

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUIZ CARLOS SILVA FEIJÃO

A GEOGRAFIA LÍRICA DE ASTRID CABRAL:
Metáforas de uma poética do espaço e do lugar

Manaus / 2025

LUIZ CARLOS SILVA FEIJÃO

A GEOGRAFIA LÍRICA DE ASTRID CABRAL:
Metáforas de uma poética do espaço e do lugar

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 Mestre do respectivo Programa.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Manaus / 2025

Ficha Catalográfica

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

F297g Feijão, Luiz Carlos Silva
A geografia lírica de Astrid Cabral: metáforas de uma poética do espaço
e lugar / Luiz Carlos Silva Feijão. - 2025.
141 f. ; 31 cm.

Orientador(a): Carlos Antônio Magalhães Guedelha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
de Pós-Graduação em Letras, Manaus - AM, 2025.

1. Estudos literários. 2. Estudos geográficos. 3. Metáfora. 4. Espaço. 5.
Lugar. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II. Universidade Federal
do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

À minha querida mãe, Rosa de Lima Silva Feijão, mulher amazonense, filha nordestina, incansável guerreira na luta para oferecer melhores dias através do trabalho, por me oferecer um modelo de trabalho, honestidade e solidariedade, por acolher-me e motivar-me nos momentos mais difíceis e decisivos de minha vida, por sua interminável e resoluta disposição de me financiar, incentivar e principalmente de me amar;

Às duas mulheres da minha vida, esposa e filha, Ordiléia Colácio da Silva Feijão e Anne Larissa Colácio da Silva Feijão, que tornam a minha vida com maior sabor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua infinita bondade, e eterna companhia ao longo da minha existência, por sua amizade desde os tenros e inimagináveis momentos de minha vida até aos dias atuais;

À minha amada mãe, Rosa de Lima Silva Feijão, meu porto seguro e anjo da guarda nos momentos de fragilidade, aflição e perturbação;

À minha família, minha esposa, Ordiléia Colácio da Silva Feijão, e minha filha, Anne Larissa Colácio da Silva Feijão, por uma família abençoada e que abençoa;

À Universidade Federal do Amazonas, por várias oportunidades, por ter cursados as graduações em Administração de Empresa e Licenciatura Plena em Geografia. Por fim, por desfrutar da vivência em um ambiente de pesquisa, de produção universitária e principalmente por desfrutar desse palco onde ocorre a discussão e o diálogo do mais alto nível, sempre embasados pelo rigor científico;

Ao meu nobre orientador, Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, por sua dedicação e competência a serviço de uma educação diferenciada do compromisso com a produção científica e com a norma padrão;

Ao amigo e conselheiro Dr. Fabrício Magalhães de Souza, por sua incessante disposição de auxiliar, orientar nos caminhos literários e poéticos;

Ao Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literatura de Expressão Amazônica (GREMPLEXA), sob o comando dos Doutores Carlos Antônio Magalhães Guedelha e Iná Isabel de Almeida Rafael, por oferecer um espaço de oportunidades de elaboração, discussão, debates pertinentes à literatura, explorando questões de amplitude variada;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, aos coordenadores, aos professores Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, Norival Bottos Júnior, Cássia Maria Bezerra do Nascimento, Carlos Antônio Magalhães Guedelha, Lajosy Silva e Saturnino Valladares, que aconselharam, orientaram, ministraram aulas interessantes, instigantes e inspiradoras;

Às colegas da turma 2023/1, Raquel Martins, Ana Paula Castro e Vitória Carvalho, amigas e companheiras de lutas, angústias, sorrisos e vitórias em cada etapa do curso deste mestrado;

Ao professor e Dr. Cássio José Ferreira, por sua competência, elegância no trato interpessoal e sua pronta solicitude na resolução de cada demanda, serviço ou problemas inerentes e procedentes da dinâmica operacional do/no PPGL.

a Astrid Cabral

É a lírica oficina de Erato
onde conserto um mundo em torvelinhos.
Com o fio laminar da ironia
faço sangrar a carne das verdades.
Amargura jorrando em cada verso
olho o mundo com olhar revisionista.
E na arqueologia das lembranças
trago à tona tesouros inauditos.
Sobre esta minha mesa de trabalho
deslizam desacertos e errâncias
que encharcam a humana existência
Erato é quem me dá régua, compasso
e esse universo em desmedida
é meu espaço de reinvenção da vida.

(Carlos Guedelha, *Epígrafes*, 2021, p. 108)

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a geografia lírica presente na poesia de Astrid Cabral, poeta amazonense, investigando as metáforas criadas por ela para recriar as relações de identidade, exílio, cultura e trocas culturais. Após explorar as metáforas elaboradas pela autora para recriar as noções de espaço e lugar, dimensionando as interfaces dos estudos geográficos com os estudos literários, a pesquisa concentrou-se na análise de três livros de Astrid selecionados como objetos de pesquisa: *Visgo da terra*, no que concerne à identidade amazônica; *Torna-viagem*, no que diz respeito à reflexão sobre trocas culturais em terras estrangeiras; *Rês desgarrada*, em relação ao enfoque do exílio. A dissertação é formada por quatro capítulos, cada um tendo a sua base teórica, sendo as abordagens teóricas da metáfora (abordagem clássica, metáfora conceptual e metáfora viva) o fio condutor teórico e metodológico. O estudo procura mostrar que, nos muitos trânsitos líricos entre a Amazônia, o Oriente Médio e os Estados Unidos da América, Astrid faz avultar a figura de uma mulher que circula pelos espaços em busca de um lugar. Sua obra poética é profundamente marcada pela reflexão sobre espaço e lugar, elementos que não são meros cenários em seus livros, mas sim entidades vivas, afetivas e simbólicas. Essa noção se transforma de acordo com os deslocamentos da autora — físicos, culturais e interiores —, resultando em uma poética do enraizamento e do desenraizamento. Ou ainda uma cartografia do pertencimento e da perda. A geografia lírica de Astrid Cabral, nos três livros analisados, constitui uma verdadeira geografia afetiva e existencial. Sua obra nos mostra que escrever poesia é uma forma de habitar o mundo, mesmo quando esse mundo está em ruínas ou longe de casa. A metáfora foi a principal ferramenta de Astrid nessa arqueologia do sentimento. Isso porque a metáfora lança pontes com o desconhecido e possibilita dizer o indizível, após experimentá-lo.

Palavras chave: Estudos literários. Estudos geográficos. Metáfora. Espaço. Lugar.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación fue analizar la geografía lírica presente en la poesía de Astrid Cabral, poeta amazónica, investigando las metáforas que creó para recrear las relaciones entre identidad, exilio, cultura e intercambios culturales. Tras explorar las metáforas desarrolladas por Astrid para recrear las nociones de espacio y lugar, dimensionando las interfaces de los estudios geográficos con los estudios literarios, la investigación se centró en el análisis de tres libros de Astrid seleccionados como objeto de investigación: *Visgo da terra*, sobre la identidad amazónica; *Torna-viagem*, sobre la reflexión sobre los intercambios culturales en tierras extranjeras; *Rês desgarrada*, sobre el enfoque del exilio. La disertación se compone de cuatro capítulos, cada uno con su propia base teórica, con los enfoques teóricos de la metáfora (enfoque clásico, metáfora conceptual y metáfora viva) como hilo conductor teórico y metodológico. El estudio busca mostrar que, en los numerosos tránsitos líricos entre la Amazonía, Oriente Medio y Estados Unidos, Astrid destaca a una mujer que recorre espacios en busca de un lugar. Su obra poética está profundamente marcada por la reflexión sobre el espacio y el lugar, elementos que no son meros escenarios en sus libros, sino entidades vivas, afectivas y simbólicas. Esta noción se transforma según los desplazamientos de la autora —físicos, culturales e internos—, dando lugar a una poética del arraigo y el desarraigo. O incluso a una cartografía de la pertenencia y la pérdida. La geografía lírica de Astrid Cabral, en los tres libros analizados, constituye una verdadera geografía afectiva y existencial. Su obra nos muestra que escribir poesía es una forma de habitar el mundo, incluso cuando este está en ruinas o lejos de casa. La metáfora fue la principal herramienta de Astrid en esta arqueología del sentimiento. Esto se debe a que la metáfora tiende puentes con lo desconocido y permite decir lo indecible, después de experimentarlo.

Palabras clave: Estudios literarios. Estudios geográficos. Metáfora. Espacio. Lugar.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	8
INTRODUÇÃO	12
1. LITERATURA E A GEOGRAFIA: METÁFORAS DE UMA INTERFACE	19
1.1 A metáfora da simbiose	19
1.2 Mundos geográficos e mundos literários	20
1.3 Espaço e lugar nos estudos geográficos	23
1.4 Espaço e lugar nos estudos literários	24
1.5 As metáforas do não-lugar	30
1.6 A dinâmica da simbiose	35
1.7 Para fechar o capítulo	37
2. “VISGO DA TERRA”: A METÁFORA DA IDENTIDADE AMAZÔNICA	40
2.1 Em torno de uma “geografia sentimental”	40
2.2 Aristóteles e o “ar estrangeiro” da metáfora	43
2.3 “Esboço”: a singularidade amazônica	50
2.4 O “pendor anfíbio”: metáfora da vida entre água e terra	58
2.5 Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em <i>Visgo da terra</i>	65
3. “TORNA-VIAGEM”: A METÁFORA DA ALTERIDADE E DAS TROCAS CULTURAIS	68
3.1 Torna-viagem: roteiro para um passeio em espaço/tempo mítico	68
3.2 Lakoff e Johnson: “Metáforas pelas quais vivemos”	70
3.3 Metáfora A VIDA É UMA VIAGEM	74
3.4 Metáforas antitéticas	78
3.4.1 Entre o passado e o presente	80
3.4.2 Entre a luz e as trevas	89
3.5 Outras metáforas	94
3.6 Exílio, estranhamentos, alteridade	98
3.6.1 A muçulmana e o seu “rosto forasteiro no bar”	99
3.6.2 A “Babel moderna” e os “inquilinos ocidentais”	101
3.7 Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em <i>Torna-viagem</i>	102
4. “RÊS-DESGARRADA”: A METÁFORA DO EXÍLIO EM OUTRO CLIMA, OUTRA GEOGRAFIA	105
4.1 Um livro siamês de <i>Torna-viagem</i>	105
4.2 A “metáfora viva” e “metáfora de invenção” em <i>Rês desgarrada</i>	107
4.3 “A voz do exílio” em uma “Anticanção”	112
4.4 Metáforas de um discurso ecocrítico e ecopoético	118
4.5 Metáforas sinestésicas: as estações do ano	126
4.6 Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em <i>Rês desgarrada</i>	130
5. ELEMENTOS DE UMA GEOGRAFIA LÍRICA (CONSIDERAÇÕES FINAIS)	135
REFERÊNCIAS	139

PREÂMBULO

Na minha trajetória pessoal, muito cedo tive contato com textos literários, especialmente as múltiplas narrativas, sejam orais ou escritas, que contribuíram decisivamente na constituição do meu modo de ser e de compreender o mundo e suas relações. Na infância, convivi com criaturas do misterioso mundo ficcional amazônico, como a cobra grande, o jurupari e o boto tucuxi. Mas também me vi às voltas com personagens do imaginário nacional, como o saci pererê, a mula sem cabeça e a cuca, entre outras. Entre essas narrativas, há um espaço muito especial em minha memória reservado às narrativas bíblicas e ainda aos contos de fadas, em especial dos irmãos Grimm.

A vida avançou em seu curso, e aos quinze anos de idade, ainda no ensino fundamental, por volta dos anos de mil novecentos e oitenta, a construção dos fundamentos psicológicos, emocionais e espirituais continuavam. Enquanto isso, o fascínio pela Literatura ia se consolidando, consciente ou inconscientemente. O tempo de experiências sistemáticas na escola e a necessidade do desenvolvimento da leitura abriam infinitas possibilidades de desvendar o mundo literário.

No ano de mil novecentos e oitenta e três, o ensino médio flertava com minha existência, ou seja, estava às portas. Sem convicção de qual caminho seguir, busquei orientação e fui convencido por amigos mais velhos e experientes que um bom caminho a palmilhar seria o da área de saúde. Assim, realizei minha matrícula no curso técnico Práticas de Saúde. Certamente essa etapa de estudo foi uma experiência salutar e interessante, porém não satisfatória. Completei os três anos, finalizando o tão desejado e assustador ensino médio. Foi um período de grandes lutas e agruras, pois acossado pela necessidade financeira e a instabilidade econômica familiar, sempre foi uma prática trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Essa realidade furtava-me o tempo tão precioso ao estudo e à leitura, no entanto, mesmo que de forma pachorrenta, a caminhada seguia.

Ao término do ensino médio, as necessidades pessoais e familiares eram enormes, desde o simples ato de pagar uma conta de água até o de comprar alimento. Essa realidade de vida impulsionou-me a estudar, pois era uma porta de libertação e emancipação da triste pobreza que teimava em me acompanhar. Sempre dei um jeito de tomar emprestado e, em momentos raros, comprar livros. Sabia que estudando poderia chegar à faculdade e alçar maiores voos rumo a melhores dias.

A graduação seria meu passaporte para uma viagem que me possibilitasse entrar em outras portas para inúmeras oportunidades e alternativas de ganhar dinheiro. Pesquisando com alguns amigos e no mercado de trabalho, descobri que o curso de Administração de Empresas da Ufam seria o meu Eldorado. Estudando com mais intensidade e trabalhando sem parar, logo os esforços despendidos na disputa por uma vaga no curso pretendido me contemplaram com a vaga tão sonhada, e no ano de mil novecentos e oitenta e nove estava na Ufam iniciando minha graduação.

Ao longo do curso, a hercúlea tarefa de trabalhar e estudar foi mantida, e por toda a trajetória da graduação assim foi. Destaco ainda que nessa fase de formação todos os conteúdos, conceitos, postulados, princípios e teorias estudados da/na Administração foram também laborados, assimilados e apresentados de forma mais significativa quando articulados e associados à arte literária e seus estilos e ainda, era prazeroso defender uma atividade ou apresentar uma teoria da Administração ou correlata através do viés literário, ou seja, peças, seminários e dramatizações, entre outras. A prática desenvolvida em minha vida na graduação e na construção do administrador de empresa foi decisiva para um encontro com duas áreas distintas que nos anos vindouros determinariam mudanças de rumos e o surgimento de novas prioridades no decurso da vida.

No salutar labor entre estudo e trabalho, a conclusão dessa graduação ocorreu em mil novecentos e noventa e três, diga-se de passagem, ainda que tardiamente deixava o curso realizado, sentia-me com o dever cumprido, pois estava formado e ganhando um substancial salário, próximo ao valor de quinze salários mínimos, aproximadamente R\$ 21.000,00 na moeda de hoje. No entanto, apesar de há dez anos ganhando esse salário, observei em meu coração que não estava feliz, faltava algo, não sabia explicar o que era, porém almejava alguma coisa que trouxesse alegria e brilho à arte de viver.

Em mil novecentos e noventa e três, ano em que me formei, uma prática foi constante: quase toda semana tinha algum aluno ou alunos estudando reforço de aulas de Geografia e Matemática comigo. Foi aí que percebi que percorrer os caminhos das Letras (Geografia e Literatura) e dos números (Matemática) na esteira da produção do ensino e aprendizagem, despertavam um desejo enorme de permanecer na prática de aprender e ensinar. No bojo dessa experiência, parecia que meu coração anelava mais por isso do que ganhar dinheiro com a Administração.

Deslumbrado e envolvido pela fascinante arte de ensinar, em 1994 meu coração e intelecto abriram mão do satisfatório salário oferecido por ações e trabalhos desenvolvidos na

área de administração, para atender um convite de uma rede particular de ensino, trabalhando como professor dos componentes curriculares Geografia e Matemática. Aceitei o desafio motivado pela alegria de viver essa experiência.

A concretização do início do sonho de trabalhar aprendendo e ensinando foi possibilitada por duas escolas: o Instituto Adventista de Manaus, lecionando Matemática, e a Escola Estadual Márcio Nery, trabalhando com Geografia e Literatura. Na escola adventista, por onze anos, no período compreendido entre os anos de mil novecentos e noventa e quatro até dois mil e quatro, ministrei aulas de Matemática. Interessante destacar que, mesmo na prática do ensino da matemática, meus alunos eram provocados a dramatizar, narrar, encenar conhecimentos matemáticos, a biografia e obras dos pensadores matemáticos. Em suma, nem diante dos números a Literatura foi esquecida, silenciada ou ignorada.

Outra revelação significativa referente ao viver literário foi a experiência constituída na Escola Márcio Nery. Durante sete anos que passei nessa escola, de mil novecentos e noventa e quatro até dois mil, meu trabalho era exclusivamente com alunos do ensino médio. Nas aulas elaboradas e ministradas, adotei a postura de trabalhar os conteúdos geográficos conjuntamente aos registros literários, ampliando e aprofundando os conteúdos a partir do prisma do poeta, do prosador, ficcionista ou outras categorias literárias. Isso era trabalhado numa visão integradora e dialógica entre a Geografia e a Literatura. As aulas eram mais interessantes, pois o espaço, sua construção ou transformação eram abordados pelo viés objetivo, material ou subjetivo, transcendente e literário.

Aos alunos do terceiro ano do ensino médio, era praxe o estudo do espaço geográfico amazônico e análises de autores da prosa e poesia amazonense. Dentre eles, cabia destaque especial aos seguintes: Astrid Cabral, Márcio Sousa, Elson Farias e Arthur Engrácio, entre outros. Na cristalização e consolidação desses estudos literários fundidos com a Geografia, já se despertava o desejo de realizar algo na direção desse diálogo ou interface entre os conhecimentos geográficos e os literários.

Estudando os escritores amazonenses, para tornar as aulas de Geografia do Amazonas mais interessantes e ricas na descrição dos atos e fatos relacionados ao espaço, descobri Astrid Cabral através da recriação poética do espaço local e regional, expostos no livro *Visgo da Terra*. Esse encontro com a lírica astridiana impulsionou-me a pesquisar sobre outros poemas de Astrid que apresentassem o foco na realidade amazônica. Com esse propósito, busquei conhecer outros livros de Astrid que porventura mantivessem pontos de contato com essa temática.

