeno”, “partícula” ou “menor unidade de informação de um computador” (cf. MICHAELIS, 2007).

Destarte, vale salientar que tal aproveitamento visual aplicado ao *layout* da capa – com fontes em caixa-baixa, em cores, realçadas pelo efeito de resíduos de tinta, aparentando caracteres datilografados – lembra a tipografia utilizada no universo da imprensa e, por isso, resgata os sinais de uma escrita produzida numa máquina de escrever. Abaixo do título, um risco fino, simulando um traço

a pena, reforça, por metonímia, a atmosfera do fazer literário. Oportunamente, vejamos, a seguir, a transcrição do poema “Carmem”.

CARMEM

carmem, a que jamais se quis nascida
carmem, aqui curtiu meses de língua
ah carmem, porque homens no seu nome
ah carmem, talvez bis e não e síndrome

a carmem, transformada numa anáfora
carmem, um tempo antes, outro agora
a carmem, verso último anagrama
carmem, eu & você, sempre trapaça

(há carmem num encanto sem alarme
há carmem quando a pena é mallarmé
há carmem se consigo desmanchar-me)

só um de nós dois pode ser um, carmem
esquece a alma: só dois corpos, carmem
se amam e, depois, se cremam – carmem

(Bith, 2004, p. 62)

No recado “*Personecotos*: ri melhor quem soneteia por último”, Paulo Sodré apresenta um estudo sobre a forma clássica do soneto, e inclui Bith na categoria dos que conseguem imprimir força nessa forma fixa de poesia, que, não raras vezes, aparece submetida a contornos engessados em função dos excessos de academicismos e convencionalismos ligados à tradição.

A respeito do soneto “Carmem”, Sodré levanta a hipótese se o mesmo, afigurando-se como o último dos cinqüenta *personecotos*, não estaria funcionando como uma espécie de epílogo para a coletânea. Em seguida, assinala que, “nesse poema, o jogo, condição *sine qua non* na poética de Bith, entre *carmem*-mulher, *carmem*-poema e *carmem*-morte [...] parece insinuar, além do sentido erótico, além da alusão à *femme fatale* de Bizet, o próprio intuito criativo que permeia a poesia de Bith [...]” (SODRÉ, 2004, p. 111). Esta proposição me serviu como ponto de partida para a presente análise, pois parece ser bastante

significativa a localização do poema no conjunto e a multiplicidade de caminhos que a partir dele se abrem.

Proveniente de *carmen, inis*, o vocábulo latino abarca em sua etimologia noções de *poesia, canto* e *fórmula mágica cantada*. Estas, por sua vez, podem agrupar as seguintes acepções: a) poema, divisão de poema, poesia lírica ou livro; b) cantiga, som da voz ou de um instrumento, canto das aves, gorjeio e cadência entre palavras; c) predição, presságio e vaticínio (cf. HOUAISS, 2000). Acrescenta-se que, do latim, *carmen* passou à língua francesa significando encantamento, ilusão, atração, prestígio, feitiço, sedução e charme (cf. ROBERT, 2001).

À guisa de ilustração, basta conferir a presença do vocábulo latino, por exemplo, nas compilações da poesia lírica latina de Caio Valério Catulo (intituladas de *carmina*) ou a exuberância dos *carmina figurata* que, em meados do século XI, contribuíram para a retomada do recurso da visualidade na forma de escrituras de caráter revelatório e emblemático. Ademais, no terreno da música, destaca-se a cantata encenada *Carmina Burana* (1937) do compositor alemão Carl Orff, que a elaborou com base nas informações de um códice da poesia medieval (escrito em latim e vernáculo alemão) encontrado em 1803, em um mosteiro da região da Alta Baviera alemã².

Para as qualidades de fascínio e encanto, um bom exemplo vem da França de meados dos Oitocentos, quando a geração romântica da época viu nascer das páginas do escritor Prosper Mérimée, em 1845, a novela *Carmen*. Ambientada no sul da Espanha, em terras da Andaluzia, a narrativa apresenta a história da sedutora Carmen, uma cigana atraente, fatal e infiel, que é morta pelo amante Don José, um ex-oficial espanhol. Posteriormente, com base nesta obra, o

² Disponível em: <http://www.das.ufsc.br/~sumar/perfumaria/Carmina_Burana/carmina_burana.htm#inicio>. Pesquisado em 15 de mai. 2008.

