

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

ELANE FIGUEIREDO DA SILVA

OS MULTIFACETADOS ASPECTOS DA OFICINA LÍRICA DE ASTRID CABRAL

MANAUS
2025

ELANE FIGUEIREDO DA SILVA

OS MULTIFACETADOS ASPECTOS DA OFICINA LÍRICA DE ASTRID CABRAL

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestra em Letras, na Área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha.

MANAUS
2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586m	Silva , Elane Figueiredo da Os multifacetados aspectos da oficina lírica de Astrid Cabral / Elane Figueiredo da Silva . - 2025. 125 f. ; 31 cm. Orientador(a): Carlos Antônio Magalhães Guedelha. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2025. 1. Memória. 2. Metáfora. 3. Ironia. 4. Ethos enunciativo. 5. Astrid Cabral. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título
-------	--

DEDICATÓRIA

Aos meus amados pais, Isaac Roberto da Silva
(In memoriam) e Maria das Dores Figueiredo
da Silva, que me deram asas para voar alto no
mundo do saber.

Foi para vocês!

Foi por vocês!

A Deus, toda a minha gratidão e louvor!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão a Deus por ter me concedido a força, a sabedoria e a perseverança para trilhar o árduo caminho do mestrado. Sem a sua luz divina a me guiar, seria impossível ter chegado até aqui.

Agradeço por ter me dado a capacidade de questionar, de pesquisar e de buscar a verdade. Por ter me inspirado a ir além, a não me conformar com o senso comum, a buscar sempre novas perspectivas e soluções.

Agradeço também por ter me dado a oportunidade de conviver com pessoas maravilhosas ao longo desta jornada. Colegas, professores, orientadores...cada um deles contribuiu de forma única para o meu crescimento pessoal e profissional, e serei eternamente grato por tê-los em minha vida.

Agradeço, enfim, por ter me dado a chance de defender minha dissertação com êxito, de ter meu trabalho reconhecido e de poder contribuir, mesmo que modestamente, para a sociedade. Que esse mestrado seja apenas o começo de uma longa jornada de aprendizado.

Aos meus queridos pais, cujo apoio e incentivo constante foram o alicerce da minha jornada acadêmica.

Pai, sua memória permanece viva em nossos corações, um farol de sabedoria e amor que guia nossos passos. Sua ausência física é sentida, mas seu legado de valores e ensinamentos permanece presente em cada um de nós.

Mãe, seu amor incondicional e força inspiradora são a base de nossa família. Sua dedicação e carinho nos sustentam e nos motivam a seguir em frente, mesmo diante dos desafios.

Agradeço a vocês por me darem a vida, por me amarem e por me ensinarem a ser quem sou. Sou grato por cada abraço, cada palavra de conforto e cada exemplo de superação.

Aos meus amados irmãos e familiares, que sempre me incentivaram e apoiaram em minha jornada acadêmica. Minha gratidão!

Ao Professor Doutor Carlos Guedelha, cuja paixão pela Literatura Amazonense, especialmente por Astrid Cabral, inspiro e motivou meus estudos desde a graduação. Sou profundamente grato por sua orientação e por me guiar nessa jornada de descobertas.

Aos professores Doutor Fabrício Magalhães de Souza e Doutora Juciane Cavalheiro, minha profunda gratidão por aceitarem o convite para compor a banca avaliadora e por suas valiosas contribuições, que enriqueceram sobremaneira esta pesquisa.

À minha querida Universidade Federal do Amazonas (Ufam), onde, desde 2006, tenho a honra de trilhar os caminhos do conhecimento, construindo laços fraternos e desvendando os mistérios da ciência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/Ufam, manancial de ideias que transbordam os muros da academia, e onde a pesquisa se transforma em uma aventura intelectual que transcende as disciplinas.

Ao meu amigo Kenedi Azevedo minha eterna gratidão por acreditar em mim e por me dar o empurrão que faltava para ingressar no mestrado. Sua amizade foi fundamental para a realização deste sonho.

Aos meus amigos, que sempre me incentivaram a buscar novos desafios e a trilhar o caminho do mestrado. Minha gratidão por todo o apoio e por acreditarem em mim.

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.

Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.

Inauguro linhagens, fundo remos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.

Mulher é desdobrável. Eu sou.

(Prado, Adélia. 1997. p. 44)

RESUMO

A presente dissertação dedica-se à análise da multifacetada oficina lírica de Astrid Cabral, com o objetivo de responder às seguintes questões centrais: Quais elementos interligam o tecido lírico na linguagem de Astrid Cabral? E de que modo os aspectos de sua produção poética contribuem para a sua natureza multifacetada? O *corpus* de análise é constituído por poemas extraídos de diferentes obras de Astrid Cabral, a saber: *Visgo da Terra* (2005); *Torna-viagem* (1981); *Rês desgarrada* (1994); *Intramuros* (2011); *Ponto de Cruz* (1979); *Rasos d'água* (2004); *Palavra na Berlinda* (2011); e *Lição de Alice* (1986). A seleção dos poemas considerou a representatividade de quatro elementos-chave que definem a poética de Cabral: a configuração da memória, o discurso metafórico, a ironia como estratégia de crítica social e o estabelecimento do *ethos* enunciativo feminino. Com base nesse recorte, a pesquisa persegue os seguintes objetivos específicos: 1) Investigar a configuração da memória nos textos selecionados; 2) Analisar a metaforização da vida cotidiana em diferentes poemas; 3) Abordar a ironia como componente estético instaurador do discurso crítico; 4) Dimensionar a construção do *ethos* enunciativo feminino nos poemas analisados. A dissertação fundamenta-se em um quadro teórico diversificado, combinando autores clássicos e contemporâneos de distintas áreas do conhecimento. As investigações contam com os seguintes aportes teóricos: Memória e lugares de memória: *A memória coletiva* (1990), de Maurice Halbwachs; *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), de Pierre Nora; *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann; e *Memória e identidade social* (1992), de Michael Pollak; Metáfora: Abordagem clássica da metáfora e *Metáforas da vida cotidiana* (2002), de George Lakoff e Mark Johnson; Ironia: *Teoria e política da ironia* (2000), de Linda Hutcheon; e *Ethos enunciativo: Em busca do sentido: estudos discursivos* (2012), de José Luiz Fiorin, e *Problemas de Linguística Geral II* (2006), de Émile Benveniste. O quadro teórico completo da pesquisa se desenvolve nos capítulos, a partir da articulação entre leituras primárias (obras de Astrid Cabral) e leituras teóricas (obras dos autores mencionados). Cada capítulo possui escopo teórico próprio, direcionado à análise dos aspectos específicos da oficina lírica de Astrid Cabral em questão. A interação entre os referenciais teóricos possibilita uma análise aprofundada e multifacetada da obra de Astrid Cabral, revelando a complexa rede de relações que compõe sua poética.

Palavras-chave: Memória. Metáfora. Ironia. *Ethos* Enunciativo. Astrid Cabral

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the analysis of Astrid Cabral's multifaceted lyrical workshop, aiming to answering the following central questions: What elements interconnect the lyrical fabric in Astrid Cabral's language? And how do aspects of her poetic production contribute to its multifaceted nature? The analysis *corpus* consists of poems extracted from different works by Astrid Cabral, namely: *Visgo da Terra* (2005); *Torna-viagem* (1981); *Rês desgarrada* (1994); *Intramuros* (2011); *Ponto de Cruz* (1979); *Rasos d'água* (2004); *Palavra na Berlinda* (2011); and *Lição de Alice* (1986). The selection of poems considered the representativeness of four key elements that define Cabral's poetics: the configuration of memory, metaphorical discourse, irony as a strategy of social criticism and the establishment of the feminine enunciative *ethos*. Based on this outline, the research pursues the following specific objectives: 1) To investigate the configuration of memory in the selected texts; 2) To analyze the metaphorization of everyday life in different poems; 3) To approach irony as an aesthetic component that establishes critical discourse; 4) To assess the construction of the feminine enunciative *ethos* in the analyzed poems. The dissertation is based on a diverse theoretical framework, combining classical and contemporary authors from different areas of knowledge. The investigations rely on the following theoretical contributions: Memory and places of memory: *Collective memory* (1990), by Maurice Halbwachs; *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), by Pierre Nora; *Espaços da Recordação* (2011), by Aleida Assmann; and *Memória e identidade social* (1992), by Michael Pollak; Metaphor: Classical approach to metaphor and *Metáforas da vida cotidiana* (2002), by George Lakoff and Mark Johnson; Irony: *Teoria e política da ironia* (2000), by Linda Hutcheon; and *Ethos enunciativo: Em busca do sentido: estudos discursivos* (2012), by José Luiz Fiorin; and *Problemas de Linguística Geral II* (2006), by Émile Benveniste. The complete theoretical framework of the research is developed in the chapters, based on the articulation between primary readings (works by Astrid Cabral) and theoretical readings (works by the authors mentioned). Each chapter has its own theoretical scope, aimed at analyzing the specific aspects of Astrid Cabral's lyrical workshop in question. The interaction between the theoretical references allows for an in-depth and multifaceted analysis of Astrid Cabral's work, revealing the complex network of relationships that make up her poetics.

Keywords: Memory. Metaphor. Irony. Enunciative *Ethos*. Astrid Cabral

SUMÁRIO

ASTRID CABRAL E SEU SISTEMA DE VASOS COMUNICANTES.....	09
1 OLHOS À RETAGUARDA: OS LUGARES DE MEMÓRIA.....	15
1.1 Memória individual e coletiva.....	15
1.2 Um passeio pelos lugares de memória de Astrid Cabral.....	25
Conclusão.....	39
2 PEQUENO MUNDO: A METAFORIZAÇÃO DO COTIDIANO.....	41
2.1 A metáfora para humanizar o cotidiano.....	41
2.2 Café da manhã: o ritual matinal no altar da mesa.....	51
2.3 Mercados e feiras: a vida em ponto de cruz.....	57
2.4. Matando a fome em lanchonetes: exercício de lúcido suicídio.....	60
2.5 Circulando pela cozinha: entre paisagem e panela.....	64
2.6 Diante da tv: ruminando a amarga impotência.....	66
Conclusão.....	70
3 DESMORONO O IMPÉRIO DOMÉSTICO: A IRONIA COMO UM OLHAR REVISIONISTA SOBRE O MUNDO.....	72
3.1 A ironia.....	72
3.2 Como e por que a ironia acontece: a interpretação irônica em Linda Hutcheon.....	75
3.3 Vamos dar nomes aos bois: o ironista, o interpretador e a comunidade discursiva.....	82
Conclusão.....	93
4 COLEÇÃO DE ESPADAS: O ETHOS ENUNCIATIVO DA MULHER.....	95
4.1 Ethos enunciativo, um mecanismo gerador de imagens.....	95
4.2 Ethos enunciador e ethos narrador.....	101
4.3 O <i>eu</i> e o <i>tu</i> na enunciação: A instância do sujeito em Benveniste.....	106
4.4 Segundo parto: Ethos enunciativo da mulher.....	113
Conclusão.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS.....	121

ASTRID CABRAL E SEU SISTEMA DE VASOS COMUNICANTES

O que leva alguém a se interessar pelo trabalho de um escritor? O estilo literário? Os temas e assuntos abordados? O período histórico ou social em que o escritor viveu e trabalhou? Ou o desafio intelectual de explorar a obra desse escritor? Independentemente de uma razão específica, o importante é que esse interesse ofereça a oportunidade de experimentar novas ideias, abrir seus horizontes literários e ampliar sua compreensão do mundo por meio da arte da escrita. E qual a motivação para eu ter escolhido trabalhar com a produção lírica de Astrid Cabral? Meu primeiro contato com as obras da poeta se deu durante os anos de graduação em Letras, na disciplina de Literatura Amazonense, entre os anos de 2006 e 2010. Desde esses primeiros contatos a escrita de Astrid sempre me atraiu. Então, de certa forma, o interesse pelo tema desta pesquisa começou há mais ou menos quinze anos.

Lembro-me vividamente de quando comecei a ler o seu primeiro livro: *Alameda*, publicado pela primeira vez em 1963, abrindo um vasto universo de possibilidades literárias dentro de mim. Foi nesse momento que percebi que a literatura, e principalmente a Literatura do Amazonas, era mais do que uma simples disciplina acadêmica; era uma porta para compreender a diversidade humana, a complexidade das emoções e as diversas formas de expressão artística. A partir desse primeiro contato, tive meu interesse despertado em iniciar uma pesquisa sobre a obra da poeta.

Ao concluir a graduação em Letras, vi-me diante de um novo capítulo da minha vida, carregando comigo as memórias e os aprendizados preciosos que acumulei ao longo dos anos em que estudei Literatura na faculdade. Percebi que meu interesse pela Literatura transcendeu as barreiras acadêmicas. Tornou-se uma parte essencial de quem sou, moldando minha visão de mundo e influenciando minha maneira de interagir com as pessoas e as experiências cotidianas. Minhas experiências extracurriculares também contribuíram para o meu envolvimento com a Literatura. Participei de vários eventos literários, como seminários, palestras, oficinas, saraus... Continuei minha jornada como uma ávida leitora, explorando novos gêneros, descobrindo novos autores e revisitando antigas paixões literárias. Cada livro que lia era uma oportunidade de me conectar com outras mentes e outras almas através das palavras impressas nas páginas.

Em um desses eventos literários, mais precisamente dia 28 de abril de 2012, a escritora por quem eu tanto me interessava estava lá. Como eu sei o dia, mês e ano? Ela autografou o livro *Alameda* com a dedicatória: “Para Elane, este livro escrito aos 20 anos. Um fraterno abraço

de Astrid. Manaus, 29.4.2012”. Ainda guardo em minhas memórias todas as palavras ditas naquele evento.

Nesse intervalo entre a Graduação e o Mestrado, também passei no concurso da Seduc/AM para professora de Língua Portuguesa. E já como professora pude e posso trabalhar a Literatura do Amazonas em sala de aula, contribuir para projetos de incentivo à leitura, apresentar aos alunos os autores amazonenses e, principalmente, apresentar os alunos a Astrid Cabral. Fui coordenadora, pelo Programa Ciência na Escola (PCE), de dois projetos envolvendo a Literatura Amazonense. O primeiro foi “A literatura regional na escola: leitura, análise e interpretação da obra *Intramuros*, de Astrid Cabral, em turmas do Ensino Médio”, cuja proposta era resgatar essa literatura a partir da leitura, análise e interpretação dessa obra, por meio de um olhar mais atualizado e contextualizado de alunos do Ensino Médio da escola em que leciono. O outro projeto foi a “Literatura amazonense em foco: Podcast Literário”, que objetivou a produção de um *podcast* literário, promovendo a leitura e análise de obras da Literatura Amazonense com alunos do Ensino Médio, dando um caráter social à leitura. Essas experiências em sala de aula não apenas solidificaram meu conhecimento acadêmico, mas também fortaleceram meu desejo de continuar explorando o mundo da literatura de maneira mais profunda e significativa.

Diante dessas experiências, e passados todos esses anos, descobri meu objeto de pesquisa. Foi uma construção que se deu no decurso do tempo. Ao me debruçar sobre a obra de Astrid Cabral, e principalmente pela sua produção lírica, fui percebendo os multifacetados aspectos de sua poesia. Essa observação aprofundou em mim o interesse em mergulhar mais fundo ainda na investigação das múltiplas faces de sua obra poética.

Quando a obra poética de um autor possui aspectos multifacetados, ela desafia o leitor a explorar suas nuances e a se envolver em uma jornada intelectual e emocional. De acordo com a pesquisadora Hercilaine Alves, na dissertação de mestrado intitulada *Armário de lembranças em cabeça de menina: a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral* (2022), “multifacetada é um adjetivo que pode ser aplicado à exatidão à produção poética de Astrid Félix de Sousa Cabral” (Alves, 2022, p. 22). Dessa forma, além da riqueza da obra poética de Astrid, ela apresenta diversas camadas de significados, temas e técnicas literárias.

Astrid Cabral nasceu em Manaus, no dia 25 de setembro de 1936. Naqueles idos, a capital do Amazonas era uma cidade meio provinciana, apesar de ter sido chamada de 'Paris dos Trópicos' pelos encantamentos do capital advindo do apogeu do ciclo da borracha. Esse ambiente teve grande influência em significativos aspectos de sua obra. Ela integrou o

movimento artístico e cultural conhecido como Clube da Madrugada, que foi originalmente a primeira proposta de renovação da expressão literária amazonense, fundado em 1954. No Rio de Janeiro, diplomou-se em Letras Neolatinas. Colaborou com a fundação da Universidade de Brasília, da qual foi uma das mais jovens docentes, tendo-a deixado, em 1965, em consequência do golpe militar. Em sua palestra, proferida em um evento, intitulada *Astrid Cabral: a professora fala da poeta* (2012), a poeta dá o seguinte depoimento:

Na juventude, na qualidade de auxiliar de ensino de literatura na Universidade de Brasília, seduzida pelo projeto de carreira universitária, inscrevi-me no mestrado de Letras, cumprindo todos os necessários créditos. Mas não cheguei a concluí-lo, deixando inacabada a dissertação sobre a criação vocabular de Jorge de Lima, na Invenção de Orfeu. O afastamento da UnB, em consequência da ditadura, bem como a morte de meu orientador, professor Hécio Martins, somaram-se para interromper-me o caminho acadêmico conduzindo minha vida em outra direção (Cabral, 2012, p. 159).

Em 1968, ingressou por concurso no Itamaraty, tendo servido como Oficial de Chancelaria em Brasília, Beirute, Rio de Janeiro e Chicago. Ao lado de outro poeta, Afonso Félix de Sousa (seu marido, com quem teve cinco filhos), colheu novas vivências em diversas partes do mundo, tudo o que, de um modo ou de outro, se vê em sua obra. Com a anistia, em 1988 foi reintegrada à UnB. E ao trocar de profissão com seu ingresso no Itamaraty como oficial de chancelaria, o estudo dos teóricos da literatura e a erudição sobre os grandes autores passaram a não mais integrar sua rotina. “A literatura tornou-se para mim uma ocupação amorística e fortuita, capaz de melhor se acomodar às responsabilidades de uma jovem mãe de cinco filhos, assoberbada de tarefas, a deslocar-se por cidades e países” (Cabral, 2012, p. 160).

Astrid descobriu sua vocação de escritora aos onze anos de idade, quando se preparava para o exame de admissão que, nos anos 1940, dava acesso ao curso ginasial. Diariamente a professora dona Ismênia cobrava de seus alunos redações a partir de uma gravura colorida, pendurada no quadro negro da sala de aula:

Aquilo, que para a meninada representava simples obrigação, era para mim fonte de encantamento. Eu me divertia de verdade fazendo várias composições: uma onde eu descrevia em pormenores tudo o que a gravura apresentava, outra em que a tomava como se fosse a foto de um momento dado, inventando-lhe uma narrativa com passado e futuro. E, por fim, na última, eu me entregava às emoções que o desenho colorido me causava, percorrendo então sobre sensações, dúvidas, lembranças, desejos, sonhos. A hora do recreio começava e acabava. Eu, no entanto, não sentia o tempo correr. Os colegas me chamavam, anda, deixa disso, vem brincar. Eles não sabiam é que eu também estava brincando a meu modo (Cabral, 2012, p. 160).

Por isso, lidar com palavras sempre consistiu para a poeta em uma agradável atividade de desafio intelectual ou de investimento afetivo. No processo de criação, sente-se em um amplo

território da liberdade, em busca de um ponto de chegada ignorado, do desconhecido, do que só existe misteriosamente dentro dela. “São memórias no arquivo do inconsciente, a latente tradição assimilada, intuições, ritmos, imagens, devaneios, musicalidade, todo um elenco de recursos a se mobilizarem e se aglomerarem na expressão da palavra que se faz premente” (Cabral, 2012, p. 161).

A obra poética de Astrid tem se destacado principalmente pelo ponto de vista feminino sobre o mundo. Há a ampliação das coisas pequenas e a universalização dos objetos e do espaço doméstico, por intermédio de uma reflexão crítica acerca das convenções políticas, históricas e sociais. Em seus livros, a realidade é carregada de lirismo, uma escrita que anseia por ser lida e uma voz que busca ser ouvida.

Sobre o processo de produção de suas obras, a autora revela que surge de um “processo aleatório, sem muita regularidade, atravessando fases de intensa fecundidade e grandes intervalos de silêncio” (Cabral, 2012, p. 161). E em relação ao aspecto formal da poesia, explica que se iniciou dentro dos padrões estéticos instaurados pela liberdade modernista, introduzida no Amazonas pelo Clube da Madrugada. “Se os membros mais velhos da entidade ao adotarem a nova forma descartaram o anterior parnasianismo em que vinham produzindo, comigo se deu de outro modo. Confesso inata rebeldia diante das formas fixas, certa impaciência com a disciplina” (Cabral, 2012, p. 167).

Desde que se aventurou pelo ofício das letras, Astrid sempre dedicou certa atenção aos recursos rítmicos, melódicos e imagéticos do verso, e confessa que o alvo do seu trabalho sempre foi “a criação de uma voz poética o mais singular possível” (Cabral, 2012, p. 167). Além disso, em *Astrid Cabral: a professora fala da poeta* (2012), Astrid particulariza sua obra em duas vertentes de criação:

- a) a do espaço abstrato e subjetivo das emoções e reflexões: *Ponto de cruz/ Lição de Alice/ Rasos d’água/ Ante-sala/ Palavra na berlinda*;
- b) a do espaço concreto e objetivo localizado: *Torna-viagem/ Visgo da terra/ Rês desgarrada/ Intramuros/ Extramuros*;
- e c) a junção dos dois aspectos: *Alameda/ Zé Pirulito/Jaula* (Cabral, 2012, p. 161).

Na vertente subjetiva das emoções/reflexões, predominam temas alusivos à condição humana em geral e à da mulher em particular; e em relação à vertente do espaço objetivo localizado, destacam-se obras que resultaram de vivências fora do Brasil e a sempre presença do Amazonas, sua terra natal.

Astrid deixa claro que, ao destacar as vertentes principais de sua criação poética, elas operam de forma independente.

Baseio-me sempre em predominâncias, pois nada é estanque, e a linguagem poética sempre atua pelo sistema de vasos comunicantes, devido à complexidade inerente ao pensamento, às emoções e sensações. Há sempre agentes de contaminação e os ziguezagues ocorrem com frequência entre as duas tendências, às vezes de maneira sutil, outras de forma evidente. Em certos textos, verifica-se tanta indefinição que se torna compulsório falar de modo declarado em junção, pois os aspectos convergem e se confundem em proporções equivalentes (Cabral, 2012, p. 166).

Podemos perceber, nas palavras da própria autora, que sua produção lírica possui múltiplos aspectos, incrustados no complexo “sistema de vasos comunicantes” que é a sua linguagem poética. Esta percepção foi o grande *insight* para a elaboração do projeto de pesquisa que gerou esta Dissertação de Mestrado. Passei a lidar com os seguintes problemas de pesquisa: 1. Que vasos comunicantes compõem o tecido lírico na linguagem astridiana? 2. Que aspectos de sua produção lírica contribuem para que sua poética se revele multifacetada? Estas foram as questões básicas que motivaram todo o esforço de pesquisa que desenvolvi em torno da poesia astridiana, ancorada no **objetivo geral**: que é analisar os multifacetados aspectos da oficina lírica de Astrid Cabral. Por necessidade de delimitação, selecionei, entre os muitos **fatores que definem a sua poética**: a) a configuração da memória; b) o discurso metafórico; c) a ironia como estratégia de crítica social; d) e o estabelecimento do ethos enunciativo feminino. Este recorte me permitiu a formatação dos seguintes **objetivos específicos**, no que diz respeito à imersão no universo lírico de Astrid Cabral: 1. investigar como se dá a configuração da memória nos textos selecionados; 2. discorrer sobre a metaforização da vida cotidiana em poemas diversos; 3. abordar a ironia como componente estético instaurador do discurso crítico; 4. E dimensionar a construção do ethos enunciativo da mulher que emerge dos poemas analisados.

O percurso metodológico da pesquisa deu-se pela pesquisa bibliográfica. O *corpus* da análise materializou-se em poemas selecionados de diferentes livros de Astrid Cabral. A análise dos textos contou com o embasamento teórico de autores diversos, por meio de livros impressos ou virtuais, portanto não havendo pesquisa de campo. Os esforços de pesquisa desenvolvidos possibilitaram a elaboração da presente Dissertação, que, em sua versão final, apresenta-se estruturada em quatro capítulos, distribuídos como segue:

O primeiro capítulo, intitulado “**Olhos à retaguarda: os lugares de memória**”, investiga como se dá a configuração da memória em Astrid Cabral. O universo de amostra para esse capítulo foram poemas dos livros *Visgo da Terra* (2005), *Torna-viagem* (1981) e *Rês desgarrada* (1994), resultado de vivências da autora fora do Brasil e a constante presença do Amazonas, já que se observa nessas obras um esforço da autora em recuperar o passado, além de seus poemas serem lembranças do já vivido, ligadas à realidade de uma época que não existe

mais, mas que sobrevive na inconsciência do tempo. Além disso, o estudo objetiva também operar a identificação de alguns dos lugares de memória (ou locais de recordação) presentes nas obras selecionadas, e o levantamento de espaços físicos ou simbólicos que a autora contempla com os olhos da memória. A base teórica ancora-se nos estudos de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), de Pierre Nora, na obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), de Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação* (2011), e de Michael Pollak, em *Memória e identidade social* (1992).

O segundo capítulo, com o título “**Pequeno mundo: a metaforização do cotidiano**”, explora os efeitos de sentido do discurso metafórico, no que diz respeito às ocorrências do cotidiano, especialmente as lides domésticas da mulher, a partir de poemas de *Intramuros* (2011), *Ponto de Cruz* (1979) e *Rasos d’água* (2004). A base teórica do estudo dá-se pelo viés da abordagem clássica da metáfora em contraponto com a teoria da metáfora conceptual, de Lakoff e Johnson (2002).

O terceiro capítulo, cujo título é “**Desmorono o império doméstico: a ironia como um olhar revisionista sobre o mundo**”, opera uma imersão em poemas que comportam a ironia como elemento constitutivo da elaboração estética, especialmente em *Intramuros* (2011), *Rasos d’água* (2004) e *Palavra na Berlinda* (2011). O estudo, baseado na teoria de Linda Hutcheon, em sua obra *Teoria e política de ironia* (2000), procura mostrar que Astrid Cabral, nesses textos, revela-se uma ironista do cotidiano,

O quarto capítulo, denominado “**Coleção de espadas: o ethos enunciativo da mulher**”, versa sobre a constituição do ethos enunciativo da mulher que se apresenta como “*ego, hic et nunc*” em poemas de *Lição de Alice* (1986) e *Ponto de cruz* (1979). O estudo dialoga, no plano teórico, com as teorias da enunciação, especialmente a enunciação literária e o aparelho formal da enunciação, tendo como base os estudos de José Luiz Fiorin, em sua obra *Em busca do sentido: estudos discursivos* (2012) e de Émile Benveniste em *Problemas de Linguística Geral II* (2006).

O quadro teórico que dá sustentação científica às abordagens realizadas na pesquisa encontra-se diluído nos respectivos capítulos, mediante o cruzamento de leituras primárias com leituras teóricas. Assim sendo, cada capítulo traz o seu próprio escopo teórico. Um olhar atento sobre esses constructos teóricos verificará que eles, separadamente e em conjunto, iluminam a leitura e análise dos multifacetados aspectos da oficina lírica de Astrid Cabral, sendo esta um complexo sistema de vasos comunicantes.

1 OLHOS À RETAGUARDA: OS LUGARES DE MEMÓRIA

Este capítulo investiga como se dá a configuração da memória em Astrid Cabral, tendo como base os livros *Visgo da Terra* (2005), *Torna-viagem* (1981) e *Rês d-esgarrada* (1994).

1.1 Memória individual e coletiva

Este capítulo explora um dos aspectos mais marcantes da poética de Astrid Cabral: o da memória como fio condutor de sua escrita. Nas obras da poeta, a memória não é apenas um elemento de rememoração, mas um recurso de reconstrução da identidade do eu-lírico e de reinterpretação da realidade vivida. O estudo deste capítulo revela como o passado, em suas dimensões individuais e coletivas, é reconfigurado poeticamente pela autora, evidenciando tanto a relação íntima com as experiências pessoais quanto os laços culturais e históricos que conectam o indivíduo ao seu meio.

Além disso, o papel da memória é destacado na articulação entre vivências pessoais e registros coletivos, desvelando como as paisagens amazônicas, as viagens por diferentes lugares e os encontros com outras culturas moldam as narrativas de Astrid. Esses elementos tornam-se matéria-prima para o lirismo da autora, permitindo que o leitor percorra os caminhos da saudade, da nostalgia e da busca pelo pertencimento. Por meio de sua poesia, Astrid Cabral reimagina os fragmentos do passado e, ao mesmo tempo, celebra a memória como uma construção coletiva, essencial para a preservação das identidades individuais e sociais.

A evocação da memória e o esforço de recuperar o passado é um dos traços determinantes do discurso poético de Astrid Cabral, especialmente nos livros *Visgo da Terra* (2005), *Torna-viagem* (1981) e *Rês desgarrada* (1994), obras selecionadas como objeto de estudo deste capítulo.

A presença do mundo amazônico, desenhado em paisagens que surgem na memória do eu-lírico, além da experiência de viagens por diferentes lugares, paisagens e nações, que a memória da poeta evoca e revisita. Esse aspecto que envolve os textos astridianos é um componente importante e revelador das narrativas memorialísticas do eu-lírico. Por isso, as memórias, as lembranças de vidas e experiências sepultadas no tempo são os meios pelos quais a apreensão do real se manifesta. Dessa forma, a poesia de Astrid entra no momento de reconstruir ou de contar a memória, já que a memória, à medida que o tempo passa, é reestruturada de acordo com as nossas lembranças, valores e sentimentos.

A primeira obra que se destaca nesse aspecto é *Visgo da Terra* (2005). O pesquisador Carlos Guedelha informa que, antes de ser lançado como um livro propriamente dito, *Visgo da Terra* dava nome a uma das seções do livro *Ponto de cruz*, obra inaugural da poética de Astrid, publicada em 1979. Em 1986, a autora decidiu alforriá-lo do livro em questão, já que a quarta seção da obra, correspondente a *Visgo da Terra*, destoava do seu conteúdo, devido à sua natureza memorialística:

Enquanto os poemas das demais seções de Ponto de cruz privilegiavam o presente [...] a quarta seção – correspondente a *Visgo da terra* – punha os olhos do eu lírico e do leitor à retaguarda para investigar o passado, dando uma desconcertante impressão de bastardia no corpo da obra. Por isso, demandava um desmembramento, para então ganhar mais representatividade lírica e autenticidade (Guedelha, 2001, p. 11).

Além disso, a relação da poeta com a Amazônia e seus elementos é uma relação externa, de alguém que contempla essa realidade com os olhos da memória. Por isso, o escritor Tenório Telles (2005), na apresentação do estudo da obra, destaca que Astrid trabalha com a substância impalpável da memória e que sua matéria é composta por sensações e lembranças da infância e da adolescência, misturadas a uma paisagem e a uma época que já não existem mais. E essa época resiste e persiste na inconsciência do tempo e se apresenta através de seus poemas.

Nos versos do poema “Busca”, do livro em questão, ficam claros os fragmentos de um tempo de recuperação do passado, sendo esse passado localizado na infância do eu-lírico:

Minha infância é hoje
aquele peixe de prata
que me escorregou da mão
como se fosse sabão.
Mergulho no antigo rio
atrás do peixe vadio
-Quem viu? Quem viu?
Minha infância é hoje
aquele papagaio fujão
no ar, sua muda canção.
Subo nos galhos da goiabeira
atrás do falaz papagaio
-Me segura, me segura
Senão, gente, eu caio.
(Cabral, 2005, p. 91)

Nesse poema, a mulher recupera o passado com fragmentos da infância, além de apresentar uma atmosfera nostálgica ao abordar a infância e suas memórias perdidas. O eu-lírico, por meio de metáforas, relata que sua infância é hoje “aquele peixe de prata que me

escorregou da mão” e um “papagaio fuja no ar”, simbolizando a pureza, ligada a algo valioso que se esgueirou das mãos dessa mulher, como as coisas boas que ela viveu na infância. Tudo isso contribui para a sensação de algo efêmero e inatingível, que remete à natureza fugidia da infância.

E nessa infância, sua única preocupação era o mergulho no antigo rio “atrás do peixe vadio” ou subir nos galhos da goiabeira “atrás do falaz papagaio”. O rio, como elemento natural, simboliza o fluxo contínuo do tempo e a jornada da vida. Aqui ela evoca uma busca pelo passado, uma tentativa de recuperar algo que se perdeu, algo que, no presente, está fora de seu alcance, e que agora é materializado em poesia. Nesses fragmentos destacados, a compreensão do real, de um tempo que não volta mais, evidencia-se através da memória e de suas experiências. Dessa forma, a imagem sugere uma atmosfera de brincadeira e aventura, onde a imaginação e a busca pelo passado se entrelaçam.

A repetição do verso "Minha infância é hoje" reforça a ideia central de que essas memórias estão vivas no presente, e a repetição da pergunta "Quem viu? Quem viu?" expressa a busca do eu-lírico por essas memórias, além de sugerir a impossibilidade de recuperar essas lembranças perdidas da infância na vida adulta.

A memória é um elemento de grande importância nos poemas de *Visgo da Terra* (2005). Ela é nossa identidade, nossa capacidade humana de guardar experiências e todos os fatos que já aconteceram no passado e difundi-las às novas gerações.