Nessa busca, encontrei os livros *Torna-Viagem* e *Rês Desgarrada*, que me indicavam a existência de uma conexão, uma aliança entre eles. Na integração entre os três livros, percebi o delineamento de uma poética do espaço. A partir dessa tríade de livros, os trabalhos nas salas de aula começaram, e a cada ano algo novo era revelado através dos estudos aplicados aos alunos dos terceiros anos do ensino médio, na conduta adotada e efetivada em sala de aula. O crescente contato e envolvimento com a obra astridiana, seja na esfera individual ou coletiva a partir das vivências em sala de aula, em especial a tríade anteriormente citada, impulsionou-me de forma decisiva ao estudo sistemático dessa poesia.

INTRODUÇÃO

Astrid Cabral, poeta de Manaus, já publicou mais de uma dúzia de livros de poesia, boa parte deles objetos de pesquisas em diversas universidades do Brasil. Entre esses livros, há uma tríade que sempre me instigou, justamente pela forma como as obras se articulam, estabelecendo o que convencionei chamar de “poética do espaço e do lugar”. São os livros *Visgo da terra* (ambientado em Manaus, escrito por Astrid na década de 1980 para marcar sua origem e sua identidade amazônica), *Rês Desgarrada* (ambientado em Chicago, a fim de recriar flagrantes das vivências nessa cidade norte-americana, onde Astrid morou e trabalhou a serviço do Ytamarati) e *Torna-Viagem* (ambientado no Oriente Médio e países próximos à região, por onde a poeta morou de 1970 a 1972. O livro foi escrito sete anos depois, revivendo o já vivido). Nessa tríade, o diálogo entre a Geografia e a Literatura ganha vulto, colocando em pauta questões ligadas à identidade e à alteridade, entre a cultura amazônica e a cultura alienígena, entre os espaços geográficos e os espaços míticos. Quando lemos essas obras de forma vertical, uma comunicando-se com a outra como seu *continuum*, percebemos o esboço de uma geografia lírica que muito tem a nos dizer sobre o universo amazônico, sobre o mundo globalizado, sobre nós mesmos e os conflitos e angústias humanas.

A poesia de Astrid Cabral caracteriza-se pela perceptível universalização dos elementos regionais e a relação entre eles no espaço e no tempo, um interessante mosaico do registro cultural, lembrando as palavras de Cyntrão (2004, p.11), no sentido de que “como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais na confluência de suas inspirações subjetivas”. Daí se depreende que o registro poético é, por si só, uma referência da marcação tanto espacial quanto temporal, no caso de Astrid Cabral impulsionada pelo existencialismo sartreano. Um fenômeno pantemporal, no qual ocorre o registro dos valores e ideologias capturados pela sensibilidade da artista. Astrid Cabral, nos três livros supracitados, compartilha a o empalavrado subjetivo desses fatos no tempo, no espaço e na sociedade, ainda que essas três categorias estejam em constante metamorfose.

Diante dessa percepção, interessei-me em desenvolver a pesquisa sobre a configuração de uma geografia lírica, de uma poética do espaço e do lugar, no que concerne aos diálogos presentes no conjunto das três obras. Minha proposta de investigação localiza-se na interface entre duas áreas de estudos, pelas quais tenho muito interesse como pesquisador: a da linguagem, compreendida pelos campos linguístico e literário; e a da Geografia, além de outros

diálogos com áreas diversas que ampliam e aprofundam o mosaico da geografia lírica astridiana.

A urgência em efetivar o início dos trabalhos da referida pesquisa desencadeou a busca na identificação de qual ambiente promoveria as melhores alternativas para a realização deste estudo. Assim, no final de novembro e início de dezembro do ano de 2022, descobri a existência do edital do processo seletivo para vagas no Mestrado em Letras para o ano de 2023. As vagas oferecidas pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UFAM), eram talvez o caminho mais salutar, sedutor e viável como opção satisfatória para a solução do dilema de realização da pesquisa sobre o projeto que me impulsionava na direção da interface entre os estudos geográficos e literários na elaboração da Geografia Lírica de Astrid Cabral.

A inscrição no processo de seleção para o Mestrado em Letras foi realizada. Nesse período, um fato que me chamou a atenção foi a oferta do minicurso “O Discurso metafórico”, oferecido pelo PPGL. Fiquei impressionado com o conteúdo do minicurso, principalmente por sua convergência com a pesquisa que intencionava desenvolver. Nesse minicurso, aprendi a lidar teoricamente com a metáfora, que viria a ser o fio condutor da minha pesquisa.

A importância do PPGL no desenvolvimento da pesquisa já se fez sentir nos primeiros contatos e nas primeiras impressões, a partir do acesso, pois a leitura da bibliografia obrigatória para a prova escrita veio fortalecer a convicção de que foi uma escolha acertada participar de certame, e que aquele era de fato o ambiente onde a pesquisa que intencionava desenvolver encontraria a mais ampla correspondência. Sobre o acesso ao Mestrado do PPGL, muitos foram os desafios, porém a passagem em cada fase não só fortalecia o intento da pesquisa como desenvolvia a convicção de que estava diante da grande oportunidade de avançar e aprimorar a pesquisa.

O PPGL proporcionou múltiplas possibilidades de aprofundamento de conhecimentos necessários para meu crescimento intelectual, através das atividades diversas do curso, como seminários, congressos, simpósios e outros eventos. Esta pesquisa é parte dos saberes desenvolvidos e experienciados no âmbito do Mestrado, pois cada disciplina cursada contribuiu de alguma forma para o desenvolvimento da pesquisa, ampliando o seu escopo teórico. O contato com pesquisadores e seus estudos diversificados possibilitou caminhos outrora desconhecidos, mas de grande importância no percurso a ser percorrido. Tudo isso foram descobertas possibilitadas pelas disciplinas cursadas.

A disciplina “Literatura, colonialismo e teoria pós-colonial”, ministrada pela professora Adriana Aguiar, mostrou as relações de poder, identidade e resistência cultural. Foi possível

ver que, durante os períodos coloniais, a literatura foi tanto um instrumento de dominação quanto de resistência. Escritos europeus frequentemente retratavam povos colonizados como "primitivos" ou "exóticos", reforçando estereótipos e justificando o domínio imperialista. Por outro lado, escritores colonizados começaram a usar a literatura como meio de contestação, reivindicando suas vozes e tradições. A Teoria Pós-Colonial surge como um campo de estudo crítico que questiona as narrativas do colonialismo e suas consequências. Ela investiga como a linguagem, a cultura e a identidade foram moldadas pelo domínio colonial e como os povos colonizados reconstroem suas histórias e subjetividades. A literatura pós-colonial, portanto, desafia as narrativas dominantes e dá espaço para perspectivas silenciadas. Dessa forma, escritores questionam a herança colonial e suas repercussões na contemporaneidade.

Em “Literatura, Memória e Cultura”, ministrada pelo professor Norival Bottos, pôs em debate a relação entre literatura, memória e cultura, como algo essencial para a construção da identidade individual e coletiva. A literatura funciona como um espaço de preservação da memória, ajudando a transmitir e reinterpretar valores culturais ao longo do tempo. Considerando-se que a literatura registra experiências individuais e coletivas, especialmente em contextos históricos marcados por traumas, exílios e deslocamentos, as memórias pessoais se entrelaçam com narrativas históricas, criando novos significados sobre o passado. A cultura é um conjunto de práticas, valores e símbolos que moldam a identidade de um povo. A literatura contribui para a disseminação dessas manifestações culturais, servindo como um espelho da sociedade. Escritores frequentemente exploram costumes, tradições e dilemas sociais em suas obras. A literatura muitas vezes atua como um campo de resistência, ajudando a preservar culturas marginalizadas e a recontar histórias que foram silenciadas. Movimentos como o pós-colonialismo e a literatura de testemunho demonstram essa conexão, dando voz a grupos historicamente excluídos.

A disciplina “Metodologia da pesquisa em estudos literários, sob a regência da professora Cassia Nascimento, envolveu um conjunto de abordagens teóricas e técnicas que orientaram a análise e interpretação dos textos literários. Pude perceber que, diferentemente das ciências exatas, os estudos literários geralmente adotam métodos qualitativos, com foco na análise textual, histórica e cultural. A disciplina trouxe orientações sobre o tratamento que se pode dar ao objeto de estudo, a formatação do referencial teórico, a definição dos procedimentos metodológicos e a escrita da pesquisa em si.

“Literatura no Amazonas”, com o professor Carlos Guedelha, sublinhou que a tradição literária da Amazônia é marcada pela riqueza da diversidade, pelo encontro de saberes

indígenas, europeus e afrodescendentes, e por uma forte relação com a natureza e as questões sociais da região. Desde o período colonial até a contemporaneidade, a produção literária amazonense reflete essa diversidade cultural e suas tensões históricas: dá voz à floresta e seus mitos, enfatizando a grandiosidade do imaginário ribeirinho e caboclo; enfatiza a oralidade e a cultura indígena, com forte influência das tradições orais na forma de contar histórias; reflete sobre o impacto do progresso, em obras que discutem os efeitos da urbanização, do desmatamento e da exploração da Amazônia, além de trazer para a cena os conflitos e angústias humanas na região.

“Teoria da Literatura” foi a disciplina ministrada pelo professor Lajosy Silva, que buscou explicitar a natureza da literatura, seus elementos estruturais e suas funções culturais. Envolveu diferentes abordagens críticas que ajudam na interpretação e análise dos textos literários. Restou claro que a teoria da literatura, ou a crítica literária, é um campo dinâmico que evolui com novas abordagens e metodologias próprias. Ao compreender suas bases, podemos interpretar textos com mais profundidade e produtividade.

Em “Enunciação literária”, ministrada pelo professor Carlos Antônio Guedelha, pôs em evidência a realidade linguística do fato literário, por meio da aplicação de conceitos fundamentais de teorias da enunciação em textos literários. A enunciação literária é o ato de produzir um discurso literário, ou seja, a forma como um texto é construído e comunicado ao leitor. Esse conceito é central para os estudos literários e linguísticos, pois envolve o posicionamento do narrador ou do eu-lírico, os modos de dizer e a relação entre autor, texto e leitor. Nesse sentido, a enunciação literária define a forma como uma obra se comunica. Compreender quem fala, como fala e para quem fala nos ajuda a interpretar mais profundamente os textos literários, sempre partindo do pressuposto de que o aparelho formal da língua só tem razão de ser quando convertido em aparelho formal da enunciação. Em outras palavras, as formas da língua existem para produzir sentidos, e na Literatura essa compreensão é vital.

Por fim, sobre as impressões e as marcas deixadas pelo PPGL em minha identidade como pesquisador, um trinômio denomina o que tem sido essa relação: acolhimento (um ambiente prazeroso para se trabalhar, estudar e pesquisar), profissionalismo (os servidores, em especial os professores e coordenadores, comprometidos com o rigor científico e com a pesquisa de qualidade) e competência (pautada pela ética e resultados eficazes no empreendimento do fazer científico). Esse ambiente contribuiu decisivamente para suavizar a dureza do caminho rumo ao desenvolvimento da pesquisa.

As normas científicas prescrevem que, definido o objeto de estudo, é necessário que seja formulado o problema de pesquisa. Dado esse parâmetro de cientificidade aos estudos, formulei os seguintes problemas de pesquisa: de que forma Astrid Cabral metaforiza, em sua poesia, as percepções do espaço, e especialmente do lugar? Como suas metáforas traduzem as relações de identidade, exílio, culturas e alteridades? Em que sentido essas metáforas contribuem para dar forma a uma geografia lírica na obra da poeta? Essas questões nortearam todo o esforço de pesquisa desenvolvido, desde os primeiros passos da caminhada no Mestrado até a elaboração final da dissertação.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar a geografia lírica presente na poética astridiana, investigando as metáforas criadas pela poeta para recriar as relações de identidade, exílio, cultura e alteridade. Quanto aos objetivos específicos, foram definidos como segue: explorar as metáforas elaboradas por Astrid Cabral para recriar as noções de espaço e lugar, dimensionando as interfaces da Literatura com a Geografia; discorrer sobre a identidade amazônica a partir das imagens poéticas do livro *Visgo da terra*; refletir sobre os conceitos de alteridade e trocas culturais com base no livro *Torna-viagem*; discutir temas referentes à Literatura e exílio, tendo como ponto de partida o livro *Rês desgarrada*.

O percurso metodológico da pesquisa deu-se pela via da pesquisa bibliográfica, sendo o *corpus* de análise constituído por poemas selecionados dos livros *Visgo da terra* (2005), *Rês desgarrada* (1994) e *Torna-viagem* (1981). Os poemas de *Visgo da Terra* foram o ponto de partida das reflexões, funcionando como referência para os outros dois livros, a partir da perspectiva de que os três formam uma unidade, fundem-se e se complementam no que concerne à temática do lugar/espaço de origem estabelecendo um contraponto entre a cultura amazônica e outros padrões culturais, especialmente norte-americanos e orientais: *Visgo da terra* é o torrão da poeta; *Rês desgarrada* é o exílio em terras estadunidenses; *Torna-viagem* é o turismo lírico pelo Líbano e pela Grécia.

Adotei, na feitura da dissertação, a “metáfora do poliedro”, proposta pela pesquisadora Iná Isabel de Almeida Rafael, em sua dissertação de Mestrado sobre as interfaces da Linguística com a Literatura. Ela defende que “o poliedro é uma figura geométrica que possui diversas faces, entendendo ‘face’ como cada um dos lados de um poliedro. Das muitas faces do poliedro, cada face olha em direção e para além de uma determinada fronteira” (Rafael, 2015, p. 31). A “metáfora do poliedro” está no efetivo percurso desta pesquisa, orientando-nos através de suas coordenadas, na integração das denominadas faces poliédricas propostas na referida metáfora, principalmente através dos diálogos entre áreas distintas, que são as múltiplas faces do poliedro.

Após as análises desenvolvidas, os resultados alcançados foram sistematizados e organizados nesta versão final da dissertação, que se encontra estruturada em quatro capítulos, cada um com o seu quadro teórico próprio, como explicitado a seguir:

O primeiro capítulo, nomeado **“Literatura e Geografia: metáforas de uma interface”**, dedica-se a desempacotar as metáforas elaboradas por Astrid para recriar as noções de espaço, lugar e não-lugar, promovendo o entrelaçamento da Literatura com a Geografia. Para tanto, o capítulo encontra-se estruturado em tópicos que abordam as interfaces da Geografia com a Literatura permeados por análises de poemas astridianos. A partir da metáfora da “simbiose”, tomada de empréstimo ao campo da biologia, discorro sobre a relação entre os estudos literários e os estudos geográficos.

Quanto ao espaço geográfico, a ancoragem teórica foi de Milton Santos (2006) em *A natureza do espaço*, Carlos Eduardo Sauer (2016), *Sociedade, natureza e espaço geográfico*; Yi Fu Tuan (2018), com *Lugar uma perspectiva experiencial*; Roberto Correa (2000), em “Espaço: um conceito chave da Geografia”; relativamente ao espaço nos estudos literários, a contribuição mais importante foi de Luis Alberto Brandão (2013), com *Teoria do espaço literário*; Gaston Bachelard (2008), com *A poética do espaço*. As reflexões sobre o conceito de não-lugar foram extraídas de Marc Augé (1992), em *Não-Lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade*, e ampliadas por Yi-Fu Tuan (1983), em *Espaço e lugar*.

O segundo capítulo, intitulado **“Visgo da terra”: a metáfora da identidade amazônica**, revisita a abordagem aristotélica sobre a metáfora e os conceitos de cultura e identidade, para mostrar como Astrid Cabral elabora metáforas, em poemas do livro *Visgo da terra*, para recriar matizes da sua identidade amazônica, amalgamada à terra, à água e aos seres que povoam a região e o seu imaginário. A base teórica principal do capítulo é a abordagem aristotélica do fenômeno metafórico e seus desdobramentos, o conceito de *ethos* discursivo e a noção de *sfumato*, de Paes Loureiro;

O terceiro capítulo, de nome **“Torna-viagem”: a metáfora da alteridade e das trocas culturais**, explora as metáforas que dão conta dos diálogos interculturais Ocidente/Oriente, reforçando princípios ligados à alteridade, a partir da leitura de poemas do livro *Torna-viagem*. A base teórica principal do capítulo é a abordagem da metáfora conceptual e seus desdobramentos, além de reflexões sobre o espaço e o tempo míticos;

O quarto capítulo, com o título **“Rês desgarrada”: a metáfora do exílio em outro clima, outra geografia**, discorre sobre o conceito de exílio, com base em flagrantes da cultura estadunidense, suas cenas e cenários, em contraponto com a cultura amazônica. A base teórica

principal do capítulo são as reflexões teóricas sobre o discurso metafórico estabelecidas por Paul Ricoeur e Luiz Carlos Marcuschi.

O conjunto dos autores e obras destacados no quadro teórico de cada capítulo constitui-se na base de todas as reflexões operadas no tratamento dos poemas de Astrid Cabral.

1 LITERATURA E GEOGRAFIA: METÁFORAS DE UMA INTERFACE

Conforme explicitado na introdução, este capítulo dedica-se a desempacotar as metáforas elaboradas por Astrid para recriar as noções de espaço, lugar e não-lugar, promovendo o entrelaçamento da Literatura com a Geografia. Para tanto, o capítulo encontra-se estruturado em tópicos que abordam as interfaces da Geografia com a Literatura permeados por análises de poemas astridianos.

1.1. A metáfora da simbiose

O pesquisador Biagio D'Angelo, discorrendo sobre a relação entre a Literatura e o Cinema faz uma pergunta que ele mesmo reputa como óbvia, mas que considera importante se repetir, pela força que ela tem: “Pode uma determinada forma de expressão, como o cinema, apropriar-se de características específicas de outra linguagem estética, como a literatura, sem perder a essência ontológica que a caracteriza e a estabelece como ‘diferença’?” (D'Angelo, 2013, p. 65). Creio que essa pergunta pode ser perfeitamente aplicada aos estudos comparados entre a Literatura e a Geografia. Nesses imbricamentos necessários, nenhum dos dois campos sofre prejuízo ontológico. Pelo contrário, ambos se enriquecem.