² No breve artigo “Carmen. Sedução cigana”, de autoria de Antonio Junior, pode-se obter informações mais detalhadas sobre a novela de Prosper Mériméé. Disponível em: <<http://www.devaltmedia.com/hletras/escritos/16carmen.htm>>. Pesquisado em 07 de abr. de 2008.

compositor francês Georges Bizet escreveu a ópera “Carmen”, seu último e mais famoso trabalho, que estreou em 1875, no Ópera-Comique de Paris³. Aliás, em consequência do sucesso deste trabalho, a novela de Mérimée tornou-se ainda mais popular, influenciando adaptações do mito da *femme fatale* não só no universo da música, mas também na prosa, na poesia, no cinema, na tevê, nas artes plásticas e no teatro. Em *Personecotos*, *Carmem* pode ser vista como *musa*, porque inspira e entusiasma. Ao mesmo tempo, como *mulher sedutora* que outrora curtiu os prazeres da carne. É também a *poesia* porque, nomeando a última composição, apresenta-se feito corpo de poema. Por fim, afigura-se como a *morte*.

Segundo Sodré, “todas as formas e ‘fôrmas’ de poesia estão à mercê dos caprichos eruditos, descolados ou popularizantes dos escritores: odes, elegias, *carmina figurata*, zéjel, cansós, fatrasia, gazal, janeira, micrologia, pantum, tanca, madrigal e, claro, [...] o soneto, por que se fez e se faz muito ruído” (SODRÉ, 2004, p. 108). Atribui-se a Giacomo da Lentino, poeta siciliano da corte de Frederico II, a autoria dos primeiros sonetos, ainda no início do século XIII. No dicionário de termos literários de Massaud Moisés lemos que “Dante (1265-1321) foi o primeiro grande poeta a cultivar o soneto, mas coube a Petrarca (1304-1374) o mérito de lhe haver emprestado uma forma e um conteúdo que se tornariam modelares para os pósteros, não só na Itália como em outros países da Europa” (MOISÉS, 2004, p. 433). Daí confere-se que na Espanha sua chegada é atribuída, no século XV, ao Marquês de Santillana. No século seguinte, em Portugal e na Inglaterra através de Sá de Miranda e Thomas Wyatt e na França com Mellin de Saint-Gelais e Clement Marot⁴.

No soneto clássico italiano (ou petrarquiano), os versos são dispostos em dois quartetos e dois tercetas, podendo variar o número de sílabas. O mais freqüente são metros de dez sílabas (contadas do início do verso até a última tônica), sendo

³ Para mais detalhes, consultar o site Dictionnaire International des Termes Littéraires, disponível em: <<http://www.ditl.info/arttest/art4165.php>>. Pesquisado em 05 de mai. 2008.

que o verso final deve condensar em si o conceito fundamental do poema, a “chave de ouro”, ou então, pôr em relevo a idéia principal, de modo que esta encante ou surpreenda o leitor. Dizemos que um verso está metrificado em decassílabo *heróico* quando o acento tônico recai na 6^a e na 10^a sílabas, e em *sáfico* quando na 4^a, na 8^a e 10^a sílabas. Se, a partir da última sílaba tônica, a semelhança de sons se der entre vogais e consoantes, será um caso de rima consoante. Coincidindo apenas a vogal tônica, a ocorrência será de rima toante. Exemplos de ambas podem ser encontrados já no ambiente da poesia medieval. No soneto clássico prevaleceu o uso das rimas consoantes. Contudo, cabe ressaltar que a utilização das rimas toantes teve forte expressividade na lírica trovadoresca galaico-portuguesa, caindo em desuso após esse período, mas retornando, com potência, no soneto contemporâneo⁵.

A respeito da reiteração sonora, Manuel Bandeira, no estudo “A versificação em língua portuguesa”, assinala que as rimas dos quartetos podem apresentar duas combinações (*abba / abba* e *abab / abab*) e a dos tercetos duas ou três (*cdc / dcd, cde / cde, ccd / eed, cdd / dcd, cde / ede*). O poeta, porém, faz um alerta:

[...] é considerado irregularidade misturar os dois esquemas de quarteto; por exemplo, rimar um quarteto *abba* e no outro *baab* ou *abab* ou *baba*. Mais irregular ainda é não rimar os versos do segundo quarteto com os do primeiro (*abab / cdcd*). O esquema que parece comunicar ao soneto maior unidade e harmonia formais é *abba / abba / cdc / dcd* (BANDEIRA, 1960, p. 3246).