Sonia Maria Zanezi Peres (2021), no trabalho intitulado *Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva e Individual*, aponta que:

A memória pode ser interpretada como reminiscências do passado onde surgem no presente, no pensamento de cada sujeito, ou como forma da nossa capacidade de guardar quantidade de informações de fatos que foram vividos no passado, devido ao nosso convívio social com outras pessoas, a nossa lembrança necessita de uma comunidade afetiva (Peres, 2021, p. 73).

Além disso, a memória mostra sobre quem somos e sobre o mundo a nossa volta, visto que ela está presente em nossas vidas, seja na forma individual ou coletiva. A memória individual, que se refere às vivências e experiências de um indivíduo, abrange também aspectos da memória do grupo social onde ele se formou, ou seja, onde esse indivíduo foi socializado.

De acordo com Lucas Mascarenhas de Miranda (2019), em *Memória Individual e Coletiva*, fazemos uso da nossa memória quando tentamos nos lembrar de algo. E a impressão mais intuitiva que temos, ao fazer esse exercício, é que aquilo que estou registrando faz parte da "minha memória", que pode ser definida como algo que "pertence a mim", "nasceu das

minhas dúvidas" e "perecerá comigo". Além do mais, é importante ter em mente que uma grande parte das lembranças de uma pessoa está relacionada a momentos compartilhados com outras pessoas, seja em casa, no trabalho, na escola ou, em um nível mais amplo, em um bairro, cidade ou até mesmo um país, como podemos perceber no poema “Passeio a flores”, de *Visgo da Terra*:

Íamos de bonde
visitar os mortos, inertes
em suas camas de pedra
- grandes caixas de segredo –
Na cabeceira de mármore
a Vó lá do outro lado do mundo
me fitava de um retrato.
Ela, o pai, o tio-menino
ali estavam declarados
por letras mas escondidos
a sete ocultas chaves.
Convinha fantasiar
o deserto e o silêncio
adivinhá-los no capim:
os corações em repouso
abstratos no arcabouço
dos corpos já só esboço.
A vida porém latejava
No voo de avulso pássaro
Nas ginja e pitangas
Rubras nas cercas verdes.
Mamãe continha-me o braço
repreendia-me a gula
de sacrílega vampira
chupando a seiva dos mortos
no sangue vivo das frutas.
(Cabral, 2005, p. 46)

O poema apresenta uma atmosfera reflexiva, utiliza metáforas para explorar a experiência de visitar o cemitério e a relação entre os vivos e os mortos, além da memória e as conexões familiares. As lembranças dessa mulher, de visitar o túmulo dos entes queridos, “inertes em suas camas de pedra/grandes caixas de segredo”, mostram uma jornada à memória familiar e de como a memória individual, que se refere às experiências de uma pessoa, inclui elementos da memória do grupo social de que o eu-lírico faz parte. A menção à avó, ao pai e ao tio-menino reforça a presença da memória familiar, destacando a importância desses entes queridos mesmo após a morte.

Essa permanência da memória também pode ser simbolizada nos versos "na cabeceira de mármore / a Vó lá do outro lado do mundo / me fitava de um retrato". A imagem representa a ligação entre gerações e a distância física, mas também uma proximidade emocional que transcende a morte. Além disso, a referência à declaração por letras, "mas escondidos / a sete ocultas chaves" simbolizam a profundidade e a complexidade das relações familiares e o mistério por trás das histórias de vida de entes queridos.

O poema finaliza com a ação da mãe de conter o braço da menina: "repreendia-me a gula / de sacrílega vampira / chupando a seiva dos mortos / no sangue vivo das frutas", que pode representar a necessidade de equilibrar a curiosidade infantil com o respeito às tradições familiares e também ao luto. Isso mostra que as memórias só podem ser reconhecidas e reconstruídas pela evocação a um evento ou lugar na vida de um grupo de pessoas, é quando podemos falar em memória coletiva.

Maurice Halbwachs (1990) assinala que o indivíduo participa de dois tipos de memórias, adotando atitudes diferentes:

De um lado, é no quadro da personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhe são comuns com outras não seriam consideradas por ele a não ser sob o aspecto que lhe interessa na medida em que ele distingue delas. De outra parte, ele seria capaz, em alguns momentos, de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância (Halbwachs, 1990, p. 55).

A princípio, a memória parece ser um aspecto muito pessoal e íntimo, próprio da pessoa. No entanto, Halbwachs (1990) chama a atenção para o fato de que a memória também deve ser entendida como um fenômeno social e coletivo, ou seja, como um fenômeno criado e transformado pela sociedade.

Isto posto, quando evocamos um evento na vida de um grupo de pessoas é que podemos falar em memória coletiva; apenas então uma lembrança pode ser identificada e reconstruída. Logo, a nossa memória precisa de uma comunidade, que é construída pelo convívio social, além de termos base em nossa impressão nas memórias de outras pessoas, que fazem parte da mesma comunidade em que estamos inseridos. E *Visgo da Terra* nos traz esse painel evocativo das memórias, onde as lembranças são reconstruídas pelo olhar do eu-lírico, como podemos observar no poema "Ponte Cabral":

Nunca cheguei a descobrir
por que se chamava assim
de resto tão afim de mim mesma
sob esse nome de família.
Tosca, gingava ao peso dos pés
as brechas de madeira zebrando-se
do rio a correr negro lá em baixo.
Por ela transitavam carvoeiros
curvados sob os imensos fardos
de arvores calcinadas, pacotes
de noite em sacos de estopa.
E subia de madrugada o leiteiro
o camburão de alumínio entornan-
do o leite batizado de rio onde
não raro intrusos peixes boiavam
nos copos para o espanto de todos.
Sob a ponte Cabral o rio Negro
engordava. Na cheia alagava
quintais e engolia porões.
Lá se reuniam os remadores
do clube do Rudder, todos
de braços tão musculosos
que mais pareciam troncos
acionando esbeltos remos.
Pelos flutuantes rondava à toa
o Macaxeira, o louco que comia
peixes crus e exibia o sexo
às crianças que o provocavam.
-Macaxeira! Macaxeira!
-Vai tomar no cu e cheira.
Lembro-me do São João
quando o miolo do boi Estrela-d'Alva
atirou-se de ponta nas águas
a se abrirem em fluido túbulo
e o boi viúvo ficou-se ajoelhado
contrito, chifres cheios de fitas,
a carcaça de paetês e passamanaria
largada para sempre junto às grades.
Havia canoas, chatas e catraias
trançando destinos de jusante
e montante sob o vão da ponte.
Delas esqueci cores, formatos
e os nomes tantas vezes gaiatos
mas posso rever nítido o batelão
de índios amontoados qual borracha
juta ou lenha, rostos inchados,
narizes escorrendo coriza
e catarro doado pelos brancos.

(Cabral, 2005, p. 71-72).

Nas descrições detalhadas das personagens e eventos locais, é perceptível que a memória individual é uma ferramenta mais que necessária para contar a história de pessoas que transitavam pela Ponte Cabral e de eventos que aconteciam ao redor dela. Uma dessas histórias é o fato de a ponte estar associada ao nome de família, "Cabral", sugerindo uma conexão entre a poeta e a estrutura. A dificuldade em descobrir por que ela tem o nome da ponte no seu nome pode ser um sinal de busca pela sua identidade.

As memórias do eu-lírico trazem outras histórias de pessoas que transitavam por essa ponte, como os carvoeiros “curvados sob os imensos fardos / de árvores calcinadas” simbolizando o trabalho árduo e os sacrifícios da vida; o leiteiro que subia de madrugada com o camburão de alumínio “entornan / do o leite batizado de rio”; Lá também se reuniam “os remadores do clube do Rudder”, com seus braços musculosos; Ela também resgata o São João e a cena do boi Estrela-d’Alva de quando o miolo do boi atirou-se nas águas; além das canoas, chatas e catraias “trançando destinos”, que simbolizam os diversos destinos e caminhos que as pessoas seguem ao longo da vida; e do “batelão / de índios amontoados”.

Essas memórias dos eventos que aconteciam ao redor da Ponte Cabral e da diversidade de imagens são construídas socialmente, criando assim as memórias coletivas. Por isso, só quando evocamos um evento na vida de um grupo de pessoas é que podemos falar em memória coletiva, para que assim essas memórias possam ser restauradas.

Outro livro de Astrid onde as memórias do eu-lírico se destacam é *Torna-viagem*, lançado em 1981. A obra foi escrita depois de uma temporada de três anos vividos no Oriente Médio e traz registros dos países que a poeta visitou:

Residi em Beirute, a serviço da embaixada brasileira e visitei assiduamente todos os países da vizinhança, à exceção de Israel, à época interditado a quem mantivesse vínculos diplomáticos com o Líbano. São textos que não dispensam a ponderada contemplação, mas que se estruturam de preferência em descrições, onde a percepção visual é o aspecto mais relevante (Cabral, 2012, p. 163).

No entanto, a poeta afirma que o segredo mais íntimo desse livro está na inversão dos polos do relato espacial para o temporal, todo incidentalismo geográfico estando a serviço de um tempo passado, e que os vestígios de antigas cidades mortas a abalaram profundamente: “Como brasileira e amazonense, minha vivência anterior sempre foi a do vigor da natureza, a familiaridade tecida com a exuberância vegetal e animal, com a abundância das águas. Assim, diante das ruínas de extintas civilizações, o deslumbramento com o imenso vazio do passado a ser preenchido com a imaginação, apossou-se de mim” (Cabral, 2012, p. 163).

E de acordo com Antonio Paulo Graça, em *A poesia de Astrid Cabral* (1998), a voz lírica nos leva a passear como se fosse um guia turístico para a alma de outras culturas, sempre destacando as paisagens, eventos, locais e detalhes de uma geografia metafísica. A memória em *Torna-viagem* é o componente que cria e transforma as experiências em poesia: o “fato” poético se dá no encontro da memória oriental, sua história e seus mitos, com a observadora certamente desconcertada, pois filha de uma cultura em que a história não passa de tênue sopro da iminência que se apaga. Em seguida, tem-se a distância entre a experiência lírica e o ato criador” (Graça, 1998, p. 13-14). E de acordo com a própria Astrid, sete anos depois a poeta fez uma viagem de retorno, impulsionada pela poesia e pela imaginação, onde conseguiu reter essa viagem de maneira muito viva, e essa apreensão se dá pela memória. Além disso, na obra, é visível a recorrência da memória do eu-lírico ao viajar por diferentes áreas, paisagens e nações. Desse modo, o lirismo astridiano permite que o leitor se envolva, através da palavra, com outras culturas, além da sua própria. E isso só é possível porque “a matéria que permeia a tessitura dos textos astridianos é o elemento substancial e revelador das tessituras memorialísticas do eu-lírico” (Sampaio; Silveira, 2015, p. 77). Podemos observar o poema de número XIX em *Torna-viagem*, no qual Beirute se transforma em poço de tempo:

Oh Beirute / Beryte
poço de tempo coagulado
calabouço de lembranças
que me entrançam de limo.
Um dia foste continente
eu à sombra de minaretes
arcos mercados rochas
líquido azul fenício.
Agora sou teu invólucro
e te transporto ubíqua
emancipada do espaço
em que foste de início.
(Cabral, 1981, p. 108).

O poema evoca uma atmosfera nostálgica e reflexiva sobre a cidade de Beirute, a capital do Líbano, localizada no Oriente Médio, e sua evolução ao longo do tempo. Seus versos revelam ainda uma construção de imagens minuciosa que examina a relação pessoal da poeta com a cidade de Beirute. A imagem de Beirute como um "poço de tempo coagulado" cria a sensação de um reservatório de memórias solidificadas, sugerindo que elas estão presas no tempo, um “calabouço de lembranças”, ou seja, representando a profundidade dessas memórias. "Um dia foste continente / eu à sombra de minaretes / arcos mercados rochas / líquido azul

fenício": Essas imagens mostram o passado de glórias de Beirute, além de destacarem a riqueza arquitetônica e cultural da cidade. O "líquido azul fenício" faz referência ao mar, que desempenha um papel importante na história da cidade.

A imagem do "agora sou teu invólucro / e te transporto ubíqua" sugere a mulher sendo envolvida por Beirute, nesse caso representando um vínculo entre a autora e a cidade, dessa forma o termo "ubíqua" destaca a onipresença dessa conexão. Por isso, a autora, ao evocar suas memórias, as transporta de forma onipresente para o "espaço / em que foste de início". Trata-se de um retorno através da memória na qual o eu-lírico convida o leitor a conhecer a Beirute antiga. Dessa forma, utilizando-se de suas memórias individuais, a autora mostra que elas são construídas socialmente, e que como as pessoas tendem a viver em grupos e se organizarem em sociedades, logo essas memórias são construídas em comunidades que a poeta visitou, para que assim possa fortalecer as memórias coletivas: "Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias" (Halbwachs, 1990, p. 25).

Halbwachs (1990) mostra que as lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos em que só nós estivemos envolvidos e com objetos que só nós vimos, ou seja, as memórias são construídas ao longo do tempo pelos grupos sociais, mas é no coletivo que vai ser determinado o que será lembrado, já que são os grupos nos quais estamos inseridos que estruturam nossa memória. E esse esforço de recuperar o passado através das memórias, já que a memória coletiva é aquela produzida por fatos considerados significativos e que são preservados como memória oficial, é empreendido por Astrid Cabral em *Torna-viagem*.

Rês desgarrada, lançado em 1994, é a terceira obra que cumpre o papel de recuperar o passado através da memória. A obra é um livro-irmão de *Torna-viagem*, tendo a mesma disposição: ambas retratam diferentes culturas. Se em *Torna-viagem* a memória do eu-lírico faz um passeio por várias paisagens do Oriente, em *Rês desgarrada*, a cultura americana é destaque nos seus versos. De acordo com Astrid, o livro *Rês desgarrada* é fruto da vivência de cinco anos nos Estados Unidos, onde ela serviu no consulado geral de Chicago, e insere-se também na vertente do espaço objetivo localizado, onde ela situa as obras que resultaram de vivências fora do Brasil, e de sua terra natal, o Amazonas:

Entretanto, antes de tudo, há que se destacar uma porção de fatores e elementos totalmente diferentes do anterior. Não houve a conveniente passagem de tempo para a decantação entre a fatura da escrita e a experiência de outro país. O livro foi

composto, na íntegra, durante o lapso da permanência no exterior e, por conseguinte, sob impacto de inevitável choque cultural (Cabral, 2012, p. 163).

Esse choque cultural que ela sofreu quando foi viver em outro país, com hábitos, costumes e tradições diferentes da sua terra natal, é retratado no poema-título *Rês Desgarrada*. O poema mostra claramente o sentido de outras culturas pela poética astridiana, nesse caso a cultura americana. Além disso, seus versos refletem a memória dos locais em que a poeta viveu durante cinco anos:

Pois em Chicago, amigos,
sou rês desgarrada
Agarra-me sim, danada
A nostalgia da ex-boiada

Carga pesada esta saudade
dos pastos brasis
onde os buritis sambam
à carícia da brisa.

Perde-se meu ser rural
tão tropical nesta urbe
labirinto de pedra e vidro
sob o cilício do frio.

Oceanos de chão e tempo
cercam-me gélidos, cegos.
Neles sem sossego navego
e nau sem rumo quase afundo.

- Vaca na balsa, rês desgarrada –
(Cabral, 1994, p. 330).

De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa* Evanildo Bechara (2011), o termo "rês" designa qualquer animal quadrúpede que se abate para a alimentação do homem (Bechara, 2011, p. 1006), e "desgarrada" diz respeito a alguém que se desvia do caminho previsto ou troca de rumo (Bechara, 2011, p. 507). No contexto do poema "Rês desgarrada", o termo é usado metaforicamente para descrever a experiência do eu-lírico que se sente perdido e desconectado, ao viver em uma cidade distante como Chicago, afastado de suas raízes rurais, destacando ainda a dificuldade de se adaptar a um ambiente urbano longe de suas origens.

A memória desse local traz um olhar crítico e irônico de Astrid e distanciado da sociedade norte-americana, bem como da própria pátria, de que ela sente saudades e contempla à distância: "Carga pesada esta saudade / dos pastos brasis / onde os buritis sambam / à carícia

da brisa”. Como resultado dessa situação, surgem lembranças ocasionais e até suspiros de saudades. Aqui, a “saudade dos pastos brasis” evoca um apego emocional às memórias e experiências do passado rural e da vida simples que ele representava. Além disso, o “labirinto de pedra e vidro / sob o cilício do frio” em contraste com a imagem dos “pastos brasis” ressalta a frieza da vida na cidade, em oposição à natureza e ao calor humano da vida rural.

No final, a imagem do último verso “Vaca na balsa, rês desgarrada” reforça a sensação de isolamento do eu-lírico, que se sente como um animal fora de seu habitat, navegando em águas desconhecidas. Essa metáfora mostra a complexidade e a profundidade da experiência de se sentir perdido entre dois mundos, lutando para encontrar um lugar de pertencimento e identidade. A rês desgarrada está em outro país, longe da família, mas suas memórias sempre evocam os pastos brasis.

O tópico a seguir focaliza os lugares de memória, na poesia estudada, uma possível percepção de espaços geográficos, monumentos e nações.

1.2 Um passeio pelos lugares de memória de Astrid Cabral

Foi o historiador francês Pierre Nora (1993) quem propôs o termo “lugares de memória”, em sua obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, conceito que surge em meados do século XX, como elementos importantes para que a memória coletiva se propague. Para ele:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. [...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (Nora, 1993, 12-13).

O autor deixa claro que, nesses lugares de memória, é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Além disso, podemos entender o significado de “lugar de memória” a partir de três aspectos que Nora (1993) classifica: o primeiro é material, devido ao seu conteúdo demográfico; o segundo é simbólico, por conta de que um pequeno número de pessoas que participou de um evento ou experiência, enquanto a maioria não participou; e o último é funcional, pois funciona por hipótese, já que garante a preservação e a transmissão da memória ao mesmo tempo.

Nessa mesma perspectiva, Aleida Assmann (2011), em *Espaços da Recordação*, apresenta os lugares de memória como “memórias dos locais”, uma expressão que, segundo a autora, serve-se de uma formulação tão confortável quanto sugestiva: a expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se de uma memória que se recorda dos locais ou de uma memória que está por si só situada nos locais. “E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (Assmann, 2011, p. 317).

Além disso, a autora cita o grande teórico da mnemotécnica romana, Cícero, que tinha uma grande noção do significado dos locais para a construção de uma memória. O teórico cumpriu a passagem dos lugares da memória para os locais de recordação quando descobriu que as impressões captadas em um cenário histórico são mais vivas e atenciosas que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura (Assmann, 2011, p. 318).

E mesmo que os locais não possuam uma memória inerente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais significativos por “corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos” (Assmann, 2011, p. 318).

Voltando ao Nora (1993), o autor ressalta que os constantes esforços pela perpetuidade da existência dos lugares de memória são reflexos da possibilidade do esquecimento. “Se o que [os lugares de memória] defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, eles seriam inúteis” (Nora, 1993, p. 13).

Esses lugares de memórias estão estampados em *Visgo da Terra*, evidenciados, por exemplo, no poema “Mesopotâmia”:

Cresci na Mesopotâmia
(A de Nabucodonosor
não, a de que fala Agassis)
A casa entre duas pontes
o rio-mar lambendo o céu
os pés nos igarapés
os olhos nos olhos-d’água
sapos arraias e botos
nadando-me o sono sonho
grávido de luas naufragas.
Meus alicerces raízes
Ali na terra ébria d’água.
(Cabral, 2005, p. 59).

O poema explora a infância e as raízes da mulher, que apresenta uma rica evocação das suas origens e da ligação com a sua terra natal. De início, ela afirma que cresceu na Mesopotâmia (A de Nabucodonosor / não, a de que fala Agassis). A Mesopotâmia é frequentemente associada à civilização antiga, e de acordo com a *Enciclopédia Humanidades* (2024), a Mesopotâmia estabeleceu-se em um território muito fértil, entre os rios Tigre e Eufrates, a atual região do Iraque. Daí a origem do nome mesopotâmia que significa “terra entre rios”. Essa afirmação serve como metáfora para a riqueza histórica e cultural do lugar onde a mulher cresceu, impactando sua vida.

Astrid cita nesse poema os lugares de memória do eu-lírico, vislumbrando à distância o universo amazônico e contemplando essa realidade com a perspectiva da memória. “A casa entre duas pontes”, “o rio-mar lambendo o céu”, “os pés nos igarapés”, “os olhos nos olhos-d’água”, “sapos, arraias e botos” e a “terra ébria d’água”, são lugares de memória propagados pelo eu-lírico como forma de recuperar o passado. Dessa forma, como podemos ver nesses exemplos, a memória coletiva representa um depósito abstrato de informações referentes a um grupo, é composta de memórias individuais, propaga-se materialmente e nos lugares de memória.

Em *Visgo da Terra*, a poeta cita diversos lugares de memória, dos monumentos concretos aos elementos naturais. Ela não se desvincula de sua realidade, continua ligada ao mundo amazônico, por isso a presença, em seus textos, da água, da terra, do rio Negro, da natureza, do boto, de igarapés etc. Dessa forma, seus poemas nos mostram que as lembranças permanecem coletivas e que a memória é construída ao longo do tempo pelos grupos sociais, e é no coletivo que será determinado o que será lembrado.

Segundo Nora (1993), a memória coletiva se expressa no que ele denominou de lugares de memória, elemento importante para que a memória coletiva se propague. Além disso, o autor deixa claro que os lugares de memória são sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo. Podemos observar esses lugares de memória no poema “Geografia provinciana”:

Manaus um ponto perdido
no mapa. Ali, desgarrada
entre paredes de verde
Mas iam e vinham navios
trazendo franjas do mundo.
Europa e Península Ibérica
surgiam das próprias pedras
das avenidas e esquinas:

a Itália na taberna
e seu Vincenzo Arenaro.
Também no livro de Dante
que o sapateiro traduzia
rodeado de crianças
a mostrar-lhes céus e infernos
toda a celeste geografia.

Seu Genaro, já grisalho
fundava o reino de Espanha
atrás de barris de vinho
tinas mantas de banha
vinagres azeites doces
réstias de alho e cebola.

Seu Carvalho, o português
vendia bolos e broas
à vontade do freguês
mais rala-rala e refrescos
de guaraná e groselha.

A França era ali na *Madame
Marie* e no *Aux Cent Mille Paletots*
à moda do *dernier cri*.

E passavam barbadianas
sob chapelões de palha
ao sol dos dias em brasa.
E um fugitivo das Guianas
testemunhava a Ilha do Diabo!

O mundo estava em Manaus
Manaus estava no mundo.
(Cabral, 2005, p. 51).

Nota-se que o poema oferece uma exploração fascinante do cenário cultural de Manaus, mencionando diferentes nacionalidades em associação com lugares específicos da cidade. Astrid usa em seus versos os lugares de memória, daquilo que ficou gravado em sua memória, na tentativa de recuperar o passado, retrato de uma cidade provinciana.

O eu-lírico evoca esse passado citando pessoas que vinham de todos os lugares do mundo e se estabeleciam em Manaus, que mantinha laços comerciais e culturais com diversos países, refletindo sua posição como uma cidade cosmopolita. Isso se refletia na presença de estrangeiros na cidade e na influência de diversas culturas na vida cotidiana. Dessa forma, as

histórias individuais e a diversidade cultural contribuem para um retrato multifacetado de Manaus.

Ela se recorda do italiano seu Vincenzo Arenaro, que tinha uma taberna, representando a presença e a contribuição da cultura italiana na vida da cidade; do espanhol seu Genaro, que simboliza a influência espanhola na cidade; do Seu Carvalho, o português que vendia bolos e broas, que destaca a contribuição da cultura portuguesa para a culinária e vida diária em Manaus; a França era ali na Madame Marie e no Aux Cent Mille Paletots, com o último lançamento de moda na cidade, destacando a influência francesa na moda, sugerindo que Manaus absorve e reflete as últimas tendências e estilos da França; além de um fugitivo das Guianas que testemunhava a Ilha do Diabo, que evoca a presença de refugiados, constatando a realidade da Ilha do Diabo, um local conhecido por sua história relacionada à deportação na Guiana Francesa.

Podemos perceber que essas memórias do eu-lírico estão situadas nos locais que fizeram parte de sua infância, e esses locais são portadores da recordação. O poema encerra com a síntese poética “O mundo estava em Manaus / Manaus estava no mundo”, destacando a ideia de que Manaus é um mundo em miniatura, absorvendo e refletindo influências globais enquanto, ao mesmo tempo, contribui para a cultura do mundo. Além disso, é um excelente exemplo de quiasmo. Nele se pode ver a inversão das palavras “mundo” e “Manaus” entre as duas frases, criando um paralelismo invertido: “O **mundo** estava em **Manaus**”, “**Manaus** estava no **mundo**”. Essa inversão sintática enfatiza a importância de Manaus no contexto global, enquanto também destaca a relação entre a cidade e o mundo como um todo.

Dessa forma, compreendemos, por meio dos versos, que a memória se forma a partir de memórias individuais, mas também representa um depósito abstrato de elementos da memória coletiva, já que diz respeito a uma comunidade. Com isso, Nora (1993) deixa claro que os lugares de memória são sinais de reconhecimento e de pertencimento a grupo.

O autor também menciona que “museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações” são exemplos de lugares de memória e deixa claro que essas operações não são naturais. Por isso, em *Visgo da Terra*, Astrid também se reporta a monumentos, cemitérios, festas, pontes etc., como locais de memória, sendo operações não naturais, citadas por Nora. O poema “Cemitério de Manaus” é uma confirmação dessa evidência:

Laborum meta promete o portão

em caligrafia de ferro. Enfim
o sossego não mais sonogado.
Em berços de terra e treva
os corpos despojados fruem
a contínua noite iluminada
por estrelas de paz e sóis
de silêncio sob as sebes
de impassíveis arbustos
vestidos de verdescuro luto.
Crescem capins pelas covas
mas não mais seus cabelos.
Cantam pássaros nas copas
e mudas estão as gargantas.
Passivos, a terra os elabora
contra a tibia resistência
de túbias, perônios e crânios.
Legiões de formigas e miúdas
vidas assumem o processo do
reverso ao útero telúrico.
Não sabemos se restam no recesso
das urnas os restorelíquias
dos corpos redimidos de lidas
entre antigas estrelas e cruzes.
Minerais, as lápides estáticas
falam do tempo sem urgências
propõem legendas de ternura
vãs hipóteses de esperança
em outro mundo além-campas.
Vamos atrás de nossos mortos
acender velas que também choram,
conhecer a casa que nos aguarda.
Mas nossos mortos não estão lá.
Assombram dentro de nós: múmias na
química de nossa breve memória.
(Cabral, 2005, p. 44-45).

O poema inicia com a frase em latim *Laborum meta*, inscrição encontrada no alto dos portões do cemitério São João Batista, que significa “fim dos trabalhos”. O trabalho, por essa concepção, só terminaria após a morte. E a tradução dessa frase aponta para a efemeridade da vida. O portão em "caligrafia de ferro" é uma metáfora que sugere que a entrada para além da vida é escrita de maneira permanente. A escolha do material, o ferro, pode simbolizar a durabilidade. Além disso, a descrição das lápides como "minerais" e "estáticas" também evoca uma imagem de permanência. A ideia do "tempo sem urgências" nas lápides propõe uma perspectiva de eternidade e serenidade.

"Legendas de ternura / Vãs hipóteses de esperança / em outro mundo além-campas": Essa sequência de metáforas indica que as lápides propõem interpretações carregadas de emoção, ternura e esperança, embora essas interpretações sejam talvez ilusórias, já que são "vãs hipóteses" em relação a um mundo além dos túmulos.

A imagem final das "múmias na química de nossa breve memória" é uma metáfora para os mortos que permanecem vivos em nossa memória. Não apenas como memórias, mas também como parte intrínseca da nossa própria composição. Dessa forma, os cemitérios dizem respeito aos locais em que guardamos registros afetivos, além de serem exemplos de locais de memória tomados como locais de construção de memórias individuais e coletivas. E esses locais surgem e se desenvolvem a partir da ideia de que não há memória espontânea, que ela precisa de eventos para não desaparecer, como por exemplo organizar festas e elogios fúnebres, além da visita a um ente querido, como acontece nos versos de "Cemitério de Manaus", porque essas ações não são naturais. "Sem vigilância comemorativa, a história deprime os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los" (Nora, 1993, p. 13). Em todos esses poemas, os lugares de memórias evocados por Astrid trazem a rememoração com o mundo amazônico. Dessa forma, como aponta Tenório Telles (2005), a poeta adota como matéria dos seus versos: "os elementos típicos do sentir e do viver do homem da província, alma fraturada, difusa. Daí a presença, em seus textos, da água, da terra, da natureza, do ciclo da vida, em seu contínuo arrastar-se, deixando para trás a matéria impalpável das lembranças, tudo permeado por uma forte atmosfera intimista" (Telles, 2005, p. 16).

Astrid utiliza-se dos elementos naturais do universo regional amazônico, percebendo o espaço como parte importante na criação de uma memória coletiva que, para Pierre Nora (1993), são essencialmente meios de acesso a uma memória, que não é memória, é história, já que está reconstituída através de sinais e, mais importante, uma memória que é reivindicada e não espontânea.

Michael Pollak (1992), em *Memória e identidade social*, afirma que a memória individual ou a memória coletiva têm como elementos constitutivos os acontecimentos, pessoas e lugares. Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente ou ainda aqueles que foram construídos pelo grupo a que se pertence; além desses acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens, sobre as quais se sabem coisas como se as conhecêssemos; e por fim os lugares. Existem lugares de memória como uma casa da infância, da qual guardamos registros afetivos, ou ainda monumentos, documentos, arquivos:

lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma relembração de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela (Pollak, 1992, p. 2-3).

Em *Torna-viagem*, podemos constatar que Astrid, ao ancorar-se nos lugares de memória, contempla esses locais com os olhos da memória, onde ficam armazenadas várias experiências em nosso pensamento, como fica evidenciado no poema XXV:

O que não há
num souk?
troco e truque
logro e lucro
ouro e couro
cobre e pobre
prata e lata
mola e mala
lenço e louça
poção e loção
seda e saldo
xale e xadrez
xarope e chá.
(Cabral, 1981, p. 114).

Esse poema é um exemplo de locais de memória ou “memórias dos locais”, como sugere Aleida Assmann (2011), já que é uma expressão confortável porque se trata de uma memória que se recorda dos locais ou de uma memória que está por si só situada nos locais. Aqui, Astrid explora em suas memórias a diversidade e riqueza dos itens disponíveis em um “souk”, mercado ao ar livre ou um bairro comercial nas cidades do Oriente Médio. No poema, são evidenciadas as experiências de uma mulher que conheceu e viveu a cultura e tradições orientais.

Além disso, a autora estabelece o ludismo, que é o uso criativo e lúdico da linguagem, e está presente nesse poema por meio da repetição de palavras e da sonoridade das aliterações e assonâncias. E ela faz uso do ludismo para transmitir uma rica imagem metafórica do ambiente de um souk, como a aliteração, repetindo sons consonantais como "troco e truque," "logro e lucro," e "cobre e pobre", entre outras, criando um jogo sonoro e semântico e sugerindo a atmosfera movimentada de um souk, onde a atividade comercial é constante. A presença de palavras que rimam, como "mala" e "ala", "xale" e "xadrez", também contribui para o efeito lúdico do poema. Além disso, o poema evoca imagens visuais e sensoriais, como "lenço e

louça," "seda e saldo," e "xarope e chá." Essas descrições transportam o leitor para o ambiente do souk, sugerindo a abundância de tecidos, louças, sedas e especiarias disponíveis. Além da presença de jogos de palavras, como "mola e mala" e "xale e xadrez," adicionando assim um elemento lúdico ao poema. "O que não há num souk?" é a celebração poética das memórias desse local, além de captar a essência vibrante e multifacetada desses mercados tradicionais.

Outro exemplo das memórias dos locais evidenciados em *Torna-viagem* é o poema XXVI. A autora traz em suas memórias a cidade de Damasco:

Líquida, prisca estrada
de Damasco, o Bárada gera
o oásis de palmas plumas
onde a cidade aflora
olor de amoras e sedas
lãs de camelos e ovelhas.
Palmilho o caminho palco
do bíblico milagre: aqui
Saulo renasceu Paulo
(transformação radical
Jamaís gralha tipográfica).
Peregrina mendiga da fé
persigo o rastro do Cristo
que brilha como o Bárada:
o sol, peixe em suas malhas.
(Cabral, 1981, p. 117).

Astrid inicia o poema rememorando o Bárada, principal rio que passa no centro de Damasco, a capital da Síria. De acordo com a Especialista da BBC em Oriente Médio, Diana Darke, 2017, “no passado, Bárada era fonte da lendária fertilidade de Damasco, a razão de a cidade estar onde está - em um oásis de jardins e pomares” (Darke, 2017, s/p), por isso o eu-lírico aponta no poema que o Bárada gera o oásis “de palmas plumas / onde a cidade aflora / olor de amoras e sedas / lãs de camelos e ovelhas”, simbolizando a fonte de vida e fertilidade que contribui para a beleza e exuberância da cidade. Mas segundo Darke, hoje o Bárada é apenas uma sombra do que foi. “Na maior parte do ano, fica com o volume menor no centro da capital síria devido à seca e à poluição” (Darke, 2017, s/p).