Para insistir nessa reflexão, extraí uma metáfora do campo da Biologia, a partir das informações contidas em Miguel Barbosa Correia (2012) na obra *Do parasitismo à simbiose*. A Biologia fornece dois termos que servem para cobrir a maioria das relações de convivência entre os seres: o “parasitismo” e o “mutualismo”. O parasitismo é uma relação unilateral, na qual um dos seres se beneficia do outro, sem nada lhe fornecer em troca. Trata-se do “parasita”, que acarreta grandes prejuízos ao seu “hospedeiro” compulsório; o mutualismo, por outro lado, é uma relação de troca, em que os diferentes seres são beneficiados pela associação. De natureza bilateral, no mutualismo o que se serve do outro também serve ao outro.

Existem duas formas básicas de mutualismo: o obrigatório e o facultativo. O mutualismo obrigatório recebe o nome de “simbiose”. É obrigatório porque as duas espécies não podem viver separadas, porque uma depende da outra para sobreviver. Já o mutualismo facultativo recebe o nome de protocooperação. Nessa relação, as duas espécies são beneficiadas mas podem viver independentemente ou trocar de parceiro, como é o caso das aves que se alimentam de parasitas na pele do gado (Begon & Townsend, 2023).

Toda essa digressão conceitual tem o objetivo de apresentar uma fonte metafórica para sublinhar as múltiplas relações entre duas espécies que “con-vivem” em permanente interação: a Literatura e a Geografia. Dois “organismos” que transitam de um para o outro em uma via de mão dupla, na qual a Literatura se serve da Geografia, ao mesmo tempo em que a Geografia também se serve da Literatura. Esta metáfora da simbiose nos leva a rejeitar qualquer discurso que procure apontar alguma forma de parasitismo de uma área para outra. Resta assinalar que estamos diante de relação necessária para a própria ontologia de cada uma das áreas em questão, uma absorvendo nutrientes da outra, ao mesmo tempo em que a alimenta. Historicamente tem sido assim.

Nos tópicos que seguem, desenvolvo reflexões sobre essa relação simbiótica dos estudos literários com os estudos geográficos, tendo sempre como ponto de partida a leitura de poemas de Astrid Cabral.

1.2. Mundos geográficos e mundos literários

No poema “Descoberta das Américas”, do livro *Rês desgarrada* (1994), Astrid Cabral elaborou a seguinte imagem:

“No Primeiro Mundo
a lírica descoberta:
O meu primeiro mundo
é o Terceiro Mundo”
(Cabral, 1994, p. 23)

O eu-lírico desse poema é uma mulher brasileira, amazônida, que se encontra nos Estados Unidos, portanto em situação de exílio. Morando em terras norte-americanas, essa mulher descobre que a sua identidade está indissolúvelmente atrelada ao Brasil. Por meio de uma expressiva antítese, ela contrapõe o Terceiro Mundo (Brasil) ao Primeiro Mundo (Estados Unidos).

Os termos “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo” utilizados no poema têm raízes geográficas e históricas que remontam ao período da Guerra Fria, quando o mundo estava dividido entre duas superpotências: os Estados Unidos e a União Soviética. Naquela época, o Primeiro Mundo referia-se aos países capitalistas alinhados com os EUA e a Europa Ocidental. O Segundo Mundo compreendia as nações socialistas ou comunistas alinhadas com a União Soviética, incluindo países do Leste Europeu. Já o Terceiro Mundo englobava os países que não estavam alinhados diretamente com nenhum dos blocos e incluía nações da América Latina,

Ásia, África e Oriente Médio, muitos dos quais eram países recém-independentes ou em desenvolvimento.

Esses conceitos ganharam novas conotações ao longo do tempo, especialmente após o fim da Guerra Fria. O Primeiro Mundo passou a ser associado aos países desenvolvidos, com economias industriais avançadas, infraestrutura sólida e elevados índices de desenvolvimento humano (IDH), incluindo países da América do Norte, Europa Ocidental, Japão, Coreia do Sul e Austrália.

O Terceiro Mundo, por outro lado, tornou-se sinônimo de países em desenvolvimento ou subdesenvolvidos, frequentemente caracterizados por baixa renda *per capita*, acesso limitado a infraestrutura básica, desafios sociais e econômicos, e IDH mais baixo. No entanto, muitos especialistas consideram esses termos ultrapassados e simplistas, pois não levam em conta a diversidade e complexidade dos países classificados como "Terceiro Mundo" – muitos dos quais têm hoje economias emergentes e desempenham papéis significativos no cenário global.

Atualmente, os termos "países desenvolvidos" e "países em desenvolvimento" são mais usados, refletindo melhor as realidades econômicas e sociais contemporâneas. Mesmo assim, o conceito de Primeiro e Terceiro Mundos ainda serve como referência para as desigualdades e disparidades globais históricas, mesmo que careça de precisão nos debates atuais.

Numa escrita situada em uma época na qual a dicotomia “primeiro mundo x terceiro mundo” ainda era de uso corrente, Astrid toma emprestado essa dicotomia da linguagem da Geografia para dar conta de sua “descoberta das Américas”, uma descoberta lírica que põe em separado o espaço da América do Norte e o espaço da América do Sul, identificando-se com esta última, o espaço que é o seu “lugar”. Nesse sentido, ela estabelece um exuberante diálogo da poesia com a Geografia.

Assim como no poema de Astrid Cabral, existem numerosos exemplos de interfaces entre a Literatura e a Geografia, que revelam uma relação complexa e multifacetada, na qual o estudo dos espaços, lugares e paisagens se conecta profundamente com a construção da narrativa e da poesia, a expressão cultural e a subjetividade dos seres. Tanto a Geografia quanto a Literatura exploram as formas como os seres humanos se relacionam com o mundo ao seu redor, seja através da análise objetiva de espaços e suas dinâmicas, seja por meio de descrições simbólicas e subjetivas que ajudam a construir a identidade e o sentido de lugar na narrativa ou na tecitura lírica.

Esse diálogo de saberes permite que conceitos centrais de cada disciplina, como espaço, lugar, paisagem e territorialidade, sejam trabalhados em diferentes camadas de significação, enriquecendo tanto a compreensão geográfica quanto a interpretação literária, considerando-se que tanto a Geografia quanto a Literatura operam com representações do mundo, embora cada uma adote metodologias próprias.

A Geografia Cultural encontra um terreno fértil na Literatura, que permite explorar a diversidade cultural e a forma como as identidades regionais e locais são construídas e representadas. Em muitas obras, a descrição de um lugar e de sua cultura desempenha um papel central, permitindo ao leitor conhecer os valores, as tradições e as histórias que definem uma determinada comunidade. Por exemplo, no livro *Ariel*, Sylvia Plath traça um mapa emocional e simbólico da Inglaterra rural, onde viveu; em *Uma úlcera na alma*, Mário Faustino, poeta piauiense, tensiona o espaço nordestino e cosmopolita, dialogando com a geografia da língua; o livro *Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto, é um dos maiores exemplos da poesia brasileira que dialoga profundamente com a geografia cultural, especialmente a do Nordeste. A pedra ali é um símbolo geopoético. Não é apenas um elemento da natureza. Representa a dureza da vida no sertão, a aridez do ambiente físico e humano, e, ao mesmo tempo, um método de aprendizado. Cabral propõe que há uma forma de se educar pela experiência do lugar, do chão, do clima, da luta diária pela sobrevivência.

Por meio da Literatura, a Geografia Cultural se torna acessível e emocionalmente envolvente, já que os leitores são convidados a vivenciar a cultura de outros lugares, compreendendo as especificidades regionais e os elementos que fazem de um lugar uma referência identitária. Em tempos de globalização, essa abordagem também levanta questões sobre a perda ou a transformação das identidades locais e o impacto da homogeneização cultural, promovendo reflexões sobre os processos de territorialização e desterritorialização.

No âmbito dos diálogos geográfico-literários, ganham vulto os conceitos de “espaço” e “lugar”. Embora esses termos possam parecer sinônimos no uso cotidiano, em Geografia eles possuem significados específicos e teoricamente complexos. Enquanto o espaço é um campo de relações e interações, o lugar se refere a uma porção do espaço que possui significados afetivos e identitários (Correa, 2000; Santos, 2006). Essa distinção entre os termos, tanto no campo da Geografia quanto no da Literatura, é o assunto dos dois próximos tópicos.

1.3. Espaço e lugar nos estudos geográficos

A Geografia concentra a sua atenção em compreender como se estabelecem as relações entre o ser humano e o meio ambiente, suas alterações produzidas e técnicas utilizadas, assim como os resultados desses processos. Para dar conta desse objetivo, segundo o pesquisador Roberto Corrêa, a Geografia opera com cinco conceitos basilares, ou seja, “cinco conceitos-chave que guardam entre si forte grau de parentesco, pois todos se referem à ação humana modelando a superfície terrestre: *paisagem, região, espaço, lugar e território*” (Corrêa, 2000, p. 16). Entre esses conceitos-chave, interessa-nos neste estudo as noções de espaço e lugar.

Em termos geográficos, o conceito de espaço é amplo e abrange as interações, relações e fluxos entre elementos, como pessoas, bens, ideias e informações. O espaço pode ser entendido como uma rede de relações e interdependências, articulada por meio de deslocamentos, trocas e conexões que dão forma e significado ao ambiente humano e natural. No entendimento de Milton Santos, o espaço é constituído por um conjunto de “sistemas de objetos” e “sistemas de ações”, onde objetos físicos, tecnológicos e elementos sociais interagem e moldam-se mutuamente:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. Através da presença desses objetos técnicos: hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico (Santos, 2006, p. 39).

Desta forma, Milton Santos demonstra que o espaço não é um vazio ou uma área apenas delimitada fisicamente, mas uma totalidade dinâmica e em constante transformação, onde ocorrem processos sociais, econômicos, culturais e políticos que moldam a experiência geográfica. Portanto, o espaço é geralmente abordado em termos de estrutura, rede, escala e conectividade, estudando-se suas relações e as influências entre as diferentes regiões e elementos globais. Sauer (2016) amplia as ideias de Milton Santos, sublinhando que o espaço geográfico deve ser concebido como: “as transformações na natureza, em seu estado primário, provocadas pelo homem com base em suas atividades, realizadas pelo seu trabalho. Portanto, tem relação direta com as técnicas utilizadas num dado momento da história, relativo às variáveis temporais e espaciais (Sauer, 2016, p. 117). Assim, podemos concluir que o espaço geográfico engloba a soma da natureza com a cultura.

No que diz respeito ao “lugar”, este tem uma dimensão mais subjetiva e afetiva, centrada na experiência humana e nas relações sociais. É o espaço vivido e sentido, onde se estabelecem laços afetivos e de identidade. O lugar é frequentemente definido pelas características que lhe conferem unicidade, sejam elas naturais, culturais ou históricas, sendo associado a uma vivência mais íntima e pessoal. Ele se diferencia do espaço por sua escala e proximidade com a experiência cotidiana das pessoas, incluindo suas percepções e sentimentos em relação ao ambiente.

Para Yi-Fu Tuan, um geógrafo importante nesse debate, o lugar é definido pelas experiências e significados que lhe são atribuídos, de modo que o lugar é o espaço investido de significado humano. Em outras palavras, o lugar tem um caráter qualitativo e emocional, pois as pessoas o reconhecem, o experienciam e o interpretam de forma única, o que o transforma em um ponto de referência pessoal e social. O lugar não é apenas o "onde" algo acontece, mas também o "como" e o "porquê" ele é sentido e interpretado de determinadas formas:

O lugar é um centro de significado construído pela experiência. É conhecido não apenas através dos olhos e da mente, mas também através dos modos de experiência mais passivos e diretos, os quais resistem à objetificação. Conhecer o lugar plenamente significa tanto entendê-lo de um modo abstrato quanto conhecê-lo como uma pessoa conhece outra. Num nível altamente teórico, os lugares são pontos no sistema espacial. Num extremo oposto, são sentimentos altamente viscerais (Tuan, 2018, p. 5-6).

A diferença essencial entre espaço e lugar, então, reside no modo como a relação entre o ambiente e os seres humanos é abordada: o espaço se caracteriza por sua objetividade e por ser o campo das interações e redes amplas, enquanto o lugar incorpora a dimensão subjetiva e afetiva, tornando-se o espaço da experiência vivida. Em termos geográficos, ambos são interdependentes, já que o espaço pode se transformar em lugar quando é vivenciado e recebe significado, enquanto um lugar pode contribuir para a configuração de um espaço, influenciando as dinâmicas e fluxos que o estruturam. Essa dualidade entre espaço e lugar ajuda a Geografia a integrar tanto análises de caráter quantitativo e estrutural quanto interpretações mais qualitativas e interpretativas.

1.4. Espaço e lugar nos estudos literários

Na Literatura, o espaço e o lugar são explorados em uma perspectiva simbólica e subjetiva, como elementos que moldam a experiência dos indivíduos e estruturam as obras. Em um romance, o espaço pode funcionar como um elemento ativo, moldando as ações e afetando

os sentimentos dos indivíduos. O lugar, por sua vez, é onde as relações humanas se manifestam de forma mais intensa, conferindo um sentido de pertencimento ou, em alguns casos, de alienação. Essa subjetivação do espaço e do lugar pela Literatura permite ao leitor experimentar os ambientes de maneira afetiva, compreendendo os significados atribuídos a eles pelas personagens ou pelos sujeitos poéticos, no caso da poesia.

Na Literatura, os conceitos de **espaço** e **lugar** transcendem sua aplicação geográfica e assumem significados profundos que influenciam tanto a construção de temas e atmosferas. Esses dois conceitos, mesmo que sutilmente distintos, são fundamentais para a estrutura de muitas obras literárias, servindo como ferramentas para que ficcionistas e poetas abordem as vivências, identidades e relações humanas de formas complexas e multifacetadas.

O espaço literário se manifesta em múltiplas dimensões: ele pode ser físico, mas também psicológico e simbólico. Espaços psicológicos refletem as emoções, pensamentos e conflitos internos das personagens ou sujeitos poéticos, enquanto espaços simbólicos empregam metáforas e simbolismos que enriquecem o significado de uma obra, permitindo que o espaço ultrapasse sua mera fisicalidade e se torne representativo de temas mais amplos (Reuter, 2004).

Em *Teoria do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013) organiza o espaço literário em quatro modos de abordagem: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem. A *representação do espaço* é uma categoria existente no universo extratextual, possuindo três características: físicas, sociais e psicológicas. As características físicas, ou concretas, são os lugares geográficos, de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais; o “espaço social” é definido por um conjunto de fatores históricos, econômicos, culturais e ideológicos; o “espaço psicológico” envolve projeções sobre o entorno, de qualidades sensíveis, como sensações, expectativas, desejos e afetos dos sujeitos poéticos.

Quanto à *estruturação do espaço*, caracteriza-se por procedimentos formais ou de estruturação textual. Tende-se a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade, suspendendo ou retirando a primazia de noções vinculadas à temporalidade e, sobretudo, as que fazem referência a uma natureza consecutiva da linguagem verbal, de características contínua, linear e progressiva. Nas palavras de Brandão, a obra constitui-se, por um lado, de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); e por outro lado, da interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato que é o espaço da obra.

Já o *espaço como focalização* compreende, dentro da categoria espacial, o recurso pertinente a um ponto de vista, focalização ou perspectiva, isto é, a voz ou olhar de um agente, revestido ou não de condição ficcional. O ser que atua com a voz ou o olhar é um espaço, visto que sempre se fala de algum lugar. Portanto, a visão é tida como uma faculdade espacial, que relaciona dois planos: o espaço visto, percebido, concebido, configurado e o espaço vidente, concebedor, configurador.

Por sua vez, a *espacialidade da linguagem* trabalha a ideia de afastamento da perspectiva representacional, atribuindo à linguagem verbal características de espacialidade. Brandão (2013) aponta duas linhas argumentativas que reforçam essa ideia. Na primeira linha argumentativa, o espaço da linguagem é definido segundo a ordem das relações. A segunda linha argumentativa diz que a linguagem é espacial por conter signos que possuem materialidade. A palavra é espaço, na medida em que é uma manifestação sensível que conjuga características visuais, sonoras e táteis (Forster, 2004).

Esses quatro modos de análise da categoria espaço nos impõe a ideia de que o espaço é uma categoria que vai além do aspecto físico, geográfico e geométrico, abarcando os aspectos transcendentais, que é onde se situam os espaços do recôndito da alma, passando pelas reverberações da alma em suspiros do espírito. Percebemos isso no poema “Descoberta das Américas”. O espaço geográfico, físico, de um país de cultura diferente da terra natal do eu-lírico parece diluir-se no espaço interior, transcendental, projetado pela memória da mulher, que traz à tona o seu país de origem, a sua terra natal, e motivada por essas reminiscências ela tem dificuldade de se ambientar na terra estrangeira em que se encontra.

O poema “Estrangeira”, de *Rês Desgarrada*, apresenta aspectos sobre o espaço que podem ser analisados sob o prisma dos estudos de Brandão (2013):

Varro os degraus das escadas
deste paço imperial
circundado de colunas.
Mas é no abstrato barro
de outro hemisfério
junto às raízes bem fundas
que estão plantados meus pés
(Cabral, 1994, p. 20)

O espaço focalizado pelo eu-lírico ainda é referente aos Estados Unidos da América, como no primeiro poema que analisamos. Podemos desdobrar o poema em duas imagens que se contrapõem, formando uma antítese: a primeira diz respeito aos primeiros três versos; a segunda é relativa aos quatro versos seguintes. A primeira imagem parece ser mais denotativa,

sem inserções metafóricas: “Varro os degraus das escadas / deste paço imperial / circundado de colunas”. Descreve uma cena ordinária de uma estrangeira (o título, como paratexto, dá essa informação) varrendo as escadas de um requintado palácio norte-americano. A segunda imagem, encabeçada pela adversativa “mas”, contrapõe-se à primeira, por ser uma cena mais imaterial, que seria o espaço do espírito, ou seja, um espaço subjetivo: “Mas é no abstrato barro / de outro hemisfério / junto às raízes bem fundas / que estão plantados meus pés”.