A organização das estrofes do poema “Carmem” – metrificadas em decassílabos heróicos – atende à forma fixa do soneto clássico. Porém, se observarmos a vogal que acompanha a sílaba forte do final de cada verso (nascIda, lÍngua, nOme, sÍndrome, anÁfora, agOra, anagrAma, trapAça, alArme, mallarmÉ, desmarchArme, cArmem, cArmem e cArmem), encontraremos a seqüência de rimas toantes A-A-B-A / C-B-C-C / C-D-C / C-C-C que se põe em contraste com o que fora

⁵ No Brasil, veja-se, por exemplo, Nelson Ascher.

difundido pela tradição e, por seu turno, afigura-se como uma espécie de anomalia formal se comparada àquele esquema mais “comunicativo” e “harmônico”.

Isso ocorre porque o sistema rítmico dispõe-se ordenado por um arranjo de toantes (em sua maioria) e consoantes, ao qual são acrescidas seqüências átonas que, fonemicamente, mantêm conexões com a soberania das vogais tônicas. Nesse sentido, talvez fosse mais adequado pensarmos no diagrama A-A-B-Ab / C-Bc-C-C / Cd-cD-Cd / C-C-C, cujas letras maiúsculas e minúsculas representam segmentos tônicos e átonos, respectivamente.

Estaríamos, então, diante de um caso de irregularidade? Sim, estaríamos. Porém, infração, aqui, não deve ser pensada como mero desvio da convenção formal, mas, sobretudo, como renovação de possibilidades, por meio de engenhosidade e efeitos de estilística. Assim, a fuga do esquema rítmico tradicional e a preferência pelo uso de toantes em detrimento de rimas mais óbvias – que apresentam um certo estranhamento – funcionam, a rigor, como estratégia de crítica, a fim de revigorar e enriquecer os mecanismos de produção do poema de formas fixas.

No verso que inicia o soneto em tese, “carmem, a que jamais se quis nascida”, *carmem* é vista como aquela que sob hipótese nenhuma desejava sua existência. Entretanto, a conotação niilista dessa adjetivação, indicando recusa frente à vontade de viver, é compensada pela reiteração de seu nome em todos os versos da composição. Este nome, aliás, ao aparecer grafado em letras minúsculas, acaba por denunciar a perda dos aspectos singular e diferenciador, patentes dos substantivos próprios. De outra parte, o segmento “a que”, resgatando, por homofonia, o dêitico “aqui”, remete, indistintamente, aos domínios do próprio poema (ou, senão mesmo, do livro) como sendo o lugar a que o sujeito lírico se refere.

À noção de espaço, confirmada com o advérbio do verso seguinte, “carmem, *aqui* curtiu meses de língua”, acrescenta-se a idéia de tempo, que, de forma

metalingüística, poderia reportar (a) ao período de feitura, duração e maturação do texto, (b) à opção de Mérimée (francês) pela cultura de língua espanhola, bem como (c) trazer à tona nuances eróticas de uma relação pretérita. Sobre esta questão, observa-se que nos dois versos seguintes o vocativo *carmem* precedido da interjeição “ah”, ambos em paralelo, intensifica o tom de confabulações em torno de experiências vividas pelo sujeito lírico. A seguir, em “ah *carmem*, porque homens no seu nome”, além de os termos *carmem*, *homem* e *nome* se corresponderem sonoramente, recorre-se ao equívoco fônico *mem* – que no idioma inglês é plural de *man* (“homem”) – para confirmar, via aliteração e assonância, o que, de fato, explicita o enunciado.

No verso 4, as manobras rítmicas são ainda mais ousadas. Em “ah *carmem*, talvez bis e não e síndrome”, a figura feminina é evocada, em princípio, apenas como possibilidade de um *revival*, de um reencontro, pois há uma certa desconfiança frente ao que ela pode proporcionar. Mas, diante das circunstâncias de se efetivar ou não um novo relacionamento (postas pelos advérbios “talvez”, “bis” e “não”), lemos um favorável “sim”, sonoramente manifestado pela sílaba tônica de *síndrome*, palavra em cujas acepções se encontram as idéias de medo e insegurança. Ademais, “síndrome”, ao funcionar como arremate da primeira estrofe (reiterando parcialmente a sílaba forte de “*nascida*”, integralmente a tônica nasalizada de “língua” e o segmento átono de “*nome*”), parece resgatar conotações de seu significado etimológico: a “ação de se reunir tumultuosamente” (HOUAISS, 2000). De outra parte, cabe dizer que o termo “bis” (recorrente no universo musical), quando pronunciado seguido da conjunção “e”, faz ecoar, de modo bastante sutil, o sobrenome do músico George Bizet (isto é: bis + e = *bizet*), autor da ópera homônima ao soneto.