A cidade de Damasco é um local exemplar da memória, particularmente profícuo por dois motivos. Primeiro porque nela aconteceu um milagre bíblico, cenário da conversão de Saulo, “aqui / Saulo renasceu Paulo”. E essa conversão se dá no caminho para Damasco, “Palmilho o caminho palco / do bíblico milagre”, sugerindo que o caminho de Damasco é um cenário de transformação espiritual. Antes de se converter e se tornar Paulo, era conhecido

como Saulo e perseguia os discípulos de Jesus nos arredores de Jerusalém. Além disso, Damasco tem um significado simbólico na Bíblia. Mencionada em várias passagens bíblicas, é vista como um lugar onde as pessoas se voltaram para Deus e encontraram a salvação: “peregrina mendiga da fé / persigo o rastro do Cristo”, apresentada como um local de profunda importância religiosa. O poema celebra a memória de Damasco, não apenas como um local geográfico, mas também como um espaço carregado de história, espiritualidade e transformação. O poema apresenta também alguns jogos linguísticos e sonoros que contribuem para sua riqueza estilística e poética. Um exemplo, que contém repetições de sons consonantais e vocálicos, criando um efeito rítmico, está no verso “Líquida, prisca estrada”, onde temos a repetição do som “i” em “Líquida” e “prisca”, além da aliteração de “s” em “prisca estrada”.

Damasco é um local de memórias de Astrid, ou “lugares de memória”, como nomeia Pierre Nora (1993), e esses locais nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea. Por isso o autor afirma que, à medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular “vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (Nora, 1993, p. 15). Por isso, em *Torna-viagem* os poemas acompanham a visita aos locais históricos e atrativos. Além disso, a poeta se sente em busca das impressões de cada lugar por que passou ou sente-se recuperando fragmentos existenciais.

A força simbólica que Astrid dá aos monumentos, às ruas, às casas, aos jardins, ao rio, à floresta, à chuva, à paisagem, à água doce, aos seres da floresta, às pessoas etc., tem a ver com os lugares de memória. Esses locais concretizam uma memória que ela na verdade participa como indivíduo, uma recordação individual que se desfaz em uma recordação geral, “e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo com a dos que integram, porém não estão mais ali” (Assmann, 2011, p. 319).

E para Nora (1993), os lugares de memória são símbolos onde a memória coletiva se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória. Além disso, esses lugares “são uma construção histórica, e o interesse que despertam vem, exatamente, de seu valor como documentos e monumentos reveladores dos processos sociais, dos conflitos, das paixões e dos interesses que, conscientemente ou não, os revestem de uma função icônica” (Nora, 1993, p. 22).

Rês desgarrada (1994) cumpre o papel de trazer à tona esses lugares de memória, já que é onde as memórias de Astrid se expressam e se revelam. Por isso, de acordo com Pollak (1989), existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal ou como veremos em poemas da obra, a lembrança da cidade

em que morou e a saudade de sua terra natal. O autor enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos:

Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias (Pollak, 1989, p. 03).

E esses lugares de memória, analisados por Nora (1993), evidenciam-se no poema “Descobertas das Américas”:

No Primeiro Mundo
a lírica descoberta:
o meu primeiro mundo
é o Terceiro Mundo.
(Cabral, 1994, p. 334).

Aqui revela-se a saudade que a mulher sente de sua terra natal. O poema é breve, mas chama a atenção com uma mensagem provocativa ao inverter a concepção tradicional do "Primeiro Mundo" e "Terceiro Mundo". Segundo André Luiz Melo (2015), foi durante a Guerra Fria que ocorreu a separação das nações em todo o globo terrestre. De acordo com os níveis de desenvolvimento e sistemas de produção, os países ficaram divididos (entre 1945 e 1990) em um sistema de classificação chamado de “três mundos”.

O critério de grandeza econômica era determinante para designar a subdivisão do mundo. Assim, as nações consideradas economicamente fortes, bem desenvolvidas, se classificavam como “primeiro mundo”. Países do antigo bloco socialista ocupavam o “segundo mundo”. Já no “terceiro mundo”, se situavam as nações restantes, aquelas que não se enquadravam no “primeiro” e nem no “segundo mundo” (Melo, 2015, p. 35).

Ainda de acordo com Melo (2015), o bloco do “segundo mundo” acabou se findando logo em seguida ao declínio da União Soviética, o fim do sistema socialista em grande parte do mundo e a junção das antigas nações do “segundo mundo”. A partir daí a separação do mundo teve suas nomenclaturas modificadas para nações desenvolvidas, emergentes e subdesenvolvidas.

No poema, a mulher descobre que, mais do que ser estrangeira em outro país, desgarrada do seu “grupo”, o primeiro mundo dela é o “Terceiro Mundo”, é onde estão as suas riquezas, os seus laços. E ao descrever o "Primeiro Mundo" como uma "lírica descoberta", o poema

sugere que a noção de superioridade do "Primeiro Mundo" é talvez ilusória, pode ser interpretado como uma chamada de atenção para as desigualdades globais. A poeta destaca que a verdadeira compreensão vai além de estereótipos e sugere que, em sua perspectiva, o "Primeiro Mundo" convencional é, na verdade, o "Terceiro Mundo" em termos de valor, importância ou riqueza cultural.

Nos versos de *Rês desgarrada*, as características evidenciadas separam locais e culturas através de uma outra geografia e perspectivas diferentes. Por isso, para que algo seja considerado um lugar de memória, é fundamental possuir a intenção de uma coletividade de depositar sua memória em algum local.

A saudade da terra natal é revelada também no poema “Estrangeira”:

Varro os degraus das escadas
deste paço imperial
circundado de colunas.
Mas é no abstrato barro
de outro hemisfério
junto a raízes bem fundas
que estão plantados meus pés.
(Cabral, 1994, p. 331).

O poema mostra a saudade que o eu-lírico sente “de outro hemisfério”. A mulher parece estar fisicamente presente em um lugar, mas emocional e espiritualmente ligada a outro. Por isso o contraste entre a grandiosidade e a solidez do "paço imperial", representado pelos degraus das escadas e pelas colunas, e a humildade e a conexão com sua terra natal, simbolizada pelo "abstrato barro" de outro hemisfério e pelas “raízes bem fundas”. Essa imagem sugere uma reflexão sobre as origens e as bases fundamentais da identidade do eu-lírico, que apesar de estar imerso em um ambiente de poder, encontra sua verdadeira essência ligada às suas raízes mais profundas e a uma conexão com a terra. Isso reflete a complexidade da experiência de ser estrangeira, onde a conexão com a terra natal permanece forte, apesar da presença física em outro lugar. Além disso, a imagem de varrer “os degraus das escadas” e a ligação com o barro e as raízes ressalta a dualidade da experiência de ser estrangeira. Esse local de memória em que essa mulher se ancora representa um suporte material que consolida e protege a memória de um grupo. São os espaços “onde a memória se cristaliza e se refugia” (Nora, 1993, p. 07).

Astrid, em suas memórias, traz ainda o “Lincoln Park” como local de memória:

O primitivo local dos mortos
foi invadido pelos vivos.

As sombras dos salgueiros
não mais amortalam ossos.
Dançam nas espáduas, nos cabelos
das crianças que herdaram a terra.

Borboletas na manhã.
(Cabral, 1994, p. 354).

Lincoln Park é um parque de Chicago. Esse local, que Astrid traz em suas memórias, onde o “primitivo local dos mortos / foi invadido pelos vivos”, de acordo com o site oficial Chicago Park District [s.d.], começou como um pequeno cemitério público no limite norte de Chicago, onde as vítimas da cólera e da varíola eram enterradas em covas rasas à beira do lago. Preocupada com a questão de saúde pública, a população exigiu o fechamento do cemitério. Ainda segundo o site oficial, pouco depois do assassinato de Abraham Lincoln (1809-65), 16º presidente dos Estados Unidos, o parque foi renomeado em sua homenagem. Hoje é um espaço com muita área verde, onde “as sombras dos salgueiros / não mais amortalam ossos”. O poema metaforiza uma mudança cultural em relação à morte, simbolizando a continuidade da vida, onde os vivos não apenas invadiram o local dos mortos, mas transformaram a experiência da morte em algo mais vibrante e integrado à vida.

Portanto, a invasão dos vivos é uma invasão de novas perspectivas e atitudes em relação à morte e à memória. “Dançam nas espáduas, nos cabelos / das crianças que herdaram a terra” representa a continuidade da vida, e a conclusão do poema com “Borboletas na manhã” reforça a ideia de transformação e renovação, já que elas são frequentemente associadas a metamorfoses, e pode indicar uma aceitação positiva da transformação e da mudança. Esse olhar memorialístico também é evidenciado no poema “Cercas”:

“Good fences make good neighbours”

No meu país, as cercas
são visíveis e inúteis.
Na infância, rouba-se fruta
do quintal alheio, as goiabas
do vizinho mais gostosas.
Após a colheita das chuvas
põe-se alguidar com mangas
em cima dos muros baixos
dádiva à gula de quem passar.
Embrulhos de café e açúcar
vasilhas de ovos e azeitonas
cruzam as cercas pro formas

em vaivéns fraternos.

Neste país de jardins abertos
e altos muros de reservas
as cercas estão fincadas
no coração dos homens.
(Cabral, 1994, p. 336).

Nesse poema, o lugar de memória que Astrid traz à tona se refere a uma oposição entre as cercas concretas “visíveis e inúteis” de sua terra natal, onde na infância “rouba-se fruta / do quintal alheio, as goiabas / do vizinho são mais gostosas”, que pode ser interpretada metaforicamente como uma crítica à eficácia das barreiras físicas, pois apesar de serem claramente perceptíveis essas cercas não cumprem seu propósito, e as abstratas, localizadas no país “de jardins abertos / e altos muros de reservas”, que se erguem no coração dos norte-americanos, sugerindo que, mesmo em um ambiente aparentemente aberto, as pessoas podem construir barreiras internas, criando distância social e emocional.

O poema aborda o conceito de fronteiras físicas e emocionais, utilizando no início do poema a epígrafe "Good fences make good neighbours" (Boas cercas fazem bons vizinhos), que pode ser interpretada como a ideia de que a presença de cercas físicas pode promover boas relações entre vizinhos, ou seja, os limites claros podem ser benéficos para manter a harmonia. E a dualidade das “cercas visíveis e inúteis” e os “altos muros de reservas” no poema aborda as divisões emocionais e físicas, além de questionar a complexidade das relações humanas.

Dessa forma a antítese apresentada no poema, estabelecida entre "No meu país" e "Neste país", serviu para indicar uma comparação entre dois contextos diferentes. "No meu país" o eu-lírico descreve as cercas como visíveis, mas inúteis, sugerindo que as barreiras físicas desse país (a sua terra natal) não são tão eficazes em impedir a comunicação entre as pessoas. Em contrapartida, "Neste país" o eu-lírico descreve como um lugar com “jardins abertos” e com “altos muros de reservas”, que sugere um ambiente onde as barreiras físicas se sobressaem e onde as pessoas estão mais fechadas e separadas umas das outras.

Essa relação com sua terra natal, que ela traz à luz da memória, mostra que toda forma de reconhecimento positivo com um local reflete a relação afetiva que uma pessoa tem com ela. Por isso, Silva (2009) declara que “a memória é então o passado se encontrando no presente, e o espaço é fundamental para isto, pois as recordações serão sempre vivas ao deparar-se com ele” (Silva, 2009, p. 04).

Silva (2009) argumenta ainda que a comunicação e o pensamento dos diferentes grupos sociais estão estruturados em marcos sociais da memória, que são divididos em temporais e espaciais:

Por marcos temporais entendem-se os fatos e períodos que são considerados socialmente significativos, por exemplo; uma festa, nascimento de alguém, mudança de estação, etc., onde uma recordação é reconstruída. Os marcos espaciais da memória coletiva mantêm a memória viva por mais tempo, pois é caracterizado pela lembrança ou recordação a partir de lugares; um edifício ou um lugar específico (Silva, 2009, p. 04).

Por isso, a memória coletiva é o processo social de reconstrução do passado vivido por um determinado grupo (Halbwachs, 1990). Esses grupos precisam dos marcos temporais, onde a recordação é construída, além dos marcos espaciais, caracterizado por lembranças a partir de lugares (Silva, 2009), o que mantém a memória viva por muito mais tempo.

Dessa forma, as obras em análise podem ser lidas com o apoio dessas teorias, por observarmos que as memórias da mulher são o fio condutor da sua obra, já que quando ela se recorda de algum acontecimento ou lugar faz o uso da nossa memória. Portanto, ao adentrarmos em *Visgo da Terra, Torna-viagem e Rês desgarrada*, contemplamos um dos principais aspectos da oficina lírica de Astrid Cabral, que através da memória nos convida a viajar por sua poesia. Nota-se ainda uma tentativa da autora de recuperar o passado. Seus poemas são lembranças do que o eu-lírico já viveu, lembranças da infância, conectadas à realidade de uma época que não existe mais, mas que sobrevive na inconsciência do tempo. E essa compreensão da realidade manifesta-se através da memória.

Conclusão

O capítulo explorou a centralidade da memória na poética de Astrid Cabral, desvendando como a autora utiliza esse recurso para construir identidades, tecer narrativas e estabelecer conexões entre o indivíduo e o coletivo. Através da análise de obras como *Visgo da Terra, Torna-viagem e Rês Desgarrada*, evidenciamos como a memória, tanto individual quanto coletiva, serve como fio condutor, moldando a percepção da realidade e construindo a identidade do eu-lírico.

A memória, em Astrid, não é apenas uma lembrança do passado. A autora utiliza a memória como uma lente para olhar o mundo, ressignificando o cotidiano e estabelecendo pontes entre o passado e o presente. Ao evocar lembranças de infância, viagens e experiências

vividas, a poeta cria um universo poético rico em nuances e emoções, onde o leitor é convidado a participar da jornada da memória.

A análise dos lugares de memória em sua poesia revelou a importância desses espaços na construção da identidade individual e coletiva. Através da evocação de paisagens, objetos e pessoas, a autora cria um mapa afetivo que permite ao leitor se conectar com suas próprias experiências e memórias. A memória, nesse sentido, se torna um elemento aglutinador, capaz de unir indivíduos e comunidades em torno de experiências compartilhadas.

Em suma, a memória é o tecido conectivo que une os diversos elementos da poesia de Astrid Cabral. Através da exploração desse tema, a autora nos convida a uma reflexão sobre a importância de preservar e valorizar o passado, reconhecendo que nossas identidades são construídas a partir de um conjunto de experiências e memórias que nos conectam com o mundo e com os outros.

2 PEQUENO MUNDO: A METAFORIZAÇÃO DO COTIDIANO

Este capítulo explora os efeitos de sentido do discurso metafórico, no que diz respeito às ocorrências do cotidiano, especialmente as lides domésticas da mulher, tendo como base os livros *Ponto de Cruz* (1979), *Intramuros* (2011) e *Rasos d'água* (2004).

2.1 A metáfora para humanizar o cotidiano

George Lakoff e Mark Johnson, autores de *Metaphors We Live By* (*Metáforas da Vida Cotidiana*), 1980, - aqui trabalhamos com a edição de 2002 - mostraram que as metáforas são mais do que recursos estilísticos, são ferramentas cognitivas essenciais para estruturar o pensamento humano. Segundo os autores, a metáfora nos permite compreender conceitos abstratos, como emoções, tempo e relações humanas, a partir de termos concretos e experiências sensoriais. Essa ideia ajuda a iluminar como a poesia pode transformar o cotidiano – esse tecido de experiências aparentemente triviais – em uma fonte inesgotável de significado e transcendência.

É nesse sentido que a obra poética de Astrid Cabral encontra ressonância. Em livros como *Ponto de Cruz* (1979), *Intramuros* (2011) e *Rasos d'água* (2004), a poeta opera uma verdadeira metaforização do cotidiano, elevando a vida comum à esfera do extraordinário. Através de uma linguagem que transborda sensibilidade e inventividade, Astrid revela, nas cenas e flagrantes do dia a dia, camadas de profundidade que ecoam as nuances da experiência humana, especialmente a feminina. No âmago da experiência humana, reside uma riqueza inesgotável de sentimentos, pensamentos e observações que encontram eco na sua palavra poética. O cotidiano torna-se matéria-prima para que a poeta capture a essência da vida em seus versos.

Na poesia astridiana, o cotidiano é submetido a uma espécie de alquimia linguística, onde o trivial se converte em algo novo e revelador. Astrid, como alquimista das palavras, extrai joias preciosas das pequenas nuances do dia a dia, das rotinas, dos encontros e desencontros, dos espaços, das relações, das emoções efêmeras e das reflexões mais profundas. Ao observar atentamente o cotidiano, a poeta encontra inspiração em lugares comuns e situações corriqueiras, revelando a beleza escondida nas coisas simples.

Um olhar poético sobre o cotidiano transcende a mera descrição superficial e penetra nas camadas mais profundas da experiência humana. Assim, uma simples cena de café da manhã pode se tornar uma meditação sobre a passagem do tempo, uma conversa banal pode

revelar as complexidades das relações humanas, e uma paisagem urbana pode evocar memórias e emoções há muito esquecidas.

A poesia do cotidiano em Astrid, portanto, desafia a dicotomia entre o ordinário e o extraordinário, mostrando que a beleza pode ser encontrada em todos os aspectos da vida, desde os momentos mais simples até os mais grandiosos, desde os dias de glória aos dias de tormento e angústia, mas sempre com imagens que resultam de um olhar revisionista da mulher sobre o mundo. É o que acontece, por exemplo, no poema “Divisão”, do livro *Intramuros*:

Lavo panos e panelas
o olhar buscando estrelas.
Quero a água
que não vem da torneira.
Quero o fogo
que não vem do fogão. (Cabral, 2011, p. 38)

No poema, uma antítese põe em contraposição o cotidiano da mulher, que a aprisiona, e as suas fantasias, que a arremessam para muito além da concretude de panos, panelas, torneira e fogão, ao encontro das inalcançáveis estrelas. Essas fantasias, ligadas ao sonho e ao desejo, põem diante dos seus olhos uma outra água e um outro fogo, situados no espaço difuso da liberdade e da poesia.

Falando sobre a questão da poetização do cotidiano, em entrevista ao jornalista Álvaro Alves de Faria, Astrid declara que a poesia funciona como um escudo para a turbulência urbana contemporânea, porque possibilita uma pausa necessária para a reflexão, a crítica e o prazer lúdico. Dessa forma, a poesia “emancipa a criatura das grades do tempo, permitindo-lhe a convivência virtual com o já vivido, o acesso ao futuro via sonhos e fantasias. Em alguns momentos críticos serve de ponto de apoio existencial” (Cabral, 2023, s/p), além de construir mundos insólitos onde se pode redescobrir aspectos da vida soterrados pela rotina. Em seu entendimento, “a poesia liberta o mundo do óbvio, graças à boa vizinhança que mantém com o onírico e à natureza do olhar abrangente, capaz de percepções extraordinárias e ousadas. É, portanto, prática salutar, processo de enriquecimento espiritual” (Cabral, 2023, s/p). Ainda mais considerando-se a condição social da mulher, dividida entre as lides domésticas e o ofício da palavra, como demonstra a poeta:

Experimento, obstinada e a duras penas, o desafio de conciliar o pendor de escritora com as sabotagens da vida doméstica. Lar e literatura, embora me proporcionem fortes motivações existenciais, estão sempre a me cobrar, cada qual, seu grave tributo. Trata-se de um equilíbrio instável, e lá no fundo de mim, a incômoda lembrança da condenação bíblica de que não se pode servir a dois senhores. Mais a culpa de não ser

capaz de abandonar nenhum deles e pior, a ambição de permanecer fiel a ambos! (Cabral, 2023, s/p).

O trecho apresenta uma reflexão intensa e pessoal sobre o dilema entre a vida doméstica e a escrita, evidenciando um conflito interno marcado por sacrifício e culpa. Como se percebe, Astrid opõe as tarefas da vida doméstica ao ofício da escrita, embora permaneça, de certo modo, fiel a ambos. De um lado, há o 'pendor' de escritora, uma inclinação inata que faz parte de sua natureza. Do outro, situam-se as obrigações domésticas, vistas como uma 'sabotagem' à criação literária, pois impõem obstáculos à dedicação à escrita, quase como uma transgressão.

Mas como a mulher consegue transpor o redutor universo doméstico e se lançar no vasto mundo da poesia? Evidentemente por meio da alquimia das palavras, à qual eu já me referi. A metodologia básica dessa alquimia é a metáfora, que estabelece mecanismos de refundação da vida e do mundo. Isso porque as metáforas desempenham um papel fundamental na literatura, agindo como poderosas ferramentas que transcendem a mera descrição literal, permitindo aos poetas comunicarem ideias complexas e abstratas de forma vívida e acessível. Elas são como pontes entre o familiar e o desconhecido, entre o concreto e o abstrato, enriquecendo a experiência do leitor ao provocar a imaginação e estimular reflexões mais profundas. Por meio do mecanismo da similaridade, as metáforas possibilitam ao leitor encontrar conexões entre conceitos aparentemente desconexos.

As metáforas na literatura podem ser compreendidas, segundo Guedelha (2015¹), através de:

A) **Expressão criativa:** as metáforas oferecem aos escritores uma forma única de expressar suas ideias e emoções. Elas permitem que os autores transcendam a linguagem ordinária, adicionando camadas de significado e profundidade aos seus escritos. Ao invés de se restringirem a descrições literais, os poetas tendem a criar imagens mais ricas e vívidas através de associações sutis e sugestivas;

B) **Acessibilidade e universalidade:** as metáforas têm o poder de tornar conceitos abstratos mais acessíveis e compreensíveis ao conectar esses conceitos a experiências sensoriais (visuais e auditivas) familiares. Ao usar metáforas, os poetas podem tornar temas complexos mais tangíveis, permitindo que uma ampla gama de leitores se relacione com o texto de maneiras pessoais e significativas;

¹ Palestra “Caracteres gerais da metáfora”, proferida por Carlos Guedelha no congresso Letras em Foco, na Universidade Federal do Amazonas, em novembro de 2015.

C) Profundidade e complexidade: ao invés de simplesmente transmitir informações de forma direta, as metáforas convidam os leitores a explorar diferentes camadas de significado. Elas podem sugerir múltiplas interpretações e nuances, estimulando uma análise mais profunda e uma compreensão mais completa do texto. As metáforas desafiam os leitores a pensar de forma criativa e crítica, ampliando assim sua apreciação pela obra;

D) Efeito estilístico: as metáforas adicionam um elemento de estilo e beleza à prosa e à poesia. Elas podem dar ao texto o “efeito estrangeiro” de que fala Aristóteles, como um atrativo e um elemento de sedução. Ao elaborar suas metáforas, os poetas podem criar uma atmosfera única e cativante, envolvendo os leitores em um mundo de imaginação e emoção;

E) Comunicação de temas universais: as metáforas muitas vezes são usadas para transmitir temas universais e intemporais, como amor, morte, saudade, transcendência. Ao conectar esses temas a imagens e conceitos familiares, as metáforas tornam essas ideias mais acessíveis e ressonantes, permitindo que os leitores se identifiquem com elas em um nível mais profundo e pessoal.

Em suma, as metáforas desempenham um papel vital na literatura, enriquecendo a experiência do leitor ao tornar a linguagem mais expressiva, instigante e significativa. Por essa razão, elas são ferramentas essenciais à disposição dos poetas, como é o caso de Astrid Cabral, que se revela uma grande metaforista, uma vez que seus textos se caracterizam por uma linguagem densamente poética, rica em metáforas.

Para George Lakoff e Mark Johnson (2002, p. 47-48), postuladores da teoria da metáfora conceptual, a metáfora consiste em “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”, ou seja, as metáforas são formas de pensar e agir e não apenas formas de dizer. Esse conceito, além de romper com a tradição clássica, também leva a metáfora para dentro da vida cotidiana. Os criadores da teoria descobriram que a metáfora “está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 45), o que significa que nossa maneira de pensar é fundamentalmente moldada por metáforas, ou seja, não é apenas algo que usamos ocasionalmente na linguagem, mas sim algo que permeia nossa forma de pensar e agir.

Além disso, nossas decisões e comportamentos são guiados, em parte, por estruturas metafóricas subjacentes em nossas mentes. Nossos conceitos e ações são estruturados por metáforas de uma forma que talvez nem sempre reconheçamos conscientemente. Sendo assim, a metáfora é um elemento-chave em nosso sistema conceptual ordinário, sendo essencial para

nossa compreensão e interação com o mundo. Em relação a essa questão, Guedelha (2013, p. 149) destaca que a metáfora é um fenômeno universal e necessário na vida cotidiana e que permeia “nossas ações, nossos conceitos e nossa fala. Ela permite que um determinado domínio da experiência seja entendido em termos de outro domínio”. Segundo a teoria da metáfora conceptual, a metáfora sempre põe em ponto de fusão dois diferentes domínios da realidade, denominados de “domínio-alvo” e “domínio-fonte”. Ferrari (2011) dá a seguinte explicação para essa fusão:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como “ele tem alta reputação na empresa”; “ele despontou como o ator revelação este ano”; “João tem um cargo relativamente baixo”, o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o *status* social (Ferrari, 2011, p. 92).

Conforme Lakoff e Johnson (2002), a metáfora vai ao domínio-fonte para colher elementos do repertório de conhecimentos, informações, concepções, crenças, etc., para aplicá-los no domínio-alvo. E é assim que o domínio-alvo é mais bem compreendido, saindo um pouco das suas margens abstratas por meio da concretude que o domínio-fonte oferece. Metodologicamente, a metáfora conceptual apresenta a fórmula “DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE”, como em TEMPO É DINHEIRO (Lakoff & Johnson, 2002). Pode-se perceber essa estrutura na seguinte metáfora elaborada por Astrid, no poema “Metamorfose”, do livro *Rasos d’água*:

“Éramos potros selvagens
farejando precipícios
pelas pastagens do mundo.”
(Cabral, 2004, p. 36)

A mulher, já madura, referindo-se a si e aos amigos, quando ainda eram todos jovens, ressalta o vigor de que dispunham, sonhadores, destemidos e impetuosos. Ela lança um olhar sobre o passado e constata: ÉRAMOS POTROS SELVAGENS, daqueles que avançam sobre os perigos do mundo em busca de aventuras e emoções fortes. Nessa metáfora, temos:

Domínio-alvo: pessoas jovens (nós)

Domínio-fonte: reino animal (potros selvagens)

Para dar conta da metamorfose sofrida por essa gente nova (outra expressão metafórica: metamorfose) que lentamente envelheceu, a mulher vai buscar no reino animal as referências mais expressivas para a mudança que se operou na vida, com a passagem inexorável do tempo.

A expressividade da metáfora decorre do fato de que o animal, “enquanto representação simbólica, é uma referência de nosso labirinto interior, cujo percurso, muitas vezes difícil e doloroso, é o caminho iniciático de nosso desabrochar enquanto indivíduos nos ciclos cósmicos da evolução espiritual” (Ronecker, 1997, p. 79). Já a imagem do potro, que é um cavalo novo, ainda indomável, “é frequentemente um símbolo da instintividade. No plano da psique individual, a imagem do cavalo desenfreado aponta para a dificuldade de domínio do eu diante da invasão de impulsos inconscientes” (Ramos *et all*, 1999, p. 89). Astrid emerge nessa simbologia a fim de experienciar o retorno à plenitude do ser jovem, porque “o cavalo simboliza, na psique individual, a possibilidade do despertar da criatividade humana. Desse modo, pode ser visto como um elemento facilitador do acesso à energia renovadora do inconsciente” (Ramos *et all*, 1999, p. 91). Dessa forma, os potros selvagens farejando precipícios representam a esfera do inconsciente instintivo, vestidos pela coragem, o ímpeto, a virilidade. Assim a expressão metafórica em questão integraria uma outra metáfora mais geral: SER JOVEM É SER POTRO SELVAGEM.

Sobre os poemas de Astrid, Guedelha & Santos (2020) elucidam que o eu-lírico é sempre feminino expressando o seu mundo interior:

ao mesmo tempo, exercitando um olhar revisionista sobre o mundo exterior, que precisa ser reinventado. Nos poemas são várias mulheres que falam, mas ao mesmo tempo é uma única mulher, que se permite desdobrar-se em menina, adolescente, adulta e anciã. Ela fala para si mesma, para as outras mulheres e para a humanidade, de uma forma geral. E é pelo olhar revisionista dessa mulher que a condição humana – e mais especificamente a condição feminina – revela-se aos olhos surpresos do leitor e apreciador da poesia (Guedelha & Santos, 2020, p. 71).

O poema “Coração couraçado” é um exemplo dessa metaforização:

Tempestades em oceanos
ou em copos d’água
e não peço a Deus balsas
barcaças nem praias.
Só um coração couraçado.
Desses que no lombo
das ondas vão sem tombos
convés em festa.
Iluminado.
(Cabral, 2004, p. 25).

Aqui, a metáfora do "coração couraçado", destacada no título, sugere um coração protegido contra as adversidades. A couraça simboliza uma armadura que protege o coração

das dores e feridas emocionais, representando a imagem de uma pessoa resiliente, capaz de enfrentar os desafios da vida sem se deixar abater facilmente. Em *Rasos d'água, pélago profundo* (2004), o poeta e dramaturgo Zemaria Pinto destaca que a palavra “couraçado” deve ser lida com o duplo sentido que ela encerra, o metafórico e o literal:

o metafórico, de navio de guerra, preparado para o combate mais violento; o literal, de armadura impenetrável, que deriva no entendimento de insensível, sem emoção. É isso o que pede o eu lírico: distanciamento para cantar os fatos que a memória guarda como ondas, ora de violentas tempestades marinhas, ora de pedrinha atirada formando círculos no lago sereno (Pinto, 2004, p. 14).

As metáforas utilizadas nos versos seguintes retratam a capacidade do eu-lírico de superar os altos e baixos da vida com coragem e encontrando motivos para celebrar mesmo diante das dificuldades da vida: “Tempestades em oceanos / ou em copos d’água”, compara as dificuldades (as tempestades) tanto em escalas maiores (em oceanos) quanto em escalas menores ou mais comuns (em copos d’água). Além disso, destaca-se o uso da metáfora muito utilizada no dia a dia: “tempestades em copos d’água” que significa se preocupar com coisas pequenas ou insignificantes. Já “tempestades em oceanos” sugere problemas muito maiores. Destacando assim, que o eu-lírico enfrenta problemas em diferentes níveis, desde os mais simples até os mais impactantes.

“Não peço a Deus balsas / barcaças nem praias”: esses versos expressam a determinação da mulher em enfrentar desafios, contando com sua própria força interior. “Só um coração couraçado. / Desses que no lombo / das ondas vão sem tombos / convés em festa. Iluminado”: aqui, o “lombo das ondas” representa os desafios que a mulher enfrenta durante toda a vida e que apesar disso consegue navegar pelas ondas sem cair (sem tombos), mantendo o “convés em festa”, ou seja, a alegria mesmo diante das dificuldades.

Em “Áureos tempos”, também em *Rasos d'água*, as metáforas destacam a passagem da infância em meio à natureza para a vida adulta em um ambiente urbano crescente:

Áureos tempos aqueles
quando na manhãzinha goiaba
colhíamos no cerrado gabiobas
ainda vestidas de orvalho.
Pés e patas competiam no capim
pródigo de carrapichos.
Gestos elásticos ultrarrápidos
assustávamos insetos e aves.
Um séquito de suaves súditos
nos seguia em semiadoração

nós, os príncipes daquele feudo.
Depois, o asfalto rasgou o campo.
Cogumelos de concreto brotaram.
Cresceram as crianças e a cidade.
Anãs ficaram as árvores aos pés
de edifícios colossais. Sumiram
pássaros gabiobas arazás.
Fim de passeios e piqueniques.
Só ficou a fome funda das frutas
no vão sem remissão das bocas.
(Cabral, 2004, p. 51).

O título “Áureos tempos” sugere tempos passados de ouro, indicando uma época anterior que teve um grande valor para o eu-lírico. A imagem da “manhãzinha goiaba” representa um momento da manhã tranquilo, transmitindo uma atmosfera de calma e beleza natural. A comparação das gabiobas (frutas) ainda cobertas de orvalho sugere uma imagem de frutas frescas e intocadas, e os “Pés e patas competiam no capim / pródigo de carrapichos” descreve a competição entre humanos (com pés) e animais (com patas) ao caminhar pelo capim cheio de carrapichos, simbolizando os desafios e obstáculos enfrentados na vida cotidiana. A metáfora “Um séquito de suaves súditos / nos seguia em semiadoração / nós, os príncipes daquele feudo” retrata os insetos e pássaros que seguiam as crianças como se fossem seus súditos, destacando a ligação entre os seres humanos e a natureza como se fossem realeza em seu próprio reino (feudo).

Destaca-se também os “cogumelos de concreto”, metáfora para os edifícios e estruturas urbanas que cresceram no lugar da natureza, simbolizando a expansão das cidades e o desenvolvimento urbano. “Anãs ficaram as árvores aos pés de edifícios colossais” compara as árvores (antes altas e majestosas) a anãs, mostrando como elas se tornaram insignificantes diante dos grandes edifícios, e a “fome funda das frutas / no vão sem remissão das bocas” representa um desejo profundo e não satisfeito pelas experiências passadas, como a colheita das frutas no campo, agora substituída pela urbanização.

Este capítulo apresenta, a partir do próximo tópico, uma análise das metáforas criadas pela poeta para recriar os flagrantes do cotidiano da mulher, especialmente em poemas selecionados dos livros *Ponto de Cruz* (1979), *Intramuros* (2011), e *Rasos d’água* (2004).