De certa forma, o poema repete a antítese do poema “Descoberta das Américas”, entre o “Primeiro Mundo” e o “Terceiro Mundo”, ou seja, entre os Estados Unidos e o Brasil. Do primeiro mundo, temos o concretíssimo palácio imperial, símbolo de grandeza e poder; do terceiro mundo, temos o instável barro, no qual penetram as fundas raízes. Junto a essas raízes estão plantados os pés do eu-lírico, o que assinala que este espaço é o seu lugar. Assim, o poema “Estrangeira” traz o enquadramento no modo “representação do espaço”, tal como propõe Brandão (2013), já que apresenta cenário (características físicas e concretas) e também translatos (imagens sociais ou psicológicas).

Esse espaço também se molda ao “aspecto estrutural” (Brandão, 2013), considerando-se o verso: “de outro hemisfério”, a partir do qual se conclui que o eu-lírico, mesmo estando em um determinado hemisfério (Estados Unidos), carrega consigo as emoções e impressões de outro hemisfério (Brasil). O conhecimento geográfico nos habilita a saber que o conceito de *hemisfério* se refere à metade de uma esfera, e é frequentemente usado para dividir a Terra em duas partes. Assim, existem dois tipos principais de divisões hemisféricas:

A) *Hemisfério Norte e Hemisfério Sul*, cuja divisão é feita pela Linha do Equador, que separa a Terra em duas metades – o Hemisfério Norte e o Hemisfério Sul. O Hemisfério Norte contém a maior parte da população mundial e continentes como América do Norte, Europa e parte da Ásia, enquanto o Hemisfério Sul inclui grande parte da América do Sul, África Austral, Austrália e a maior parte da Antártida.

B) *Hemisfério Oriental e Hemisfério Ocidental*, cuja divisão é feita pelo Meridiano de Greenwich (0° de longitude) e pela Linha Internacional de Data (180° de longitude). Isso separa a Terra entre o Hemisfério Oriental, que inclui a maior parte da Ásia, Europa, África e Oceania, e o Hemisfério Ocidental, que inclui as Américas e parte do Oceano Atlântico e Pacífico.

Essas divisões são convenções geográficas que ajudam a localizar e estudar regiões específicas do planeta em contextos culturais, climáticos e geopolíticos. Capturando o conhecimento geográfico para o universo poético, Astrid põe em contraste o Hemisfério Norte e o Hemisfério Sul. É neste último hemisfério que se situam as raízes culturais do eu-lírico. A

metáfora das *raízes culturais* remete à ideia de que as culturas têm uma origem profunda, como as raízes de uma árvore, que sustentam e nutrem sua identidade, tradições e valores ao longo do tempo. Assim como as raízes mantêm a árvore firme ao solo e a alimentam, as raízes culturais ancoram as pessoas em uma herança comum, proporcionando um senso de pertencimento e continuidade.

Essas raízes podem representar tradições orais, mitos, histórias, músicas, danças, costumes e rituais passados de geração em geração. Elas formam a base sobre a qual a sociedade se desenvolve e evolui, e, embora algumas práticas mudem com o tempo, as raízes permanecem, adaptando-se e influenciando as novas expressões culturais. Esse vínculo com as raízes culturais é vital para que uma comunidade se entenda como parte de um todo, integrando o passado e o presente.

É importante ter em mente, porém, que assim como raízes podem penetrar em diferentes solos, as raízes culturais também se entrelaçam com outras influências externas, evoluindo e gerando novos frutos culturais. Isso ressalta que uma cultura forte não precisa ser fixa. Pelo contrário, ela pode ser resiliente e adaptável, mantendo sua essência enquanto cresce e se expande em diferentes direções. Isso também está presente na metáfora do “barro”, pelo seu caráter de maleabilidade.

A “lírica descoberta” do eu-lírico em “Descoberta das Américas”, assim como percepção dos distintos hemisférios em “Estrangeira”, dialoga com o que prescreve Gaston Bachelard (2008), ao assegurar que a dimensão espacial só será poética quando for criada pela imaginação poética, aquela que gera novas imagens na extensão da alma do poeta, ou seja, explora o espaço como experiência subjetiva, íntima e emocional. A ideia que a “nossa alma é uma morada” (Bachelard, 1984, p. 197), fundamenta a compreensão de que o sentido se completa não apenas em nossas lembranças, mas também em nossos esquecimentos alojados no movimento do ser por todos os caminhos traçados, envolvendo tempos e espaços vividos.

O lugar, na Literatura, é mais íntimo e subjetivo do que o espaço, refletindo a maneira como os seres percebem e se relacionam com o ambiente. Enquanto o espaço oferece a estrutura poética, o lugar é onde o sujeito se sente em casa ou, ao contrário, alienado e deslocado. Lugar, na Literatura, é o espaço impregnado de sentimentos, memórias e significados. Ele revela a relação emocional das seres com seu entorno.

Para uma determinada pessoa, o lugar pode simbolizar pertencimento, segurança ou identidade. É comum que em obras de literatura regionalista, por exemplo, o lugar ganhe protagonismo, representando uma forte identidade local e evocando a cultura, a linguagem e as

tradições que definem um povo ou comunidade. Como acontece no poema “Descoberta das Américas”, Astrid apresenta “Américas” no plural, rompendo a discursividade histórica que descreve a “descoberta” da América (no singular) por Cristóvão Colombo. O uso do plural se dá exatamente pela proposta do eu-lírico de realçar a “sua” América, a do terceiro mundo, que é a sua terra natal, a qual é representada como um lugar que transcende seu valor físico e assume um significado cultural e emocional profundo para o eu-lírico, funcionando como um símbolo de exílio e nostalgia.

No contexto literário, o espaço e o lugar se entrelaçam constantemente. O espaço pode se transformar em lugar à medida que os seres desenvolvem laços afetivos ou identitários com ele, e um lugar pode adquirir as características de espaço à medida que os seres se afastam emocionalmente, perdendo o sentido de pertencimento. A distinção entre espaço e lugar permite que a Literatura vá além da descrição física dos cenários, oferecendo aos leitores uma compreensão mais profunda das experiências e da subjetividade dos indivíduos. Em suma, esses conceitos ajudam a estruturar o texto poético, conferir profundidade aos seres e transformar o ambiente em algo que é sentido e vivenciado, enriquecendo a Literatura com camadas de significado e emoção que transcendem o espaço físico e alcançam o psicológico e o simbólico nas elaborações líricas.

Como o espaço geográfico e o espaço literário confluem? O espaço geográfico inspira o espaço literário (como no caso das cidades históricas mineiras em *Romanceiro da inconfiência*, de Cecília Meireles). O espaço literário reinterpreta o espaço geográfico, carregando-o de novos significados (um deserto real pode virar, na Literatura, um símbolo de solidão, de resistência ou de esperança). Às vezes, o espaço literário cria uma nova geografia simbólica que, depois, influencia a forma como olhamos o mundo real (como acontece com *Pasárgada*, em Manuel Bandeira).

Então, espaço geográfico e espaço literário se interpenetram, porque a Literatura recria o real, real inspira a imaginação literária e ambos se transformam mutuamente: o espaço "real" pode ganhar uma nova vida pela forma como é retratado. Em outras palavras, o espaço literário é sempre uma transfiguração do espaço geográfico – seja para refletir, criticar, idealizar ou reinventar o mundo.

1.5. As metáforas do não-lugar

Quando avançamos na leitura do livro *Torna-viagem* (1981), encontramos o poema “VIII”, que situa o eu-lírico vagueando pelo porto da milenar cidade libanesa de Biblos e registrando as suas impressões em relação às cenas que observa e aos fatos históricos que relembra:

Porto, coração anfíbio:
sístole e diástole
de carros e barcos.
Biblos, coração exausto
lerdas velas ao largo
ante a deserta estrada.

Os votivos obeliscos
dão adeuses de pedra
junto ao túmulo do mar:
tumulto e glória fenícios
ora em livros e arquivos.
Já se foram sem retorno
as proas no rumo do Nilo
e os lastros com resinas
lenhos, linhos, vinhos
vasos de raro alabastro.
Já se foram sem regresso
os ancestrais papéis
dos efêmeros papiros.
Até as ilustres muralhas
arquitetura de deuses
são minas em ruínas.
Já os louros francos cruzados
(ambição e fé mancomunados
à sombra de cruz e espada)
dispersam-se em outros sangues.
Deles, a calcária lembrança
na igreja e no castelo
tintos pela mão do tempo.
Já se foram os genoveses
mais suas frotas, os sultões
mamelucos e suas hordas.
E aqui neste chão rastro
de tanta comprida história
estamos agora apenas:
os pescadores de sempre
e eu com a minha pena.
(Cabral, 1981, p. 26-27)

O poema compõe-se de duas estrofes, sendo a primeira de oito versos, e a segunda mais longa, de trinta e dois versos. É um verdadeiro exercício de arqueologia poética, um mergulho no passado histórico e mítico da cidade de Biblos, porto ancestral do Líbano, que foi um dos berços da escrita alfabética e do comércio mediterrâneo. Ao nomeá-la logo no início, Astrid

Cabral transforma Biblos em um símbolo da transitoriedade da glória humana e da persistência humilde da vida cotidiana.

Na primeira estrofe, o eu-lírico metaforiza o porto de Biblos como um “coração anfíbio” da antiga cidade. No campo da biologia, anfíbio é o ser que vive ora na terra ora na água, como já vimos no primeiro capítulo. Assim, a metáfora engloba os carros que circulam pelo porto (parte terrestre) e os barcos ancorados no cais (parte aquática), integrantes da alternância “sístole x diástole”, que representam dois momentos importantes no ciclo cardíaco, que é a saída e a entrada de sangue no coração. A contração do músculo é a sístole, e o relaxamento é a diástole. Pela metáfora, o velho coração de Biblos já se encontra “exausto”, possivelmente pelo peso da idade milenária, o que faz com que sua parte terrestre, as estadas, esteja deserta, enquanto a parte aquática esteja povoada de “lerdas velas”.

Na segunda estrofe, temos as metáforas entregam uma certa cartografia poética da História: menciona os fenícios, os cruzados, os genoveses, os sultões mamelucos – agentes de diferentes civilizações que ocuparam e deixaram marcas em Biblos. Há um lamento sereno pela inevitável erosão do tempo, que transforma “lastros” em “lembrança calcária”. Os elementos do comércio (resinas, linhos, vinhos, alabastro) evocam o esplendor fenício, agora apenas memória. Em “Túmulo do mar” / “tumulto e glória fenícios”, temos o jogo de opostos entre morte e movimento. O mar, que antes foi via de expansão e troca, torna-se túmulo, ou seja, testemunha da efemeridade. Já em “Arquitetura de deuses”, “minas em ruínas” as construções humanas, antes sagradas, agora jazem como escombros, minério da história.

O que Astrid Cabral faz neste poema é expor o porto como um “não-lugar”. O conceito de “não-lugar” foi amplamente desenvolvido pelo antropólogo francês Marc Augé (1992) em seu livro *Não-Lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade*. Este conceito aborda os espaços característicos da contemporaneidade, especialmente os que surgem em função da globalização, do trânsito acelerado de pessoas e da modernização das cidades. Diferentemente dos “lugares”, que são repletos de identidade e relações sociais, os “não-lugares” representam espaços de passagem, desprovidos de conexão afetiva.

Os não-lugares são espaços como aeroportos, rodoviárias, portos, hotéis, *shopping centers* e redes de *fast-food*. Nesses ambientes, a individualidade e a identidade são anuladas, pois as pessoas que ali circulam não possuem uma ligação emocional ou simbólica com o espaço. Nesses locais, as interações humanas são mínimas e funcionais: passa-se pelos não-lugares, mas não se vive neles. A experiência é marcada pela transitoriedade e pelo anonimato. Um ponto importante sobre esses espaços é a sensação de homogeneidade que eles produzem.

Em portos e aeroportos, por exemplo, os ambientes e os procedimentos se assemelham em diferentes países e cidades. Dessa forma, o não-lugar reflete a ideia de um espaço onde a individualidade do ambiente é suprimida em favor de uma padronização global.

A noção de não-lugar está intimamente ligada à ideia de "supermodernidade" que Augé (1992) propõe. Na era moderna, a presença de locais com significados culturais e identitários era muito comum; já na supermodernidade, o excesso de espaços voltados à circulação e ao consumo configura uma nova ordem espacial. Nela, o indivíduo perde suas referências espaciais e se torna um "passante anônimo". Para Augé (1992), o homem supermoderno se torna um sujeito sem raízes e sem identidade fixa em um mundo fluido, onde os lugares perdem suas características locais para se tornarem impessoais e globalizados.

No poema em questão, o eu-lírico angustia-se exatamente com essa falta de conexões humanas e sociais ao se encontrar no “não-lugar” do porto de Biblos. Os momentos de embarque e desembarque, chegadas e partidas, que deveriam ser uma espécie de tempo “sagrado”, na verdade se convertem em ritos de passagem e monumentos à efemeridade, portanto um espaço-tempo de muita aflição e solidão.

Essas imagens estão em sintonia com o que Augé (1992) apresenta como características dos não-lugares: sua base é a funcionalidade e as finalidades objetivas, como alimentação, lazer, transporte e comércio. Portanto, são espaços onde as experiências e as relações são transitórias e supérfluas, sem muita profundidade, com foco nas relações de consumo. Nesse contexto, o poema se fecha com uma expressão de beleza e humildade tocantes. Ele contrapõe o extraordinário histórico (grandes civilizações, guerras, comércio, fé) com ordinário resistente (pescadores, a poeta com sua pena). O eu-lírico se inscreve nesse chão milenar com sua ferramenta humilde, a pena, símbolo da resistência da linguagem e da memória frente à devastação do tempo.

Reflexão semelhante ocorre no poema “Sorveteria”:

Dia de verão qualquer
no labirinto dos shoppings
os homens tomam sorvete.
Alguns engolem vorazes
receosos de que o mormaço
lhes arrebate a porção.
Outros, lentos, não acertam
com o creme fugaz o ritmo
da fome. Morrem na fonte.
Poucos os que se deleitam
fruindo o açúcar e a neve
sem dúvidas sobre a dádiva.

Existe quem torça a cara
às iguarias servidas
imaginando outras raras.
E quem enfeite o bocado
de caldas extras, perfume
de licores, nozes finas.
Todos um dia qualquer
terão suas taças vazias
lábios imóveis, mãos frias.
(Cabral, 2007, p. 55)

O ambiente apresentado agora como um não-lugar é o *shopping center* de uma cidade qualquer. No “labirinto dos shoppings / os homens tomam sorvete”, mas cada um voltado para o seu pequeno mundo particular, em contextos de pouca ou nenhuma conexão com os que se encontram ao redor. Parecem estar imersos em experiências absolutamente individuais, mas se trata de experiências fugazes como o sorvete depositado nas casquinhas, que “alguns engolem vorazes / receosos de que o mormaço / lhes arrebate a porção”. Tudo é fugaz: o creme, o açúcar, a neve, as iguarias, as caldas, os licores, as nozes finas. E essa fugacidade dos elementos é uma metáfora para a efemeridade da vida humana, melancolicamente constatada pelo eu-lírico nos três últimos versos: “Todos um dia qualquer / terão suas taças vazias / lábios imóveis, mãos frias”. A inevitabilidade da morte se insinua na instabilidade das coisas do mundo.

Em diversos de seus textos, Astrid Cabral nos faz imergir em não-lugares, num mergulho desconcertante. Todavia é preciso assinalar que, apesar da aparente frieza dos não-lugares, eles desempenham um papel essencial na dinâmica social e econômica moderna. É neles que ocorrem muitos dos deslocamentos diários, possibilitando o funcionamento de uma rede de mobilidade e comunicação global. Alguns autores questionam a ideia de que esses espaços sejam totalmente destituídos de significado ou que estejam condenados à superficialidade. Muitos estudos sociológicos e culturais sugerem que as pessoas encontram formas de apropriação e ressignificação desses ambientes, mesmo que temporárias. Além disso, movimentos artísticos e literários vêm utilizando o conceito de não-lugar para explorar temas de deslocamento, identidade e alienação, proporcionando uma compreensão mais ampla e crítica desses espaços.

O conceito de não-lugar nos ajuda a compreender como a supermodernidade transforma nossas relações com o espaço e o tempo. Em um mundo onde o trânsito e o consumo se tornaram centrais, os não-lugares se multiplicam e consolidam um padrão de espacialidade uniforme e sem vínculos profundos. Contudo, mesmo nesses espaços desprovidos de identidade, a humanidade pode encontrar maneiras de se reconectar e criar significados pessoais,

transformando, ainda que sutilmente, a frieza do não-lugar em um espaço habitado pela experiência humana.

No poema “Sorveteria”, temos a imagem do shopping, que se tornou um símbolo do espaço despersonalizado. Com jornadas de trabalho extensas, deslocamentos longos e uma rotina cada vez mais cheia, as pessoas buscam um momento raro de deleite na sorveteria, quase sempre sem desenvolvimento de laços afetivos. A pressa é uma marca indelével das grandes cidades, mesmo nas cidades históricas. Astrid transforma uma cena cotidiana trivial, homens tomando sorvete em um shopping num dia de verão, em uma reflexão existencial profunda sobre o tempo, o desejo, a solidão, a efemeridade e a morte.

Ela situa o leitor em uma paisagem urbana contemporânea: o shopping center, espaço de consumo, conforto e ilusão de eternidade (climatizado, artificial). A expressão “*dia de verão qualquer*” indica uma aparente banalidade, reforçando a universalidade da cena – poderia ser qualquer um de nós. Mas, ao usar o termo “labirinto”, Astrid nos alerta: não é só um espaço físico, é também metáfora da vida moderna, cheia de caminhos repetitivos, distrações e buscas que não levam a lugar algum. E nesse labirinto, os homens (a humanidade) tomam sorvete – algo doce, frio, efêmero.