O aspecto metamórfico de *carmem* é explicitado na segunda estrofe, na qual aparece convertida em mecanismos textuais utilizados na elaboração do próprio poema, a saber: a anáfora, o anagrama, o efeito inexorável do tempo e o dissimulado jogo de armações ardilosas. Após o recurso anafórico ser legitimado nos limites do enunciado e a aparição de *carmem* ser prenunciada como

anagrama final, um acordo tende a se estabelecer entre a esfera do texto (motivador) e o leitor (incitado): uma vez estimulado, é provável que o leitor seja levado a, por exemplo, interromper a leitura para verificar se o que está sendo dito de fato se consuma. Em contraste com este efeito de metaficação, evidencia-se a presença da artimanha no enunciado que parece ser o verso-slogan do poema: “carmem, eu & você, sempre trapaça” (verso, aliás, frisado no ensaio de Sodré). Coincidência ou não, para unir os interlocutores, a conjunção aditiva tradicional “e” foi substituída pelo sinal “&”, conhecido como “e *comercial*”, que, embora seja comumente utilizado em expressões e nomes do comércio, aqui soa levemente como ironia.

Na terceira estrofe, a figura feminina é convertida em afirmação da potência inventiva da arte que se manifesta no instante da criação poética. Valendo-se da forma impessoalizada do verbo haver, e diagramado entre parênteses, o terceto – literalmente, recheado de paralelismos, intertextualidades e paronomásias – condensa impressões e circunstâncias possíveis para se pensar o fenômeno da poesia.

No verso 9, “há carmem num encanto sem alarme”, o vocábulo *carmem* comparece integralmente e também anagramatizado no restante do enunciado. Neste, a idéia de encantamento é recuperada, porém, sem os riscos de uma obscuridade ou de uma atração ilusória que poderia perturbar aquele estado de fascínio. Dos termos finais, repercute o verbo “alar” seguido do pronome oblíquo átono “me” que, curiosamente, implica a forma “alar-me”, e, a partir desta, as leituras *sem me dar asas*, *sem me dar liberdade*, *sem me dar confiança* e, ainda, *sem me tirar da realidade*, cujas interpretações podem reiterar e intensificar a análise inicial. Mais ainda: a proximidade do grafema “m” (da preposição “sem”) contaminando o vocábulo “alarme” antecipa, por homofonia, o sobrenome do autor de *Um lance de dados*, “Mallarmé”, citado no verso seguinte. Mesmo que possa passar despercebido, vale notar uma sutil alusão à composição “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade: “Um inseto cava / cava *sem alarme* / perfurando a terra / sem achar escape [...]”, que, no entender de Décio Pignatari

(presente no ensaio “Aporo”, do livro *Contracomunicação*) “é uma das peças de poesia mais perfeitas e mais criativas, em âmbito internacional e dentro da tradição do verso pós-Mallarmé” (cf. PIGNATARI, 1973, p. 131-137).

Mais do que a explícita referência ao poeta francês, em “há carmem quando a pena é mallarmé”, o elemento “pena”, antecedido da conjunção temporal “quando”, especifica, por metonímia, que é sob a condição do ofício poético da escrita – ou, para retomar um outro sentido do termo, quando alguém se encontra submetido à condenação, isto é, sujeito à pena de tal tarefa – que *carmem* se faz presente. Se buscarmos, ainda, outras reiterações do verso anterior, encontraremos paralelismos entre “há carmem” e “mallarmé”, entre as rimas internas de *canto / quando*, e entre a correlação semântica de “alar” e “pena”.