Em *Ponto de Cruz*, a autora desenvolve temas referentes à condição humana em geral e a da mulher em particular. Predominam os textos de reflexão sobre amor e erotismo, de considerações filosóficas a respeito do mundo e de abordagens líricas sobre a efemeridade de tudo. Lucinéia Rodrigues dos Santos, na dissertação intitulada *Astrid Cabral: poesia e*

cartografias da memória (2009), afirma que na lírica astridiana a condição feminina, representada pela dona de casa, esposa e mãe, é repleta, na maioria das vezes, de desencantos e certa dose de frustrações. A poeta, com seus questionamentos sobre o ser humano, o ser poeta, a morte e a vida, expressa uma tentativa de explicação sobre o inexplicável.

Nesse esforço, “Astrid Cabral percorre um longo caminho de experiências, tanto pessoais, que contribuem como matéria-prima para seus poemas, quanto de escritora, que possibilita esta transitoriedade por vários temas” (Santos, 2009, p. 17). De acordo com Antônio Paulo Graça (1998), a originalidade do olhar e da voz de Astrid Cabral em *Ponto de Cruz* se afirmará com a mesma força das verdades elementares, porque “Astrid Cabral, a seu modo, trouxe para o centro poético não apenas a sensibilidade feminina, que observa a vida de maneira nova, mas também os próprios fatos e acontecimentos domésticos que só, a partir daquela sensibilidade, parecem capazes de proporcionar a experiência lírica” (Graça, 1998, p. 08). Nessa obra, a poeta utiliza metáfora para descrever relacionamentos interpessoais e sentimentos, e assim transmitir a complexidade das relações humanas, explorando temas como amor, saudade, solidão e conexão.

Publicado originalmente em 1998 reeditado em 2011, *Intramuros* engloba reflexões importantes sobre subjetividade e objetividade, o dentro e o fora, o natural e o artificial, percorrendo espaços que preenchem as lacunas da presença, sendo esta imaginativa ou realista. Como a autora mesma elucida: “a coletânea *Intramuros/Extramuros* revela, desde o título, a proposta de um espaço poético fechado e de outro aberto” (Cabral, 2012, p. 163). Além disso, em *Intramuros* observa-se que Astrid Cabral metaforiza os eventos domésticos, apresentando sempre uma reflexão que transcende o cotidiano, uma projeção que sobrepuja o comum e prosaico. Na apresentação da obra, Fausto Cunha diz que a autora escolhe “o olhar atento e minucioso para romper a casca da aparência sob a qual tudo se esconde, desentranhar das coisas e dos objetos, até mesmo dos seres, uma relação não meramente afetiva e, sim, de coexistência, sem temer o conflito” (Cunha, 2011, p. 12).

No artigo “Metáforas do eu poético poeta”, Carlos Guedelha observa que em *Intramuros* “os elementos das lides domésticas adquirem encantamento” (Guedelha, 2020, p. 181), fazendo avultar a condição feminina e suas implicações. Conforme escreve Elson Farias (2011), na orelha do livro, Astrid Cabral é “poeta em tempo integral. E dona de casa também, no velho estilo daquelas damas do passado”, tanto que a autora dedica o livro para “aquelas companheiras / que põem a mão na massa / do pão e da palavra” (Farias, 2011, s/p). Vemos

então a ótica do feminino nas entranhas do ambiente regional e o registro de objetos corriqueiros integrantes da vida prosaica em seus versos.

O livro *Rasos d'água* (2004) segue a mesma linha de predomínio do subjetivo, igualmente a *Ponto de Cruz*. Oferece, com seu título ambíguo, “um inventário não só das perdas dolorosas que nos assaltam no decorrer da vida levando-nos às lágrimas, como também o cósmico contraponto da contemplação exterior das águas que nos cercam em mares, rios, chuvas, poços e piscinas” (Cabral, 2012, p. 162). A autora faz uso recorrente das metáforas para revelar profundas reflexões sobre aspectos da experiência humana, como a preocupação com a inconstância da vida, que reflete a consciência da mudança constante que caracteriza a existência humana. Essa temática está relacionada à experiência de lidar com transições, perdas e incertezas. Por isso, Astrid, em seus versos, consegue explicar o cotidiano usando as metáforas.

Como funciona a metáfora? Para responder a esta pergunta, Marcuschi reflete sobre a questão da criatividade linguística. Na contramão de Chomsky, posto não ser esta sua questão, ele defende que criar, em linguagem, é algo mais do que produzir sentenças com base numa série de regras, porque a criatividade linguística viola as regras preestabelecidas:

A criatividade parece ser algo mais do que um conjunto de regras projetivas de carácter recursivo: linguagem é algo mais do que um simples cálculo. Criar, em linguagem, é algo mais do que produzir sentenças com base numa série de regras. Assim, numa análise detida do que seja e como funciona a metáfora, aquela noção restrita e empobrecida de criatividade como a encontramos em Chomsky é pouco esclarecedora. A rigor, as investigações chomskianas sempre passaram por alto sobre a metáfora. O fundamento da criatividade linguística parece situar-se muito mais no âmbito do não-previsto (Marcuschi, 2000, p. 73).

Assim, não há criatividade em todos os atos de fala, mas apenas naqueles em que parece ser algo mais do que a convenção, o uso e o saber comum. Criar é algo que vai além de simplesmente usar a linguagem em situações contextualmente novas. E, de acordo com Marcuschi (2000), é fazer com que a linguagem consiga transmitir aquilo que foi criado à sua revelia e à margem do instituído.

O ponto de partida para essas reflexões de Marcuschi é a premissa de que a metáfora não é apenas um simples recurso linguístico catalogado entre os tropos ou figuras de linguagem, mas sim um modo específico de conhecer o mundo que, ao lado do conhecimento lógico-racional, tem sua razão de ser e instaura uma série de valores de outra maneira perdidos ou não-encontrados. Além disso, urge considerar que a metáfora é essencialmente mais do que uma simples transferência de significado baseada em certos artifícios semânticos explicáveis, e,

muito mais do que uma simples comparação abreviada, como sinalizava Quintiliano. Ela pode ser vista como transposição de significado apenas do ponto de vista operacional. Do ponto de vista genético e psicológico, ela seria a criação de novos universos de conhecimento. Criaria, pois, uma realidade nova (Marcuschi, 2000). É o que acontece, no poema “Áureos tempos”, quando:

- A) as crianças colhem “gabiobas / ainda vestidas de orvalho”;
- B) as aves e insetos se convertem em “um séquito de suaves súditos” da meninada;
- C) as crianças são alçadas ao patamar de “príncipes daquele feudo”, que eram os quintais das casas da infância;
- D) com o advento do progresso, “o asfalto rasgou o campo”;
- E) em decorrência do crescimento da cidade, os “cogumelos de concreto brotaram” e as “árvores ficaram anãs” aos pés dos edifícios colossais.

É verdade que esse conjunto de metáforas, além de outras metáforas presentes no poema, instaura a existência de um novo mundo, suspenso entre o mundo factível dos quintais de outrora e o mundo onírico, simbólico, capturado pela memória. Com sua força e potência criativa, essas metáforas são instauradoras de um novo conhecimento, visceralmente imbricado com outros conhecimentos que a história e a memória acumularam ao longo do tempo. Isso demonstra o potencial expressivo e a eficácia da metáfora, que, segundo Marcuschi (2000, p. 85), tem um efeito-surpresa constitutivo, que é o momento mesmo da sua criatividade. Nesse sentido, “é quase possível dizer que a metáfora, no seu mais legítimo sentido, tem uma finalidade em si e não exige compreensão definida e sim apenas sugerida. O conhecimento novo que ela nos sugere é fornecido por uma intuição e por um pensamento que não se baseia em comparação alguma e foge à explicação lógica”.

Na análise dos livros destacados aqui, um enfoque especial recai sobre a metaforização dos seguintes espaços, eventos e relações do cotidiano: o café da manhã, a circulação pelos supermercados e feiras, a alimentação nas lanchonetes, o espaço da cozinha e demais lides domésticas. É disso que trato nos tópicos que seguem.

2.2 Café da manhã: o ritual matinal no altar da mesa

O café da manhã, tema recorrente na poesia de Astrid Cabral, é um dos eventos cotidianos que a autora ilumina com as luzes da metáfora. No poema “Café da manhã”, de *Ponto de cruz* (1979), Astrid retrata o costume familiar de tomar café como um ritual que inicia as

atividades do dia. “Desse episódio diário e insignificante, ela retira verdadeiras iluminações” (Graça, 1998, p. 07). As imagens do poema são eloquentes:

No altar da mesa
o ritual matinal:
leite, manteiga e queijo
celebram com saque a vitória
sobre o bezerro indefeso.
O trigo, ontem livre ao vento
é pão cativo no teu ventre.
O açúcar que te sabe tão doce
é dor de cana cristalizada
em duas ou três colheradas.
E o café aos goles é sangue
que, vampiro, engoles.
(Cabral, 1979, p. 72)

O poema se abre com a metáfora do “altar”, no qual se dá um enigmático “ritual matinal”. Os dois pontos que encerram o primeiro dístico abrem uma sequência de *flashes* que compõem os ritos bárbaros escondidos em nossos gestos cotidianos de tomar café, explorando a natureza paradoxal dos alimentos que consumimos diariamente. Sobre o altar da mesa está a natureza sacrificada: o bezerro indefeso que teve o seu leite materno saqueado, subtraído, para ser convertido em guloseimas humanas; o trigo que perdeu sua liberdade ao ser aprisionado para se transformar em pão; a cana que foi dolorosamente ferida para produzir o açúcar cristalizado; o café cujo sangue foi extraído para dar lugar à beberagem da família.

E não se pode ignorar o apelo social expresso na imagem do “vampirismo” humano, que sugere a exploração dos trabalhadores nas plantações de café e a natureza predatória do consumo humano. No geral, percebe-se que as metáforas empregadas no poema destacam os elementos da natureza, que podem ser usados simbolicamente para expressar principalmente as reflexões sobre a vida, bem como questionar a relação entre os alimentos que consumimos e suas origens muitas vezes obscurecidas e problemáticas.

Com base nessas imagens, podemos falar em metáforas ecológicas, dada a sutil “defesa” da natureza que subjaz ao conjunto dessas metáforas. A simbologia do “altar” é uma metáfora de matriz religiosa, já que o altar “é microcosmo e catalisador do sagrado. É o recinto onde o sagrado se condensa com o máximo de intensidade. É sobre o altar ou ao pé do altar, que se realiza o sacrifício, isto é, que o torna sagrado.” (Chevalier & Gheerbrant, 1991, p. 40). Portanto, é ali que se realiza uma operação sagrada. Ao ver o alimento disposto sobre a mesa

como um ritual de santuário, no qual a mesa de sacrifício recebe animais para uma oferenda sagrada, a mulher é tomada por uma epifania, no sentido mesmo de “revelação”. Remonta aos rituais do santuário dos tempos bíblicos, em que diversos deuses saciavam sua sede de vingança com a oferta de animais. No limite, todas as guloseimas são seres da natureza imolados na mesa de sacrifícios dos deuses humanos.

Outro texto que recria flagrantes do café da manhã é o poema “Sanduíche Matinal”, de *Intramuros*:

Mastigam-se ao café
entre fatias torradas
jornais com pingos de sangue
jornais com furos de bala.
No portal da manhã
o sinistro sanduíche
energiza os transeuntes do dia.
(Engavetado o remorso
dos crimes bem menores)
Omissões? traições? covardias?
Transgressões mínimas.
Todos, subitamente, melhores.
(Cabral, 2011, p. 23).

Nesse poema, o eu-lírico metaforiza mais uma vez cenas do cotidiano, utilizando as metáforas para transmitir uma crítica sobre a sociedade, sobre como as pessoas lidam com notícias trágicas e as questões morais em seu dia a dia. Ressalta que, em sua rotina diária, entre cafés e fatias torradas, mastigam-se “jornais com pingos de sangue / jornais com furos de bala”, mostrando a presença constante de violência e tragédia nas notícias que as pessoas consomem diariamente, enquanto mastigam suas guloseimas. A ação de “mastigar” os jornais simboliza o consumo das notícias da manhã, como se fizessem parte do início do dia, transformando-se então num “sinistro sanduíche”, uma clara alusão à violência veiculada nos jornais da manhã, servidas aos transeuntes da cidade.

Além disso, as metáforas “engavetado o remorso dos crimes bem menores”, que sugere os atos errados que são ignorados em relação às tragédias noticiadas, e “omissões? traições? covardias? Transgressões mínimas”, que destaca a tendência das pessoas em minimizar comportamentos moralmente duvidosos, em contraste com as notícias mais chocantes. Dessa forma, observando os versos de Astrid, percebe-se que são as metáforas os meios que a poeta utilizou para explicar o que se passa em seu cotidiano e como ela vê esse mundo, questionando a falta de reflexão diante das injustiças e problemas sociais.

O “portal da manhã”, onde a vitalidade do café da manhã se imbrica com o morticínio das notícias dos jornais, tornando “sinistro” o sanduíche e os demais itens do café, espraia-se para ser também o “Portal do dia”, metáfora que dá título a outro poema de *Intramuros*, no qual Astrid utiliza diversas metáforas que descrevem a angústia de uma dona de casa na transição da noite para o dia, bem como sua luta para se ajustar a essa transição e às exigências do novo dia que se inicia:

Trapos da noite nas pálpebras
levo à mesa do café
a ressaca da insônia
e apática me defronto
com a ágil apressada manhã
de xícaras tilintantes.
Que fazem aqui laranjas
emigradas das árvores?
Bem estariam nos galhos
escuros da madrugada
em vez do agressivo prato
de onde me encaram furtivas.
O cheiro do café chega
saudando-me sem palavras.
Que dia pois será esse
chamando-me implacável
a cumprir seu torvelinho
quando a noite ainda me cobra
altos tributos de sombra?
Azul, no bule de louça
o pássaro imóvel e mudo
revela-me a ironia
do ser exilado do real
enquanto ébria da véspera
vacilo ao portal do dia.
(Cabral, 2011, p. 21)

Algumas expressões metafóricas que se sobressaem no poema: "Trapos da noite nas pálpebras" sugere que a noite é comparada a pedaços ou restos (trapos) que permanecem visíveis no eu-lírico após o sono, sugerindo a dificuldade de acordar ou o cansaço após uma noite mal dormida; "Ressaca da insônia", que diz respeito à sensação de cansaço causada pela noite mal dormida, mostrando como a insônia afeta o eu-lírico; a "Ágil apressada manhã / de xícaras tilintantes", que pressupõe uma manhã agitada e rápida, ao som das xícaras que tilintam, indicando o início das atividades diárias. Essas metáforas oferecem uma visão profunda da experiência pessoal e emocional do eu-lírico ao enfrentar a rotina diária.

No poema, o eu-lírico, mesmo cansada devido à noite mal dormida, precisa fazer o café da manhã e levar à mesa do café a ressaca da insônia. Essas imagens lembram a experiência de vida da poeta, que, como ressalta Guedelha (2020, p. 180), não abdica “do ofício da palavra para dar conta do ofício do pão”. Aqui, Astrid rompe a casca da aparência, o desentranhar das coisas e dos objetos, sem temer o conflito. É o mundo real permeando sua obra, lado a lado com o onírico. Além dessas metáforas, a poeta personifica os objetos, por meio da metáfora ontológica, como por exemplo as xícaras que tilintavam, as laranjas que a “encaram furtivas”, sugerindo uma sensação de desconforto diante das coisas simples do cotidiano, ou o cheiro do café que chega saudando sem palavras, como um cumprimento silencioso.

Lakoff e Johnson (2002) definem como metáforas “ontológicas” aquelas relacionadas às experiências humanas com objetos e substâncias físicas, que servem de base para o entendimento de noções abstratas. E talvez as metáforas ontológicas mais óbvias sejam as personificações, em que os objetos físicos são concebidos como pessoas. Isso se realiza, em grande escala, na concepção de entidades não humanas. Dessa forma, as metáforas cobertas pela personificação ou metáforas personificadoras são especializações de metáforas ontológicas, considerando o dado sentido a fenômenos do mundo em termos humanos. “Isso nos permite compreender uma grande variedade de experiências concernentes a entidades não humanas em termos de motivações, características e atividades humanas” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 87).

Lakoff e Johnson (2002) lembram que a personificação não é um processo geral e único e cada uma difere em termos dos aspectos humanos que são selecionados. No exemplo, um objeto físico está sendo concebido como pessoa, a cacimba é alguém que tem sentimentos, é apresentada como um símbolo poderoso que nos convida a contemplar a beleza das coisas aparentemente simples que nos cercam no cotidiano. Eles postulam que a personificação é:

uma categoria geral que cobre uma enorme gama de metáforas, cada uma selecionando aspectos diferentes de uma pessoa ou modos diferentes de considerá-la. O que todas têm em comum é o fato de serem extensões de metáforas ontológicas, permitindo-nos dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos, termos esses que podemos entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características (Lakoff & Johnson, 2002, p. 88).

Dessa forma, as metáforas ontológicas, especialmente as metáforas personificadoras, são “formas de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias etc. como entidades e substâncias” (Guedelha, 2013, p. 164).

Há metáforas ontológicas, personificadoras, também no poema “Manhã”, de *Ponto de Cruz*:

Em casa, o dia nasce
sem o luxo do arrebol
aquilo de luz esbanjada
nuvens em pose no espaço.
O despertador, galo metálico,
apita, grita e denuncia
a falsa noite gerada
pelas entranhas das cortinas.
A torneira cospe e vomita
na pia: água dormida, fria
enxota o sono pendurado
nas pálpebras e nas faces
vincadas de fronhas e sonhos.
Na cozinha a cafeteira
solícita gargareja o café
enquanto em cima da mesa
pires e xícaras se acasalam
no lençol branco da toalha.
O açúcar mergulha sem alarde
no leite morno, indiferente.
A manteiga desmancha-se servil
na polpa do pão cujos farelos
chovem nos chinelos ao chão.
E o jornal pousado na cadeira
é o sinal cifrado do mundo
imenso e denso lá fora.
(Cabral, 1979, p. 77).

O poema utiliza metáforas ontológicas para descrever a rotina da mulher, usando uma variedade de imagens, como:

- a) o despertador, galo metálico que “apita, grita e denuncia / a falsa noite...”;
- b) a torneira que “cospe e vomita na pia”;
- c) a água dormida, fria, que “enxota o sono”
- d) cafeteira solícita que “gargareja o café”;
- e) os pires e das xícaras que se “se acasalam / no lençol branco da toalha”;
- f) o açúcar que “mergulha sem alarde no leite morno”;
- g) o leite morno “indiferente”
- h) a manteiga que “desmancha-se servil na polpa do pão”.

Temos um painel do café da manhã de todos os dias, com um enfoque na “falta de significação de uma atmosfera familiar, convidando o leitor a refletir sobre os pequenos detalhes e rituais da vida diária. O jornal “pousado na cadeira / é o sinal cifrado do mundo / imenso e denso lá fora”, sinalizando que as notícias nele contidas são uma representação simbólica do vasto e complexo mundo externo, aquele que vem cifrado nos jornais” (Graça, 1998, p. 07). Essa antítese “dentro x fora”, que põe em oposição o interior da casa e a imensidão do “mundo lá fora”, expressa o conceito de **metáforas “orientacionais”** proposto por Lakoff e Johnson (2002, p. 59-69). Esse tipo de metáfora se baseia na orientação espacial dos nossos corpos, a partir da qual desenvolvemos noções opostas basilares para a nossa concepção do mundo, tais como cima x baixo, dentro x fora, frente x atrás, fundo x raso, central x periférico.

São relações espaciais que nos dão, por exemplo, “o suporte da verticalidade e da horizontalidade. E esse suporte torna-se um campo produtivo em termos metafóricos, considerando que partimos de nossas experiências físicas concretas para compreender e explicar conceitos abstratos” (Guedelha, 2013, p. 165). É justamente essa dicotomia entre o “dentro” e o “fora” que permite o aprofundamento da reflexão que subjaz ao poema, no sentido de que a mulher se encontra imersa, ao mesmo tempo, em dois mundos irreversivelmente entrelaçados: o pequeno mundo das lides domésticas e o mundo incomensurável completamente desconhecido, cujos flagrantos o jornal traz para ser uma espécie de repasto do café da manhã. Assim sendo, o jornal representa o vínculo intelectual da casa com o mundo.

2.3 Mercados e feiras: a vida em ponto de cruz

Outro tema recorrente na poesia de Astrid são os mercados e feiras, onde a poeta ilustra com as luzes da metáfora. Podemos perceber isso no poema “Ponto de cruz”, do livro homônimo, que utiliza uma série de metáforas sobre compras e bordados para expressar a experiência de desilusão e dor emocional, usando a linguagem do cotidiano e do bordado para tecer uma narrativa de perdas e desilusões:

Lá fui eu ao armazém
comprar açúcar e mel.
Voltei com um quilo de sal
na boca o gosto do desgosto
lágrimas no rosto embutidas.
No balcão ao pedir vinho
vinagre me foi servido,
queria um maço de fogos

chuvas de prata e estrelas
para comemorar a noite
porém só havia velas
com que imitar o dia.
Lá fui eu ao armarinho
(tangida por que ventos
por que pérfidas sereias?)
comprar um dedal de amor.
Voltei com este coração
são sebastião de alfinetes.
O peito? retrós entaniçado
por mil linhas de aflição
euzinha toda por dentro
que nem pano em bastidor:
bico de agulha finoferoz
sobe-desce-sobe bordando
minha vida em ponto de cruz.
(Cabral, 1979, p. 26).

Nos primeiros versos, a ida ao armazém para “comprar açúcar e mel”, simbolizando doçura e alegria, resulta na compra de “um quilo de sal”, cujo gosto amargo na boca representa o desgosto e a tristeza. Além disso, as “lágrimas no rosto embutidas” indicam uma dor interna, que não é exteriorizada, que marca a primeira decepção. Na segunda estrofe, continua a temática da frustração: ao pedir vinho, que evoca celebração e prazer, “vinagre me foi servido”, um líquido ácido e desagradável, onde mostra mais uma vez a transformação de algo esperado e prazeroso em algo indesejável. E a busca por “chuvas de prata e estrelas para comemorar a noite”, elementos que, associados à alegria e à festa, são substituídos por velas, que apenas conseguem “imitar o dia”, sugerindo assim a simulação de felicidade e realização.

A ida ao armarinho para “comprar um dedal de amor” – uma pequena proteção para os dedos, metaforicamente buscando proteção e aconchego no amor – termina com um “coração são sebastião de alfinetes”, onde evoca a imagem de São Sebastião, tradicionalmente representado transpassado por flechas. Simbolicamente esse coração deveria trazer amor, conforto, ao invés disso, traz dor e martírio. Nos versos finais, a metáfora central do poema emerge com a imagem do “peito? retrós entaniçado / por mil linhas de aflição”, em que o eu-lírico compara seu estado emocional a um tecido preso num bastidor, bordando sua vida “em ponto de cruz”. O bordado, que normalmente é uma atividade que cria algo bonito e ordenado, transforma-se numa atividade dolorosa e frustrante, com o “bico de agulha finoferoz” subindo e descendo, onde retrata a repetição do sofrimento. A vida do eu-lírico é bordada em “ponto de

cruz", um jogo de palavras que sugere tanto a técnica do bordado quanto o peso de carregar uma cruz, uma carga de sofrimento.

Já no poema “Feira” de *Intramuros* (2011), a poeta utiliza o cenário de uma feira para refletir através das metáforas sobre a transitoriedade e a fragilidade da vida. A feira, um lugar de comércio e troca, torna-se um pequeno mundo para explorar a fragilidade da vida, a decadência, nostalgia e perda que acompanham o ciclo da vida:

Sobre a álaça feira entorna-se o sol
polindo a rubra casca das maçãs
iluminando a prata das escamas.
Murcham porém legumes hortaliças
e as beterrabas saudosas da terra
roxas ressentem-se no frio do exílio.
E boia no olhar dos plácidos peixes
funda nostalgia do mar perdido.
Empilhado, humilhado num lote
o caju bicado de passarinho
remete à extinta glória do dia
em que, tal estrela, pendia no ar.
(Cabral, 2011, p. 35).

No início do poema é apresentando um ambiente alegre, a "álacre feira", sob a luz do sol, que "entorna-se" sobre ela, dando um brilho especial aos produtos expostos, como a "rubra casca das maçãs" e a "prata das escamas". No entanto, essa imagem alegre é logo contrastada com a descrição dos legumes e hortaliças que "murcham", retratando a perda de frescor, simbolizando a efemeridade da vida e da juventude. Além disso, a imagem do “olhar dos plácidos peixes” com “funda nostalgia do mar perdido” traz a ideia de perda e desconexão. Os peixes, embora tranquilos, carregam no olhar a tristeza de um lugar ao qual pertenciam. A "funda nostalgia" é uma metáfora para um anseio profundo por um tempo e espaço que não podem ser recuperados. O "caju bicado de passarinho" empilhado e humilhado numa pilha sugere o desgaste de algo que já foi grandioso. Essa metáfora final, onde a imagem do caju que "remete à extinta glória do dia / em que, tal estrela, pendia no ar", retrata um passado glorioso, agora reduzido a uma condição comum. Por isso o poema tece uma rede de metáforas que refletem a transitoriedade e a fragilidade da vida.

Os poemas exemplificados acima celebram o poder das metáforas como ferramentas essenciais na criação literária, que transformam a linguagem comum em um meio de expressão rica, profunda e altamente evocativa. Neles, fica claro o que o pesquisador Guedelha (2015)

afirmou em sua palestra: que as metáforas permitem aos escritores transcenderem a linguagem comum. Isso significa que, ao usar metáforas, os autores conseguem ir além das palavras literais, acessando uma dimensão mais rica e complexa da expressão verbal.

Nos exemplos, Astrid utiliza uma série de metáforas sobre feiras e mercados para expressar a experiência de desilusão e dor emocional e refletir sobre a transitoriedade e a fragilidade da vida, usando a linguagem do cotidiano para tecer uma narrativa de perdas e desilusões, decadência e nostalgia. Assim, a utilização de associações sutis e sugestivas permite que a poeta crie imagens ricas e vívidas. Isso enriquece os poemas, proporcionando ao leitor uma experiência mais sensorial e emocional.

2.4. Matando a fome em lanchonetes: exercício de lúcido suicídio

Ainda em “*Ponto de Cruz*” (1979), Astrid utiliza o ambiente de uma lanchonete para explorar criticamente os hábitos alimentares modernos e suas implicações mais profundas. Lançando as luzes da metáfora, a poeta revela a relação entre consumo, saúde e o vazio existencial que acompanha a vida contemporânea:

Nas lanchonetes moscas tontas
sobrevoadas zunzum os suspeitos
croquetes e zunem ferozes
liquidificadores engolindo
cores e volutas de frutas:
adeus esféricas maçãs e pêras,
adeus cilíndricas bananas
oblongos melões amarelos.
Oh morangos, vosso rubro rubor
empalidece anêmico na mistura
anônima de sucos e lucros!
Sabemos que nos doces doces
de avoengas aparências
mortíferos corantes recriam
o pseudo sol das velhas gemas
e são embuste as coxinhas
de galinha de vaga etiologia
e os pastelões de vento
que prometem e negam recheios.
Contudo vamos matando a fome
comprando a morte de permeio.
Oh sanduíches sabendo a nitrito
mostarda e sangue de ketchup!
E vamos aflitos mastigando
em fôlegos de ânsia e cansaço

não só a pasta, a massamatéria
mas amargas magras lembranças
a crônica carência de conversa
as palavras travadas na goela
e vamos, afinal que jeito?
juntamente com outros venenos
ruminando o escasso afeto
a louca pressa. Tudo com efeito
exercício de lúcido suicídio.
(Cabral, 1979, p. 68-69).

A imagem das "moscas tontas" sobrevoando os "suspeitos croquetes" e o som dos "liquidificadores engolindo cores e volutas de frutas" retrata a impureza e a contaminação nas lanchonetes, sugerindo que os alimentos são pouco saudáveis. A personificação dos liquidificadores que "engolem" as frutas mostra a transformação violenta dos alimentos naturais em algo artificial e misturado, perdendo sua identidade original. A despedida das frutas no "adeus esféricas maçãs e peras / adeus cilíndricas bananas / oblongos melões amarelos" indica uma perda de pureza e naturalidade. Além disso, os morangos, cujo "rubro rubor empalidece anêmico na mistura anônima de sucos e lucros", simbolizam a perda de vitalidade e autenticidade no processo de comercialização. A mistura "anônima" reflete a homogeneização e a perda de individualidade dos alimentos em prol do lucro.

Os "doces doces / de avoengas aparências" e aos "mortíferos corantes" que "recriam / o "pseudo sol das velhas gemas" mostram a farsa dos produtos industrializados, que imitam a aparência caseira e tradicional, mas são carregados de substâncias artificiais e prejudiciais à saúde do ser humano. As "coxinhas de galinha de vaga etiologia" e os "pastelões de vento / que prometem e negam recheios" retratam a fraude nos alimentos que prometem mais do que realmente oferecem, evidenciando a superficialidade e a falta de substância. Metaforicamente, a frase "Contudo vamos matando a fome / comprando a morte de permeio" mostra que o consumo de alimentos, ao invés de nutrir, prejudica a saúde, levando gradualmente à morte. Esse consumo é apresentado como um "lúcido suicídio", uma escolha consciente, embora desesperada, de participar de um ciclo autodestrutivo. Os versos finais mostram essa crítica para retratar não apenas a má qualidade dos alimentos, mas também o impacto emocional e social desse hábito alimentar. A metáfora do "lúcido suicídio" é uma poderosa crítica ao estilo de vida moderno, onde a busca por conveniência e velocidade compromete a saúde física e emocional das pessoas.

Já no poema "Cardápio", da obra *Lição de Alice* (1986), Astrid utiliza a metáfora de uma refeição para explorar a complexidade das experiências humanas cotidianas. Cada prato

mencionado no "Nosso cardápio diário" mostra diferentes aspectos da vida emocional e social, revelando uma crítica ao modo como processamos nossas experiências e relações:

Nosso cardápio diário
inclui carnes assadas
e angústias bem passadas.
Inclui sangrentos nacos
cobertos de molhos pardos
que sabem a desgosto.
Inclui mil hipocrisias
devidamente empanadas
e servidas à francesa
bem antes da sobremesa
de frutas esquartejadas.
Inclui entre as iguarias
amizades congeladas
sonhos em banho-maria
deleites de amor requentado
em rançosos azeites.
Ódios com pó de pimenta
e as trêmulas gelatinas
de dúvidas coloridas.
Inclui o tédio guarnecido
de exóticos temperos.
Inclui o medo camuflado
em camadas de batatas.
Inclui a morte servida
sem o menor escrúpulo.
(Cabral, 1986, p. 63).

O primeiro prato do cardápio inclui “carnes assadas / e angústias bem passadas” fazendo uma comparação entre a comida e as emoções, sugerindo dores e preocupações que são frequentemente disfarçadas internamente, mas que fazem parte do nosso cotidiano. Os "sangrentos nacos / cobertos de molhos pardos / que sabem a desgosto" metaforizam as experiências dolorosas que ainda carregam um sabor amargo de desgosto. Isso indica que, apesar das tentativas de mascarar ou suavizar essas experiências, o desgosto persiste. Aqui, "mil hipocrisias / devidamente empanadas / e servidas à francesa" sugere que a falsidade é disfarçada e apresentada de forma aceitável socialmente.

Outros “pratos” do cardápio onde se compara a comida com as emoções estão em:

- A) As "amizades congeladas" e "sonhos em banho-maria": sugerem relações frias e os sonhos que são mantidos na espera, sem nunca serem plenamente realizados.

- B) Os "deleites de amor requentado / em rançosos azeites": simbolizam a repetição de sentimentos antigos que já perderam seu frescor, sendo mantidos apenas por hábito ou necessidade.
- C) Os "Ódios com pó de pimenta": expressam a ideia de que o ódio é temperado e exacerbado, talvez para justificar ou intensificar a emoção.
- D) As "trêmulas gelatinas / de dúvidas coloridas": representam incertezas e inseguranças que são variadas e instáveis, sempre mudando de forma.
- E) "O tédio guarnecido de exóticos temperos": sugere que até a monotonia da vida é frequentemente disfarçada com distrações superficiais.

Os versos finais incluem "a morte servida / sem o menor escrúpulo", uma metáfora para retratar que a morte é inevitável, sendo uma parte a que não se escapa do cardápio da vida. A estrutura do poema de Astrid, como um menu diário de nossa vida, sugere que esses aspectos são parte integrante do nosso cotidiano, apresentados pela poeta de formas que tentam mascarar, suavizar ou justificar sua presença constante em nossas vidas.

Guedelha (2015) afirma que as metáforas facilitam a compreensão de conceitos abstratos e complexos, tornando-os mais acessíveis e universais. Ao relacionar esses conceitos a experiências sensoriais familiares (visuais e auditivas), as metáforas transformam algo difícil de entender em algo mais tangível e acessível para o leitor. Além disso, permitem que os leitores de diferentes origens e níveis de conhecimento se conectem ao texto. Isso aumenta a universalidade da mensagem, fazendo com que um maior número de pessoas possa se identificar com ela. Astrid, através das metáforas, utilizou o ambiente de uma lanchonete para explorar criticamente os hábitos alimentares modernos e suas implicações mais profundas, revelando a relação entre consumo, saúde e o vazio existencial que acompanha a vida contemporânea, além de utilizar a metáfora de uma lanchonete para explorar a complexidade das experiências humanas cotidianas, fazendo uma crítica ao modo como são processadas as experiências e relações diárias.