Astrid organiza os sujeitos do poema em tipos humanos, de acordo com a maneira como se relacionam com o sorvete – que simboliza tanto o prazer quanto a vida (ou o tempo, ou o corpo, ou o presente):

A) Os vorazes: “*Alguns engolem vorazes / receosos de que o mormaço / lhes arrebate a porção*”. São os que vivem com pressa, dominados pela ansiedade da perda. Querem aproveitar, mas não conseguem saborear, vivem no medo constante da fugacidade.

B) Os lentos (que “morrem na fonte”): “*Outros, lentos, não acertam / com o creme fugaz o ritmo / da fome. Morrem na fonte.*” Têm desejo, mas não conseguem adequar-se ao ritmo da vida. A imagem de “morrer na fonte” é eloquente: morrer diante do prazer que não se consegue acessar, como Tântalo diante da água.

C) Os que se deleitam: “*Poucos os que se deleitam / fruindo o açúcar e a neve / sem dúvidas sobre a dádiva*”. São os raros que conseguem viver o presente, saborear a vida, conscientes de que ela é uma dádiva e não uma posse.

D) Os insatisfeitos: “*Existe quem torça a cara / às iguarias servidas / imaginando outras raras*”. Rejeitam o que têm, sempre sonhando com algo melhor. Presos à fantasia da falta, nunca se contentam.

E) Os que enfeitam demais: "*E quem enfeite o bocado / de caldas extras, perfume / de licores, nozes finas*". Precisam do excesso, do artifício, do luxo. São os que buscam estética ou status no prazer, talvez esquecendo a simplicidade do próprio sorvete.

De certa forma, cada um voltado para o seu próprio mundo, isolados no grande e intrincado labirinto do shopping, esse não-lugar sempre congestionado. Mas para todos há o mesmo desfecho presumível: "*Todos um dia qualquer / terão suas taças vazias / lábios imóveis, mãos frias.*" Aqui, a poeta desfere o golpe final, a morte. Não importa como cada um experimentou seu sorvete (vida): todos um dia terão a taça vazia, os lábios imóveis, as mãos frias. A imagem é precisa, delicada e fúnebre ao mesmo tempo. É o memento mori do poema, que ressoa com os ecos barrocos: tudo passa, tudo finda.

De todo modo, Astrid elabora o sorvete como metáfora da vida/prazer/tempo: derrete, escorre, exige atenção imediata. Quem espera demais perde. Quem exagera, perde. Quem rejeita, perde. Quem embeleza demais, também. Além disso, ela oferece uma crítica ao modo de vida contemporâneo: o "labirinto dos shoppings" é um símbolo marcante da alienação urbana e do consumismo. Lá, todos buscam experiências doces, geladas, fugazes. Mas perdem-se nelas.

Esse é um poema que, com uma imagem simples e quase prosaica — homens tomando sorvete num shopping — nos conduz a uma meditação filosófica sobre o desejo, o tempo e a morte. Ele revela o olhar refinado e crítico de Astrid Cabral sobre a condição humana, e sua capacidade de fazer da cotidianidade uma chave para o essencial.

1.6. A dinâmica da simbiose

Os poemas analisados neste capítulo demonstram que a Literatura, ao criar metáforas, imagens e simbologias que exploram o espaço, o lugar e o não-lugar, permite que a Geografia amplie seu escopo e adote uma perspectiva mais subjetiva e interpretativa. As descrições literárias de lugares e paisagens, carregadas de simbolismo, ajudam a compreender as percepções individuais e coletivas sobre o ambiente, proporcionando *insights* valiosos sobre o modo como as pessoas se apropriam e atribuem sentido ao espaço. Além disso, a Literatura possibilita que a Geografia investigue as transformações espaciais e as implicações culturais de fenômenos como urbanização, migração e globalização.

Por outro lado, a Geografia contribui para a Literatura ao fornecer um entendimento mais profundo dos contextos físicos e sociais que influenciam as produções poéticas e ficcionais. A análise geográfica permite aos estudiosos da Literatura contextualizar a obra

dentro do espaço e das relações territoriais em que ela se insere, compreendendo como as dinâmicas geográficas influenciam a cultura e a vida cotidiana das pessoas. Essa abordagem integrada contribui para a interpretação das obras literárias, revelando como os elementos geográficos ajudam a construir temas, atmosferas e conflitos que são centrais para a ficção e para a poesia.

Desse modo, a interface entre Literatura e Geografia oferece uma visão rica e interdisciplinar sobre a experiência humana, onde os conceitos de espaço, lugar, paisagem e territorialidade são revisitados e reinterpretados de maneira a aproximar as percepções subjetivas e as análises objetivas. Esse diálogo amplia o entendimento sobre como os seres humanos interagem com o ambiente e como o ambiente, por sua vez, molda a identidade, as emoções e a cultura, revelando um campo fértil de estudo para ambas as disciplinas e oferecendo aos leitores e estudiosos uma compreensão mais profunda e sensível do mundo ao seu redor.

Vários pesquisadores já exploraram as interfaces entre Literatura e Geografia, reconhecendo que o espaço e o lugar desempenham papéis significativos na construção das narrativas e das arquiteturas líricas, e que a Literatura, por sua vez, contribui para a compreensão e representação dos espaços geográficos. Entre os estudiosos notáveis nesse campo, podemos citar Yi-Fu Tuan, que é considerado um dos pioneiros da geografia humanista. Tuan escreveu obras como *Espaço e lugar* (1983), que explora como a experiência pessoal e coletiva molda nossa compreensão do espaço e do lugar. Ele discute a Geografia como uma experiência subjetiva e emocional, o que abre caminho para o estudo das representações literárias dos espaços.

No Brasil, o diálogo entre Literatura e Geografia tem sido explorado por diversos pesquisadores que analisam como o espaço e o lugar são representados e interpretados nas obras literárias. Aqui estão alguns pesquisadores e suas contribuições principais nesse campo:

a) Milton Santos: embora conhecido principalmente como geógrafo, Santos traz contribuições para o estudo das relações entre espaço e cultura. Em obras como *A Natureza do espaço* (2006), ele propõe uma geografia humanista e relacional que serve de base para muitos estudos que investigam a representação do espaço na Literatura Brasileira.

b) José William Vesentini: professor e pesquisador de geografia humana, Vesentini examina a relação entre espaço geográfico e Literatura em obras como *Geografia e Literatura* (2004). Ele discute como a Literatura Brasileira reflete e interpreta os ambientes urbanos e

rurais e como os textos literários podem contribuir para a compreensão dos espaços sociais e culturais.

c) Marcelo Lopes de Souza: com foco em temas como a Geografia cultural e urbana, Souza discute as relações entre espaço, cultura e narrativas em livros como *Mundo, imagem e poder: ensaio de Geografia Crítica e cultura* (1995). Ele aborda a cidade e o urbano como temas literários, explorando como o espaço urbano se manifesta em obras literárias de diferentes períodos.

d) João José Reis da Silva: pesquisador da geografia literária, Silva contribui para a análise da representação do espaço na Literatura, especialmente no contexto brasileiro. Ele propõe abordagens de "geografias imaginárias" e estuda como os autores retratam diferentes regiões do Brasil, como o sertão e a Amazônia.

e) Manoel Corrêa de Andrade: em estudos como *A Terra e o homem no Nordeste* (1963), Andrade explora as interseções entre Literatura regionalista e Geografia, concentrando-se na maneira como os autores nordestinos, como Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto, retratam as especificidades do espaço nordestino, como o sertão e a seca.

f) Odilon Caldeira Neto e Rinaldo Fernandes: esses autores discutem o espaço e a memória na Literatura Brasileira, especialmente em artigos e coletâneas que exploram o regionalismo literário e as diferentes representações do espaço. Fernandes, em especial, analisa o Nordeste na obra de escritores brasileiros, enquanto Caldeira Neto examina como o espaço é construído em torno da memória e da identidade.

Esses estudiosos, entre tantos outros, destacam como a Literatura Brasileira dialoga com o espaço geográfico, apresentando representações que ajudam a moldar a identidade cultural e as paisagens físicas e sociais do Brasil. A interface entre Literatura e Geografia permite, assim, uma compreensão mais ampla e profunda da relação entre espaço, cultura, ficção e poesia no contexto brasileiro.

1.7. Para fechar o capítulo

Neste capítulo, vimos que as noções de espaço, lugar e não-lugar ocupam posições centrais tanto na Geografia quanto na Literatura, embora cada campo lhes atribua sentidos específicos e complementares. Enquanto a Geografia trabalha essas categorias para compreender a organização do mundo e as experiências humanas no território, a Literatura reconfigura essas noções para criar mundos simbólicos e afetivos, onde a espacialidade se torna expressão da subjetividade.

Vimos que nos estudos geográficos o *espaço* é o campo aberto da existência humana, o palco onde se desenrolam relações econômicas, políticas e sociais, sendo uma extensão dinâmica, continuamente moldada pelas práticas humanas. E nos estudos literários, o espaço também aparece como cenário, mas raramente é neutro: ele carrega atmosferas, tensões, ressonâncias que ampliam ou aprofundam os conflitos e estados interiores das personagens ou sujeitos poéticos.

Quanto ao *lugar*, trata-se de uma categoria que aproxima o espaço da experiência vivida, portanto ale dizer que o lugar é espaço humanizado: é o espaço investido de afetos, memórias e sentidos. Na Literatura, o lugar é muitas vezes a morada da memória e da identidade. É a cidade natal, a casa de infância, a rua iluminada pela primeira paixão. É um espaço de enraizamento, de reconhecimento — ainda que, por vezes, também de perda e nostalgia.

Surge então o conceito de *não-lugar*, cunhado pelo antropólogo Marc Augé, para dar conta dos espaços da supermodernidade: espaços de passagem, sem identidade, sem história, sem vínculos afetivos profundos. Na Literatura contemporânea, os não-lugares aparecem como cenários do desenraizamento e da alienação. Personagens transitam nesses espaços sem raízes, perdendo-se na fluidez das relações e na efemeridade dos encontros. O não-lugar revela a solidão do sujeito moderno, a sensação de anonimato diante da urbanização massiva e da globalização.

Assim, enquanto a Geografia analisa como o espaço se organiza e se transforma socialmente, a Literatura revela como o espaço, o lugar e o não-lugar são sentidos — emocional, existencial e simbolicamente. Ambas, contudo, reconhecem que a espacialidade não é apenas pano de fundo, mas elemento constitutivo da experiência humana. Dessa forma, no entrelaçamento entre Geografia e Literatura, espaço, lugar e não-lugar deixam de ser apenas conceitos: tornam-se vivências, fronteiras móveis entre o que é habitado, o que é lembrado e o que é atravessado sem nunca ser possuído. Foi com base nesse imbricamento que propus a metáfora da simbiose para discorrer sobre as interfaces da Literatura com a Geografia, que se materializa em diálogos dinâmicos que enriquecem tanto um campo quanto o outro, a Literatura servindo-se da Geografia, e a Geografia servindo-se igualmente da Literatura.

Procurei demonstrar como Astrid Cabral põe em evidência esse dialogismo, especialmente por meio das metáforas que elaborou, em seus poemas, para recriar espaços, lugares e não-lugares, em variados contextos, pela força criadora da poesia. No próximo capítulo, o foco recairá sobre o livro *Visgo da terra*, com vistas a examinar a forma como Astrid retrata a Amazônia — especialmente Manaus — não apenas como um espaço geográfico, mas

fundamentalmente como um lugar definidor de sua identidade enquanto amazônida e manauara, visceralmente vinculada à terra, à água e aos seres que se movem no grande vale. A teoria clássica da metáfora, de base aristotélica, será a principal âncora teórica das reflexões do capítulo.

2 “VISGO DA TERRA”: A METÁFORA DA IDENTIDADE AMAZÔNICA

Este capítulo revisita a abordagem aristotélica sobre a metáfora e os conceitos de cultura e identidade, para mostrar como Astrid Cabral elabora metáforas, em poemas do livro *Visgo da terra*, para recriar matizes da sua identidade amazônica, amalgamada à terra, à água e aos seres que povoam a região e o seu imaginário. Escrito na década de 1980, o livro foi elaborado pela autora justamente com essa intenção de sublinhar a sua origem amazônica/manauara e reforçar dados culturais dessa origem. A base teórica principal do capítulo é a abordagem aristotélica do fenômeno metafórico e seus desdobramentos, o conceito de *ethos* discursivo e a noção de *sfumato*, de Paes Loureiro.

2.1. Em torno de uma “geografia sentimental”

Na apresentação do livro *Visgo da terra* (2005), Tenório Telles advoga que a autora do livro se mantém vinculada à realidade amazônica, sem se desligar do universo regional, “adotando como matéria de seus versos elementos típicos do sentir e do viver do homem da província. 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 atmosfera intimista” (Telles in: Cabral, 2005, p. 16).

Telles tem razão em sua assertiva, uma vez que *Visgo da Terra* é uma obra em que a autora explora o profundo e sensível vínculo entre o ser humano e a natureza, destacando a complexidade do mundo amazônico, especialmente do ser manauara. Conhecida por sua poesia lírica e intensa, Astrid transita entre o encantamento e a denúncia, criando versos que evocam a beleza, mas também a fragilidade dos ecossistemas.

No livro, o “visgo” que a terra exala pode ser interpretado como a essência de uma vida primitiva, crua, onde a natureza domina e desperta um sentimento de pertencimento visceral. Ao longo dos poemas, a poeta observa a Amazônia com um olhar simultaneamente afetuosos e crítico, que ressalta a riqueza e as ameaças enfrentadas por essa região, tanto pela degradação ambiental quanto pela exploração humana. A linguagem poética de Astrid é rica em imagens e metáforas, na arte de combinar o misticismo da floresta com uma visão de mundo contemporânea. Seus versos lembram a relação de interdependência entre o homem e o meio, no consistente ato de alertar para a importância de preservar as raízes naturais que sustentam a vida.

No entendimento de Telles, Astrid contempla o universo amazônico com o olhar da memória. “Sua preocupação com a terra, a presença da água, do rio como símbolo de profundidade, aliada a uma aguda percepção da existência, são reveladoras de um telurismo com ressonâncias intimistas, permeado por uma forte carga subjetiva e intensa densidade poética” (Telles in: Cabral, 2005, p. 16).

O livro é constituído de três seções, nominadas de “terra”, “água” e “seres”. “Terra e água são os elementos de que se fizeram os seres. Visgo da terra é uma evidência dessa verdade, painel evocativo das fontes primitivas da vida, o que ficou gravado na pele da memória e só através dela pode ser recuperado” (Telles in: Cabral, 2005, p. 20).

Na apresentação da primeira edição do livro, de 1986, o também poeta Alencar e Silva ressalta que:

Visgo da terra, obra em que Astrid celebra a memória dos seres e das coisas que povoaram a paisagem do que fora a Manaus de sua adolescência, é, entre os seus livros, exatamente, aquele em que melhor poderemos observar uma das faces mais constantes de sua poesia – a das evocações – e, aí, vê-la como exímia inventora de tesouros, a explorar os preciosos filões dos sentimentos e a trazer de seus subsolos as gemas mais belas, para maior glória de sua cidade (Alencar e Silva in: Cabral, 2005, p. 20).

Realmente, o livro é inteiramente dedicado a Manaus e, por extensão, à vida amazônica. Astrid retorna à Manaus da primeira metade do século vinte, tempo de sua infância e adolescência, para recolher os tesouros da memória que são reinventados em sua oficina lírica, por meio da metáfora.

Em um acurado estudo de *Visgo da terra*, o pesquisador Carlos Guedelha (2014, p. 26) fornece uma explicação para o título do livro e para os títulos das seções que o integram, as quais segundo ele, formam uma gradação: “Terra”, “Água” e “Seres”:

a) O substantivo “**visgo**”¹, que é uma variante de “visco”, é uma metáfora tomada de empréstimo ao campo da Botânica, que diz respeito a uma espécie de seiva pegajosa de certos vegetais, como a jaqueira, portanto de natureza aderente. O Dicionário Michaelis on-line especifica que o termo “visgo” se refere a qualquer substância viscosa; viscosidade. A metáfora do título do livro sugere que a terra (amazônica) está colada à alma da autora como se fosse um visgo.

b) A palavra “**Terra**”, no título da obra, é uma referência a “Manaus”, uma cidade que, à semelhança de um visgo, apegou-se ao corpo e à alma da poeta pela mediação da memória;

¹ Como a metáfora é o fio condutor desta pesquisa, por uma questão de realce todas as metáforas analisadas doravante encontram-se destacadas com negrito.

c) A palavra “**Terra**” que dá título a uma das seções do livro aponta para a terra firme, o chão de Manaus e todos os elementos a que ele serve de suporte: os cenários arcaicos, as casas, as ruas, as noites na cidade, o cemitério, o clube, as instituições, a geografia provinciana.

d) A palavra “**Água**”, nomeando uma das seções do livro, mostra a presença marcante do rio, em suas múltiplas formas, no espaço da cidade, influenciando diretamente o estilo de vida e as relações de seus habitantes. Encontram-se bem delineados os dois grandes caudais que banham Manaus – os rios Amazonas e Negro. Associados a eles estão os igarapés, as cacimbas, as mais diversas fontes que são filhas dos rios. Essa imensidão de mundo líquido demanda a urgência de pontes e pinguelas, além de moldar o imaginário dos habitantes, recheado de emoções, medos e mistério.

e) Já o termo “**Seres**”, que nomeia a última seção, põe em evidência os diversos seres que povoam a cidade, estabelecendo múltiplas relações entre si e o meio ambiente. Entre esses seres inclui-se a própria Astrid, os familiares, amigos, conhecidos e até desconhecidos. Comparecem inclusive os seres que habitam o imaginário das crianças e até mesmo dos adultos. Eles “passeiam” pela cidade seus como legítimos integrantes.