Em “há carmem se consigo desmanchar-me”, insinua-se que o êxito pode ser alcançado desde que se consiga atingir um estado de dispersão, dissipação, desaparecimento, ou seja, justamente, quando se torna possível evolar-se. Não é difícil perceber que, no final da pronúncia de “desmanchar-me”, há ressonância do termo *charme* (que, conforme vimos, vincula-se à *carmem* no idioma francês). Se considerarmos que o realce aliterante atuando no conjunto de paronomásias potencializa impressões de dissolução, transbordamento e apagamento, seria oportuno dizer que esse terceto de alusões conclui-se em homenagem ao poeta Paulo Leminski na medida em que seu verso final reporta ao poema: “*apagar-me / diluir-me / desmanchar-me / até que depois / de mim / de nós / de tudo / não reste mais / que o charme*” (LEMINSKI, 2006, p. 54: destaque nossos).

Após esta digressão em torno da atmosfera do fazer literário, recupera-se a voz pessoalizada, que fora interrompida com o término da segunda estrofe.

Ao ser resgatada via memória, *carmem* parece ocupar o lugar da musa, na medida em que opera como fonte de inspiração para o sujeito lírico. Este, por sua vez, converte-a em matéria-prima, passando a utilizá-la como recurso de estruturação formal do poema. Se considerarmos que durante a leitura do soneto

carmem nele comparece, de verso em verso, ininterruptamente, temos, então, margem para dizer que tal reiteração da presença feminina afigura-se como sintoma de uma compulsão à repetição, manifestada por um eu poético diante de seu objeto de desejo, sua obsessão. Em todo caso, é importante ressaltar que, se na *Carmem* de Mérimée, o ex-oficial Don José ocupa, em certa medida, uma posição passiva em relação às artimanhas da personagem feminina, nesta composição bithiana os papéis se manifestam de maneira adversa, pois parece haver um conhecimento prévio dos jogos ardilosos que podem corromper a relação a dois.

Em contraste com o estratagema de “eu & você, sempre trapaça” (v.8), os versos do último terceto –

só um de nós dois pode ser um, carmem
esquece a alma: só dois corpos, carmem
se amam e, depois, se cremam – carmem

– trazem à luz a idéia de exclusividade e, sob a voz do sujeito lírico, alertam que, do enlace amoroso, apenas um manterá sua própria individuação. Ao demonstrar interesse na figura feminina, o eu poético realça o aspecto categórico e persuasivo da linguagem, embora o verbo esquecer esteja, no caso, contribuindo sobremaneira para amenizar a tensão entre os corpos: é evidente que, nesse contexto, a forma imperativa “esquece” (tu) estimule mais o abandono do plano da abstração em privilégio dos prazeres da carne.

Num jogo de sedução, o êxito da conquista está ligado à maneira de como o interessado constrói suas investidas amorosas a fim de que o outro ceda. Se *carmem* é o alvo dessa conquista, seria preciso proceder com tentativas à altura da musa, capazes de seduzi-la com encanto e fascínio. Não é à toa que, nos últimos versos, recorre à *Arte de amar*, de Manuel Bandeira⁶. Nesta composição,

⁶ Devo esse parágrafo à professora Fabíola Trefzger que gentilmente, após acompanhar minha comunicação sobre o poema “Carmem” no III Seminário sobre o Autor Capixaba: *Bravos Companheiros e Fantasmas*, alertou-me para a conexão entre os últimos versos desse soneto e a composição *Arte de amar* de Manuel Bandeira. Detalhe de notável importância que, aliás, foi

presente no livro *Belo belo* (de 1948), o poeta ensina: “Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma, / A alma é que estraga o amor. / Só em Deus ela pode encontrar satisfação. / Não noutra alma. / Só em Deus – ou fora do mundo. // As almas são incomunicáveis. // Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo. / Porque os corpos se entendem, mas as almas não” (BANDEIRA, 1993, p. 206).

O entrecruzamento de vozes estabelecido com o poema de Bandeira tende a dar um tom de conveniência às – segundas – intenções da voz que cobiça a musa bithiana. Trazendo à baila estratégias para alcançar o deleite sexual, os segmentos finais denunciam que a intensidade de energia consumida no contato amoroso pode acarretar o aniquilamento de ambos. No entanto, se “cremam” é anagrama de “carmem”, e se “cremar” equivale a “incinerar; reduzir a cinzas” ou a “perder o ardor, o fogo” (HOUAISS, 2000), somos levados a refletir que *carmem* é quem não sobreviverá após a armadilha do encontro.