2.5 Circulando pela cozinha: entre paisagem e panela

Outro ponto levantado pelo pesquisador é de que as metáforas são frequentemente utilizadas para expressar temas que são comuns a todas as culturas e épocas, como amor, morte, saudade e transcendência. Esses temas são relevantes para a experiência humana em geral, e não são apenas universais, mas também intemporais, ou seja, eles mantêm sua relevância ao longo do tempo. E as metáforas ajudam a comunicar essas ideias de uma maneira que ressoa com leitores de diferentes épocas e contextos culturais. Um exemplo é o poema "Xícara", de *Intramuros* (2011), onde a poeta utiliza as metáforas de uma xícara de louça para explorar o cotidiano e temas da vida diária. Nele, entre paisagens e painéis na cozinha, o eu-lírico depara com a xícara, um objeto doméstico aparentemente simples e insignificante, que é apresentada como uma testemunha e participante dos ritos cotidianos:

A xícara de louça
aparentemente muda
me fala de horários
chás cafés chocolates
itinerários de bocas
rituais de doação
em festas ou rotinas
exemplos de serviço
sabedoria de medidas.
Doméstica andeja
a xícara de louça
no chão da bandeja
andarilha entre
armário mesa pia
encenando sutil
a cerimônia do dia.
(Cabral, 2011, p. 22).

No poema, a xícara de louça “aparentemente muda” que “fala de horários”, embora silenciosa, “fala” através de sua presença e uso. Ela representa a regularidade (“horários”) cotidiana, simbolizando momentos de pausa e reflexão associados ao consumo de bebidas como “chás, cafés e chocolates”. Ela é um ponto de encontro para diferentes pessoas e momentos, “Itinerários de bocas / rituais de doação / em festas ou rotinas”, seja em celebrações ou na rotina diária. Também é “exemplos de serviço / sabedoria de medidas”, desempenhando um papel de suporte nos momentos de socialização e introspecção. É descrita como uma viajante dentro do espaço doméstico, onde “Doméstica andeja / a xícara de louça / no chão da bandeja”, movendo-

se pela casa sobre a "bandeja", sugerindo a presença constante dentro do ambiente familiar. Passeia em diferentes espaços da casa "Andarilha entre / armário mesa pia / encenando sutil / a cerimônia do dia", participando das atividades cotidianas e encenando "a cerimônia do dia", representando a fluidez e a continuidade das tarefas domésticas. Metaforicamente, a xícara no poema representa a essência da vida cotidiana e a importância dos objetos comuns que, apesar de sua simplicidade, são centrais para a nossa existência e rituais diários. Astrid usa da xícara de louça para metaforizar o cotidiano e nos lembrar do significado que pode ser encontrado nas coisas comuns e nas ações repetitivas que estruturam a nossa existência diária.

Já o poema "Comunhão", também em *Intramuros*, utiliza a ação de debulhar feijões como uma metáfora para explorar temas de conexão com a natureza, contemplação do ciclo da vida e a experiência de união e transcendência que essa atividade simples pode evocar:

Debulho feijões de corda
como quem debulha auroras.

As vagens entre meus dedos
outras falanges mais finas.

Terra sol chuvisco lua
no verde ambíguo distinto.

Sinto a seiva das neblinas
toco a saliva do orvalho.

Penso no abismo da queda
entre paisagem e panela.

Caninos trincando auroras
antecipo a comunhão.
(Cabral, 2011, p. 32).

A atividade cotidiana de debulhar feijões é comparada poeticamente a debulhar auroras: "Debulho feijões de corda / como quem debulha auroras", sugerindo que a simplicidade desse ato doméstico tem uma dimensão transcendental e luminosa. As "auroras" evocam o início de um novo dia, renovação e esperança, conferindo um sentido profundo e quase sagrado ao ato de preparar alimentos. As vagens dos feijões são comparadas aos dedos humanos: "As vagens entre meus dedos / outras falanges mais finas", enfatizando a conexão íntima e quase orgânica entre o ser humano e a natureza. As "falanges mais finas" podem sugerir a delicadeza da natureza e a interdependência entre o ser humano e o meio ambiente. Nos versos "Terra sol chuvisco lua / no verde ambíguo distinto" são listados elementos naturais essenciais para o

crescimento dos feijões, destacando a interrelação entre a terra, o sol, a chuva e a lua. O "verde ambíguo distinto" representa a complexidade e a singularidade da vida vegetal, que é sustentada por esses elementos. O eu-lírico expressa uma sensibilidade profunda para com a natureza, onde sente a "seiva das neblinas" e toca a "saliva do orvalho". Essas imagens sugerem uma comunhão sensorial e espiritual com a natureza.

Os versos "Penso no abismo da queda / entre paisagem e panela" introduz uma reflexão sobre a transformação da natureza em alimento. O "abismo da queda" simboliza a ruptura entre a vida natural e o ato de consumi-la. E a imagem dos "caninos trincando auroras" sugere a antecipação do ato de comer, onde o consumo dos feijões se torna uma experiência de comunhão. Este ato de comer é elevado a um nível espiritual, onde o alimento é visto como uma conexão direta com a natureza e o ciclo da vida. Metaforicamente, o poema "Comunhão", mencionado no título e na última estrofe, não é apenas a ingestão física dos alimentos, mas uma união espiritual e sensorial com a natureza, trata da íntima relação entre o ser humano e a natureza através do ato de preparar e consumir alimentos. O poema eleva uma atividade cotidiana a uma meditação sobre a vida, a natureza e a profunda conexão que une todas as coisas, tornando a experiência de debulhar feijões uma metáfora rica para a comunhão com o universo.

2.6 Diante da tv: ruminando a amarga impotência

Em *Ponto de Cruz*, o poema "TV vendo" utiliza a imagem da televisão como uma janela para o mundo, explorando a dicotomia entre a passividade do espectador e a cruel realidade que é mostrada na tela. A metáfora central do poema gira em torno da televisão como um meio de conexão virtual que, ao mesmo tempo, distancia e protege o espectador das durezas do mundo real:

Giro o botão. Mecânica
a janela do mundo escan-
cara-se perto de mim:
se estender a mão posso colher
azeitonas nas oliveiras da Grécia.
Por um triz as metralhadoras
nos campos da Bekaa não me liquidam
ou as brechas no solo da Guatemala
não me engolem em telúrica fúria.
Alguém no subúrbio pede, com urgência,
sangue raro ao doador em potencial.
Certa mãe só lágrimas implora piedade

ao sequestrador do filho único.
Em Salvador a moça vítima de anestesia
está em coma há vários meses.
Vão amputar as pernas de um garoto
em São Paulo por negligência do hospital.
O delegado de polícia local informa
as enormes cifras da violência.
Mulheres carregam latas d'água
subindo rampas na Rocinha
e imobiliárias da Barra anunciam
soberbos duplex com piscina.
E aqui, na fofa poltrona, passiva
entre paredes blindadas de covarde
fortaleza, rumino amarga impotência
e penso nos confortáveis bons tempos
em que reinavam os deuses.
(Cabral, 1979, p. 91).

O ato de ligar a televisão é descrito como uma ação mecânica que abre a “janela do mundo”: “Giro o botão. Mecânica / a janela do mundo escan- / cara-se perto de mim”. A quebra da palavra “escancara-se” sugere uma abertura brusca e forçada, indicando que a televisão revela realidades de forma invasiva e abrupta. A metáfora das azeitonas sugere a ilusão de proximidade e acesso imediato às culturas e lugares distantes, que a televisão oferece: “se estender a mão posso colher / azeitonas nas oliveiras da Grécia”. No entanto, essa proximidade é superficial, pois não há interação verdadeira, apenas uma visão passiva. O eu-lírico destaca a violência e os desastres naturais que ocorrem em várias partes do mundo: “Por um triz as metralhadoras / nos campos da Bekaa não me liquidam / ou as brechas no solo da Guatemala / não me engolem em telúrica fúria”.

Nos versos seguintes aparecem imagens que criam um panorama de crises e tragédias, contrastando com a vida protegida do espectador:

- O pedido urgente de sangue: “Alguém no subúrbio pede, com urgência, / sangue raro ao doador em potencial”.

- A súplica de uma mãe: “Certa mãe só lágrimas implora piedade / ao sequestrador do filho único”.

- A moça em coma: “Em Salvador a moça vítima de anestesia / está em coma há vários meses”.

- A amputação de um garoto: “Vão amputar as pernas de um garoto / em São Paulo por negligência do hospital”.

- E a violência urbana: “O delegado de polícia local informa / as enormes cifras da violência”.

A televisão também expõe diferenças: "Mulheres carregam latas d'água / subindo rampas na Rocinha / e imobiliárias da Barra anunciam / soberbos duplex com piscina" enfatizando as disparidades sociais e econômicas. O eu-lírico se mostra como um espectador impotente e passivo, na sua “fofa poltrona”, protegido por suas “paredes blindadas de covarde / fortaleza”. A "amarga impotência" reflete a frustração de não poder agir sobre as injustiças e tragédias vistas na televisão. A nostalgia pelos "bons tempos em que reinavam os deuses" sugere uma crítica à modernidade, implicando que, em tempos passados (mitológicos ou históricos), havia uma ordem ou um sentido de justiça que parece ausente no mundo contemporâneo, onde o espectador é reduzido a um observador impotente das mazelas do mundo. Metaforicamente, o poema critica a passividade do espectador moderno que, protegido e em seu lar, consome imagens de sofrimento e desigualdade sem qualquer capacidade ou vontade de intervir. A televisão, enquanto janela para o mundo, serve tanto como um portal para a realidade quanto como um escudo que protege o espectador das consequências diretas dessas realidades.

No poema "Antilouvor à rotina" há uma série de metáforas para criticar a rotina, revelando-a como uma força insidiosa e destrutiva que, sob a aparência de paz e normalidade, corrói a vitalidade e o sentido da vida. Cada estrofe explora diferentes aspectos da rotina, enfatizando sua capacidade de desgastar e anestesiar:

Sob a capa de paz
a rotina solapa
pertinaz e exata

Sob a capa de paz
a rotina rói e rumina
os calmos dias iguais

Sob a capa de paz
A rotina mói ferina
E ruge furtiva feroz

Sob a capa de paz
a rotina instila
o vil lento veneno

sob a capa de paz
a rotina hipócrita

verte seu narcótico
gera o mofo do tédio
o bafo do enfado
o ócio sem remédio

Com ares de calma
e doses de anestesia
a rotina em surdina
lima e a conta-gotas
contamina e elimina

Ladra sutil a rotina
rouba o maior amor
e implacável à socapa
dilapida a já mínima
dádiva da vida.

Invólucro da ruína
arauto do que finda
a rotina é a inimiga
ladina atrás da porta
suposta inviolável.

A rotina seria a sina
se fôssemos eternos
mas a vida prazo breve
prescreve o torvelinho
antes que nos quedemos
inertes séculos a fio.
(Cabral, 1986, p. 109-110).

A rotina é apresentada como uma força que trabalha discretamente ("sob a capa de paz"), mas com precisão e persistência ("pertinaz e exata"), corroendo a estrutura da vida de forma constante e metódica. Ela é comparada a um roedor que "rói e ruma", destruindo lentamente os dias que parecem calmos e iguais. A metáfora sugere que a rotina consome e digere o tempo de forma monótona, privando os dias de sua vivacidade.

A metáfora do moinho ("mói ferina") indica que a rotina tritura a vida de maneira cruel. A rotina é comparada a um veneno que é "instilado" lentamente. A imagem do veneno sugere que a rotina envenena a vida gradualmente, afetando a vitalidade de forma quase imperceptível até ser tarde demais. É descrita como hipócrita, pois disfarça seu efeito prejudicial com uma falsa aparência de normalidade ("capa de paz"). Seu "narcótico" gera tédio, desânimo e um tipo de ócio que é desprovido de qualquer benefício ou remédio. Usa a "calmaria" e a "anestesia" para suavizar seus efeitos nocivos, operando de maneira silenciosa ("em surdina") e gradual ("a

conta-gotas"), contaminando e eliminando a vitalidade da vida. É uma "ladra sutil" que rouba os aspectos mais preciosos da vida, incluindo o amor. Ela é "implacável" e opera às escondidas ("à socapa"), dilapidando a já limitada dádiva da vida. É descrita como o "invólucro da ruína" e "arauto do que finda", revelando-a como uma força que pressagia a decadência e a morte. Ela é uma inimiga astuta ("ladina"), sempre presente e escondida atrás de uma fachada de normalidade ("porta suposta inviolável"). A última estrofe reflete sobre a natureza finita da vida: "A rotina seria a sina / se fôssemos eternos / mas a vida prazo breve / prescreve o torvelinho / antes que nos quedemos / inertes séculos a fio". Se fôssemos eternos, a rotina poderia ser suportável ("a sina"), mas dado o "prazo breve" da vida, é imperativo vivê-la intensamente ("prescreve o torvelinho") antes de sucumbirmos à inércia da rotina.

Metaforicamente, o poema retrata a rotina como uma força destrutiva que nos rouba a vida em pequenos atos diários, sob uma falsa aparência de normalidade e paz. Cada estrofe acrescenta uma nova dimensão a essa crítica, usando imagens de roedores, moinhos, venenos e ladrões para ilustrar como a rotina insidiosamente desgasta, contamina e elimina o que há de mais precioso na existência humana. Por fim, as metáforas, em vez de fornecer informações de forma direta e simples, envolvem o leitor em um processo de interpretação que revela várias camadas de significado. A capacidade das metáforas de sugerir múltiplas interpretações significa que cada leitor pode encontrar um significado único e pessoal no texto. As nuances que elas trazem permitem que o texto seja visto sob várias perspectivas, aumentando sua complexidade, além de desafiar o leitor a pensar além do óbvio e a considerar interpretações mais sutis e complexas, levando a uma compreensão mais completa da obra. Dessa forma, elas desempenham um papel crucial na literatura, permitem que o leitor veja além das palavras literais, criando uma conexão mais profunda com o texto, além de serem ferramentas essenciais na criação de uma linguagem poética rica e evocativa.

Conclusão

Ao concluir este capítulo é possível afirmar que a obra de Astrid exemplifica, de forma brilhante, a metaforização do cotidiano como um mecanismo criativo que transcende os limites da experiência comum. A partir das contribuições de George Lakoff e Mark Johnson, sobre a centralidade das metáforas no pensamento e na linguagem, percebe-se como a poeta explora esse recurso não apenas como uma ferramenta poética, mas também como uma ponte para reconfigurar e reimaginar o mundo.

Em livros como *Ponto de Cruz*, *Intramuros* e *Rasos d'água*, Astrid conduz o leitor por um universo onde o ordinário adquire novas dimensões, tanto por meio da reflexão sensível sobre a condição feminina quanto pela capacidade de redescobrir beleza e profundidade nas rotinas mais triviais. As lides domésticas e as vivências do dia a dia deixam de ser encaradas apenas como restrições ou prisões para a mulher, elas se tornam fontes de inspiração, de crítica e de transcendência por meio da linguagem poética.

Dessa forma, a obra de Astrid não apenas exemplifica o poder transformador da metáfora, como também reforça o papel da poesia como um meio de libertação e ressignificação, especialmente em um contexto marcado pela complexidade das vivências femininas. Em última instância, sua poesia nos lembra que, como afirma Lakoff e Johnson, nossas formas de pensar e agir são inevitavelmente moldadas por metáforas – e Astrid, como grande metaforista, nos ensina a ampliar esses horizontes metafóricos para enxergar o extraordinário no coração do ordinário.

3 DESMORONO O IMPÉRIO DOMÉSTICO: A IRONIA COMO UM OLHAR REVISIONISTA SOBRE O MUNDO

Este capítulo opera uma imersão em poemas que comportam a ironia como elemento constitutivo da elaboração estética, especialmente em *Rasos d'água* (2004), *Intramuros* (2011) e *Palavra na Berlinda* (2011). O estudo procura mostrar que Astrid Cabral, nesses textos, revela-se uma ironista do cotidiano.

3.1 A ironia

Este capítulo propõe uma imersão na obra poética de Astrid Cabral, com foco em sua habilidade em utilizar a ironia como um recurso estético para desvelar as complexidades da experiência humana. Por meio da análise de poemas de *Rasos d'Água* (2004), *Intramuros* (2011) e *Palavra na Berlinda* (2011), busca-se demonstrar como Astrid Cabral utiliza a ironia para subverter expectativas e questionar o óbvio. A ironia, em sua obra, torna-se uma ferramenta para expor contradições da experiência humana e a complexidade do mundo.

Partimos do pressuposto de que a ironia assume diferentes significados, conforme discutido por Linda Hutcheon em *Teoria e Política de Ironia* (2000). Analisando os poemas de Cabral, buscamos compreender como essa estratégia contribui para a construção de seu universo poético. Muecke (1995), em *Ironia e Irônico*, ressalta que a literatura sempre foi um espaço privilegiado para a prática da ironia, conceito cuja interpretação varia de acordo com o contexto.

Segundo o pequeno ensaio sobre ironia realizado por Hudson Oliveira Fontes de Aragão (2013), em *Ironia e literatura: interseções*, a ironia possui diferentes possibilidades de análise:

Há possibilidades de análise em nível histórico, se mostrarmos as épocas da ironia, através da ironia grega (incluindo ironia socrática e ironia trágica), ironia romântica (com variados nomes do pensamento alemão do século XVIII) e ironia moderna – através de uma série de revisões sobre a própria literatura, contada a partir do Romantismo. Há também a possibilidade de análise em nível funcional, se compreendermos a ironia enquanto função retórica ou como uma postura diante da arte ou até mesmo a ironia enquanto centro das discussões acerca da própria arte. Logo, um problema que se interpõe ao estudo da ironia é o de saber como devemos proceder à análise (Aragão, 2013, p. 02).

Dessa forma, conceituar ironia e dar uma identidade a ela é um trabalho bastante pretensioso, já que muitos autores apenas a descrevem. Em “Breves considerações sobre o

conceito de ironia de Soren Kierkegaard’, um ensaio realizado por Jacqueline Oliveira Leão (2013) para discutir sobre o conceito de ironia em Soren Kierkegaard, os leitores do filósofo encontram dificuldades no entendimento de ironia, talvez porque:

o conceito de ironia refira-se à ampla carga semântica intrínseca à própria ironia. Essa palavra, que carrega diversas possibilidades de interpretação, de incertezas significativas e ambíguas, quando aplicada no uso corrente da linguagem, estabelece uma relação inesgotável de hiperonímia entre termos que se confundem com dissimulação, hipocrisia, fingimento e mentira (Leão, 2013, p.07).

Partindo dessa definição, este capítulo desvenda a ironia em poemas de *Rasos d’água* (2004), *Intramuros* (2011) e *Palavra na Berlinda* (2011), que são um campo profícuo para o exercício da crítica literária e convidam o leitor para uma viagem enriquecedora pelas veredas da ironia, já que, segundo Cavalcante e Sousa (2012), “a ironia é um recurso largamente utilizado para subverter conceitos, desestruturar a realidade e refletir sobre a própria realidade” (Cavalcante; Sousa, 2012, p. 02).

Partimos do pressuposto de que a ironia possui diferentes significados e, conforme explica Muecke (1995), o conceito de ironia ainda é vago e cada estudioso segue as orientações que lhe são mais convenientes acerca da ironia, conforme o local e o momento histórico em que está inserido. Primeiramente foi levado em consideração o conceito de ironia de acordo com a etimologia que lhe é correspondente para esta análise, depois realizado uma síntese das teorias que se debruçam sobre a ironia e, posteriormente, aplicado as definições que melhor se ajustam às obras escolhidas.

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009) explicita que a ironia tem origem na língua grega antiga. Ela deriva do termo grego *eirōneía*, que por sua vez vem de *eirōn* que significa a ação de interrogar fingindo ignorância, dissimulação. Além disso, também a conceitua como a figura de linguagem por meio da qual se passa uma mensagem diferente, muitas vezes contrária à mensagem literal. O primeiro registro de *eironeia* surge na *República de Platão*, como uma “acepção mais antiga na língua grega, de viés pejorativo, como ‘engano’, ‘trapaça’, ‘dolo’ etc e encarna tal noção em seu protagonista Sócrates” (Campos, 2016, p. 09). Sócrates, como protagonista na obra de Platão, personifica essa ideia de *eironeia*, ou seja, a prática, em seus diálogos, poderia ser interpretada como uma forma de enganar ou manipular, usando sua habilidade de questionamento para expor as falhas nos argumentos dos outros, muitas vezes levando-os a contradições.

Portanto, o termo "eironeia" na Grécia antiga, antes de adquirir o significado moderno de ironia (uma forma de expressão em que o sentido literal das palavras é o oposto do significado real ou intencionado), tinha uma conotação negativa. Era visto como uma forma de engano ou manipulação. Aristóteles, por sua vez, considerava a *eironeia*, “no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto” (Muecke, 1995, p. 31). A ironia era frequentemente associada a um tipo de dissimulação ou fingimento de ignorância por parte de uma pessoa.

O *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007), define ironia como a atitude de quem dá importância muito menor que a devida (ou que se julga devida) a si mesmo, à sua própria condição ou a situações, coisas ou pessoas com que tenha estreitas relações.

Para o estudo teórico da ironia, Aragão (2013) afirma que:

há também a possibilidade de análise em nível histórico, se mostrarmos as épocas da ironia, através da ironia grega, (incluindo ironia socrática e ironia trágica), ironia romântica (com variados nomes do pensamento alemão do século XVIII) e moderna – através de uma série de revisões sobre a própria literatura, contada a partir do Romantismo (Aragão, 2013, p. 02).

Abbagnano (2007) classifica ironia em duas formas fundamentais: a socrática e a romântica. A primeira é o modo como Sócrates se subestima em relação aos adversários com quem discute, para fazê-los entrar em contradição e deixar bem evidente o caráter errôneo de suas concepções, do que resulta o reconhecimento por aquele interlocutor da autêntica ignorância do interrogado. Esse conceito de ironia como um tipo de disfarce ou fingimento de ignorância ainda é relevante hoje, especialmente na ironia socrática, onde alguém finge não entender algo para levar os outros a revelarem suas próprias contradições ou falta de conhecimento:

A ironia de Sócrates está relacionada com seu método de diálogo, pelo qual a mediação dos questionamentos fazia vir à luz a consciência de ignorância entre os interlocutores de Sócrates. Seus ouvintes, tendo passado pelo método da maiêutica, ou seja, pela arte de perguntar, tinham a expressão exata do método de filosofar irônico (Rocha; Silva, 2018, p. 242).

Já a ironia romântica baseia-se na hipótese do exercício criativo em que o poeta, identificando-se como Eu absoluto, é levado a considerar a realidade mais concreta como uma sombra ou um jogo do Eu, a subestimar a importância da realidade. “A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se autorrepresentar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção” (Ferraz, 1987, p. 42), escreve Maria de Lourdes A. Ferraz em *A Ironia Romântica: estudo de um processo comunicativo*. Deve-se ressaltar, ainda, que a contradição não deve ser

entendida como uma característica particular da ironia, como parece sugerir sua definição tradicional. Portanto, dados os conceitos e significados, este capítulo mostra a ironia com um olhar revisionista sobre o mundo em poemas que revelam a ironia como elemento constitutivo da elaboração estética, como por exemplo os versos de “Portal do dia” de *Intramuros*:

Azul, no bule de louça
o pássaro imóvel e mudo
revela-me a ironia
do ser exilado do real
enquanto ébria da véspera
vacilo ao portal do dia.
(Cabral, 2011, p. 21).

Aqui, temos a imagem de um pássaro que, por natureza, deve ser ativo e cantar, mas que está “imóvel e mudo”. Isso cria uma sensação de contradição ou ironia, já que o pássaro não está cumprindo seu papel esperado. O pássaro imóvel e mudo serve como um símbolo que revela a ironia para o eu-lírico, que está ligada à sensação de exílio do real. Isso pode sugerir um estado de alienação ou desconexão da realidade, onde o eu-lírico se sente afastado do mundo real, talvez perdido em pensamentos ou emoções.

A ironia do "ser exilado do real" é aprofundada pelo estado de embriaguez e vacilação. O eu-lírico está preso entre a véspera e o novo dia, entre a confusão passada e a clareza futura. Objetos cotidianos, como o bule de louça, são usados para evocar sentimentos profundos de desconexão e ironia. O uso do azul e do pássaro acrescenta camadas de simbolismo, reforçando a sensação de uma realidade desafiadora e irônica. A ironia aqui é existencial. O pássaro, simbolizando o potencial para liberdade e expressão, está parado e mudo. Isso reflete o estado do eu-lírico, que se sente alienado e desconectado do real, vacilando na transição para um novo dia.

3.2 Como e por que a ironia acontece: a interpretação irônica em Linda Hutcheon

Entre as abordagens teóricas da ironia apresentadas anteriormente, pretendemos privilegiar a linha da autora Linda Hutcheon (2000), contidas no seu tratado *Teoria e política de ironia*, que propõe um estudo sobre ironia e o desejo de recuperar as contribuições dos estudos anteriores, além de propor “um modelo de conhecimento mais de colaboração que de oposição” (Hutcheon, 2000, p. 16), ou seja, a autora pretende recuperar as contribuições anteriores e tentar entender “como e por que a ironia acontece (ou não), com um interesse particular nas consequências de se interpretar um texto (em qualquer meio) como ‘irônico’” (Hutcheon, 2000, p. 16).

Hutcheon argumenta em seu estudo que o significado considerado irônico, na prática – num contexto social/comunicativo “é algo que ‘acontece’ mais do que algo que simplesmente existe. E ele acontece no discurso, no uso, no espaço dinâmico da interação de texto, contexto e interpretador (e às vezes, embora nem sempre, ironista intencional)” (Hutcheon, 2000, p. 90).

Dessa forma, a autora propõe que o significado irônico possui três características semânticas: *relacional, inclusivo e diferencial*. Sobre o aspecto relacional, Hutcheon informa que a ironia opera não apenas entre os significados (ditos/não ditos), mas também entre pessoas (ironistas /interpretadores), na qual se refere ao significado irônico como consequência de “um encontro performático, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, para adotá-lo da aresta crítica do julgamento” (Hutcheon, 2000, p. 91).

Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensinar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento. [...] Neste sentido, ela é o que a teoria dos atos de fala chama de um ato “perlocutório” também, pois ela produz “certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações das plateias ou do falante ou de outras pessoas.” (Austin, 1975:101 *apud* Hutcheon et al., 2000).

A respeito dos aspectos inclusivo e diferencial, Hutcheon (2000) observa que:

O primeiro torna possível repensar a noção semântica padrão de ironia como uma simples antífrase que se pode entender por uma substituição direta de significado; o segundo oferece uma explicação da relação problemática entre ironia e outros tropos tais como metáfora e alegoria. Mas esses dois aspectos obviamente dependem da ideia de significado irônico como relacional, como o resultado de juntar – até mesmo de friccionar – o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro. Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia (Hutcheon, 2000, p. 91).

Tradicionalmente, a ironia é vista como uma antífrase, onde o significado pretendido é o oposto ao literal. No entanto, Hutcheon (2000) propõe um outro modelo: em vez de uma simples troca direta de significados, a ironia envolve uma relação mais complexa e indireta entre o que é dito e o que não é dito. A ironia também é comparada a outros tropos como metáfora e alegoria. A metáfora implica a transferência de significado entre dois termos, em contrapartida a alegoria é uma representação simbólica. Enquanto metáforas e alegorias também lidam com significados indiretos, a ironia especificamente depende da fricção entre o que é explicitamente dito e o que é insinuado ou subentendido.

E embora haja uma interação entre o dito e o não dito, a autora afirma que essa não é uma relação de iguais. O não dito tem um poder especial de desafiar o dito, subvertendo ou

complementando seu significado. A capacidade do não dito de desafiar o dito é vista como a condição essencial que define a ironia. Esse desafio cria uma tensão semântica que é característica da ironia.

Soma-se a essa proposta a Dissertação de Mestrado intitulada *A ironia na obra de Cristina Peri Rossi: ditadura, exílio e depois*, de Janaína Aguiar Mendes Galvão (2007), na qual consta que Hutcheon permite definir a ironia numa proposta audaciosa de analisá-la em manifestações artísticas não restritas ao código verbal, “criando condições para que, independentemente do meio em que se possa encontrá-la, ela siga mantendo características específicas e conservando propriedades” (Galvão, 2007, p. 25). Sobre esse aspecto, é importante salientar que as proposições que se voltam à ironia como recurso empregado na escrita costumam apontar que, no texto escrito, há elementos funcionais para transmitir a ironia. São sinais da ironia: pontuação, repetição, justaposição, simplificação e desvios, como a hipérbole, que é uma “figura de linguagem que consiste em exagerar expressivamente uma ideia” (Bechara, 2011, p. 698), e o oxímoro, “figura pela qual se combinam palavras contraditórias” (Bechara, 2011, p. 887).

Vale ressaltar ainda, sobre essa proposta, que o leitor “possui um espaço interpretativo assegurado quando da leitura do texto literário. Isto significa que as possibilidades interpretativas da ironia dependem do leitor literário” (Aragão, 2013, p. 10), já que Linda Hutcheon (2000) propõe um leitor inserido numa comunidade discursiva, que ocorre através do compartilhamento cultural, a partir do pertencimento cultural desse leitor. Dessa forma, percebe-se que a ironia se faz no texto literário, ou seja, existe não só a partir da leitura, mas também a partir do processo de criação literária:

A ironia (na literatura) existe dentro da inter-relação entre o que o texto veicula, o que o crítico lê e como a obra está definida esteticamente. A ironia, então, compreende tanto um aspecto textual (a forma e o conteúdo a que o leitor tem acesso) quanto a situação de leitura real (a questão da “comunidade”), em que o leitor real pode ser impelido a desacreditar, não se reconhecer ou até mesmo não inferir ironia num texto literário (Aragão, 2013, p.12).

Hutcheon deixa claro que o seu objeto de estudo é “tentar entender como e por que a ironia é usada” (Hutcheon, 2000, p. 18) e também ser entendida como uma prática ou estratégia discursiva e começar a estudar as consequências tanto de sua compreensão quanto de seu malogro. Além disso, a escritora diz reconhecer que a ironia “acontece” como parte de um processo comunicativo: “alguém atribui a ironia, alguém faz a ironia acontecer” (Hutcheon, 2000, p. 22-23). E ela acontece no espaço entre o dito e o não dito, nasce nas relações entre

significados e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações. Hutcheon diz ainda que a ironia acontece em todos os tipos de discursos (verbal, visual, auditivo): “na fala comum assim como de forma estética altamente elaborada, na dita arte superior, assim como na cultura popular” (Hutcheon, 2000, p. 20).

Com base na proposta de Linda Hutcheon, analisamos a obra *Intramuros*, sob a perspectiva da ironia. Um dos destaques da obra, o poema “Jogo de casa”, configura-se como um interessante uso da ironia, onde “tudo se passa como num inventário lido um pouco sardonicamente, até o dístico final, em que todo esse mundo material mostra a sua face e chega ao seu destino” (Cunha, 2011, p.15).

Sob telhas
centelhas fagulhas borralho
olhos-d'água água na talha
Sob telhas
galhos alhos coalhos
molhos repolhos toalhas
Sob telhas
agulhas retalhos
malhas fitilhos ilhoses
Sob telhas
rodilhas presilhas
palmilhas sapatilhas
Sob telhas
mulheres abelhas
colheres talheres
Sob telhas
parelhas filhos filhas
espelhos ilhas
Sob telhas
armadilhas navalhas
batalhas partilhas mortalthas
(Cabral, 2011, p. 25).

O poema se constitui como exemplo profícuo da ironia, que reside na maneira como realiza a associação de elementos do cotidiano de uma casa, como telhas, água, comida, objetos domésticos, família, com a aliteração do som /lh/, que contribui para a musicalidade e a coesão sonora do texto. O uso constante do som /lh/ em palavras associadas a objetos e elementos domésticos reforça a ideia de que todos esses itens estão conectados por um tema comum — a

vida dentro de casa. Esses sugerem uma reflexão sobre a dualidade da vida doméstica, onde o conforto e a segurança coexistem com os perigos e desafios ocultos.

O título contém uma camada de ironia. A palavra "jogo" aponta para as relações humanas e as tarefas diárias que compõem a vida doméstica, como se fossem partes de um jogo maior. O poema enumera itens e atividades que acontecem sob o teto de uma casa, como uma lista de associações que se conectam de forma quase lúdica. Já a palavra "casa" sugere um ambiente doméstico, onde os elementos listados no poema (telhas, olhos-d'água, água na talha, galhos, agulhas, presilhas, etc.) são comuns. Dessa forma, ao enumerar diversos elementos e atividades que ocorrem sob o telhado de uma casa, o poema parece capturar a essência e a complexidade da vida doméstica, justificando assim o título "Jogo de casa".

A estrutura repetitiva do poema, com a repetição constante de "Sob telhas", cria um ritmo que pode ser visto como um jogo linguístico e funciona como um refrão que une os versos e estrofes, criando um sentido de unidade e coesão, “além de um ritmo marcado visualmente por uma certa distância entre os vocábulos, distância também no mundo real. Persiste no poema a impressão de um todo coeso, em que as coisas e os eventos se relacionam intimamente” (Cunha, 2011, p.15). Isso reforça a ideia de que todos os elementos listados compartilham um espaço comum — o doméstico. Além de destacar que todas as atividades e objetos mencionados ocorrem dentro da casa, sob a proteção e o limite do telhado. A repetição contribui para o ritmo e a musicalidade do poema. Cada repetição de "Sob telhas" é seguida por uma lista de itens diferentes, o que cria um contraste interessante entre a constância da expressão repetida e a variedade dos elementos descritos. Isso sublinha a diversidade da vida doméstica dentro de um espaço aparentemente uniforme.