A forma como o livro se encontra arquitetado, com base na gradação apontada por Guedelha (2014), permite uma leitura cruzada com a narrativa bíblica da criação, tal como relatada no Gênesis, onde se percebe a mesma gradação na narrativa da criação do mundo: primeiramente foi criada a terra; em seguida, a água; e por último, os seres vivos (Gênesis, 1).

A própria Astrid usa a metáfora “arqueologia sentimental” para traduzir a sua viagem por meio da memória em busca dos tesouros soterrados pelo tempo. E sente uma necessidade premente de escavar esses tesouros de reminiscências que fazem parte da configuração de sua identidade amazônica. Guedelha (2014, p. 21) afirma, sobre *Visgo da terra*, que, “muito mais que um livro de poemas, trata-se de **uma incursão por um território lírico, uma geografia sentimental**” (negrito meu).

Geografia sentimental é uma expressão que remete a uma cartografia emocional, onde lugares físicos são impregnados de memórias, afetos e significados pessoais. Em vez de se limitar aos aspectos físicos ou geográficos tradicionais, a geografia sentimental é formada pelas experiências e sentimentos que vivemos em determinados espaços. Esses lugares, portanto, deixam de ser apenas coordenadas no mapa para se tornarem parte da nossa identidade, influenciando quem somos e como nos relacionamos com o mundo.

Em Literatura, essa ideia é utilizada para explorar como os ambientes impactam a subjetividade das personagens ou do próprio autor. Escritores, poetas e artistas frequentemente constroem suas imagens em torno de paisagens afetivas, onde cidades, casas e até objetos são moldados pelas emoções e experiências de vida. A partir disso, um espaço pode evocar saudade, nostalgia, amor, perda ou pertencimento, refletindo uma *geografia interna* de cada pessoa.

No caso de *Visgo da terra*, que retrata cenas e cenários amazônicos, uma geografia sentimental pode significar uma visão da Amazônia que vai além da sua biodiversidade e passa a representar uma parte fundamental da identidade cultural, das lembranças e das lutas da região, especialmente da capital do Amazonas. A Amazônia, nesse sentido, se torna um espaço de pertencimento e de memória para a poeta, sendo carregada de um simbolismo que não se pode mapear fisicamente, mas que é profundamente sentido.

Tudo isso é explorado neste capítulo, por meio das metáforas astridianas sobre a terra, a gente e os seres de Manaus e da Amazônia, como contingentes de uma identidade. Primeiramente apresento a abordagem teórica de Aristóteles sobre a metáfora, para, em seguida, analisar os poemas selecionados de *Visgo da terra* para esse fim.

2.2. Aristóteles e o “ar estrangeiro” da metáfora

O poema “Grupo escolar”, de *Visgo da terra*, revive alguns flagrantes do universo escolar da educação básica na primeira metade do século vinte. Nesse poema, Astrid apresenta metáforas que são *flashes* do dia a dia de uma escola na sua adolescência:

A pique foi o mundo
de tão álacres recreios.

Sinetas anunciando
a emancipação do jugo.

A terra esquartejada
nos mapas da parede.

O corpo humano exposto
só no papel colorido.

Frações e carroções
de soluções exatas.

Lições sobre locuções
correções de gramática.

Carrancas e ternuras
de mestras solteironas.

A vida em caricatura.
O mundo numa redoma.
(Cabral, 2005, p. 53)

O poema mostra o mundo da escola como sendo um espaço muito enfadonho. Diferentemente dos recreios, que eram “álacres” (alegres, vivos, animados), as aulas eram cansativas e opressivas como um “jugo”. As disciplinas listadas (Geografia, Biologia, Matemática e Gramática) eram ministradas de forma descontextualizada, como se cada uma fosse um mundo à parte, sem conexão aparente com o mundo situado além dos muros da escola: ali se apreendia “**a vida em caricatura / o mundo numa redoma**”. Comentando essa imagem do poema, Guedelha (2014, p. 18) explica que a caricatura é um tipo de representação que põe em realce o grotesco, o irônico e até o cômico. E a redoma “conota o abafamento, o sufocamento, o hermetismo. Assim, a escola é metaforizada como o reino do aborrecimento e da chatice. Só o recreio, com a sua vocação para as festas e algazaras, quebrava a rotina diária daquele mundo tacanho”.

Algumas metáforas do poema são muito expressivas, e é possível analisá-las com base na abordagem aristotélica da metáfora, que ficou conhecida pela posteridade como metáfora clássica. Aristóteles foi pioneiro na abordagem do fenômeno metafórico. Ele viu a metáfora como um recurso central da linguagem, especialmente no contexto poético e retórico, com o poder de comunicar ideias complexas de maneira condensada e emocional. Na *Poética*, ele define a metáfora como o uso de uma palavra para além de seu significado comum e a considera um meio eficaz de trazer novos significados e perspectivas. Trata a metáfora como um dos elementos fundamentais para a criação de beleza e impacto na linguagem poética. Ele define a metáfora como uma “transferência de sentido” que ocorre quando uma palavra é usada fora de seu significado comum para descrever algo que lhe é semelhante em um aspecto específico.

A função da metáfora, segundo Aristóteles, vai além do mero embelezamento do discurso: ela é uma ferramenta de conhecimento que torna conceitos complexos mais compreensíveis e relaciona coisas distantes de forma reveladora. Em “Grupo escolar”, por exemplo, quando lemos sobre as “**Sinetas anunciando / a emancipação do jugo**”, a metáfora nos revela algo sintomático sobre o cotidiano escolar naqueles idos: a sala de aula era vivida como um ambiente muito opressivo, cuja libertação (emancipação) se dava com o toque da sineta, que chamava para os “álacres recreios”. A metáfora opera com a sugestão de que a alegria era um direito que a sala de aula negava, considerando-se a emancipação como uma

expressão jurídica que se refere à restituição de direitos anteriormente subtraídos. De qualquer forma, a metáfora manifesta um olhar revisionista sobre os desacertos de um sistema escolar que subtrai a alegria que deveria consubstanciar os processos e práticas educacionais, tornando-os um “jugo”, uma carga difícil de suportar.

Para Aristóteles, a metáfora é uma forma de “descobrir semelhanças”, o que exige que o poeta ou orador tenha uma percepção aguçada das relações sutis entre diferentes elementos. Esta capacidade de ver conexões onde elas não são imediatamente evidentes é, para ele, uma das qualidades mais elevadas do intelecto poético. Ele acredita que a habilidade de criar metáforas depende de uma intuição especial que permite ver a “essência” comum entre elementos distintos, o que torna a linguagem mais viva e efetiva (Aristóteles, 2023). É possível percebermos isso no poema, quando o eu-lírico se refere às aulas de Geografia nestes termos: **“A terra esquartejada / nos mapas da parede”**. A imagem do esquartejamento de um corpo é muito expressiva, por fornecer similitudes para explicitar como as várias partes do “corpo” da terra eram apresentadas nos mapas, os pedaços desmembrados.

O esquartejamento foi, por muitos séculos, uma prática brutal utilizada para execução pública de criminosos, traidores e dissidentes. Era tanto um meio de punição extrema quanto um espetáculo público para intimidar a população e reforçar a autoridade de governantes. A prática variou de acordo com época, cultura e contexto, mas geralmente envolvia desmembramento, seguido de exposição das partes do corpo em locais públicos. Foi uma prática comum na Roma antiga, China, Japão e Europa medieval, por exemplo. No Brasil, temos o caso emblemático de Tiradentes, por sua participação ativa na inconfidência mineira: após o enforcamento, seu corpo foi esquartejado e as partes foram expostas em locais públicos de Minas Gerais, como forma de intimidação, e a casa onde ele morava foi queimada e coberta de sal, para que não restasse memória física de sua existência.

Quanto às aulas de Geografia até o início do século vinte, costumavam ser altamente descontextualizadas e limitadas em relação ao mundo real. Em vez de se concentrarem em aspectos práticos ou culturais, elas priorizavam a memorização de informações, o que frequentemente desmotivava os alunos e criava uma visão estática e fragmentada do mundo. Com as exceções de praxe, os alunos eram, em grande parte, obrigados a memorizar listas de países, capitais, rios, montanhas e outros detalhes geográficos, muitas vezes sem qualquer discussão sobre a relevância ou o impacto desses lugares no mundo. Havia pouco esforço para relacionar essa informação ao cotidiano ou para entender as interações entre diferentes regiões. Um foco muito grande era dado aos mapas políticos e físicos, onde os estudantes deviam saber

as divisões territoriais, mas sem compreender os aspectos históricos, sociais ou econômicos que as determinavam. A Geografia era vista apenas como uma descrição física da Terra, ignorando aspectos culturais, sociais e econômicos dos povos que viviam em cada região. Essa abordagem descontextualizada não apresentava aos alunos a diversidade cultural, os modos de vida ou as atividades econômicas das regiões estudadas. A ausência de atividades práticas, como a análise de gráficos, mapas temáticos, ou estudos de caso, fazia com que a Geografia parecesse distante e teórica demais.

A “essência comum” entre a prática do esquartejamento do passado e as aulas de Geografia também do passado que a metáfora mobiliza encontra-se no fato de que tanto o esquartejamento (do corpo humano) quanto a descontextualização (dos mapas geográficos) acarretava danos consideráveis, e muitas vezes até irreparáveis, ao corpo com o qual se estava lidando: o corpo humano e o corpo do aprendiz. Essa distorção ocorria não apenas nas aulas de Geografia, mas também nas aulas das demais disciplinas, como o poema segue detalhando.

Na abordagem aristotélica, a metáfora cria inovação no discurso ao explorar associações novas e inesperadas. Ao fazer isso, ela também torna ideias abstratas mais concretas e acessíveis. Essa clareza poética ocorre porque a metáfora recorre a experiências ou imagens familiares para explicar conceitos complexos, facilitando o entendimento para o leitor. Ela é essencial para a beleza da poesia, tornando a linguagem poética atraente ao combinar precisão e estranheza, porque permite que o poeta use palavras de forma única, o que desperta o interesse e a emoção do ouvinte ou leitor. Isso é especialmente importante na tragédia, que, para Aristóteles, é uma forma elevada de arte que busca provocar catarse (purificação das emoções) (Aristóteles, 2023).

A metáfora clássica situa-se no âmbito da linguagem figurada, ou seja, a metáfora comporta-se como uma figura de linguagem. Edward Lopes (1986), discorrendo sobre esta questão, explica que:

a linguagem figurada surge sempre que o enunciador experimenta a necessidade de chamar a atenção do ouvinte de modo especial para a sua mensagem, o que o leva a marcá-la de modo também especial, por meio de realizações que a apartam da banalidade do discurso utilitário; para impressionar o ouvinte e conseguir seus efeitos, é preciso afastar-se dos modos de dizer comuns, “dar ao estilo um ar estrangeiro, pois o que vem de longe suscita admiração”, no dizer de Aristóteles (Lopes, 1986, p. 14).

Realmente Aristóteles sublinha a natureza do discurso metafórico, como sendo um discurso que se aparta banalidade dos discursos do cotidiano. Por isso o poeta reveste a sua mensagem com a roupagem especial da metáfora, que é a linguagem figurada ou trópica. Essa

nova roupagem da metáfora, segundo o filósofo, confere ao estilo o “ar estrangeiro”, capaz de chamar a atenção do leitor, como um atrativo a que dificilmente se pode resistir. Esse ar estrangeiro de Aristóteles pode ser exemplificado com as seguintes metáforas do poema “Grupo escolar”:

a) “**A pique foi o mundo / de tão álacres recreios**”: significa dizer, usando a imagem de um naufrágio (um navio indo a pique), que os momentos felizes dos recreios entre as aulas tediosas perderam-se no tempo.

b) “**Sinetas anunciando / a emancipação do jugo**”: significa dizer, usando as imagens jurídicas da emancipação (restituição de direitos subtraídos) e do jugo (escravização), que o toque da sineta anunciando o recreio era o prenúncio da libertação e da consequente alegria.

Nessas duas metáforas são plenamente observáveis a linguagem figurada e o aspecto estrangeiro que provocam, simultaneamente, o estranhamento e a admiração, que se concretizam pelas realizações linguísticas extraordinárias, ou seja, desviadas da linguagem ordinária.

As duas últimas metáforas do poema, presentes no último dístico, resumem o contexto do universo escolar, como segue: “**A vida em caricatura / O mundo numa redoma**”. Para analisar essas duas metáforas, recorro a Edward Lopes (1986, p. 14), no que diz respeito à operacionalização da linguagem figurada (trópica) de matriz aristotélica. Segundo ele, na metáfora cruzam-se um enunciado próprio e um enunciado trópico. Como a metáfora se dá por meio da substituição de termos e da transferência de sentido, é necessário que se tenha um suporte (uma referência conhecida, ordinária) e um aporte (uma informação nova, extraordinária). O suporte não está presente na metáfora, porque foi substituído, portanto é removido para o eixo paradigmático. Já o aporte está presente, no eixo sintagmático, porque foi acrescido por empréstimo.

Dessa forma, a metáfora se processa como segue: primeiramente ocorre a subtração do *suporte*. Em seguida, se dá a adição do *aporte*. Por fim, processa-se a comutação do suporte pelo aporte, gerando a construção trópica, metafórica (Lopes, 1986, p. 16). Como podemos perceber essa operação nas duas metáforas que fecham o poema “Grupo escolar”?

A metáfora “**A vida em caricatura**” parece ter como suporte o sentido da vida “em deformação”, já que a deformação do objeto retratado é uma das características básicas da arte caricatural. Assim, temos:

- A subtração do suporte “deformada”, referente à vida na escola;

- A adição do aporte “em caricatura” tomada de empréstimo do campo das artes visuais

- A comutação do suporte pelo aporte, quando “vida deformada” é comutada por “vida em caricatura”.

Já na metáfora “**O mundo numa redoma**” teríamos como suporte o sentido da escola como algo isolado do mundo, já que o isolamento total do mundo é uma das características basilares da redoma. Dessa forma, teríamos:

- A subtração do suporte “isolado”, referente ao mundo da escola;

- A adição do aporte “numa redoma” tomada de empréstimo do campo dos objetos vítreos.

- A comutação do suporte pelo aporte, quando “em isolamento” é comutada por “numa redoma”.

Aristóteles percebe que a metáfora tem um impacto emocional mais forte do que a linguagem literal, pois cria uma conexão intuitiva entre conceitos. Ele vê na metáfora um meio de evocar sentimentos profundos, permitindo que o leitor experimente emoções de forma indireta. Em vez de descrever explicitamente um sentimento ou uma ideia, o poeta pode usar a metáfora para evocar uma imagem que ressoe emocionalmente com o público (Aristóteles, 2023).

Além disso, ele argumenta que a criação de metáforas é um sinal de um intelecto “genial” ou “virtuoso” na poesia. Esse intelecto é capaz de captar similaridades não óbvias e, ao explorá-las, revela novas perspectivas. A criação de metáforas, assim, é uma habilidade especial que exige imaginação e percepção aguçadas, características fundamentais para o poeta. E embora Aristóteles não ofereça muitos exemplos específicos na *Poética*, ele menciona que a metáfora pode ser usada para descrever situações como “a flor da juventude” ou “o escudo da cidade”. Esses exemplos mostram como a metáfora pode capturar a essência de uma ideia ou emoção em uma imagem, permitindo uma compreensão mais rica e evocativa (Aristóteles, 2023).

Assim, a metáfora, para Aristóteles, é um modo de expressão que transforma o pensamento, ao mesmo tempo em que embeleza o discurso. Ela revela semelhanças escondidas e cria uma forma de conhecimento que é tanto emocional quanto intelectual. Na *Poética*, Aristóteles enxerga a metáfora como uma ferramenta essencial para a comunicação e a criação de uma linguagem poética eficaz, capaz de tocar e transformar o leitor ou espectador.

Ao elaborar o conceito de metáfora, Aristóteles organiza o fenômeno metafórico em quatro tipos principais, cada um baseado em diferentes modos de relação entre os termos. Nessa categorização, a metáfora pode se manifestar de quatro formas distintas: de gênero para espécie, de espécie para gênero, de espécie para espécie e por analogia (Aristóteles, *Poética*, III-XXI, 7):

a) *De gênero para espécie*: quando um termo mais geral (gênero) é usado em lugar de um termo mais específico (espécie). Por exemplo, no poema “Tartarugada” a menina relembra o momento em que a família matava as tartarugas, a golpes de terçado, para preparar a comida do dia: “Ali no pátio a grave sina de / semi-eternidade se descumpria / a golpes de força e metal” (Cabral, 2005, p. 109). Na imagem metafórica, o termo metal (mais geral) foi utilizado em substituição a um termo mais específico (terçado ou faca).

b) *De espécie para gênero*: quando uma palavra mais específica é usada em lugar de um termo mais geral, como ocorre em “Cenário arcaico”, no qual o eu-lírico descreve os antigos quintais das casas de Manaus. Temos a seguinte descrição: “O mundo? aquele quintal / pulando cercas e ruas / até mergulhar raízes / no raso rio vizinho” (Cabral, 2005, p. 30). Temos na descrição de um quintal específico a tipificação dos quintais em geral de uma época.

c) *De espécie para espécie*: ocorre quando um termo é usado para representar outro termo dentro da mesma categoria, provocando uma similitude, sendo, portanto, de natureza comparativa. Podemos ver isso no poema “Eldorado”, quando o eu-lírico relata os seus pesadelos de infância, em terras amazônicas, e se vê em uma canoa fantástica, “a brandir o remo / como espada logrando engasgar / a fula gula das queixadas” (Cabral, 2005, p. 68).

d) *Por analogia*: Aristóteles considerava essa a forma mais complexa e sofisticada de metáfora, em que se cria uma relação de semelhança entre duas relações diferentes. Esse tipo de metáfora ocorre, por exemplo, no poema “Paisagem”, quando lemos que a lua é uma “náufraga bola de goma” rolando no barranco do rio. (Cabral, 2005, p. 27).