Com prudência, seria lícito pensar que o sinal de travessão (–), além de enfatizar o elemento posterior, está, nesse caso, funcionando também como recurso de visualidade, pois tal elemento gráfico afigura-se como um obstáculo a isolar da cadeia sígnica o vocábulo *carmem*, que, não por acaso, assume nessa passagem conotações de morte e, portanto, reforça a interpretação de que a mulher, alvo da armadilha, será excluída da relação e devolvida, após o reencontro, à sua almejada inexistência.

Em certa medida, a configuração deste final já se encontra prenunciada no início do poema, dado que o verso de abertura apresenta *carmem* como aquela que se recusa estar em vida. Nesse caso, a “chave de ouro” do soneto equivaleria à possibilidade de efetivação da morte, pois a manifestação de tal interesse é antecipada como desejo latente, que só pode ser realizado mediante artifícios ardilosos, isto é, por meio de trapaça. Este termo, no entender de Sodré,

também confirmado pelo professor Wilberth Salgueiro, autor do *Personecontos* – a quem igualmente agradeço –, em leitura à primeira versão deste ensaio.

corresponde à “[...] metáfora (armadilha a atraiçoar a desatenção de quem lê) que aproxima o poema de Bith de seu efeito: o leitor em tensão diante dos brinquedos, das referências, das ilusões que se estabelecem entre o que se escreve, o que se lê, o que se depreende” (SODRÉ, 2004, p. 111).

A este raciocínio, acrescenta-se que “armadilha” – em conexão semântica com “armação” e com a ação de se “armar” alguma coisa – vincula-se “àquilo que se planeja ou encena com a finalidade de lograr alguém, de obter alguma compensação ilícita etc.” (HOUAISS, 2000). Tendo isto em mente, avista-se a presença do referido verbo ocupando integralmente a palavra *CARMEM*. Nesse caso, “armar” tanto poderia remeter à arte de se construir algo (talvez os poemas de forma fixa), quanto incitar ou prevenir um leitor mais desatento às ciladas recorrentes no soneto em tese.

Sublinha-se que o nome em questão comparece no título e nos catorze versos, aparece como acepção “charme” (anagrama de “cremam”) e, de modo semelhante, disseminado fonemicamente em segmentos que compõem o corpo da cadeia verbal. O resultado dessa profusão sonora permite que identifiquemos a ocorrência do recurso de paronomásia: um tipo de figura de linguagem que extrai expressividade a partir da repetição e combinação de palavras ligeiramente diferentes em sua grafia e pronúncia, mas fonicamente parecidas. Nesse sentido, a influência de tal procedimento, ao operar sobre o vocabulário em tese, aciona, por analogia, os termos “carmim” e “*carma*”.

O primeiro, um tom de vermelho vivo, liga-se à Carmen, segundo Pierre Brunel, na medida em que essa cor “tem sua importância na iconografia da mulher fatal”, pois “simboliza a extroversão, tendendo à agressão e à provocação” (cf. BRUNEL, 2000, p. 147). O segundo, corresponde a um nome sânscrito, de sentido cósmico, que exprime “o encadeamento das causas e dos efeitos, garantia da ordem do universo”, ao qual acrescenta-se a significação ética de que os “atos humanos estão ligados inelutavelmente a suas consequências, e essas ocasionam situações pelas quais os autores desses atos foram responsáveis, nesta vida ou em vidas anteriores” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 187).

Ao confrontarmos esta noção com os efeitos de paronomásia desencadeados no texto e, sobretudo, com a busca obstinada do eu poético pela figura feminina, torna-se pertinente afirmar que o tratamento dado à *carmem* no poema encontra semelhança nas atitudes humanas que fundamentam o conceito de *carma*, pois tudo indica que a freqüente evocação da mulher estaria ligada ao passado de uma relação conturbada, cujas consequências o sujeito lírico tenta solucionar.