A ausência de vírgulas no poema permite que as palavras e frases fluam de maneira mais contínua, sem pausas abruptas. Isso cria um ritmo mais suave e uma leitura mais rápida, que pode sugerir a natureza contínua e ininterrupta da vida doméstica. Isso pode simbolizar a interconexão e a unidade dos diversos aspectos da vida doméstica. No geral, o poema utiliza uma série de palavras que rimam e compartilham sons semelhantes, mas cujos significados são diversos. Aqui, a ironia se faz a partir da leitura e do processo de criação literária. E, conforme Linda Hutcheon, a ironia “acontece” como parte de um processo comunicativo, alguém faz a ironia acontecer.

A ironia também acontece a partir do processo de criação literária no poema “Ciclo”, que contém elementos funcionais para transmitir a ironia:

O ventre

O berço
O voador
O velocípede
A bicicleta
A moto
O automóvel
A maca
O caixão
O chão
(Cabral, 2011, p. 42).

A ironia no poema está presente na progressão dos elementos listados, principalmente na contraposição entre “O ventre” e o “O chão”, onde é apresentada uma cronologia entre o princípio e fim se referindo a objetos, que descrevem um ciclo de vida humana de uma maneira inesperada e, ao mesmo tempo, sutilmente crítica. A ironia, nesse caso, acontece no espaço entre o “dito e o não dito”, e nasce nas relações entre significados. A ironia também reside na simplicidade e na sequência linear das palavras, que descrevem diferentes estágios da vida, desde o nascimento até a morte.

O poema lista uma série de objetos que simbolizam diferentes estágios da vida, desde o nascimento até a morte: “O ventre”: representa o início da vida; “O berço”: representa a infância; “O voador”: Pode representar o início da liberdade e do movimento na infância, como um balanço ou um brinquedo; “O velocípede” e “A bicicleta”: Simbolizam a infância e a adolescência, momentos de aprendizado e independência crescente; “A moto” e “O automóvel”: Representam a vida adulta; “A maca”: Sugere um retorno à dependência, possivelmente por doença, acidente ou velhice; “O caixão”: Representa a morte; e o “O chão”: Sugere o fim final, talvez um retorno à terra.

A ironia está no contraste entre os objetos que representam liberdade, movimento e progresso (como "o voador", "a bicicleta", "a moto", "o automóvel") e os que representam a dependência e a inevitabilidade da morte ("a maca", "o caixão", "o chão"). A lista de objetos é simples e direta, mas a profundidade da mensagem e a inevitabilidade do ciclo de vida que eles representam conferem uma ironia ao poema. A ironia do poema reside na forma como ele subverte a expectativa de progresso e liberdade contínuos ao lembrar-nos de que o fim da jornada é o mesmo para todos, independentemente do caminho percorrido. Dessa forma, o poema faz uso da ironia para provocar uma reflexão sobre as mudanças da vida, ao mesmo tempo em que destaca a simplicidade aparente da progressão dos estágios da vida.

A ironia, como definida nos estudos de Linda Hutcheon (2000), “acontece em alguma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas

separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição” (Hutcheon, 2000, p. 36). Dessa forma, a ironia não ocorre isoladamente no discurso, mas está profundamente enraizada nos contextos social, histórico e cultural em que é utilizada e interpretada. É necessário considerar que a dimensão semântica (significado das palavras) e a dimensão sintática (a estrutura gramatical das frases) contribuem para o uso e a interpretação da ironia no contexto específico em que ocorre. Por isso, a compreensão da ironia é moldada pelas normas, valores e crenças compartilhadas dentro de uma determinada comunidade, bem como pelas circunstâncias históricas e eventos culturais que influenciam o uso da linguagem.

No poema “Demolição”, a ironia se apresenta na descrição da demolição do “império doméstico”, como se fosse uma ação de destruição de um reino:

Desmorono o império doméstico
trono onde se acasalam as coisas
sacralizadas em hieráticos nichos.
(Cabral, 2011, p. 41).

A ironia se manifesta na forma como Astrid retrata o espaço doméstico: como um império, um lugar de poder, mas que na realidade é um espaço trivial associado à vida cotidiana e familiar. E ao descrever esse espaço, como um “trono onde se acasalam as coisas”, a poeta retrata imagens de grandiosidade, enquanto a realidade é que se refere às coisas comuns de uma casa e que geralmente não são vistas com relevância. Por isso, essa contradição entre a grandiosidade de um império e a realidade do cotidiano adiciona uma camada de ironia ao poema. Além disso, ao detalhar as coisas como “sacralizadas em hieráticos nichos” a poeta reforça a ideia de que a casa é tratada como se fosse um lugar sagrado. Porém, essa caracterização exagerada é irônica, já que as coisas do espaço doméstico são simples objetos do cotidiano.

No poema “Palavra na berlinda”, incluído no livro homônimo, a ironia reside na maneira como as palavras, que são geralmente vistas como veículos de comunicação e expressão, são representadas como agentes de distorção e alienação:

As palavras se contaminam
de cada um de nós.
Bebem nosso único sangue.
Engravadam das vivências
de específicos destinos.
Quando alçadas em abstrações
prévias estagiaram no cerne

de nossa própria carne.
Por isso descaminhos se traçam
e se cavam abismos e abismos
entre bocas e ouvidos.
O que se expressa e vigora
em aparente senha comum
não cintila a sua aura
e de nós o essencial ignora.
(Cabral, 2011, p. 13).

A ironia começa com a afirmação de que "As palavras se contaminam / de cada um de nós", sugerindo que as palavras absorvem a essência de quem as utiliza. Essa ideia inicialmente pode parecer positiva, pois sugere uma intimidade entre as palavras e os indivíduos. No entanto, a ironia surge quando o poema afirma que as palavras "Bebem nosso único sangue" e "Engravidam das vivências / de específicos destinos", transmitindo uma sensação de parasitismo e manipulação.

A ironia continua com a descrição das palavras como estando "em abstrações", sugerindo que elas são usadas em um sentido genérico ou distante, não refletindo verdadeiramente as experiências pessoais de quem as emprega. A imagem das palavras "prévias estagiaram no cerne de nossa própria carne" reforça a ideia de que as palavras são distorcidas ou desviadas de sua verdadeira essência.

Por fim, a ironia culmina na observação de que, embora as palavras possam ser usadas em uma "aparente senha comum", elas não capturam completamente a realidade individual de cada pessoa e "ignoram o essencial" de nós. Isso sugere uma desconexão entre a linguagem e a experiência humana, destacando a inadequação das palavras em comunicar verdadeiramente a complexidade e a profundidade de nossos sentimentos e experiências.

3.3 Vamos dar nomes aos bois: o ironista, o interpretador e a comunidade discursiva

Como argumenta Linda Hutcheon (2000), a ironia "acontece", e esse é o verbo que melhor descreve esse processo, como vemos no seguinte fragmento.

Ela acontece no espaço entre o dito e o não dito (e que os inclui). [...] O dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente "interagem" para criar o verdadeiro sentido "irônico". O sentido "irônico" não é, assim, simplesmente o sentido não dito, e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente (Hutcheon, 2000, p. 30).

Uma característica da ironia é sua duplicidade, que não se refere ao uso de uma afirmação para demonstrar o seu contrário, mas ao adicionar outro sentido a uma afirmação, determinando se ela é válida ou não: “uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo uma simples substituição antifrásica do não dito (chamado de sentido ‘irônico’) por seu oposto, o dito (chamado de sentido ‘literal’) – que então é ou ‘deixado de lado’ ou, às vezes, apenas parcialmente apagado” (Hutcheon, 2000, p. 30). Na verdade, a ironia acontece como parte de um processo comunicativo e nasce das relações entre significados.

Os principais participantes desse jogo são o interpretador e o ironista: “O interpretador pode ser - ou não - o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter (Hutcheon, 2000, p. 28). Mas de acordo com Hutcheon, a ironia é um negócio arriscado. Nesse jogo, “não há garantias de que o interpretador vá ‘pegar’ a ironia da mesma maneira como foi intencionada” (Hutcheon, 2000, p. 28). E esse processo de interpretação envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência. Já o outro participante do jogo, chamado de ironista, “é aquele que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)” (Hutcheon, 2000, p. 28). A ironia então significará coisas diferentes para diferentes jogadores.

Do ponto de vista do interpretador, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: “é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma atitude para com o dito e o não dito” (Hutcheon, 2000, p. 28). Já do ponto de vista do ironista, a ironia é a transmissão intencional “tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado” (Hutcheon, 2000, p. 28).

A autora defende que a ironia ocorre na interseção entre o dito e o não dito, enfatizando a natureza complexa e interativa, definindo o dito como o discurso explícito e o não dito como a perspectiva do ironista sobre o discurso. Hutcheon (2000) defende ainda que o acontecimento irônico ocorre necessariamente na dimensão enunciativa da linguagem, em “formas de prática social, de interação entre participantes em situações particulares, quer isso seja em conversa frente a frente, quer em interpretação de textos artísticos, onde as “circunstâncias de elocução” que o interpretador interfere de um texto são o que todo leitor tem de levar em conta” (Hutcheon, 2000, p. 134).

A afirmação de que a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto, e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora, reflete algumas das principais ideias de Hutcheon sobre a natureza e o funcionamento da ironia.

Em suma, a ironia, segundo a autora, é profundamente contextual, seu significado e eficácia dependem do contexto em que é usada – cultural, social, histórico e situacional, ou seja, para entender a ironia é essencial considerar o contexto em que ocorre. Além disso, aqueles que "entendem" a ironia podem sentir-se incluídos em um grupo exclusivo, enquanto aqueles que não a entendem podem ser excluídos.

Um exemplo desse conhecimento compartilhado, ou contextualizado, está no poema, "No meio do caminho", onde a comunidade propicia o aparecer da ironia. Um encontro de pessoas que partilham de determinados elementos comuns, como nesse exemplo em que o interpretador precisa de informação prévia, e que poderia ser uma comunidade apta a atribuir ironia. Além disso, nos versos desse poema, a ironia transmite intencionalmente a informação.

Aqui a ironia manifesta-se na forma como Astrid Cabral brinca com a ideia de obstáculos na vida, usando a imagem da pedra no caminho como um elemento tanto literal quanto simbólico:

No meio de nosso caminho
tinha também uma pedra.
Não a pedra do poeta
verbal abstrata alegórica.
Tinha sim, uma pedra renal
concreta crônica sólida.
Tinha uma pedra plural:
extraída uma, outra surgia.

Nunca esqueceremos
o lar mudado em hospital.
Dentro do corpo tinha um cálculo
Obstáculo à união carnal.
Tinha uma pedra no caminho
do paraíso real.
(Cabral, 2011, p. 48).

De início, Astrid parece seguir uma linha tradicional ao mencionar uma pedra no caminho, uma referência ao poema "No Meio do Caminho", uma das obras-primas de autoria do poeta Carlos Drummond de Andrade, e que aborda os obstáculos (pedras) que as pessoas encontram na vida. No entanto, a ironia começa quando o eu-lírico especifica que não se trata

da "pedra do poeta/ verbal abstrata alegórica" (no poema de Drummond, a pedra é um símbolo de algo persistente), mas sim de uma "pedra renal/ concreta crônica sólida", apresentando-a como um problema físico e doloroso, como uma pedra nos rins.

A ironia continua com a descrição da pedra como plural: "extraída uma, outra surgia", sugerindo que, mesmo quando uma pedra é removida, outra surge em seu lugar, mostrando a natureza persistente e recorrente dos problemas de saúde. Essa ideia é reforçada pela imagem do "lar mudado em hospital", retratando o efeito emocional e prático que a doença pode ter na vida cotidiana das pessoas. A referência à pedra como um "obstáculo à união carnal" sugere que a doença do amado não afeta apenas a saúde física, mas também pode ter consequências emocionais e relacionais. E a ideia de uma "pedra no caminho / do paraíso real" retrata a dor causada pela presença persistente da doença, contrastando com a noção de paraíso como um estado de felicidade e bem-estar. É a que a pedra nos rins do amado impede o gozo do orgasmo para o casal, já que a dor lancinante anula qualquer possibilidade de prazer no sexo. Além disso, o "paraíso real" pode ser visto como um paradoxo. O paraíso é geralmente entendido como um estado ideal, perfeito e muitas vezes utópico. Acrescentar "real" a ele sugere uma tentativa de reconciliar a perfeição utópica com a realidade concreta, ou seja, a realização máxima que o casal está buscando, o gozo carnal na relação matrimonial.

Portanto, os versos "Tinha uma pedra no caminho / do paraíso real" mostram que a busca pelo prazer é marcada por obstáculos e desafios. Dessa forma, ironia está no contraste entre a expectativa de um caminho sem dificuldades rumo a um estado perfeito e a realidade das inevitáveis pedras que surgem ao longo do caminho. Assim, o contexto compartilhado necessário para entender a ironia seria o mais básico:

isto é, a possibilidade de conceber um modo de discurso no qual é possível dizer uma coisa que significa outra (e faz isso com uma aresta avaliadora), e, mesmo assim, não estar mentindo. As expectativas do interpretador – até mesmo nesse nível fundamental – não são simplesmente um caso das atitudes “subjettivas” quer do interpretador, quer do ironista, mas uma função da cultura, da linguagem e do contexto social no qual ambos os participantes interagem um com o outro e com o próprio texto (Hutcheon, 2000, p. 135-136).

Portanto, ao defender que a ironia acontece entre o dito e o não dito, Linda Hutcheon destaca a natureza dialógica e interativa da ironia. Ela vê a ironia como um processo comunicativo que depende da habilidade do receptor de navegar entre o significado literal e o implícito, de modo a revelar a verdadeira intenção do discurso. Essa perspectiva sublinha a importância do contexto e do conhecimento compartilhado, bem como a participação ativa do receptor na construção do significado irônico.

Beth Brait (2008) apresenta uma visão multifacetada da ironia, explorando suas várias dimensões e como ela se manifesta em diferentes contextos. Uma delas se refere à dimensão da interação entre o ironista, o enunciado e o interpretador. A autora considera os enunciados irônicos "necessariamente como texto, isto é, como unidade de significação, como dimensão contextualizada" (Brait, 2008, p. 142), pois a compreensão da ironia exige uma leitura crítica e contextual, onde o diálogo entre o dito e o não dito, bem como entre os diferentes discursos envolvidos, é fundamental. Dessa forma, a ironia "[...] configura uma estrutura que, de alguma forma, depende da referência contextual, o que elimina a possibilidade de compreender a ironia unicamente no nível da frase" (Brait, 2008, p. 142). Esse posicionamento torna-se central para a ressignificação do estudo da ironia, que, no período clássico, baseava-se apenas na perspectiva da figura de linguagem.

Outra dimensão se refere à interação entre o dito e o não dito, ou seja, a dimensão da ironia "frasal ou textual – desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador" (Brait, 2008, p. 140). Dessa forma, a ironia é um jogo complexo entre o que é dito e o que é implicado, com o objetivo de desmascarar ou subverter valores. Esse processo depende fundamentalmente do envolvimento ativo do receptor, que deve ser capaz de decodificar as intenções irônicas subjacentes.

De acordo com Brait (2008), na perspectiva constitutiva do discurso irônico, a ironia é produzida "como estratégia significante, no nível do discurso, devendo ser descrita e analisada da perspectiva da enunciação e, mais diretamente, do edifício retórico instaurado por uma enunciação" (Brait, 2008, p. 126). Isso significa dizer que o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a uma dupla leitura, isto é, "linguística e discursiva" (Brait, 2008, p. 126). Dessa forma, coloca o receptor na condição de coprodutor da significação, o que implica sua instauração como interlocutor. Ou seja, Brait (2008) argumenta que a ironia é uma ferramenta linguística e discursiva complexa, que envolve uma relação dialética entre o dito e o não dito, o explícito e o implícito. Ela enfatiza que a ironia não é apenas uma figura de linguagem, mas um fenômeno comunicativo que pode revelar, ocultar ou subverter significados. E destaca ainda como a ironia pode ser interpretada de diferentes maneiras dependendo do contexto cultural, social e histórico, bem como das intenções e percepções dos interlocutores envolvidos.

No poema "Nome aos bois", a ironia é central na forma como Astrid aborda a questão da linguagem e da comunicação:

Vamos dar nome aos bois
antes de nos perdermos
pelos currais e pastos
cerrados, ermos, gerais.
Vamos dar nomes aos bois
e mais: vamos despir
o lobo hóspede velhaco
no pelo da ovelha vítima.
Já é tempo de fazer jus
de discernir as serpentes
e devidamente chamá-las
corais, cascavéis, sucurijus.
Mas como nomear ou batizar
os bois que não são bois?
As inéditas e fantásticas
bestas que infectam-infestam
nossos prados sem cerca
com seus anônimos tropéis
urros e berros insólitos
suas bostas como bólidos
de planetas ultra-remotos?
Bois que por não serem bois
afivelam asas de dragões
e não consentem que palavra
alguma lhes capture as patas
em armadilhas de fonemas
ou lhes curve os cangotes
sob o cabresto de letras.
Vamos dar nomes aos bois
e chamar os dicionários
de burros de tão mudos
pois as tresmalhadas manadas
de bois que não são bois
como vamos nomeá-las?
(Cabral, 2011, p. 78-79).

A expressão "dar nome aos bois" significa identificar claramente as pessoas ou coisas envolvidas em uma situação, especificar quem são os responsáveis ou mencionar explicitamente os elementos de um caso ou problema. Em outras palavras, é nomear diretamente os envolvidos. No entanto, no poema, a ironia acontece quando o eu-lírico questiona sobre como nomear ou identificar os problemas que não são facilmente reconhecíveis ou categorizáveis.

O poema inicia com um chamado para "dar nome aos bois", ou seja, identificar claramente e atribuir nomes aos responsáveis ou às coisas envolvidas. Isso é importante para não se perder "pelos currais e pastos / cerrados, ermos, gerais". Em seguida, o poema fala sobre "despir o lobo hóspede velhaco no pelo da ovelha vítima", indicando a necessidade de revelar a verdadeira natureza daqueles que se disfarçam ou enganam. Também menciona a importância de identificar corretamente as "serpentes" e nomeá-las conforme suas espécies (corais, cascavéis, sucurijs), sugerindo a precisão na identificação dos perigos. No entanto, os versos "Mas como nomear ou batizar / os bois que não são bois?" questionam a possibilidade de nomear algo que não se encaixa nas categorias conhecidas ou aos nomes disponíveis. Os "bois que não são bois" representam problemas ou situações que não podem ser facilmente classificados ou identificados usando os termos e categorias tradicionais.

Assim, o eu-lírico relata esses problemas como "inéditas e fantásticas / bestas", sendo que essas bestas, que não são bois, são caracterizadas como seres enigmáticos que "não consentem que palavra/alguma lhes capture as patas/em armadilhas de fonemas/ou lhes curve os cangotes/sob o cabresto de letras", ou seja, seres que desafiam a capacidade da linguagem de capturá-los ou compreendê-los plenamente. O eu-lírico faz referência à inadequação dos dicionários: "Vamos dar nomes aos bois/e chamar os dicionários/de burros de tão mudos/pois as tresmalhadas manadas/de bois que não são bois/como vamos nomeá-las?", mostrando a incapacidade da linguagem tradicional para nomear e entender esses novos fenômenos. Dessa forma, a ironia no poema mostra que, embora a nomeação dos problemas seja uma abordagem eficaz para lidar com eles, há certas questões que desafiam essa estratégia e permanecem além dos limites da linguagem humana e a complexidade dos problemas que enfrentamos.

Além da aresta crítica, da complexidade semântica, do papel da intenção e da atribuição da ironia, um elemento importante para que a ironia aconteça são as "comunidades discursivas". Para Hutcheon (2000), são os contextos mútuos que uma comunidade existente cria "que montam o cenário para o uso e a compreensão da ironia" (Hutcheon, 2000, p. 136). A autora define essas "comunidades discursivas" pela configuração complexa de "conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhados" (Hutcheon, 2000, p. 136). Comunidades discursivas são grupos de pessoas que compartilham certos conhecimentos, referências culturais, contextos históricos e normas linguísticas. Esses grupos possuem uma compreensão comum que facilita a comunicação e a interpretação dentro da comunidade. E nessas comunidades, a interpretação de significados, especialmente de elementos complexos como a ironia, é mediada por esse conhecimento compartilhado.

Os códigos culturais e sociais dentro de uma comunidade discursiva são essenciais para a interpretação correta da ironia. Sem esses códigos, a ironia pode ser mal compreendida ou completamente ignorada. Aqueles que compreendem a ironia sentem-se parte de uma comunidade exclusiva que "entende" o subtexto, isso cria um senso de camaradagem e pertencimento entre os membros. Do contrário, aqueles que não compreendem a ironia podem sentir-se excluídos ou alienados. A ironia, portanto, pode reforçar fronteiras entre diferentes comunidades discursivas.

Hutcheon argumenta que a ironia pode tanto incluir quanto excluir. Ela pode criar um senso de comunidade entre aqueles que "entendem" a ironia, enquanto pode alienar ou marginalizar aqueles que não a compreendem:

Há de se presumir dois públicos separados: os que “pegam” a ironia e os que não “pegam”. Esses são geralmente construídos como, por um lado, uma “minoridade bem-informada”, promovida de fato ao mesmo nível que o ironista e, por outro, um grupo imaginado que só compreende o “significado aparente ou pretensão. Para cada ironista, deve-se imaginar uma “vítima não iniciada que fica de fora da comunidade elitista criada pela ironia” (Hutcheon, 2000, p. 140).

Os que não “pegam” a ironia não são necessariamente os que a maioria quer chamar de suas vítimas. Segundo Hutcheon, eles podem não se importar ou interpretar diferente porque eles estão operando num contexto discursivo diferente:

Os ditos não iniciados nem sempre coincidem com os alvos, pois muitas pessoas perdem (ou pegam) as ironias dirigidas a outros, assim como a eles mesmos. Aqueles que empregam os múltiplos significados ditos e não ditos da ironia estão certamente interpretando diferentemente daqueles que empregam apenas os ditos; no entanto, para a maioria dos teóricos, parece haver mais em jogo do que a simples diferença, e a linguagem na qual as distinções são feitas regularmente é reveladora tanto das relações de poder implícitas quanto dos julgamentos avaliadores: ingênuo vs. sofisticado, incompetente vs. competente, massa vs. informados, ignorantes vs. bem informados (Hutcheon, 2000, p. 140).

Dessa forma, o uso e a compreensão da ironia ajudam a definir quem pertence e quem não pertence àquela comunidade, já que essas comunidades discursivas envolvem dinâmicas de poder, onde a habilidade de usar e entender a ironia pode ser um indicador de prestígio dentro do grupo. Hutcheon destaca que as comunidades discursivas são fundamentais para a compreensão da ironia. A ironia é uma forma de comunicação que não só depende do contexto e do conhecimento compartilhado, mas também ajuda a definir e reforçar as identidades dentro dessas comunidades. A habilidade de entender e usar ironia pode incluir ou excluir indivíduos, dependendo de sua familiaridade com os códigos e referências específicos de uma comunidade

discursiva. Assim, as comunidades discursivas são essenciais para a construção, interpretação e eficácia da ironia. Em resumo, a ironia é uma estratégia discursiva inextricavelmente ligada ao seu contexto e às relações de poder envolvidas. Sua eficácia e significado dependem do contexto específico e do conhecimento compartilhado, e ela frequentemente traz uma carga avaliadora que pode reforçar ou desafiar estruturas de poder. A complexidade da ironia reside em sua ambiguidade e na interação dinâmica entre o dito e o não dito, o que a torna uma ferramenta poderosa, mas também problemática, no discurso social e político. A eficácia da ironia muitas vezes depende de um contexto compartilhado entre o emissor e o receptor. O não dito frequentemente se baseia em conhecimento comum, referências culturais, ou experiências compartilhadas que permitem ao receptor decodificar o significado irônico.

No poema “Dominus Vobiscum”, de *Visgo da Terra* (2005), a ironia está presente na forma como a poeta retrata a religiosidade e as práticas sociais ligadas à fé. Nesse caso, para que a ironia aconteça, para que as comunidades de entendedores propiciem esse aparecer, a informação sobre a religião e a crença prévia mutuamente compartilhada são condições para que possa haver comunicação irônica:

Maio era o mês de Maria
e de anjos seguindo o andor
meninas ricas em cetim e arminho
asas tristes sem a benção do voo.
O Espírito Santo que baixava do céu
era o pombo a *crayon* pousado no cartaz
sobre as vencedoras do certame
“quem dá mais para as Missões”.
Um mendigo menino Jesus de louça
agradecia em milagre de mola
as moedas que lhe caíam ao colo.
Negro mundo de batinas, morrinha
de hábitos, hipocrisias e rosários.
Eu sofria o opróbrio de ser pobre
coleccionando injustiças e lágrimas.
Implorava ao Sagrado Coração
o degelo daquelas almas frias.
“Seu pecado é a rebeldia”
mas eu me sentia inocente
e tinha fé no milagre
da farsa desmascarada.
(Cabral, 2005, p. 95).

A ironia nesse poema é uma ferramenta literária que revela um contraste entre o que é dito e o que é realmente sentido ou vivenciado pelo eu-lírico, uma menina pobre que descreve

as “meninas ricas em cetim e arminho”, aparentemente devotas, mas que as suas asas estão “tristes sem a benção do voo”, na qual sugere o contraste entre a riqueza material e a falta da espiritualidade. A referência ao “Espírito Santo que baixava do céu” mostra algo sagrado e divino, um símbolo de pureza, porém, a imagem do Espírito Santo que é descrita, como “o pombo a crayon pousado no cartaz” é reduzida a um desenho infantil de um pombo, desenhado com giz de cera (crayon). Isso banaliza a figura sagrada, transformando algo que deveria ser sublime e espiritual em uma representação simples.

Os versos: "sobre as vencedoras do certame /'quem dá mais para as Missões'" sugerem uma competição materialista para arrecadar fundos para missões religiosas. Em vez de um verdadeiro espírito de caridade e devoção, há uma exibição superficial de generosidade, onde as vencedoras são exaltadas não por sua espiritualidade, mas por sua capacidade de doar dinheiro. A ironia, portanto, está em mostrar a diferença entre o sagrado e o profano, criticando a comercialização e hipocrisia das práticas religiosas. Além disso, a imagem do “mendigo Jesus de louça”, recebendo moedas como se fossem milagres, é irônica, e sugere uma crítica pela forma como a religião pode ser instrumentalizada para perpetuar a pobreza, em vez de resolver as questões sociais.

Já os versos: "Negro mundo de batinas, morrinha / de hábitos, hipocrisias e rosários", mostram a hipocrisia religiosa, ao invés de uma verdadeira devoção e compaixão pelos menos afortunados. Além do mais, esse trecho é um exemplo de hipálage. De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), hipálage é figura sintática e semântica da transposição das relações naturais de dois elementos em uma proposição, ou seja, uma figura de linguagem em que ocorre uma troca na relação lógica entre os termos da oração, atribuindo a um elemento uma característica que, na verdade, pertence a outro. É uma forma de deslocamento de adjetivos que cria uma imagem poética e muitas vezes inesperada. Nesse exemplo, "Negro" pode ser interpretado como um adjetivo que originalmente se aplicaria a "batinas" (as vestes pretas utilizadas pelos padres), mas é deslocado para caracterizar "mundo". Assim, cria-se a imagem de um mundo sombrio e opressivo, onde as batinas são um símbolo dessa escuridão. "Morrinha" é uma palavra que sugere algo melancólico ou tedioso. Os "hábitos" (trajes religiosos) não são literalmente tediosos, mas essa característica é atribuída a eles, reforçando uma visão negativa e crítica da vida religiosa ou monástica. "Hipocrisias" é um substantivo que se refere a atitudes hipócritas, e "rosários" são objetos religiosos. A combinação desses termos sugere que a prática religiosa (simbolizada pelos rosários) está impregnada de hipocrisia.

Além disso, a menina era repreendida por sua rebeldia contra as injustiças sociais: “Eu sofria o opróbrio de ser pobre /coleccionando injustiças e lágrimas”, enquanto a verdadeira injustiça está no sistema que perpetua a pobreza e a desigualdade: “e tinha fé no milagre da farsa desmascarada”. Esses elementos de ironia contribuem para uma crítica social e religiosa sutil, destacando a distância entre as práticas religiosas convencionais e a verdadeira compaixão e justiça social. A ironia é profundamente contextual, dependendo de circunstâncias culturais, históricas e sociais específicas.

Já no poema "Metamorfose", a ironia está presente na forma como os nomes das pessoas mencionadas são transformados de figuras influentes em elementos comuns, como ruas, placas e tabuletas. Percebe-se mais uma vez que a ironia nesse poema precisa de uma comunidade discursiva, um conhecimento compartilhado, ou contextualizado, para acontecer:

Eduardo Ribeiro
José Paranaguá
Monsenhor Coutinho
Costa Azevedo
Lauro Cavalcanti
Major Gabriel
Onde estais agora
ilustres senhores?
Um dia vosso sapato
pisou este planeta.
Hoje sois rua, nome de
rua, placa, tabuleta.
(Cabral, 2005, p. 106).

O eu-lírico menciona nomes de figuras que, em algum momento, tiveram importância para o Amazonas, como Eduardo Ribeiro, que foi governador do Amazonas. Em sua memória, a Avenida Eduardo Ribeiro, no Centro Histórico de Manaus, foi batizada com seu nome; José Paranaguá: presidente da Província do Amazonas, em cuja administração teve início a construção do Teatro Amazonas; Monsenhor Coutinho: foi vice-governador e governador do Amazonas; Costa Azevedo: foi deputado-geral e senador pelo Amazonas; Lauro Cavalcanti: foi médico em Manaus e fundador do Atlético Rio Negro Clube; Major Gabriel: Militar e 2º Vice-Presidente da Província do Amazonas por duas vezes (1876 e 1878). No entanto, eles são agora apenas nomes de ruas, placas e tabuletas, sugerindo que sua importância ou influência foram reduzidos a meros símbolos geográficos. A pergunta “Onde estais agora / ilustres senhores?” sugere uma ironia ao retratar a mudança na posição social desses indivíduos, que antes eram “ilustres senhores”, agora são topônimos.

A imagem de que “um dia vosso sapato / pisou este planeta” retrata uma conexão com a terra, onde mostra o contraste entre a concretude dos sapatos e a efemeridade da influência humana, destacada pela mudança dos ilustres senhores em elementos urbanos. Dessa forma, esses elementos de ironia destacam a efemeridade da influência humana, que eventualmente transformam até mesmo as figuras mais influentes em simples marcas geográficas. Hutcheon destaca que a ironia é inerentemente ambígua e aberta a múltiplas interpretações. Para ela, a ironia não possui um significado fixo, mas depende do contexto e da interação entre o autor, o texto e o leitor. Essas características mostram como Hutcheon vê a ironia como um fenômeno complexo, dinâmico e profundamente dependente do contexto, que envolve tanto a produção quanto a recepção do discurso irônico.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, mergulhamos na obra poética de Astrid Cabral, com um olhar atento para a presença da ironia como elemento constitutivo de sua escrita. Através da análise de poemas presentes em *Rasos d'água*, *Intramuros* e *Palavra na Berlinda*, pudemos observar como a autora utiliza a ironia como uma ferramenta poderosa para subverter expectativas, questionar o óbvio e construir um universo poético rico em nuances e significados.

A ironia, em sua obra, não se limita a um mero jogo de palavras ou a uma crítica superficial. Ela se revela como um mecanismo complexo que permite à autora desvelar as contradições da experiência humana, a fragilidade das certezas e a complexidade do mundo que nos cerca. Ao utilizar a ironia, Cabral nos convida a uma leitura atenta e crítica de seus poemas, desafiando-nos a ir além do significado literal das palavras e a buscar os sentidos ocultos.

A perspectiva de Linda Hutcheon, com sua ênfase na relação dialética entre o dito e o não dito, nos permite compreender a ironia como um processo dinâmico e interativo, na qual o leitor desempenha um papel fundamental na construção do significado. Ao analisar a poesia de Astrid Cabral sob essa perspectiva, percebemos como a ironia se torna um meio de subverter significados e construir novas realidades poéticas.

Portanto, esse aspecto da poesia de Astrid Cabral vai além de um simples recurso estilístico. Ele é essencial para a construção de um universo poético singular e original, que nos convida a uma leitura atenta e crítica da realidade.

Ao explorar as diversas facetas da ironia na obra da autora, podemos compreender melhor a complexidade da experiência humana e a importância da literatura como forma de expressão e de conhecimento.

4 COLEÇÃO DE ESPADAS: O ETHOS ENUNCIATIVO DA MULHER

Este capítulo versa sobre a constituição do ethos enunciativo da mulher, que se apresenta como “*ego, hic et nunc*” em poemas de *Lição de Alice* (1986) e *Ponto de cruz* (1979). O estudo dialoga, no plano teórico, com as teorias da enunciação, especialmente a enunciação literária e o aparelho formal da enunciação, apoiado nos teóricos José Luiz Fiorin e Émile Benveniste.

4.1 Ethos enunciativo, um mecanismo gerador de imagens

A noção de ethos enunciativo surge como um conceito central para a análise do discurso, ao explorar como a imagem do enunciador é projetada no ato da enunciação. Esse conceito, profundamente enraizado na tradição clássica grega, mas revisitado sob perspectivas contemporâneas, permite compreender como a identidade e a credibilidade do sujeito são construídas e percebidas através de suas escolhas discursivas.

O capítulo analisa sobre a constituição do sujeito na linguagem, abordando especialmente a relação entre os actantes fundamentais da enunciação: o “eu” e o “tu”, e aprofunda a ideia de que o “eu” e o “tu” não são apenas posições abstratas na língua, mas papéis centrais na constituição de sujeitos enunciativos.