Para Aristóteles, a habilidade de criar metáforas por analogia, especialmente, demonstra uma visão perspicaz, pois envolve enxergar semelhanças entre relações aparentemente distintas. Esse processo de transferência de significado permite que a metáfora comunique ideias complexas de forma clara e engajadora, tocando o leitor ou ouvinte em um nível intuitivo e emocional. Este é o caso de Astrid Cabral, cujas metáforas que expressam a sua identidade amazônica são analisadas nos tópicos que seguem.

2.3. “Esboço” do ser: a singularidade amazônica

Uma das noções fundamentais do discurso literário é o conceito de *ethos poético*, que se refere ao conjunto de características, valores e intenções que definem a "personalidade" ou "espírito" de um poema, autor ou estilo poético. No contexto da poesia, o *ethos* não é apenas a voz ou o tom da obra, mas o modo como ela estabelece um relacionamento com o leitor, comunicando suas intenções estéticas, emocionais e éticas. Em um poema, o *ethos poético* está presente na escolha das palavras, nas imagens, no ritmo e nos temas, configurando uma identidade poética única que convida o leitor a sentir e refletir de determinada maneira. Assim, ele pode ser introspectivo e contemplativo, comprometido e social, ou leve e humorístico, por exemplo, dependendo de como o poeta deseja interagir com quem lê.

Esse conceito se baseia na ideia de *ethos* da retórica clássica (de Aristóteles, especialmente), em que o *ethos* era visto como a credibilidade e o caráter do orador que se manifestavam no discurso. Na poesia, o *ethos poético* representa a autenticidade e o caráter do poema em seu modo de comunicar ideias e sentimentos.

José Luiz Fiorin, linguista e estudioso da teoria do discurso, aborda o conceito de *ethos* principalmente dentro da Análise do Discurso, adaptando-o dos princípios da retórica clássica para o estudo da linguagem e da comunicação. Fiorin explora como o *ethos* representa o modo pelo qual o enunciador constrói sua imagem dentro do discurso, seja em textos literários, políticos ou cotidianos.

Embora Fiorin não se concentre especificamente no *ethos poético* (como no caso da poesia), ele traz conceitos que podem ser aplicados à compreensão desse fenômeno. No seu trabalho, o *ethos* envolve a projeção de uma imagem do enunciador – uma imagem que inspira confiança, que busca conexão com o receptor ou que constrói uma determinada autoridade. Aplicado à poesia, isso implica que o poeta projeta uma "persona" ou uma "voz" no poema, criando uma conexão com o leitor através dessa imagem construída.

Assim, ao falar sobre o *ethos* no discurso, Fiorin nos permite entender que o *ethos poético* seria a maneira pela qual o poeta, através de escolhas linguísticas e estilísticas, cria uma presença poética que vai além das palavras e engaja o leitor em um nível emocional, ético e estético. Essa construção do *ethos* envolve tanto a credibilidade quanto o apelo emocional e a identidade que o poema constrói para estabelecer uma relação íntima e significativa com o leitor.

Em *Visgo da terra*, Astrid cria uma “voz” feminina, por meio da qual uma mulher, amazônida, natural de Manaus, passa em revista o mundo amazônico, a Manaus de sua adolescência, na primeira metade do século vinte, e ao mesmo tempo define ao leitor a sua identidade amazônica e as suas raízes culturais, por meio de metáforas diversas. No poema “Mesopotâmia”, por exemplo, ela confidencia:

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
grávidos de luas naufragas.
Meus alicerces raízes
ali na terra ébria d’água.
(Cabral, 2005, p. 59)

Como é possível observar, a mulher oferece ao leitor as marcas de sua identidade, a partir de sua origem amazônica. A primeira metáfora de que ela se serve é a da “Mesopotâmia”, um termo sobejamente conhecido nos estudos históricos e geográficos. A Mesopotâmia é uma região histórica situada entre os rios Tigre e Eufrates, que atualmente corresponde principalmente ao território do Iraque, além de partes da Síria, Turquia e Kuwait. Esse nome, de origem grega, significa “terra entre rios” (*meso* = entre, *potamos* = rios), uma alusão à sua geografia fértil, propícia para o desenvolvimento da agricultura e o surgimento de algumas das primeiras civilizações complexas da humanidade. Convém ressaltar que a Mesopotâmia deixou uma marca profunda no mundo, e sua herança ainda é estudada e admirada hoje. A região foi pioneira em muitos aspectos que hoje são considerados os alicerces da civilização, como a urbanização, a escrita e o desenvolvimento de leis.

Todavia, ao usar o termo, a mulher adianta que a sua “Mesopotâmia” não é a de Nabucodonosor, nome de um dos reis da Babilônia, que foi uma das grandes potências dominantes na região babilônica. Ela assevera que a sua Mesopotâmia é “a de que fala Agassis”. Nesse ponto da dicotomia entre as duas “babilônias”, temos a metáfora clássica. A “babilônia de que fala Agassiz” é Manaus, cidade natal de Astrid Cabral. Sabemos disso pelas informações históricas sobre passagem do naturalista suíço-americano Louis Agassiz por Manaus, em 1865. Como professor de Zoologia e Geologia da Universidade de Harvard, Agassiz liderou uma expedição científica ao Brasil com o objetivo de estudar a fauna, a flora e a geologia da região

amazônica, em um período em que o mundo científico estava fascinado pela biodiversidade da floresta tropical.

Ao chegar a Manaus, Agassiz impressionou-se com o tamanho e a complexidade da floresta amazônica, além da vastidão do Rio Amazonas. Ele estava acompanhado por sua esposa, Elizabeth Agassiz, que escreveu detalhadamente sobre a experiência em seu diário, proporcionando uma perspectiva pessoal sobre a viagem. Enquanto Agassiz coletava espécimes e realizava estudos no rio e nas florestas próximas, Elizabeth descrevia as interações culturais, o estilo de vida dos habitantes locais e os costumes da região.

Com essa referência metafórica (Manaus como Mesopotâmia) na construção do seu *ethos*, a mulher começa a construir uma imagem de si mesma e para tal demonstra ter conhecimento da História e da Geografia de nível local, regional e mundial. Na sequência, ao falar sobre seus “**alicerces raízes**”, ela mostra que sua origem é amalgamada com as águas dos rios, principalmente o “rio-mar”, referência ao rio Amazonas, que é o maior rio do planeta. É esse rio e seus igarapés que enchem a sua vida de motivações sociais e psicológicas. A onipresença do rio, com sua força impactante, revela-se por meio das hipérboles do **rio “lambendo o céu”** e da “**terra ébria d’água**”. De qualquer modo, a mulher se sente parte integrante desse rio, porque os seus pés cresceram nos igarapés, e os seus olhos, nos olhos d’água.

A pesquisadora Socorro Santiago (1986) desenvolveu uma pesquisa sobre a imagem do rio na poesia amazonense contemporânea, da qual resultou o livro *Uma poética das águas*, no qual ela declara:

Ao pretender-se uma visão geográfica do rio, através da ótica dos poetas amazonenses, atinge-se um ponto muito importante da geografia humana da Amazônia, qual seja aquele derivado da relação homem x rio. Tal como acontece com os habitantes das margens dos maiores rios do mundo, o ribeirinho do Amazonas tem sua vida determinada, quase que inteiramente, pelo regime das águas do grande rio e seus numerosos afluentes. Este é, sem dúvida, um dos elementos mais marcantes do caráter do amazonense, somado à sua forte influência etnocultural indígena (Santiago, 1986, p. 43).

É assim que a mulher se apresenta, advogando uma vida, desde o nascimento, em integração com o rio. Essa integração encontra-se metaforizada no poema “Esboço”, no qual a mulher apresenta os “membros” que constituem o seu corpo, fornecendo um “esboço” de seu ser e sua identidade. Há um encadeamento de metáforas no poema:

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, 2005, p. 87)

A primeira metáfora insere-se em uma intertextualidade com a narrativa bíblica da criação, na qual se lê que a origem do ser humano está no barro, segundo o livro de Gênesis. A mulher aceita como verdadeira a assertiva de sua origem está no barro. Todavia, ela assinala que se trata de um barro especial, que “**é o das barrancas esboroadas / nos solimões dos tempos**”. Assim sendo, a mulher se identifica como fruto da terra e das águas. Nota-se que esse barro, matéria prima de que a mulher é feita, não é o barro edênico, paradisíaco, mas sim o barro do rio Solimões. Analisando essa imagem do poema, Guedelha (2014, p. 106) anota que ela sugere que “o milagre da feitura humana pelas mãos divinas repete-se *ad infinitum* nas margens dos rios amazônicos, onde nascem os filhos da terra”.

A metáfora do “Esboço” dialoga com o filósofo Heidegger, que discorre sobre o artista e a sua obra da seguinte forma:

A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de que é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre de arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista (Heidegger, 1997, p. 11) .

As considerações feitas por Heidegger, de que a obra reflete o seu criador, parecem indicar que o esboço proposto por Astrid nesse poema não se restringe à identidade do eu-lírico (uma mulher amazônida), mas estende-se à identidade da própria poeta, ela também fruto da terra e dos rios. Astrid Cabral apresenta-se como essa filha da terra, perfeitamente integrada à natureza, que inclusive determina o seu molde, pela força do imaginário, ou do espírito, fazendo-se ela uma extensão da floresta e dos grandes rios. Lembra o que disse Paes Loureiro (2015, p. 56) sobre a atividade artística do amazônida, no sentido de que pela atividade artística

ele “definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o ‘mundo amazônico’ imaginário mediador das desigualdades entre homem e natureza, colocando um na medida do outro”. Em outras palavras, a imaginação e a arte são os elementos propulsores e cristalizadores de uma nova realidade relacional colocando o nativo, no caso a poeta, na dimensão do mundo por ela habitado, criado e imaginado, ao mesmo tempo que situa essa imagem poética na representação de sua cosmovisão e, por conseguinte, de sua identidade.

Outra ideia que sobressai no poema “Esboço” é a proposta de “filhos do rio”, apresentada por Guedelha (2014), onde o cerne da questão é identificar o nativo pelo desenho do esboço metafórico dos seres. O pesquisador conclui que a poeta “descreve a si mesma como um ser vivendo fora do rio, mas seu corpo (estrutura física e espiritual) traz as marcas do rio, de onde ela veio”. Daí se depreende a ideia de que o esboço, além de ser um rascunho da criatura nativa da Amazônia, é também o perfil da própria Astrid, leitura que está em consonância com o pensamento de Heidegger (1977), de que “o artista é a origem da obra e a obra é origem do artista”.

O poema faz referências a “**os solimões do tempo**”. Assim, no plural, sugerindo uma escala temporal das épocas e períodos que representam a história de existência desse rio, que parece se eternizar. Paes Loureiro (2011) sinaliza que o Solimões foi o grande responsável por possibilitar a obra criadora, através dos fluxos e trânsitos realizados por entre seus leitos, promovendo o deslocamento aos mais longínquos rincões físicos e espirituais.

A segunda metáfora afirma que os olhos da mulher são “**cacimbas minando mágoas**”. A cacimba, em sentido literal, é um pequeno poço de água potável, ou buraco que se cava em busca de água. O uso de cacimbas era muito comum no início do século vinte. Geralmente havia cacimbas nos quintais das casas. Por isso essa associação metafórica se torna expressiva, se pensarmos nos olhos como fontes da alma: assim as águas que brotam das profundezas da terra, através das cacimbas, as mágoas/lágrimas minam de cacimbas espirituais expressando as angústias humanas.

A terceira metáfora apresenta os membros como sendo “**galhos movidos a ventos**”. Analisando essa metáfora, Guedelha pontua:

aos membros, metaforiza-os como elementos dependentes de uma força superior para encetarem movimentos, numa nova alusão à narrativa bíblica, relativamente ao fato de que somente pelo sopro do Espírito Santo em suas narinas o homem - até aquele momento apenas um boneco de barro- passou a ser ‘alma vivente’, mover-se e existir como gente (Guedelha, 2014, p. 101).

A compreensão a partir da análise de Guedelha é de que a mulher, nessa estrofe, nos apresenta um cenário onde o esboço está em uma certa sequência gradativa, pois os membros são tocados por uma força sobrenatural e, diante do sopro da vida, surge como uma criatura animada. Então é revelado que o artista tem algo divino e sua manifestação é reflexo da imagem e semelhança do divino.

Na Literatura, o vento costuma aparecer como símbolo profundamente ambíguo e universal, carregando significados diversos que transcendem culturas e épocas. Sua simbologia geralmente expressa tanto aspectos naturais como psicológicos, sendo usado para transmitir liberdade, mudança, intangibilidade e forças invisíveis que moldam a existência humana. O vento é frequentemente associado à liberdade, por sua capacidade de vagar sem fronteiras. Em obras que exploram temas de evasão e transcendência, o vento aparece como metáfora da busca por autonomia e libertação. Ele sopra por onde quer, levando com ele a sensação de que nada está limitado ou preso, representando a essência de um espírito livre.

Mas o vento pode simbolizar também mudança e impermanência, indicando o caráter transitório da vida. Como não se pode ver, mas se sente seu impacto, o vento se assemelha às forças invisíveis que desencadeiam transformações internas e externas às personagens e cenários. Na poesia e em prosa mais introspectiva, o vento aparece como símbolo das angústias e conflitos internos. Seu movimento constante e, muitas vezes, imprevisível pode sugerir estados de espírito turbulentos, ansiedade ou emoções reprimidas.

Poetas simbolistas como Fernando Pessoa usam o vento como uma metáfora para o "vazio" e a busca incessante do ser por significado em um mundo efêmero. Além disso, o vento representa a força e a imprevisibilidade da natureza, algo que os seres humanos não podem controlar ou deter. A vastidão incontrolável do vento, especialmente em alto-mar, destaca o confronto entre a pequena força humana e o poder esmagador da natureza. Assim, o vento se apresenta como um símbolo versátil, explorado para refletir nuances emocionais, transformar cenários e expressar o intangível. Voltando ao poema, é dessa forma que os membros que dão forma ao corpo da mulher são agitados por ventos que carregam consigo todas essas ambiguidades do ser.

A quarta metáfora do poema informa que as sardas do rosto são **“pitadas de mururé / na face líquida”**. A mulher se apresenta com “face líquida”, portanto vinculada ao rio, e as pitadas de mururé são expressivas da simbiose entre a água e o vegetal. O mururé é uma planta aquática de folhas largas e flutuantes, sendo um elemento emblemático dos rios amazônicos e de outras regiões alagadiças do Brasil. Conhecido por sua adaptabilidade e pela beleza peculiar

de sua folhagem, o mururé cresce às margens e sobre a superfície dos rios, formando verdadeiros tapetes verdes que se estendem pela água. Ele desempenha um papel importante tanto para o ecossistema aquático quanto para as comunidades que habitam as margens dos rios.

Para as comunidades ribeirinhas, o mururé não é apenas uma planta comum; é parte do cotidiano e da cultura local. Em algumas regiões, as folhas e raízes são utilizadas em práticas de medicina tradicional para tratar dores e inflamações. É comum se ver barcos deslizando lentamente sobre o tapete de mururé, uma visão que remete ao ritmo tranquilo da vida ribeirinha e à convivência harmônica entre o homem e a natureza.

Na Literatura e nas artes visuais amazônicas, o mururé frequentemente simboliza a conexão entre a superfície e as profundezas do rio, o encontro entre o que é visível e o que está oculto nas águas. Ao mesmo tempo, evoca resiliência, pois é uma planta adaptada para prosperar em condições variáveis de luz, nutrientes e movimento da água. A imagem do mururé flutuando pacificamente também simboliza a integração entre a natureza e a cultura regional, representando um elo entre o homem e o meio ambiente. O mururé, assim, não é apenas uma planta; é um símbolo da vida nos rios, uma fonte de equilíbrio ecológico e um retrato da interdependência entre natureza e comunidade. Parece ser assim que o eu-lírico se vê, integrada não só à natureza, mas também à comunidade e à cultura da região.

O poema é curto, fluido, feito de imagens associadas à natureza amazônica: barro, barrancas, Solimões, galhos, vento, água, trevas. A linguagem é econômica (poucas palavras) e muito visual e sonora. A musicalidade é obtida por meio dos seguintes elementos:

a) Ritmo fragmentado e cadenciado: os versos são curtos, muitos compostos de apenas um substantivo ("O barro", "Os olhos", "Os membros", "As sardas", "O ser"). Essa estrutura cria pausas fortes — como batidas secas — que marcam um ritmo sincopado, como golpes de remo ou pulsos de vida.

b) Aliteraões (repetição de sons consonantais): A repetição de sons secos e vibrantes como o /b/ e /r/ em: "barro", "barrancas", "esboroadas" — sons que evocam a aspereza e a erosão das margens do rio; ou o /m/, o /n/ e o /v / em: "minando mágoas", "membros movidos a ventos", que trazem uma musicalidade mais mole, líquida, quase um murmúrio, sugerindo água infiltrando-se lentamente.

c) Assonâncias (repetição de sons vocálicos): o poema explora sons de /a/ aberto (barro, barrancas, mágoas, galhos), o que dá uma sensação de amplitude, de eco, como o som que se espalha à beira do rio.

d) Encadeamento musical entre as imagens: a progressão das imagens — barro, olhos, membros, sardas, ser — é rítmica e musical. Parece quase uma dança do corpo com a natureza: cada parte do corpo se conecta com um elemento natural, e essa sequência cria uma fluidez que embala o leitor.

e) Repetição de estruturas sintáticas: "O barro...", "Os olhos...", "Os membros...", "As sardas...", "O ser..." — a repetição do artigo + substantivo reforça o compasso do poema, como uma batida regular.

A musicalidade em "Esboço" não é apenas sonora — ela aproxima o corpo humano da natureza de forma harmoniosa e fluente. O corpo vira barro, água, vento, sombra, noite. E essa transformação é cantada num ritmo que mistura o grave da terra com o sussurro das águas. Astrid Cabral traduz aqui uma fusão musical entre ser humano e rio — uma espécie de encantamento sonoro do pertencimento à paisagem.