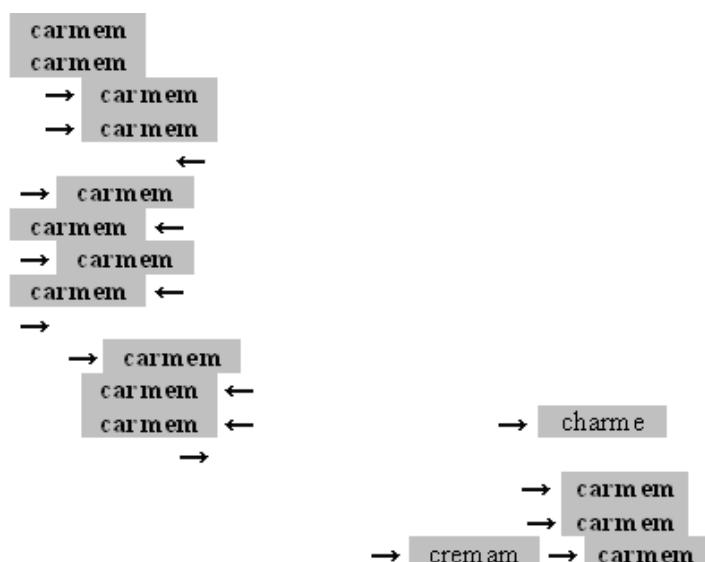
De outro modo, mas permanecendo no território da filosofia hinduista, observa-se que a intensa repercussão sonora do vocábulo *carmem*, quando pensada como *fórmula mágica cantada*, aproxima-se da concepção de *mantra* que, igualmente, consiste num tipo de fórmula ritual sonora, “cuja recitação tem o poder de pôr em ação a influência espiritual que lhe corresponde” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 589) a fim de que se estabeleça um estado contemplativo de comunhão com o cosmo.

Tendo em vista a rede de significados que reverbera junto às camadas semânticas que estruturam tal composição bithiana, teceremos breves comentários sobre o trajeto do signo *carmem*, em trânsito pelos pavimentos do soneto. Antes, porém, citaremos alguns conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce, à luz de dois estudiosos do assunto.

Sobre a tripartição *ícone*, *índice* e *símbolo* – elementos edificantes da semiótica peirceana –, Lino Machado, no artigo “Uma das ‘marinhas’ de Haroldo de Campos”, informa que: a) *ícone* “é o signo da analogia, da semelhança com o seu referente, revelando ao menos um traço em comum com ele”; b) *índice* é o signo que “mantém ligação direta, causal, com o seu objeto, estabelecendo com este nexo tão forte que conduz a nossa atenção diretamente para ele. É o signo que aponta para algo ou o assinala de feição mais específica”; c) *símbolo* é o signo que “remete ao seu objeto valendo-se de convenção, lei imposta ou associação de idéias por meios arbitrários” (MACHADO, 2006, 131-132).

De outra parte, Décio Pignatari, no capítulo “A semiótica de Peirce e sua proto-estética”, esclarece que: a) “os ícones são especialmente exigidos para raciocinar.

Um diagrama é, antes de mais nada, um ícone – um ícone de relações inteligíveis"; b) o diagrama é "[...] um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto, sendo fácil de ver-se a sua adequação à inferência necessária"; c) "o arranjo de palavras numa sentença [...] deve funcionar como ícone para que a sentença possa ser compreendida [...]" (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 1987, p. 51-52). Com base nesses conceitos, vejamos um possível *diagrama* para a ocorrência do nome *carmem* em cada verso do soneto em estudo:



No espaço referente à primeira estrofe, a mancha gráfica (concentrada na margem esquerda) revela que o signo *carmem*, do primeiro para o segundo enunciado, ocupa a mesma posição que o da linha anterior. Nos versos restantes do quarteto, afigurando-se como alvo de chamamentos do eu poético – estes, por sinal, com entoação tipicamente lírica ("ah") –, *carmem* parece ser atraída, vindo a se deslocar simetricamente para a direita.

No segundo quarteto, apresentada ora com o determinante ("a"), ora sem, *carmem* oscila entre idas e vindas; entre uma atmosfera mais íntima e menos

generalizante, (“*a carmem*”), e outra de mais vagueza, (apenas “carmem”), às quais ela está submetida.

Na estrofe seguinte, continuando o mesmo percurso enviesado – agora, porém, associada a uma voz de conotação mais enfática (“há”) –, *carmem* desce os degraus do poema. A propósito, esse estágio acaba por se revelar numa espécie de síntese-semântica do itinerário rítmico empreendido pela voz lírica ao se reportar à musa. Por intermédio das unidades *AH/A/HÁ*, emparelhadas à direita (vide os vs. 3, 4, 5, 7, 9, 10 e 11), os efeitos de espelhamento alcançados por esses componentes (tipo)gráficos summarizam uma configuração palindrômica que tende a incitar o ir-e-vir de *carmem* nos domínios do texto.