Nesse contexto, a análise do ethos enunciativo torna-se essencial para entender como as marcas discursivas refletem a imagem do enunciador e suas intenções. No caso da literatura, especialmente na obra de Astrid Cabral, esse conceito adquire um papel singular. A poeta, em sua escrita, constrói uma projeção identitária que transcende o nível individual, conectando-se a aspectos regionais, culturais e femininos.

Ethos é um termo de origem grega utilizado na retórica, que significava o costume ou caráter que o escritor ou orador adotava para dar uma imagem de si mesmo que inspirasse confiança no público (Reis, 2009, s/p). Segundo Priscila Peixinho Fiorindo (2012), em *Ethos: um percurso da retórica à análise do discurso*, a noção de ethos surge na Grécia com Aristóteles e em Roma com Quintiliano e Cícero, com perspectivas diferentes.

Para os gregos a imagem que o orador cria e mostra no momento da enunciação, a fim de convencer o auditório, não corresponde, necessariamente, à identidade dele; enquanto para os romanos, o ethos estava ligado aos atributos reais do orador, à sua moral, e não incidia na imagem discursiva criada pelo orador (Fiorindo, 2012, p. 01).

Heine (2011) declara que as ideias do pensamento romano serviram de base para Quintiliano e Cícero, grandes oradores da época, para os quais a fama de um homem é mais importante do que suas palavras. No entanto, a autora afirma que é o pensamento grego, e não

o romano, que fornece as bases teóricas para a construção da noção de ethos nos estudos da linguagem.

O filósofo Aristóteles, em sua *Arte Retórica*, defendeu a ideia de que a (boa) imagem que o orador dá de si ao seu auditório constitui-se uma das provas mais convincentes para revelar o seu caráter e, assim, gerar credibilidade e conseguir adesão do seu público:

Aristóteles foi o responsável por sistematizar a arte de persuadir. Em sua *Arte Retórica*, o filósofo demonstra, de forma categórica, conceitos e passos da arte de convencer pelo discurso cuja finalidade é trazer provas, já que o objetivo maior da retórica não é apenas persuadir, mas diferenciar os instrumentos de convencer (Fiorindo, 2012, p. 2-3).

Um dos pontos fundamentais na arte de persuadir está na qualidade das provas empregadas pelo orador. Aristóteles fornece um quadro abrangente para entender a persuasão, dividindo-o por meio de provas que podem ser utilizadas em um discurso. O filósofo afirma que “umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (Aristóteles, 1998, p. 49).

Constatamos, assim, que na arte de convencer temos três provas artísticas dependentes articuladas pelo discurso, uma centrada no orador (o ethos), outra centrada nas paixões despertadas no ouvinte (o pathos), e por fim, uma última centrada no próprio discurso (o logos). Sobre a primeira prova artística de persuasão, Aristóteles (2005) afirma que é através do caráter honesto do orador que se pode obter maior persuasão e eficácia no discurso:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão e probidade do que fala, como, aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se podia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão (Aristóteles, 2005, p. 96).

A confiança do público no orador surge quando o discurso é apresentado de maneira que transmite credibilidade e honestidade. Um orador que consegue transmitir uma imagem de virtude, sabedoria e boa vontade através do discurso torna-se mais persuasivo.

Contrariando alguns autores que poderiam minimizar a importância do caráter do orador, Aristóteles argumenta que o caráter é, na verdade, o principal meio de persuasão. Isso sugere que, mesmo que o conteúdo do discurso (logos) e a capacidade de emocionar o público (pathos) sejam importantes, a percepção de integridade e ética do orador é o fator mais crucial.

Apesar de o *ethos* que Aristóteles utilizou não poder ser entendido separadamente do *pathos* e do *logos* da retórica, porém, o filósofo afirma que o *ethos* é a mais importante das provas. Nesta perspectiva, ele será o caráter do orador representado através do discurso:

caráter que desempenhará um papel importante na persuasão. Assim, nessa vertente, o *ethos* é a imagem de si que o orador cria através do discurso e não significa, necessariamente, ser o caráter real do orador. Neste sentido, o *ethos* está ligado à própria enunciação, e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor (Fiorindo, 2012, p. 3).

O *ethos*, nesse contexto, é entendido como a imagem ou caráter que o locutor projeta de si mesmo no ato de enunciar. Dessa forma, o *ethos* é construído diretamente no ato do discurso, através da forma como o locutor se apresenta e se comunica, e não através de um conhecimento prévio ou externo sobre ele. Por isso, a ideia apresentada no trecho acima é de que o *ethos* não depende necessariamente desse conhecimento prévio sobre o locutor. Em vez disso, é algo que se manifesta e é construído no momento em que o locutor fala.

o *ethos* se refere a textos orais e escritos, em que os enunciadores fornecem uma imagem de si através do discurso. Assim, dizer que os participantes do discurso criam uma imagem de si através dele, significa também afirmar que o discurso carrega as marcas do enunciadador e do coenunciador, entendidos como aqueles que interagem no processo discursivo (Heine, 2007, p. 41).

Portanto, não só as imagens do enunciadador (a pessoa que fala ou escreve no discurso) influencia na construção do discursivo, constituindo-se no processo enunciativo, como também do coenunciador (interlocutor). Dessa forma, verificamos que o *ethos* não está no enunciado, mas na enunciação. José Luiz Fiorin (2012) recupera o conceito da Retórica Clássica do filósofo grego em suas análises. Ele se apoia em teorias da análise do discurso, especialmente as de origem francesa, para examinar como os sujeitos constroem suas identidades e credibilidade através da linguagem. Fiorin enfatiza que o *ethos* não é algo inerente ao sujeito, mas uma construção discursiva. Ou seja, o *ethos* é produzido pelo discurso e depende de como o enunciadador utiliza a linguagem para construir uma imagem de si mesmo, conforme Gonçalves (2015):

a compreensão do *ethos* pela retórica é também efeito de sentido da construção de um simulacro de imagem do enunciadador. Dessa forma, para a semiótica greimasiana, embora se possa considerar que exista um sujeito real, não se tem acesso a ele, uma vez que não se pode entrar no seu interior, no seu psiquismo, para saber quem é ele e qual a sua identidade. À semiótica francesa, portanto, não interessa esse sujeito real. O que lhe interessa é, na verdade, o sujeito criado como efeito do discurso. (Gonçalves, 2015, p. 68-69).

Para a semiótica greimasiana, desenvolvida por Greimas, focada na análise das estruturas de significado nos textos e discursos, o que importa é o sujeito enquanto construção discursiva. Não há interesse no sujeito "real" ou em seu interior/psiquismo, pois este não é acessível diretamente através do discurso. O foco está no sujeito como efeito produzido pelo discurso. Além disso, o termo "simulacro" trata-se da imagem projetada do enunciador, que pode ou não corresponder à sua identidade "real". Portanto, o ethos é entendido como um efeito de sentido produzido pelo discurso. Isso significa que a imagem do enunciador é construída através dos recursos retóricos e semióticos utilizados na enunciação.

Dessa forma, é destacada a convergência entre as perspectivas retórica e semiótica em relação à construção do ethos, assumida pela abordagem de Fiorin, que o ethos é entendido como uma imagem construída no discurso: “podemos dizer que Fiorin, assim como Aristóteles, só acredita no ethos mostrado, e não no ethos dito, de forma que, para as duas propostas, o ethos não está no enunciado, mas se mostra na enunciação” (Gonçalves, 2015, p. 69). Isso implica que a credibilidade e a identidade do enunciador são formadas e percebidas através das práticas discursivas, e não por fatores externos ao discurso.

Fiorina amplia o alcance da retórica aristotélica:

Fiorin leva-nos a concluir que a imagem dos sujeitos construída no discurso não está restrita ao âmbito de textos marcadamente argumentativos e persuasivos, mas pode se estender a outros tipos de textos, como os literários, por exemplo, conforme o autor mostra na análise que faz de obras da literatura brasileira (Gonçalves, 2015, p. 69).

Portanto, a construção da imagem dos sujeitos no discurso não se limita apenas aos textos argumentativos e persuasivos, mas também se aplica aos textos literários. Isso significa que a projeção da identidade e da credibilidade do enunciador é um aspecto fundamental do discurso, presente em diversas formas de escrita, incluindo a literatura.

O ethos enunciativo refere-se à imagem ou caráter que um enunciador (ou autor) projeta de si mesmo através do seu discurso. E quando falamos do ethos enunciativo no poema, estamos nos referindo em como Astrid Cabral constrói e projeta a identidade, autoridade e credibilidade da mulher que fala, através de suas palavras e expressões. Podemos perceber na forma como é construído o ethos enunciativo no poema “Esboço” de *Ponto de Cruz*:

O barro
 é o das barrancas esboroadas
 nos Solimões dos tempos
Os olhos
 cacimbas minando mágoas

Os membros
galhos movidos a vento
As sardas
pitadas de mururé
na face líquida
O ser
é o dos negros caudais
onde fundos se fundem
troncos e trevas
dias e noites.
(Cabral, 1979, p. 85)

O ethos da enunciadora (uma mulher amazônida) é marcado por uma profunda conexão com a natureza e os elementos do rio Solimões. A escolha de elementos da natureza e a forma como estas são integradas no corpo e na identidade da mulher sugerem uma origem genuína e uma identidade que está enraizada no ambiente natural da Amazônia. Essa completa integração à natureza é reforçada ao longo do poema com o uso de metáforas que explicitam a integralidade do ser amazônico:

O CORPO HUMANO É BARRO: o barro “é o das barrancas esboroadas / nos Solimões dos tempos”, estabelece uma conexão entre a mulher e a natureza amazônica, dialogando com o texto bíblico do Gênesis de que o ser humano teve origem no barro, a mulher identifica o barro que a constitui como tendo origem amazônica.

OS OLHOS SÃO CACIMBAS: os olhos são metaforizados como "cacimbas minando mágoas", uma imagem de profundidade e tristeza que vem de dentro, como águas subterrâneas que emergem lentamente. Considerando que a cacimba é um elemento da cultura regional, reitera a identidade amazônica da mulher, mas o líquido que preenche essa cacimba metafórica não a água natural da terra, mas sim as líquidas mágoas que sobejam em sua vida.

OS MEMBROS SÃO GALHOS: os membros são descritos como "galhos movidos a vento", sugerindo uma fragilidade e uma vulnerabilidade, mas também uma conexão com a vegetação e a naturalidade dos movimentos, especialmente a floresta amazônica, que se caracteriza, entre outras coisas, pela exuberância das árvores centenárias que compõem a maior floresta tropical do planeta.

AS SARDAS SÃO PITADAS DE MURURÉ: as sardas são metaforizadas como "pitadas de mururé na face líquida", misturando elementos botânicos e aquáticos para descrever a pele, criando uma imagem visual de integração com o ambiente natural, criando um amálgama entre a floresta exuberante e os caudalosos rios da região.

Nos versos finais, o ser é descrito como pertencente aos "negros caudais / onde fundos se fundem / troncos e trevas / dias e noites". Nele, o ethos enunciativo enfatiza a fusão de elementos opostos e a complexidade da identidade do sujeito. A mulher se apresenta como uma entidade que incorpora e reconcilia diferentes aspectos da existência, sugerindo uma compreensão profunda e abrangente de si mesma e do mundo ao seu redor.

Além disso, a linguagem do poema cria uma sensação de permanência e de ligação com o passado, reforçando a ideia de que a identidade é algo que evolui e se desenvolve ao longo do tempo, além de o poema construir um ethos enunciativo que é autêntico, resiliente e profundamente conectado à natureza de sua terra. Através de imagens ricas e evocativas, ela projeta uma identidade complexa e multifacetada, marcada pela fusão de elementos naturais e pela interação contínua com o tempo. E essa construção do ethos permite uma compreensão mais profunda da identidade e da experiência do sujeito enunciador, que é essa mulher.

A ideia de que o ethos não é uma construção fora do discurso reforça a noção de que a imagem do enunciador não depende de elementos externos, como sua história pessoal ou características extralinguísticas, mas sim de como ele se apresenta no próprio ato de comunicar-se. Isso enfatiza a importância do discurso em si como o meio pelo qual a identidade e a credibilidade são construídas e percebidas.

Fiorin (2012) afirma que, em termos mais atuais, o ethos não se explicita no enunciado, mas na enunciação:

Quando um professor diz *eu sou muito competente*, está explicitando uma imagem sua no enunciado. Isso não serve de prova, não leva à construção do *éthos*. O caráter de pessoa competente constrói-se na maneira como organiza as aulas, como discorre sobre temas, etc. À medida que ele vai falando sobre a matéria, vai dizendo *sou competente* (Fiorin, 2012, p. 139).

Em vista disso, de acordo com Fiorin (2012), o ethos evidencia-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado. Dessa forma:

A análise do *éthos* do enunciador nada tem do psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *éthos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (Fiorin, 2012, p. 139).

Portanto, na abordagem de Fiorin (2012), o *ethos* é visto como um efeito do discurso, uma imagem construída através da enunciação. Além disso, é crucial fazer a distinção do sujeito real do sujeito discursivo. O sujeito real pode ter uma identidade complexa e multifacetada, mas o sujeito discursivo é a imagem projetada e percebida no discurso. Dessa forma, a análise do *ethos* deve concentrar-se no sujeito discursivo, na maneira como ele é construído e na eficácia dessa construção.

Com isso, Fiorin (2012) defende a ideia de que analisar o *ethos* do enunciador é o mesmo que analisar o ator da enunciação. No entanto, ele verifica que há diferentes níveis enunciativos num texto: enunciador, narrador e interlocutor:

Não há qualquer dificuldade para determinar o que se poderia chamar o *éthos* do interlocutor, já que este é uma personagem construída na obra, com todas as suas características físicas e psíquicas. O problema é distinguir o caráter do enunciador e do narrador. É Greimas quem nos dá a pista para fazer essa distinção. Diz ele, [...] que o enunciador tomado como ator da enunciação se define pela totalidade de sua obra. Quando analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador, quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *ethos* do enunciador. Podemos, ao final da análise, encontrar uma identidade ou uma diferença entre o caráter do enunciador e do narrador numa obra singular (Fiorin, 2012, p. 141).

A análise de uma obra singular permite definir os traços do narrador, enquanto o estudo da obra completa possibilita apreender o *ethos* do enunciador. Ao analisar uma obra singular, podemos identificar e definir as características do narrador. O narrador é a voz que conta a história dentro do texto, podendo ser um personagem ou observador da narrativa (narrador-personagem) ou uma voz externa (narrador onisciente). A análise dos traços do narrador envolve entender seu ponto de vista, seu grau de confiabilidade, sua linguagem e suas atitudes.

Já o *ethos* do enunciador refere-se à imagem do autor que se constrói através de suas obras. Ao estudar a obra inteira de um autor, é possível apreender essa construção, ou seja, como o autor se posiciona e se apresenta por meio de seus textos. O *ethos* está relacionado à credibilidade, aos valores e às atitudes do autor, que são revelados de maneira recorrente ao longo de sua produção literária. No caso de Astrid Cabral, quando olhamos para a sua obra de forma vertical, ou seja, em seu conjunto, detectamos que em sua ficção e poesia a voz que fala é sempre uma voz feminina, cuja marca identitária básica é a amazonidade.

4.2 Ethos enunciador e ethos narrador

Podemos então afirmar que, na totalidade das obras de Astrid Cabral, o *ethos* enunciador e o *ethos* do narrador são idênticos? Nas palavras de Graça (1998), Astrid Cabral, a seu modo,

“trouxe para o centro poético não apenas a sensibilidade feminina, que observa a vida de maneira nova, mas também os próprios fatos e acontecimentos domésticos que, só a partir daquela sensibilidade, parecem capazes de proporcionar a experiência lírica (Graça, 1998, p. 07). Esse reconhecimento implica um respeito e uma valorização das perspectivas femininas e reconhece que essa sensibilidade feminina tem um valor único e significativo na criação poética de Astrid Cabral. Ao afirmar que a poeta "observa a vida de maneira nova", sugere que ela traz uma abordagem inovadora e original para a poesia. Essa característica é apresentada como uma qualidade positiva e admirável, destacando a originalidade da poeta e sua capacidade de oferecer novas perspectivas.

Graça afirma também que Astrid valoriza "os próprios fatos e acontecimentos domésticos" incluídos em sua poesia. A ideia de que esses elementos domésticos são elevados à experiência lírica, "a partir daquela sensibilidade", destaca a capacidade de transformar o comum e cotidiano em algo poeticamente significativo. Isso sugere um ethos enunciativo que vê o valor e a beleza nas pequenas coisas da vida diária. A menção à "experiência lírica" indica que o enunciador aprecia a profundidade emocional e a qualidade estética que Astrid Cabral traz à sua poesia. Isso mostra uma sensibilidade para o lirismo e uma compreensão do poder emocional que a poesia pode ter quando infundida com uma observação cuidadosa e uma sensibilidade genuína. Podemos perceber o ethos enunciativo e o ethos do narrador em Astrid Cabral através da análise de alguns de seus poemas, distribuídos em diferentes livros:

Em *Intramuros* (2011):

Trapos da noite nas pálpebras
levo à mesa do café
a ressaca da insônia
e apática me defronto
com ágil apressada manhã
de xícaras tintinlantes.
(Cabral, 2011, p. 21).

No trecho apresentado tanto o ethos do enunciador quanto o do narrador refletem uma sensibilidade poética e uma introspecção profunda. O enunciador constrói uma imagem de vulnerabilidade e confronto com a realidade, enquanto o narrador exibe exaustão, melancolia, passividade e uma acentuada percepção sensorial. Ambos os ethos se complementam, criando uma narrativa rica em emoção e detalhes da vida cotidiana.

Em *Ponto de Cruz* (1979):

Lá fui eu ao armazém

comprar açúcar e mel.
Voltei com um quilo de sal
na boca o gosto do desgosto
lágrimas no rosto embutidas.
(Cabral, 1979, p. 26).

Tanto o ethos do enunciador quanto o do narrador refletem uma experiência de busca frustrada e desilusão. O enunciador constrói uma imagem de alguém que enfrenta expectativas não atendidas e emoções negativas, enquanto o narrador exhibe uma jornada de esperança que termina em amargura e introspecção. Ambos os ethos se complementam, criando uma narrativa que expressa a profundidade da desilusão e da tristeza, envolvida em uma linguagem poética e sensível.

Em *Lição de Alice* (1986):

Todas as tardes
rego as plantas da casa.
Peço perdão às árvores
pelo papel em que planto
palavras de pedra
regadas de pranto.
(Cabral, 1986, p. 22)

O ethos do enunciador e o do narrador refletem uma sensibilidade profunda e uma consciência ecológica. O enunciador constrói uma imagem de alguém que se preocupa com a natureza e sente culpa por contribuir para a sua destruição, enquanto o narrador exhibe um caráter atencioso, responsável e profundamente emocional. Ambos os ethos se complementam, criando uma narrativa que explora a complexidade das emoções humanas e a responsabilidade ecológica através de uma linguagem poética e introspectiva.

Em *Rasos d'água* (2004):

Áureos tempos aqueles
quando na manhãzinha goiaba
colhíamos no cerrado gabiobas
ainda vestidas de orvalho.
(Cabral, 2004, p. 51).

Nesse poema, tanto o ethos do enunciador quanto o do narrador refletem uma profunda nostalgia e valorização das experiências simples e naturais do passado. O enunciador constrói

uma imagem de alguém que olha para trás com saudade e apreço pelos "áureos tempos", enquanto o narrador exibe um caráter nostálgico, reflexivo e sensível, que valoriza a conexão com a natureza e os momentos simples da vida. Ambos os *ethos* se complementam, criando uma narrativa rica em memórias afetivas e em um profundo senso de apreciação pela beleza e simplicidade do passado.

De acordo com Gonçalves (2015), ao final da análise de uma obra literária:

é possível encontrar semelhanças ou dessemelhanças entre o *ethos* do enunciador/autor, que se depreende pela totalidade de sua obra, e o *ethos* do narrador, construído a partir de uma obra singular. Para ilustrar esta tese, Fiorin mostra que, em *Tom Jones*, por exemplo, o *ethos* do narrador e o do enunciador/autor são divergentes: o narrador tem a imagem de um sujeito ingênuo, enquanto o autor apresenta-se com um caráter irônico. Por outro lado, na obra *O missionário*, de Inglês de Souza, os *ethé* do narrador e do enunciador se assemelham; ambos se apresentam com um caráter duro e uma imagem moralista (Gonçalves, 2015, p.74).

E onde encontram, na materialidade discursiva da totalidade, as marcas do *ethos* do enunciador? De acordo com Fiorin (2012), dentro desse todo “procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias, etc” (Fiorin, 2012, p. 143).

Fiorin destaca que essa abordagem analítica é essencial para desvendar a complexidade e a riqueza de um texto, e que para entender a totalidade de um discurso ou texto, é essencial buscar padrões e repetições em seus elementos composicionais. “Assim, quando se analisa a obra inteira de um autor, como a de Machado de Assis, por exemplo, podem-se depreender as marcas do *ethos* do enunciador a partir de uma totalidade presente na materialidade discursiva de sua obra” (Gonçalves, 2015, p. 72).

Assim, para encontrar o *ethos* do enunciador da obra de Astrid, tivemos que identificar as recorrências de que fala Fiorin, em diferentes aspectos, para entender a intenção e estrutura:

A) Alguns temas recorrentes podem revelar as intenções do autor e as mensagens centrais de sua obra. Na produção de Astrid Cabral, esse aspecto se manifesta na recriação de cenas e momentos do cotidiano, que servem como matéria-prima para capturar a essência da vida em seus versos. A poeta encontra inspiração em lugares comuns e situações corriqueiras, destacando a beleza oculta nas coisas simples. Além disso, sua poesia mantém um vínculo constante com a realidade amazônica. Elementos como a água, a terra, os rios, a fauna, as flores e os seres do imaginário e da mitologia regional estão sempre presentes em seus textos, reforçando sua conexão com o ambiente que a cerca.

B) A maneira como as personagens são construídas também é um elemento crucial. Recorrências na caracterização, nas ações e nos diálogos das personagens podem indicar padrões significativos para a interpretação do texto. No caso da poesia de Astrid, é muito comum os sujeitos poéticos aparecerem sob a forma de dona de casa ou doméstica. É a mulher que se sente engessada entre os muros de uma casa, exercendo o ofício de esposa, mãe, cuidadora, tendo consequentemente os seus sonhos e anseios extramuros completamente interditados.

C) O ritmo refere-se à cadência e à fluidez do texto, que podem ser percebidas através da estrutura das frases e da organização dos parágrafos e estrofes. Recorrências no ritmo contribuem para a coesão e a dinâmica do texto. Os poemas de Astrid revelam uma poeta ciosa dessa necessidade rítmica da poesia. Apesar da aparente liberdade do verso livre que cultiva, Astrid constrói ritmos internos e cadências sutis para criar um efeito rítmico específico. Na ausência de uma métrica rígida, ela se vale de uma maior flexibilidade e criatividade, mas sem deixar de lado a sensibilidade apurada para o ritmo natural da linguagem poética. Seu domínio dos recursos rítmicos é essencial para explorar plenamente o potencial expressivo da linguagem poética.

D) A utilização de figuras de linguagem e recursos psicoassociativos (metáforas, antíteses, eufemismos, personificações, metonímias, etc.) é um aspecto importante a ser observado na obra de Astrid. Essas figuras podem adicionar camadas de significado e enriquecer a interpretação do texto. Por meio desses recursos, cria uma voz poética única e desenvolve um estilo próprio, em parte, através da escolha e manipulação de figuras de linguagem. Isso ajuda a estabelecer uma identidade literária *sui generis*. Com a criação de figuras de linguagem múltiplas, consegue enriquecer o texto com significado, emoção e musicalidade.

E) As isotopias referem-se a campos semânticos recorrentes no texto, ou seja, palavras e expressões que pertencem a um mesmo universo de significado. Identificar essas recorrências pode ajudar a entender a coesão temática e conceitual do discurso. As isotopias textuais, segundo Greimas, ajudam a criar uma rede de significados dentro de um texto, tornando-o mais coerente e permitindo uma análise mais profunda dos temas e das emoções que o autor deseja transmitir. Entre as isotopias recorrentes em Astrid, podemos destacar o desejo de perpetuação ante a certeza da finitude e da efemeridade. O tempo passa, traz o envelhecimento e a morte como consequência. Diante dessa verdade implacável, a mulher acaba se exilando em espelhos e retratos, como uma tentativa de reencontrar o tempo perdido.

Ao identificar recorrências em diferentes aspectos, é possível obter uma compreensão mais profunda e crítica da mensagem, da estrutura e das intenções do autor. Fiorin (2012) destaca que essa abordagem analítica é essencial para desvendar a complexidade e a riqueza de um texto. De posse desse conhecimento, é possível abstrair, de maneira mais assertiva, as imagens de si veiculadas nos poemas astridianos.

4.3 O eu e o tu na enunciação: A instância do sujeito em Benveniste

Para Fiorin (2012), por enunciação compreende-se, em termos benvenisteanos, a instância do *ego hic et nunc*, onde o eu é instaurado no ato de dizer: “eu é quem diz eu” (Fiorin, 2012, p. 137). A pessoa a quem o eu se dirige é estabelecida como tu. O eu e o tu são os actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa.

Émile Benveniste (1902-1976) foi um linguista francês amplamente reconhecido por desenvolver a teoria da enunciação, na qual destacou como o ato de fala (ou enunciação) e instaura as categorias de sujeito e intersubjetividade. Ele argumentou que os pronomes “eu” e “tu” só têm significado no contexto de uma situação de comunicação, ou seja, quando são utilizadas por um falante em um momento específico (*hic et nunc* – “aqui e agora”). Em sua famosa frase, “É ‘ego’ que diz *ego*” (Benveniste, 2005, p. 286, grifos do autor), sintetiza essa ideia, que o “eu” só tem sentido quando dita por um falante em um ato de enunciação.

De acordo com Costella (2011), Benveniste não apenas seguiu Saussure, mas expandiu ou reinterpretou suas ideias. Além disso, alguns estudiosos o veem como alguém que ultrapassou Saussure, indo além dos limites do estruturalismo clássico, ou como aquele que completou aspectos inacabados do pensamento saussuriano, especialmente no que diz respeito à teoria da enunciação e à subjetividade na linguagem:

A Teoria da Enunciação de Benveniste caracteriza-se como uma teoria da enunciação de base estruturalista, pois engloba estudos que têm por base, reconhecidamente, a corrente de pensamento estrutural saussuriana. Essa posição se justifica, uma vez que Benveniste se formou no período de vigência das ideias e dos princípios do estruturalismo na Europa, tendo sido discípulo de Ferdinand de Saussure. Alguns estudiosos caracterizam Benveniste como aquele que “ultrapassou” Saussure ou que “continuou” as ideias inacabadas do mestre genebrino (Costella, 2011, p. 30).

No capítulo 5 “O aparelho formal da enunciação”, presente em *Problemas de Linguística Geral II* (2006), Émile Benveniste não aborda diretamente o termo *ethos*, mas

oferece ideias fundamentais que podem ser associadas à sua construção teórica em estudos posteriores de análise do discurso. Esse capítulo trata principalmente da constituição do sujeito no ato de enunciar e dos mecanismos da língua que permitem o surgimento de uma subjetividade, o que é central para pensar a construção de uma imagem discursiva (ethos).

Na análise do aparelho formal de enunciação, o linguista não está preocupado com as “variações morfológicas e latitudes combinatórias de signos (acordo, seleção mútua, preposições e regimes dos nomes e dos verbos, lugar e ordem, etc.)” (Benveniste, 2006, p. 81) que uma língua pode gerar. Seu objetivo é descrever as condições necessárias para que a enunciação aconteça e os efeitos de seu acontecimento.

Benveniste argumenta que é crucial diferenciar as condições de uso das formas e as condições de uso da língua. Isso implica que um foco na nomenclatura morfológica e gramatical não é adequado para compreender o funcionamento real da língua.

As condições de emprego das formas não são, em nosso modo de entender, idênticas as condições de emprego da língua. São, em realidade, dois mundos diferentes, e pode ser útil insistir nesta diferença, a qual implica uma outra maneira de ver as mesmas coisas, uma outra maneira de as descrever e de as interpretar” (Benveniste, 2006, p. 81).

O **emprego das formas** abrange “um grande número de modelos, tão variados quanto os tipos linguísticos dos quais eles procedem” (Benveniste, 2006, p. 82). A diversidade das estruturas linguísticas não se define a um pequeno número de modelos, que compreendem sempre e somente os elementos fundamentais. Ao menos dispomos assim de certas representações muito precisas, construídas por meio de uma técnica comprovada

O **emprego da língua** requer a avaliação de um processo total e contínuo que, de um modo ou de outro, impacta a língua como um todo. “A dificuldade é apreender este grande fenômeno, tão banal que parece se confundir com a própria língua, tão necessário que nos passa despercebido” (Benveniste, 2006, p. 82). Para esta análise, é necessário observar a língua em uso, na medida em que “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 2006, p. 82).

Luiz Francisco Dias (2006), em “Enunciação e gramática: o papel das condições de emprego da língua”, esclarece a diferença entre o emprego das formas e o emprego da língua: “se o emprego das formas é algo relativo unicamente à constituição orgânica da língua, o emprego da língua é algo constituído na relação entre o locutor e a língua.” (Dias, 2006, p. 55). É essa relação que, de acordo com Benveniste, produz as marcas linguísticas que denominou de “caracteres linguísticos da enunciação” (Benveniste, 2006, p. 82).

Ao utilizar a língua, ou seja, ao produzir um discurso por meio da fala, estabelece-se o cenário ideal para a análise da enunciação. No entanto, é crucial entender que esse tipo de análise não se concentra no texto do enunciado, mas no ato da enunciação. “Este ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação” (Benveniste, 2006, p. 82).

O primeiro ponto a considerar na análise do aparelho formal da enunciação é o ato de sua enunciação, e não o seu conteúdo textual. A enunciação “supõe a conversão individual da língua em discurso” (Benveniste, 2006, p. 83). Através da fala, a língua está inserida em um contexto temporal e transformada em um discurso. Essa é a premissa fundamental para uma análise posterior do uso das formas. No entanto, Benveniste se concentra na análise formal da enunciação, isto é, na avaliação dos componentes necessários para a criação dos enunciados ao longo do tempo, bem como nas condições de aplicação para a criação do discurso.

O uso individual da língua coloca primeiramente o locutor como referência nas condições de permissão para a enunciação. Antes de ser enunciada, a língua não passa de uma possibilidade linguística. Após a enunciação, a língua se manifesta em uma instância de discurso, proveniente de um locutor, em uma forma sonora que alcança um ouvinte e provoca uma nova enunciação de retorno.

Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir, em relação a língua, como um processo de *apropriação*. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro.

Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocução, ela postula um alocutário (Benveniste, 2006, p. 84, grifos do autor).

De acordo com Benveniste, o ato individual de se apropriar da língua insere a pessoa que fala em seu próprio discurso. Este é um elemento fundamental da enunciação, a presença do locutor na sua fala faz com que cada instância de discurso forme um ponto de referência interno. Esta circunstância será apresentada através de um conjunto de formas específicas, cuja função é manter o locutor em uma conexão constante e necessária com sua fala:

- **Índices de pessoa:** (a relação *eu-tu*) que não se produz senão na e pela enunciação: O termo *eu* denotando o indivíduo que profere a enunciação, e o termo *tu*, o indivíduo que aí está presente como alocutário. (Benveniste, 2006, p. 84)

- **Índices de ostensão:** *este, aqui*, etc. são índices que designam o objeto ao tempo que é pronunciada, a instância do termo. (Benveniste, 2006, p, 84 e 85)
- As expressões conhecidas tradicionalmente como "**pronomes pessoais**" ou "**demonstrativos**" específicos agora são uma categoria de "indivíduos linguísticos". Eles se referem sempre e exclusivamente a "indivíduos", sejam eles indivíduos, momentos ou locais, ao contrário dos termos nominais, que se referem sempre e exclusivamente a conceitos. "O estatuto destes 'indivíduos linguísticos' se deve ao fato de que eles nascem de uma enunciação, de que são produzidos por este acontecimento individual" (Benveniste, 2006, p. 85).
- **Formas temporais:** todas se determinam em relação a *EGO*, localizado no centro da enunciação. "Os 'tempos' verbais cuja forma axial, o 'presente', coincide com o momento da enunciação, fazem parte deste aparelho necessário" (Benveniste, 2006, p. 85, grifo do autor).

Segundo Benveniste, a temporalidade é uma categoria inata ao pensamento. Ela é produzida na e pela enunciação e é necessária para seu acontecimento, pois a enunciação instaura a categoria do presente, condição da abertura de toda forma de temporalidade. Dessa forma, podemos entender que a enunciação é responsável pela presença de uma determinada categoria de signos que depende do uso da língua. Personagens linguísticos como "eu", "aquele" e "amanhã" (quando presentes em um texto) são nomes metalinguísticos criados a partir das expressões eu, aquele e amanhã:

Além das formas que comanda, a enunciação fornece as condições necessárias às grandes funções sintáticas. Desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções. É, em primeiro lugar, a *interrogação*, que é uma enunciação construída para suscitar uma "resposta", por um processo linguístico que é ao mesmo tempo um processo de comportamento com dupla entrada. Todas as formas lexicais e sintáticas da interrogação, partículas, pronomes, sequência, entonação, etc., derivam deste aspecto da enunciação (Benveniste, 2006, p. 86, grifo do autor).