Contudo, a partir do final do verso 11 (quando se transveste de *charme*), assim como nos versos da quarta estrofe, o signo *carmem* passa a ocupar a última posição de cada enunciado. Se levarmos em conta o aproveitamento grafossintático utilizado para organizar as relações formais que interligam os constituintes dessas sentenças (e, de fato, o aspecto de “divisa” que assume o sinal de travessão (“–”) mediante sua iconicidade), não é difícil notar que, após ser anagramatizado como metáfora da morte, *carmem* afigura-se numa estrutura que *visualmente* a mantém isolada dos outros componentes da cadeia verbal.

Em linhas gerais, e com base no diagrama proposto, é lícito dizer que o percurso de *carmem* revelado no plano estrutural – em direção diagonal, da esquerda para a direita, de cima para baixo, numa trajetória de descensão e declínio – tende a reforçar nuances de interpretação características do plano discursivo, assim como este, uma vez operando nessa lógica, denuncia estratégias utilizadas na formulação daquele. Ainda que um e outro plano sejam, por vezes, abordados de maneira isolada (em razão do efeito formal e/ou da substância que se pretende destacar), não resta dúvida de que forma e conteúdo são dimensões intrínsecas ao processo do fazer literário. Quem já leu-viu-ouviu algum *personconto* que o diga.

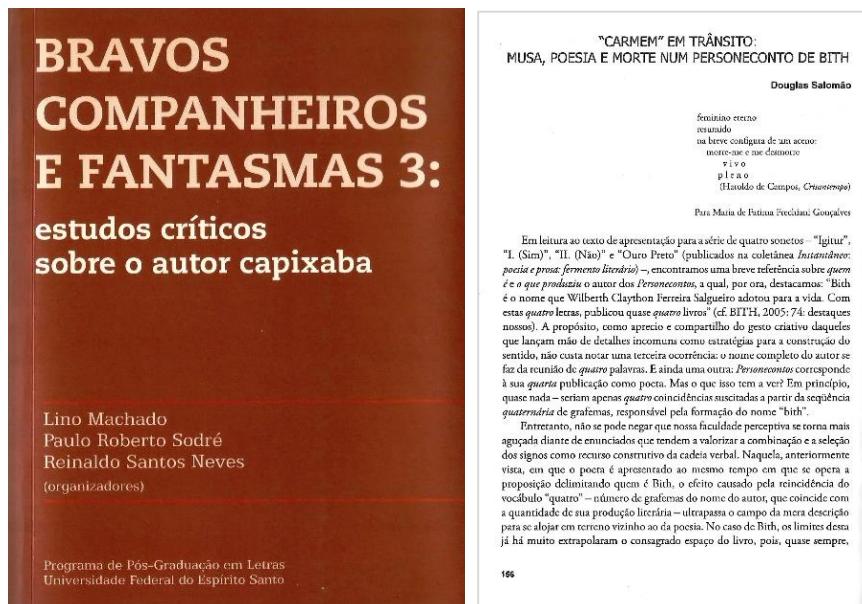
Referências:

- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: *Encyclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1960, tomo 6, p. 3239-50.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. *Melhores Poemas de Paulo Leminski*. 6. ed. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 2002.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- LE PETIT ROBERT: Version électronique du *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris/Bruxelles: Dictionnaires Le Robert VUEF/ Bureau Van Dijk, [2001]. 1 CD-ROM. Version 2.1.
- MACHADO, Lino. Uma das “marinhas” de Haroldo de Campos. In: *O eixo e a roda*. v. 13. Belo Horizonte, 2006, p. 131-135. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_lm.pdf>. Acesso em 07 de abr. de 2008.
- MICHAELIS: *Moderno dicionário inglês & português*. São Paulo: Melhoramentos, 2007. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php>>. Acesso em 07 de abr. de 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Personecotos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. et alii. Bith. In: *Instantâneo: poesia e prosa: fermento literário*. Vitória: Secretaria do Estado da Cultura do Espírito Santo, 2005, p. 74-78. CDD: B869.1 (BPEES)

SODRÉ, Paulo. *Personecotos*: ri melhor quem soneteia por último. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Personecotos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.



Capa de *Bravos companheiros e fantasmas 3*
e a página inicial do capítulo de Douglas Salomão.