Portanto, para Benveniste, o que em geral caracteriza a enunciação é "a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo" (Benveniste, 2006, p. 87, grifo do autor). Ele argumenta que o "eu" emerge quando o locutor assume o ato de enunciar, posicionando-se como o centro da enunciação. Essa posição do "eu" é necessariamente relacional, pois se define em oposição a um "tu". Esse movimento de

constituição do sujeito enunciador é o ponto de partida para a construção de um ethos, já que a imagem do locutor começa a ser moldada a partir dessa relação. Assim, a enunciação nunca é isolada; ela está sempre ancorada em uma relação, seja concreta ou projetada, individual ou social. A língua funciona não apenas para organizar o pensamento, mas para criar pontes entre sujeitos.

O que Benveniste quer enfatizar nesse trecho é que a linguagem só faz sentido enquanto prática relacional. A enunciação é um ato social, mesmo quando parece individual, porque pressupõe um interlocutor — seja ele presente, ausente, real ou imaginário. Esse parceiro discursivo é central para a organização do discurso, para a constituição do sujeito enunciador e para o próprio funcionamento da linguagem. Assim, a enunciação é sempre mais do que um simples ato de falar; é um ato de estabelecer uma conexão.

Analisando o poema “A inútil luta”, da obra *Lição de Alice* (1986), à luz das ideias de Émile Benveniste, especialmente com base em sua teoria da enunciação, podemos identificar aspectos relevantes sobre a construção do sujeito no discurso. Porque, para ele, a enunciação não é apenas o uso da língua para comunicar algo, mas também o estabelecimento de uma relação entre o sujeito que enuncia e o seu interlocutor:

A ginástica diária
a cirurgia plástica
a peruca de luxo
a máscara cosmética
o último grito de moda.
Contudo com ressaíbo sabe:
para o estrago interior
não há remédio nem remendo.
A juventude? Exilada
em antigos retratos
recordações já trôpegas.
O coração? Ameaçado
não de paixão, mas da taxa
do colesterol em alta.
(Cabral, 1986, p. 86)

Benveniste afirma que o sujeito só se constitui no ato de enunciar, sendo o discurso o lugar onde o "eu" se torna perceptível. No poema, o "eu" enunciador não aparece diretamente por meio de pronomes pessoais, mas está implicitamente presente na crítica que percorre o texto. Esse sujeito se projeta como uma voz coletiva e reflexiva, representando uma experiência humana compartilhada: o confronto entre a superficialidade das soluções externas (a ginástica

diária, a cirurgia plástica, os cosméticos) e as marcas invisíveis, porém profundas, do envelhecimento e das limitações corporais.

Aqui, o sujeito não é somente individual, mas também coletivo, instigando o leitor a ponderar sobre temas universais como tempo, corpo e identidade. Benveniste argumentava que a subjetividade se manifesta na enunciação, na qual a linguagem coloca o locutor e o ouvinte em um vínculo comunicativo e simbólico.

Embora o "eu" não esteja explicitado, o poema apresenta elementos temporais que posicionam o sujeito enunciador. A temporalidade é produzida na e pela enunciação, "da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo" (Benveniste, 2006, p. 85). No poema, há uma oposição implícita entre o tempo presente (o corpo atual, frágil) e um passado idealizado ("a juventude exilada / em antigos retratos"). Esse contraste temporal é uma maneira de o sujeito enunciador se localizar discursivamente, destacando a perda da vitalidade e a nostalgia de tempos idos.

Além disso, o sujeito não se limita a descrever os esforços para preservar a juventude, mas também critica e desmonta essa tentativa, revelando sua inutilidade diante das limitações da condição humana. A ironia está no contraste entre o esforço grandioso e a inutilidade final: mesmo com a "ginástica diária" e a "peruca de luxo", o coração não é ameaçado por paixões, mas por colesterol. Essa crítica irônica revela um ethos específico: o sujeito enunciador aparece como um indivíduo lúcido, que enfrenta a realidade com distanciamento e suspeita em relação às manobras da sociedade moderna. Esse ethos é construído por escolhas de palavras e pela ironia, que convidam o interlocutor a compartilhar dessa visão desiludida.

Sob a perspectiva de Benveniste, esse poema pode ser interpretado como uma enunciação que forma um sujeito coletivo e reflexivo, projetando uma imagem de si (ethos) marcada pela crítica e pelo desencanto. A subjetividade surge não apenas das escolhas linguísticas, mas também do contraste performativo entre o desejo humano de controle sobre o tempo e a impotência diante da sua fugacidade. Portanto, o poema demonstra como a linguagem influencia a experiência humana, colocando o sujeito enunciador como alguém que observa, avalia e questiona as ilusões do presente.

Ainda é possível interpretar que o "eu" também é uma mulher e está se falando para si mesma, se dividindo em "eu" e "tu". No entanto, o cenário enunciativo no poema de Astrid Cabral expõe uma relação complexa entre o "eu" crítico e reflexivo e o "tu" implícito e coletivo. O "eu" revela a inutilidade dos esforços superficiais para preservar a juventude e a beleza diante dos danos internos e do avanço do tempo. A combinação desses pontos de vista enunciativos

gera uma dura crítica às vaidades humanas, ressaltando o significativo processo de envelhecimento.

Benveniste afirma que o sujeito só se constitui como tal no ato de enunciar. É na enunciação que surge um "eu" que se expressa, direcionado a um "tu". Nesse processo, o locutor não só se expressa, mas também constrói uma imagem de si. Além disso, o linguista resalta que pronomes como "eu" e "tu", os tempos verbais (como o presente ou o passado), além de outros marcadores de pessoa e tempo, são essenciais para a constituição do sujeito na fala. Por meio desses elementos, o locutor posiciona-se no enunciado, estabelecendo uma conexão com o interlocutor e atribuindo valores à sua fala. Essa construção de uma posição discursiva pode ser relacionada à ideia de *ethos*, que é a maneira como o sujeito se apresenta discursivamente.

Fiorin destaca (2012) que ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro (eu) produz o enunciado e o segundo (tu), funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo eu na construção do enunciado:

O eu realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. Aqui é o espaço do eu, a partir do qual todos os espaços são ordenados (aí, lá etc); agora é o momento em que o eu toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada. A enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços (Fiorin, 2012, p.137).

Aqui é destacada a importância do contexto espacial e temporal na enunciação. O "eu" enunciador organiza todos os outros espaços a partir de sua própria localização ("aqui") e organiza a temporalidade a partir do momento presente ("agora"). Isso indica que o espaço e o tempo do "eu" são referenciais para a estruturação da fala e do discurso. O ato de enunciar não apenas comunica informações, mas também estrutura o tempo linguístico. A temporalidade é ordenada em relação ao momento da fala, o que implica uma relação dinâmica entre o presente do enunciador e os outros tempos (passado e futuro). A enunciação não é apenas a produção de um enunciado, mas também o processo pelo qual as referências de pessoas, tempos e espaços são introduzidas e organizadas dentro do discurso. Além disso, é apresentada como uma instância organizadora que estrutura a presença de pessoas, tempos e espaços no enunciado, revelando a natureza multifacetada e contextual do ato de dizer:

Quando falamos em eu e tu, falamos em actantes da enunciação, ou seja, em posições dentro da cena enunciativa, aquele que fala e aquele com quem se fala. No entanto, nos diferentes textos, essas posições são concretizadas e esses actantes tornam-se atores da enunciação. O ator é uma concretização temático-figurativa do actante (GREIMAS; COURTÈS, 1979). Por exemplo, o enunciador é sempre um eu, mas, no texto *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esse eu é concretizado no ator Machado de Assis (1979). Nunca é demais insistir que não se trata do Machado real, de carne e

osso, mas de uma imagem do Machado produzida pelo texto. Com frequência, afirma-se que Machado é cínico e cético. No entanto, esse cinismo e esse ceticismo são efeitos do discurso. É o Machado construído pelo discurso que tem essas características (Fiorin, 2012, p. 138-139).

Como já foi dito, actantes são posições dentro da cena enunciativa — o "eu" que fala e o "tu" com quem se fala. Quando esses actantes são concretizados em um texto, eles se tornam atores. Essa concretização transforma as posições abstratas em figuras temático-figurativas específicas. O exemplo dado de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ilustra como o enunciador "eu" é concretizado em "Machado de Assis". Importante notar que este não é o Machado de Assis real, mas uma imagem construída pelo texto. Isso destaca a distinção entre o autor real e a figura autoral construída pelo discurso.

4.4 Segundo parto: Ethos enunciativo da mulher

No que diz respeito ao ethos enunciativo da mulher, historicamente as vozes femininas foram marginalizadas ou silenciadas em muitas culturas e contextos sociais. O ethos enunciativo da mulher frequentemente carrega o peso dessa história, onde as autoras podem usar suas plataformas para afirmar sua voz e identidade. As mulheres podem sentir a necessidade de se afirmar de maneira mais enfática ou cuidadosamente balanceada para ganhar reconhecimento e credibilidade em contextos dominados por homens. Muitas vezes, o ethos enunciativo da mulher está profundamente enraizado em experiências pessoais e na autenticidade. As autoras podem utilizar suas próprias histórias, emoções e perspectivas únicas para construir um ethos que ressoe de maneira poderosa com o público. Além disso, frequentemente envolve temas de empoderamento e resiliência. Isso pode ser visto em discursos que abordam questões de igualdade de gênero, direitos das mulheres, e superação de adversidades. A imagem projetada é de força e determinação, desafiando as narrativas tradicionais que podem ter subestimado ou desvalorizado as contribuições femininas.

Conhecida por seu estilo de incorporar uma sensibilidade feminina única em sua poesia, Astrid Cabral oferece uma perspectiva nova e profunda sobre a vida, observando e valorizando detalhes que muitas vezes passam despercebidos. Sua poesia revela uma visão detalhada e introspectiva, que enriquece a experiência lírica. A poeta traz para o centro de sua poesia os fatos e acontecimentos domésticos, transformando-os em temas dignos de reflexão poética. E essa abordagem eleva as pequenas e rotineiras atividades do dia a dia, conferindo-lhes uma importância e beleza que são capturadas através de sua sensibilidade poética. Podemos observar esses ethos enunciativo da mulher no poema “Segundo Parto” de *Lição de Alice*:

Adolescência
de muros e mistérios.
O que não se esconde atrás
de segredos sem chave
e silêncios de gelo!
Chegado é o momento
do segundo parto:
os pais deserdados
que se retirem de cena
em contrações de dor.
(Cabral, 1986, p. 36)

A metáfora do "segundo parto" representa o momento em que o adolescente se separa emocionalmente dos pais, um processo que é doloroso tanto para os pais quanto para o adolescente. Além disso, o poema reflete uma visão introspectiva sobre a adolescência, descrita como um período de "muros e mistérios". Esse ethos enunciativo sugere uma mulher que compreende profundamente a complexidade emocional e psicológica dessa fase da vida, caracterizada por “segredos sem chave” e “silêncios de gelo!”

Os versos "os pais deserdados / que se retirem de cena" mostram um reconhecimento da necessidade de desapego por parte dos pais, permitindo que o adolescente assuma seu próprio caminho. Esse ethos enunciativo indica uma mulher que valoriza a transformação e o crescimento pessoal, apesar do sofrimento que pode causar. Importante destacar que o poema não romantiza a adolescência, mas reconhece a dor e o conflito inerentes a essa fase de transição. E as "contrações de dor" sugerem uma empatia pela experiência dos pais e dos adolescentes, reconhecendo o sofrimento que acompanha a separação e o desenvolvimento da independência. Por fim, a mulher enunciadora demonstra uma sabedoria adquirida através da experiência, como mãe e como alguém que já passou pela adolescência. Sua perspectiva é informada por um entendimento profundo dos desafios e mudanças que ocorrem durante essa fase da vida.

E também no poema “Filhos” de *Ponto de Cruz*:

Na noite de meu corpo
dormiram a fabricar
seus destinos em pausa
de treva e segredo:
fermento da vida
fiando o ser para
o esplendor do dia.
(Cabral, 1979, p. 48)

O ethos enunciativo da mulher neste poema é marcado por uma profunda introspecção e uma conexão com sua capacidade de gerar vida. Ele valoriza os aspectos misteriosos e secretos da gestação, "pausa / de treva e segredo", reconhecendo a importância da escuridão e do segredo no processo de formação e transformação. O "fermento da vida" e "fiando o ser" apontam para um ethos enunciativo que vê o corpo e a experiência feminina como fontes de vitalidade e potencial, onde a vida é gestada e preparada para emergir no "esplendor do dia". A mulher enunciadora reconhece sua capacidade de criar e nutrir a vida, tanto literal quanto metaforicamente. Sua voz é ao mesmo tempo introspectiva e poderosa, refletindo uma compreensão do ciclo de criação, gestação e revelação que é intrínseco à experiência feminina.

Através da antítese noite x dia, o poema explora temas de transformação, crescimento e revelação. Essa dualidade, onde, da escuridão e do mistério da noite, a vida se prepara, tecendo destinos que serão revelados no esplendor do dia, reflete a complexidade e a beleza dos processos naturais e humanos.

A "noite de meu corpo" sugere um estado de repouso, escuridão e mistério. A "pausa / de treva e segredo" reforça a ideia de que, embora aparentemente inativos, há uma atividade oculta e misteriosa na escuridão da noite. O "fermento da vida" simboliza a força vital que está em processo de transformação. E o "esplendor do dia" representa a revelação. O dia, em contraste com a noite, é associado à luz, ao conhecimento e à manifestação plena. Portanto, todo o trabalho que estava oculto à noite resulta em algo brilhante e claro durante o dia. Dessa forma, o poema utiliza a antítese para simbolizar processos naturais da vida, onde períodos de introspecção e preparação (noite) são necessários para que possa haver crescimento e revelação (dia).

A metáfora "fiando o ser" pode ser interpretada através da lente mitológica, uma alusão às Parcas da Mitologia Grega/Romana. De acordo com o site *Só escola* (2023), Parca vem do latim "parcae", que significa "as que dão a vida". Esse nome é uma referência ao poder das Parcas de determinar o destino e a duração da vida humana. Elas são consideradas as entidades supremas que governam o destino de todos os seres vivos. Ainda segundo o site, existem três Parcas: Cloto, Láquesis e Átropos, cada uma tinha uma função específica relacionada ao fio da vida: Cloto é responsável por fiar o fio da vida, Láquesis decide o comprimento do fio e Átropos corta o fio, encerrando a vida de uma pessoa. Essas três entidades trabalham em conjunto para garantir que o destino seja cumprido.

Portanto, a metáfora “Fiando o ser” pode ser uma referência direta à Cloto, a Parca que fiava o fio da vida. Assim como Cloto, a metáfora sugere um processo de criação e formação da vida. O ato de fiar implica um trabalho contínuo, cuidadoso e artesanal, que representa a construção da identidade e do destino de cada ser humano. Dessa forma, a alusão às Parcas destaca o aspecto do destino e da inevitabilidade, sugerindo que a vida e o destino de cada ser estão sendo tecidos de maneira misteriosa e predestinada.

Em *Lição de Alice*, temos o poema “Perfil”:

Dona de casa
dona de nada
escrava de lavras
à terra amarrada.
Mãe de família
mãe de alegrias
entre lutos e sustos.
Jaqueira imensa
cheia de frutos.
Poeta nas horas vagas?
Poeta nas horas plenas
embora raras...
O mais, não vale a pena.
(Cabral, 1986, p. 67).

A mulher enunciadora se apresenta como "dona de casa" e "dona de nada", revelando ironicamente um conflito interno em relação à sua identidade e ao valor social atribuído ao seu papel, o que revela uma percepção crítica sobre o reconhecimento e a valorização do trabalho doméstico. Ao se descrever como "escrava de lavras / à terra amarrada", a mulher expressa um sentimento de falta de liberdade, evidenciando a carga física e emocional do trabalho doméstico e suas responsabilidades. A descrição "mãe de família / mãe de alegrias / entre lutos e sustos" sugere uma figura resiliente que lida com os altos e baixos da vida familiar. Ela é uma fonte de alegria, mas também carrega o peso dos desafios e das perdas, demonstrando força. A metáfora "Jaqueira imensa / cheia de frutos" posiciona a mulher como uma figura de abundância e sustentação, capaz de prover e nutrir, semelhante a uma árvore frutífera que oferece alimento e suporte. Isso indica uma visão positiva e poderosa de sua capacidade de gerar e sustentar a vida. Sua identidade como poeta é essencial, embora tenha que ser exercida nas poucas horas plenas que encontra. Ela questiona essa identidade como "Poeta nas horas vagas?" e reafirma-se como "Poeta nas horas plenas / embora raras". Isso mostra que, apesar de suas muitas responsabilidades, ela encontra plenitude e realização na poesia, ainda que as oportunidades

para isso sejam escassas. O verso final "O mais, não vale a pena" sugere uma rejeição das atividades e preocupações que ela considera superficiais ou insignificantes em comparação com as realidades mais profundas de sua vida e seu trabalho. Isso reflete uma priorização do que realmente importa para ela, descartando o que não acrescenta valor verdadeiro à sua existência.

Conclusão

O capítulo explorou a construção do ethos enunciativo na poesia de Astrid Cabral, com foco em suas obras *Lição de Alice* e *Ponto de Cruz*. Ao analisar a noção de ethos sob a perspectiva da retórica clássica e da análise do discurso contemporânea, pudemos compreender como a autora, através de sua linguagem e escolhas estilísticas, constrói uma imagem de si mesma e projeta uma identidade singular.

A partir das teorias de Aristóteles e de estudiosos como Fiorin e Benveniste, estabelecemos que o ethos não é uma característica intrínseca do indivíduo, mas sim uma construção discursiva. Na poesia de Cabral, o ethos se manifesta através da escolha de temas, da construção de personagens, da linguagem utilizada e das relações estabelecidas entre o eu lírico e o mundo.

A análise da obra de Cabral também permitiu identificar a distinção entre ethos enunciador e ethos narrador. Enquanto o primeiro se refere à imagem do autor que se constrói ao longo de toda a sua obra, o segundo se refere à voz específica que se manifesta em cada poema. Em Astrid, ambos os ethos convergem para a construção de uma identidade poética marcada pela sensibilidade, pela conexão com a natureza e pela busca por significado.

Em conclusão, a análise do ethos enunciativo na poesia de Astrid Cabral revela a complexidade e a riqueza da obra da autora. Ao construir uma imagem de si mesma através de sua escrita, Cabral não apenas se comunica com o leitor, mas também cria um universo poético único e singular. A compreensão do ethos enunciativo é fundamental para uma leitura mais profunda e significativa da obra da autora, permitindo-nos apreciar a sua originalidade e a sua relevância para a literatura brasileira contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações finais, que de certa forma encerram o percurso do estudo, o objetivo geral foi o de analisar os multifacetados aspectos da oficina lírica de Astrid Cabral. Para atingir este propósito, foram analisados a configuração da memória, o discurso metafórico, a ironia como estratégia de crítica social e o estabelecimento do ethos enunciativo feminino. A oficina lírica de Astrid Cabral alude ao conjunto de sua obra poética como um espaço de criação que inclui uma elaboração cuidadosa de seus versos, onde vários elementos se entrelaçam para construir uma poética multifacetada e singular. Esse conceito ressalta a consciência de sua poesia, onde a linguagem é utilizada como matéria-prima e as palavras são selecionadas e lapidadas para expressar pensamentos, emoções e percepções de forma singular e transformadora.

Na oficina lírica de Astrid, a memória ocupa um lugar central, onde o individual e o coletivo se entrelaçam, moldando a identidade e a percepção do mundo. Ao explorar as paisagens da Amazônia, as viagens pelo Oriente Médio e a experiência de viver em uma grande metrópole como Chicago, a poeta nos convida a uma jornada introspectiva, na qual o passado se funde com o presente, dando forma a uma narrativa complexa e multifacetada.

Os lugares de memória, na obra da poeta, são mais do que simples cenários. Eles são carregados de significado e emoção, funcionando como âncoras que nos conectam com nossas raízes e com a nossa comunidade. Ao explorar a relação entre o indivíduo e o lugar, Astrid nos mostra como os espaços que habitamos moldam nossa percepção do mundo e influenciam nossas memórias. Dessa forma, podemos concluir que os lugares de memória são elementos essenciais para a construção da identidade cultural e para a transmissão do conhecimento de geração em geração. Ao resgatar e valorizar esses lugares, a poeta contribui para a preservação da memória coletiva e para a construção de um patrimônio cultural mais rico e diversificado.

O discurso metafórico é outra engrenagem essencial dessa oficina, revelando-se como um meio de transcender o ordinário e encontrar novos significados no cotidiano. Astrid utiliza a metáfora para reconstruir a realidade de forma sensível e criativa, capturando a complexidade da experiência humana em imagens poéticas que nos convidam a reinterpretar o mundo ao nosso redor.

Astrid é uma metaforista. “Ela captura a vida por múltiplos ângulos, vê o insuspeitado nas coisas comuns, enxerga o improvável e limpa a opacidade dos olhos pragmáticos, fazendo com que as luzes da metáfora invadam os ambientes da memória. A capacidade criadora e

inquietante de recriar o visível, e até mesmo o invisível, contornando-o em palavras e imagens, é a essência da arquitetura astridiana” (Alves, 2022, p. 94). Portanto, a poesia de Astrid Cabral nos ensina a olhar para o mundo com novos olhos, a valorizar a beleza presente no cotidiano e a encontrar significado nas pequenas coisas. Ao transformar o ordinário em extraordinário, a autora nos convida a uma experiência poética rica e transformadora.

Nas mãos de Astrid, espaços cotidianos, como a cozinha e a sala de estar, o café da manhã, os objetos, os gestos simples, rituais aparentemente banais, revelam-se um palco para a exploração profunda da condição humana. Através de uma linguagem poética rica em metáforas, a autora transforma o ato de se alimentar em um ato de reflexão sobre a vida, a morte, as relações humanas e a sociedade, e constrói um universo poético onde o familiar se torna estranho e o cotidiano se revela repleto de significados. Ao explorar temas como a passagem do tempo, a fragilidade da vida, a alienação e a busca por sentido, Astrid convida o leitor a uma reflexão profunda sobre sua própria existência.

Ao analisar os poemas de Cabral, percebemos como a metáfora é utilizada para desvelar os significados ocultos nos objetos e nas ações cotidianas. A xícara de chá, os feijões, a televisão e a rotina são transformados em símbolos que evocam sentimentos, memórias e questionamentos existenciais. A autora constrói um universo poético onde o familiar se torna estranho e o cotidiano se revela repleto de significados. Ao explorar temas como a passagem do tempo, a fragilidade da vida, a alienação e a busca por sentido, Cabral convida o leitor a uma reflexão profunda sobre sua própria existência.

A ironia, por sua vez, surge como estratégia de crítica social, desafiando convenções, questionando valores e revelando contradições. Ela desconstrói expectativas por meio de um olhar sagaz e provocativo, transformando situações banais em reflexões profundas sobre a vida, a sociedade e as relações humanas. A autora explora a ironia de situações cotidianas, como o café da manhã, a vida doméstica e a relação com a linguagem, revelando a complexidade e a beleza presentes nos gestos mais simples do dia a dia. A ironia na poesia de Astrid Cabral nos mostra como a linguagem pode ser utilizada de forma criativa e subversiva para questionar a realidade e construir novos significados.

Por fim, o ethos enunciativo feminino emerge como um dos aspectos mais marcantes de sua poética. Astrid constrói, em seus poemas, uma imagem discursiva que projeta uma mulher enraizada na experiência amazônica, mas também universal em suas inquietações e desafios. Essa voz lírica combina força e vulnerabilidade, tradição e modernidade, reafirmando sua identidade e oferecendo novas representações do feminino.

O ethos, como conceituado por Fiorin (2012), está na própria enunciação, não no enunciado ou no sujeito real do autor. Ele enfatiza que o ethos é um efeito discursivo que depende de como o enunciador organiza suas palavras, ideias e expressões no ato comunicativo. Em Cabral, isso se reflete não apenas na escolha das imagens naturais, mas também na maneira como essas imagens constroem uma identidade amazônica feminina resiliente, enraizada e multifacetada.

A teoria da enunciação de Benveniste (2006) oferece uma compreensão profunda de como a linguagem molda nossa compreensão de nós mesmos e dos outros. Ao examinar os papéis de 'eu' e 'tu' no discurso, ele revela as maneiras intrincadas pelas quais construímos nossas identidades e interagimos com o mundo ao nosso redor. O conceito de ethos, que emerge dessa interação, destaca a natureza dinâmica da subjetividade e as maneiras pelas quais nos apresentamos aos outros.

No contexto da obra completa de Astrid Cabral, sua produção poética projeta um ethos consistente: uma voz feminina que dialoga com a cultura, a natureza e os desafios existenciais da vida amazônica. Essa recorrência confirma que, embora cada poema construa seu próprio universo discursivo, existe uma continuidade que permite apreender a identidade do enunciador em toda a obra. Assim, a amazonidade se consolida como a base identitária da voz feminina que permeia tanto seus versos quanto sua ficção.

Por fim, o estudo do ethos enunciativo da mulher em Astrid Cabral reforça como a literatura, em especial a poesia, pode ser um espaço poderoso para a construção de identidades. No caso de Cabral, essa construção não apenas reflete, mas também fortalece as vozes femininas da Amazônia, mostrando como o discurso literário é capaz de projetar identidades autênticas, complexas e profundamente enraizadas em suas realidades socioculturais e naturais.

A poesia de Astrid Cabral contribui de forma significativa para o campo dos estudos literários, ao oferecer uma nova perspectiva sobre a poesia brasileira feminina. Ao explorar temas como a memória, a identidade, a natureza e a cultura, a autora nos convida a uma reflexão profunda sobre a condição humana e sobre o papel da literatura na construção de um mundo mais justo e igualitário.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 2ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi. 5ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALVES, Hercilaine Virginia Oliveira. *Armário de lembranças em cabeça de menina: a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral*. Dissertação (Mestrado em Letras). UFAM, 2022.
- ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. *Ironia e Literatura: Interseções*. Universidade Federal de Sergipe, 2013.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e a arte poética*. São Paulo: Ediouro, 1998.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Tradução: Paulo Soethe (coord.). Editora Unicamp. Campinas-SP, 2011.
- BECHARA, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Da subjetividade na linguagem*. Em Problemas de Linguística Geral I. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1988. p. 284-293
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al; revisão técnica de Eduardo Guimarães. Campinas SP: Pontes, 2006.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- CABRAL, Astrid. A professora fala da poeta. In: LEÃO, Allison (org.). *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012.
- CABRAL, Astrid. *Astrid Cabral, a poesia para humanizar o homem*. Entrevista concedida a Álvaro Alves de Faria. Revista Caliban. São Paulo, 2023.
- CABRAL, Astrid. *De déu em déu; poemas reunidos (1979 / 1994)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- CABRAL, Astrid. *Intramuros*. 2ª ed., revista. Manaus: Editora Valer, 2011.
- CABRAL, Astrid. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- CABRAL, Astrid. *Palavra na berlinda*. Rio de Janeiro: Ibris Libris, 2011b.
- CABRAL, Astrid. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- CABRAL, Astrid. *Rasos d' água*. Manaus: Editora Valer, 2004.

CABRAL, Astrid. *Rês desgarrada*. Brasília: Thesaurus, 1994.

CABRAL, Astrid. *Torna-viagem*. Recife: Bem-te-vi, 1981.

CABRAL, Astrid. *Visgo da terra*. Manaus: Valer, 2005.

CAMPOS, Antônio José Vieira de Queirós. *A Eironeia de Sócrates e a Ironia de Platão nos primeiros diálogos: (uma visão crítica sobre a noção de Vlastos de “ironia complexa”)*. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2016.

CAVALCANTE, José Dino; SOUSA, Gladson Fabiano Andrade. *A ironia na obra Alguma poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Revista Littera Online, Maranhão, n. 05, 2012.

CIVILIZAÇÃO mesopotâmica. *Enciclopédia Humanidades*. 2024. Disponível em: <https://humanidades.com/br/civilizacao-mesopotamica/#ixzz8UmG1vQvL>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CHICAGO Park District. *Parque Lincoln (Abraão)*. Chicago, [s.d.]. Disponível em: <https://www.chicagoparkdistrict.com/parks-facilities/lincoln-abraham-park#>. Acesso em: 31 mar. 2024.

COSTELLA, Roberta. *A ambiguidade em textos publicitários sob a perspectiva da enunciação*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo), Passo Fundo - RS, 2011.

CUNHA, Fausto. *Intramuros – As palavras essenciais*. CABRAL, Astrid. *Intramuros*. 2ª ed., revista. Manaus: Editora Valer, 2011.

DARKE, Diana. *Bárada, o rio bíblico que se tornou centro da guerra pela água na Síria*. 2017. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38585653> >. Acesso em: 28 mar. 2024.

DIAS, Luiz Francisco. *Enunciação e gramática: o papel das condições de emprego da língua*. Letras, Santa Maria, n. 33, p. 51-67, jul./dez. 2006.

FARIAS, Elson. [Orelha do Livro]. In. CABRAL, Astrid. *Intramuros*. 2. Ed. Editora Valer, 2011.

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

FERRAZ, M. de L. A. *A Ironia Romântica: estudo de um processo comunicativo*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORINDO, Priscila Peixinho. *Ethos: Um Percurso da retórica à Análise do Discurso*. Revista Pandora Brasil, Nº 47. Outubro de 2012. ISSN: 2175-3318

GALVÃO, Janaína Aguiar Mendes. *A ironia na obra de Cristina Peri Rossi: ditadura, exílio e depois*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal De Minas Gerais, UFMG, 2007.

GONÇALVES, João Batista Costa. *O conceito de ethos do enunciador na obra Em busca do sentido: estudos discursivos, de J. L. Fiorin*. Bakhtiniana, São Paulo, 2015.

GRAÇA, Antonio Paulo. A poesia de Astrid Cabral. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu; poemas reunidos (1979 / 1994)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

GUEDELHA, Carlos. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Linguística), UFSC-Florianópolis, 2013.

GUEDELHA, Carlos. Astrid Cabral: *Metáforas do eu-poético poeta*. Reflexão estética da literatura 2 / Organizadora Adriana Demite Stephani. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2020.

GUEDELHA, Carlos. *Manaus de águas passadas - a recriação poética de Manaus em Visgo da Terra, de Astrid Cabral*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). UFAM, 2001.

GUEDELHA, Carlos; SANTOS, Jozilena Farias dos. *Uma viagem entre retratos e espelhos: metáforas do corpo que envelhece*. Estação Literária, Londrina, 2020.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HEINE, P. V. B. O ethos e a intimidade regulada: especificidades da construção da construção do ethos no processo de revelação da intimidade nos blogs pessoais. Dissertação de Mestrado. Salvador, Instituto de Letras UFBA, 2007.

HEINE, P. V. B. A construção do ethos da garota adolescente na revista Capricho. In: HEINE, P. HEINE, L. (orgs). *Entre o texto e o discurso*. Simões Filho: Kalango, 2011.

HOUAUISS, A. VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1.ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política de ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

LAKOFF, George.; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanutto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. *Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Soren Kierkegaard*. Revista Espaço Acadêmico, n. 144, 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A propósito da metáfora*. Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, 2000.

MELO, André Luiz. *Teoria dos Mundos*. 2015. Disponível em: < <https://www.estudopratico.com.br/teoria-dos-mundos-primeiro-segundo-e-terceiro-mundo/>>. Acesso em: 29 mar. 2024.

METAFORIZAR. In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/metaforizar/> >. Acesso em: 08/04/2024.

MIRANDA, Lucas Mascarenhas de. *Memória individual e coletiva*. Jornal da Unicamp. Campinas, SP, 2019.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

PERES, Sonia Maria Zanezi. *Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva e Individual*. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia-GO, 2021.

PINTO, Zemaria. Rasos d'água, pélago profundo. In: CABRAL, Astrid. *Rasos d'água*. Manaus: Editora Valer, 2004.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: *Cadernos de poesia brasileira: poesia contemporânea*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997. p. 44.

RAMOS, D. G., Biase, M. C., Baltazar, M. H. M., Rodrigues, M. L. P., Sauaia, N. M. L., Sayegh, R. R., Malta, S. M. C. *Os animais e a Psique*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

REIS, Teres. *E-Dicionário de Termos Literários*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2009.

ROCHA, Gabriel Kafure da; SILVA, Estela Araújo. *As ironias do conceito socrático em Kierkegaard*. Revista Trilhas Filosóficas, n. 1, 2018.

RONECKER, J. P. *O simbolismo animal: mito, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário*. São Paulo: Paulus, 1997.

SAMPAIO; Enderson de Souza; SILVEIRA, Ederson Luís. *Astrid Cabral e a Literatura Amazonense: Sobre escritas e exterioridades nas poéticas da memória*. Interdisciplinar: Revista Eletrônica da UNIVAR. n°. 13 Vol.1, p.76 – 80, 2015.

SANTOS, Lucinéia Rodrigues dos. *Astrid Cabral: poesia e cartografias da memória*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.

SILVA, Claudinei Fernandes Paulino da. *A Teoria da Memória Coletiva de Maurice Halbwachs em Diálogo com Dostoiévski: Uma Análise Sociológica Religiosa a partir da Literatura*. Revista Theos: 6ª Edição, V.5 – n. 2, dez, Campinas, 2009.

SÓ ESCOLA: *Parca: O que é, significado*. Disponível em: <https://www.soescola.com/glossario/parca-o-que-e-significado>. Acesso em 26 jul. 2024.

TELLES, Tenório. Apresentação. In: CABRAL, Astrid. *Visgo da Terra*. Manaus: Editora Valer, 2005.