A última metáfora do poema identifica que **“o ser / é o dos negros caudais / onde fundos se fundem / troncos e trevas / dias e noites”**. Essa metáfora é a síntese ontológica da mulher, cuja personalidade se revela como fruto da fluidez dos negros caudais e a sua contingência mista de iluminação e mistério. Se o barrento Solimões lhe fornece o barro que a constitui, o misterioso rio Negro lhe proporciona a fundura, ou seja, a profundidade das motivações psicológicas e imaginárias. Por isso, no poema “Folhágua” (aglutinação de folha mais água), ela dá a seguinte explicação sobre a sua autopercepção: “Se me perguntam quem sou / digo: sou rio e floresta. / Daí o nome folhágua” (Cabral, 2005, p. 83). Nessa condição, vive ancorando em casas e barcos, vagando pelas ribeiras dos barrancos, desfrutando de horas de calma das ondas e circulando “pelo verde-escuro muro / onde crescem as raízes / investigando serenas / o submundo do fundo” (Cabral, 2005, p. 83).

Como um ser saído das folhas e das águas, a mulher amazônida, já ao nascer, é marcada com o selo dos rios, como atesta o poema “Selo d’água”:

Como retornar de um reino
de sombras, saí do rio
peixe interino enrolada
de limo e escamas d’água.
Mais que a pele, mais que os pêlos
a alma de medo molhada!
O mergulho na corrente
foi-me foice, faca, fio
liquida navalha rente
ao pescoço, pulso fugidio.
Sobrou-me o sombrio segredo
selo da morte na carne.

Oh garra gume de gelo!
(Cabral, 2005, p. 76)

Segundo Guedelha (2014, p. 102), “O poema ‘Selo d’água’ é a ‘certidão de batismo’ de uma imersão total no rio, que é o reino das sombras”. Estamos diante de uma relação direta, íntima e umbilical com o rio. Pela metáfora do parto, a mulher explicita o seu nascimento como ser do mundo amazônico, quando emergiu do rio como um “peixe interino enrolada / de limo e escamas d’água”, com a alma molhada de medo. Trata-se do ser embrionário, expulso do universo uterino da terra, destinado, no pós-parto, aos sabores e dissabores fora do rio/útero, culminando com o horror do frio que acompanha a falência inevitável da vida dos seres:

Numa leitura simbólica, podemos identificar a realidade aludida pelo poema como o “nascimento de mulher”, única forma de um ser humano vir à existência. Estando no ventre da mãe, a criança é envolta em água, alimenta-se de um rio “escuro” e, ao vir a luz, já traz na pele o destino da decrepitude, pois inegavelmente o ser humano, desde que nasce, principia sua caminhada para a morte. A criança que aflora do útero materno é, alegoricamente, um “peixe interino enrolada / de limo e escamas d’água” (Guedelha, 2014, p. 103).

O “Selo d’água”, no entendimento de Tenório Telles e Paulo Graça, representa uma síntese do essencial do pensamento da autora: ela “contempla essa realidade com olhos da memória. Sua preocupação com a terra, a presença da água, do rio como símbolo da profundidade, aliada a uma aguda percepção da existência, são reveladoras de um telurismo com traços intimistas, permeado por uma forte carga subjetiva e intensa densidade poética” (Telles e Graça, 2021, p. 346.0).

Esse é o *ethos* da mulher a quem Astrid dá voz em seus poemas de *Visgo da terra*. Esse é o “esboço” de uma identidade amazônica, de um ser que vive amalgamada às folhas e às águas. As metáforas analisadas neste tópico dão forma à autoapresentação da mulher, que se mostra filha da terra e dos rios.

2.4. O “pendor anfíbio”: metáfora da vida entre água e terra

No poema “Anfíbia” (Cabral, 2005, p. 84), a mulher se identifica como “anfíbia”, ou seja, um ser que vive na água e na terra. Ela é “**tartaruga na rua das canoas**”. E ao mergulhar entre camadas de folhas e cardumes de girinos, segue pensando: “Este é o meu reino”, pois se sente “**irmã de tartarugas**” e “**inquilina dos igarapés**”.

Para desempacotar essa metáfora clássica, recorreremos ao campo da biologia para explicitar que os anfíbios são uma classe de vertebrados que inclui animais como sapos, rãs, pererecas e salamandras. Eles são conhecidos por terem uma vida que geralmente começa na

água e, após a fase larval, passam a viver também em ambientes terrestres, o que é conhecido como "vida dupla" (do grego *amphi* = ambos e *bios* = vida). A ideia de "vida dupla" reflete bem o ciclo de vida dos anfíbios, que, em geral, começa na água (com larvas aquáticas) e, após a metamorfose, permite que eles também vivam em ambientes terrestres.

Assim, a mulher se mostra como um ser de vida dupla, que se desenrola ora na terra ora no rio. Assim a metáfora do anfíbio se torna muito expressiva do que vem a ser a identidade amazônica. Paes Loureiro tece considerações sobre a importância do rio na Amazônia, como elemento vital para a formação do imaginário e da identidade no grande vale:

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal. Como o elemento que estabelece uma divisão imprecisa, semelhante a do encontro das águas (de cores diferentes) de certos rios amazônicos, como as do Amazonas com o Negro, ou do Amazonas com o Tapajós e outros (Paes Loureiro, 2015, p. 79).

A metáfora do *sfumato*, em Paes Loureiro (2015), é bem representativa do imaginário amazônico. No livro *Cultura amazônica, uma poética do imaginário*, o autor elabora o conceito de "sfumato" para descrever o caráter etéreo e nebuloso da cultura amazônica, sugerindo a ideia de uma transição suave e indefinida entre elementos da realidade e do imaginário, do visível e do invisível, do natural e do sobrenatural. Inspirado pela técnica artística renascentista (associada a Leonardo da Vinci) que mistura tons e contornos para criar efeitos de profundidade e suavidade, o "sfumato" em Paes Loureiro representa a integração dos elementos culturais amazônicos de forma fluida, sem limites claros, formando um conjunto onde o real e o mágico se entrelaçam.

Loureiro usa essa imagem para descrever a forma como os povos da Amazônia vivenciam e interpretam o mundo ao seu redor, onde a natureza exuberante e o imaginário cultural se fundem continuamente. Esse "sfumar" cultural reforça a fluidez do pensamento amazônico, em que a identidade e a visão de mundo são permeadas por mitos, lendas, e pela presença espiritual da floresta. Isso acontece no poema "anfíbia", quando percebemos que os contornos fronteiriços entre o humano e o animal se mostram absolutamente difusos, e as margens entre real e o imaginário se confundem irreversivelmente:

Tartaruga na rua das canoas
Sigo entre baronesas e entre folhas
de cuieiras submersas sob chuvas
ex-nuvens provisórias e pesadas
despencando suicidas na paisagem

do quintal engolido no dilúvio.
Bracejo audaz às cócegas na face
e me lanço ao balanço de águas frias
varadas por cardumes de girinos.
Este é meu reino, penso aliviada
até que alguns adultos me aprisionam
no curral de uma sala encortinada
e então massacram meu pendor anfíbio
com sermões e censuras bem mesquinhas
e ameaçam com a voracidade e a fúria
de poraquês, piranhas, jacarés.
Tudo para que em terra firme pise
essa menina irmã de tartarugas
tão inquilina dos igarapés.
(Cabral, 2005, p. 84)

Nesse reino, que na verdade é um espaço de bifurcação entre os reinos animal e vegetal, a mulher, ainda na infância, sente-se à vontade ao dar vazão à sua animalidade. É o prazer advindo do “pendor anfíbio” que a arrasta para o prazer da água, que provoca o mesmo gozo do prazer da terra firme. O poema é uma evocação da infância, da liberdade, da natureza amazônica e do conflito entre o instinto selvagem e as imposições civilizatórias. A poeta amazonense, com sua sensibilidade ecológica e olhar aguçado para a condição humana em simbiose com a floresta e os rios, apresenta aqui uma narrativa lírica que pode ser lida como uma alegoria do pertencimento e da repressão cultural.

O título, “Anfíbia”, já anuncia a dualidade do eu-lírico: um ser que habita dois mundos: terra e água, civilização e natureza. Logo no primeiro verso, “Tartaruga na rua das canoas”, temos uma imagem que remete à lentidão, ancestralidade e à conexão com o habitat aquático. A tartaruga é símbolo de resistência e adaptação, mas também de vulnerabilidade fora d’água, como a própria menina que fala sobre si. A sequência de imagens aquáticas – “baronesas”, “cuieiras submersas”, “chuvas ex-nuvens”, “quintal engolido no dilúvio” – sugere um mundo encantado, quase mítico, onde a criança nada livremente, em contato íntimo com os elementos da floresta. A linguagem é sensorial, com “cócegas na face” e o “balanço de águas frias”, evocando uma infância vivida em comunhão com o meio ambiente.

A mudança de tom ocorre de forma abrupta: “até que alguns adultos me aprisionam”. O verbo “aprisionar” marca o fim da liberdade anfíbia. A menina é tirada de seu reino natural e colocada no **“curral de uma sala encortinada”** – metáfora poderosa para a domesticidade forçada, o confinamento urbano, a normalização. Aqui, o “curral” remete à contenção animal, revelando a violência simbólica contra sua natureza selvagem. A sala “encortinada” sugere também uma clausura disfarçada de proteção, um ambiente artificial que busca bloquear o mundo lá fora: o rio, a floresta, a liberdade.

Os adultos “**massacram meu pendor anfíbio** / com sermões e censuras bem mesquinhas” – ou seja, negam sua natureza, sua liberdade de transitar entre os mundos, impondo os limites de uma “normalidade” civilizatória. Essa repressão é feita de palavras – “sermões”, “censuras” – mas seus efeitos são brutais. A menina sofre ainda ameaças simbólicas: “poraquês, piranhas, jacarés”, criaturas que, ironicamente, pertencem ao mundo que ela ama. Aqui, o que antes era familiar e encantado é transformado em monstruoso pelos adultos, numa tentativa de demonizar o ambiente natural e justificar sua exclusão.

O poema termina com um apelo frustrado à normatividade: “Tudo para que em terra firme pise / **essa menina irmã de tartarugas / tão inquilina dos igarapés.**” A palavra “inquilina” ressalta que seu lugar natural não é a “terra firme”, mas os igarapés, os cursos d’água amazônicos. A menina é hóspede do rio, mas o reconhece como lar. Chamar-se “irmã de tartarugas” é um ato de afirmação identitária. A menina se recusa a abandonar sua condição anfíbia. Ela não pertence apenas à terra, tampouco apenas à água: pertence à travessia, ao entre, ao modo híbrido de ser amazônica.

Assim, “Anfíbia” é um poema que celebra a liberdade da infância amazônica e denuncia a repressão simbólica imposta pelos valores urbanos e normativos. Astrid Cabral constrói, com delicadeza e força, uma crítica ao modo como a sociedade tenta domesticar o ser selvagem, sobretudo nas mulheres, nas crianças e nos povos da floresta. A menina não se entrega à terra firme: ela resiste, como a tartaruga, guardando em si a memória líquida de seu verdadeiro lar.

E nesse vai e vem entre a animalidade humana e a humanidade animal, abraça-se ao rico bestiário do imaginário amazônico. O mesmo ocorre no poema “O Boto no corpo”:

Corre no chão do corpo um rio escuro
de turvas águas e desejos fundos
linfa ancestral entre pelos e apelos.
Nela, um boto prestes ao bote habita
e investe para que outros rios se gerem
e a vida não se aborte e eterna jorre.
(Cabral, 2005, p. 75)

O chão e o rio não são mais externos. Migraram do espaço geográfico para os espaços da alma, levando consigo uma forte carga de desejos e medos oriundos de um rio ancestral e mitológico, representado pela magia do boto, envolto sempre em uma atmosfera mista de pavor e sedução. No imaginário amazônico, o boto ocupa um lugar especial, sendo uma das personagens mais emblemáticas da mitologia da região. Esse mamífero aquático, encontrado nos rios da Amazônia, é cercado de mistérios e crenças populares que atribuem a ele uma série de poderes mágicos e sobrenaturais. A figura do boto é especialmente conhecida por suas

habilidades de sedução e transformação, características que o tornaram protagonista de muitas histórias.

De acordo com o mito, o boto (geralmente o boto cor-de-rosa) pode se transformar em um homem atraente, sempre vestido de branco e com um chapéu para esconder o orifício respiratório no alto da cabeça. Nessa forma humana, o boto costuma aparecer nas festas ribeirinhas, onde seduz mulheres jovens e as leva para a beira do rio, onde desaparece com o amanhecer, retornando à sua forma de boto. Muitas vezes, a lenda explica que o boto engravida essas mulheres, e o filho nascido dessa união é chamado de "filho do boto" — uma justificativa cultural que as comunidades amazônicas adotam para casos de paternidade desconhecida.

A figura do boto, portanto, é mais do que uma simples lenda. Ela simboliza a interação íntima e misteriosa entre o humano e o ambiente natural da Amazônia. Representa tanto o poder de sedução e mistério quanto a natureza fluida e transformadora do imaginário amazônico, onde as fronteiras entre o real e o fantástico são constantemente dissolvidas. Trata-se do “sfumato” de que fala Paes Loureiro. Para muitos, o boto também é visto como um protetor das águas e dos rios, reforçando a visão animista em que animais e seres sobrenaturais convivem em harmonia com o povo.

O mito do boto carrega ainda um elemento de respeito e cautela com as forças da natureza, transmitindo a ideia de que a natureza tem vida própria e é capaz de interagir com o ser humano de formas imprevisíveis e mágicas. A presença do boto no imaginário amazônico ilustra a riqueza cultural e a profundidade poética com que o povo da Amazônia percebe o mundo ao seu redor, fundindo o cotidiano com o fantástico em uma trama cultural única e cheia de simbolismo.

A esse respeito, Guedelha (2014, p. 103) faz a seguinte explanação, em análise ao poema “O Boto no corpo”:

À parte o fato de o indivíduo nascer fadado para a morte, na sua pele vêm também impressas as marcas do desejo e do prazer. O erotismo vital é evocado pelo “boto prestes a dar o bote”. Dessa forma, em resposta à morte, a vida patenteia-se pela garantia de perpetuação mediante a reprodução. Ao “selo da morte na carne” contrapõe-se o “boto no corpo”. O boto é um animal da fauna amazônica tido como fantástico, que possui algumas semelhanças fisiológicas com o ser humano.

Por essa explicação, parece certo que as fronteiras entre o humano e o animal no mundo amazônico são pulverizadas, em função de uma simbiose inarredável. Isso lembra o “sfumato” apontado por Paes Loureiro, que colhe elementos do mundo natural e os converte em sobrenatural, por força do imaginário ligado ao rio e à floresta. É o que percebemos tanto em

“Anfíbia” quanto em “Boto no corpo”. A Amazônia e o eu-lírico são vistos como uma realidade vaga, líquida, imprecisa, fluida, onde a floresta, as águas, as margens e até as próprias identidades culturais se misturam, se perdem, se reencontram. Nada é fixo ou rígido: tudo parece estar em transformação contínua, como uma pintura feita em sfumato, segundo preconiza Paes Loureiro.

Logo no primeiro verso, “Corre no chão do corpo um rio escuro”, temos a imagem de um rio que corre pelo corpo, um fluxo interno, íntimo, que percorre a carne como um leito d’água. O “chão do corpo” remete ao território físico e, ao mesmo tempo, ao solo fértil onde pulsa a vida. Este rio é “escuro”, ou seja, misterioso, ancestral, talvez mesmo interdito. A metáfora do corpo-rio é central na poesia de Astrid, especialmente no contexto da Amazônia, onde os rios não são apenas geografia, mas veias existenciais. Ao falar sobre “turvas águas e desejos fundos / linfa ancestral entre pelos e apelos”, o poema revela contornos sensuais e carnis. As águas são “turvas” – ou seja, não cristalinas, não domesticadas, profundas e instintivas. O desejo é igualmente “fundo”, emergindo das camadas mais primitivas do ser. A palavra “linfa”, fluido vital dos vegetais e dos corpos, reforça a ideia de que esse rio é fonte de vida e erotismo. Há uma fusão entre o vegetal e o humano, entre pelos e apelos, que evoca uma animalidade erótica sem culpa, uma sensualidade conectada à natureza.

Nesse universo líquido por excelência, o indefectível boto sobressai como um dos arquétipos mais poderosos do imaginário amazônico. O boto é, na narrativa mítica, um sedutor aquático, um ser encantado que emerge dos rios para seduzir mulheres – às vezes com amor, outras com violência simbólica. Mas neste poema, o boto não é externo à mulher, não é invasor: ele habita dentro dela. É um animal mítico internalizado, que representa seu próprio desejo, sua potência geradora, seu impulso erótico e criador.

Esse deslocamento é radical: Astrid transforma o mito, muitas vezes usado para justificar ou mascarar abusos, em símbolo de autonomia sexual e potência feminina. A expressão “a vida não se aborte” pode ser lida de modo ambíguo: não se trata necessariamente de uma oposição ao aborto em si, mas de uma afirmação do poder criador, da energia vital que recusa a estagnação ou a morte. “Eterna jorre”, o jorro é o fluxo da água, do sangue, da sexualidade, da fertilidade. O poema termina exaltando a persistência da vida na carne, nos instintos, no desejo. É uma explosão da linfa vital, da força geradora que brota do corpo feminino, da floresta, do mito. Este poema de Astrid Cabral é uma afirmação lírica e simbólica da sexualidade feminina como força natural e criadora, indomável como os rios da Amazônia, e profundamente enraizada na memória ancestral do corpo. Ele convida à reflexão sobre como

o erotismo e a fertilidade, longe de serem reduzidos a tabus ou narrativas patriarcais, podem ser resgatados como potências de autonomia e permanência. Em suma, o poema materializa o sfumato no ethos da mulher, fruto da terra e da água.

Como diz Leandro Tocantins (1968, p. 306), no livro *O rio comanda a vida*, no mundo amazônico encontramos “o rio, sempre o rio, unido ao homem, em associação quase mística, o que pode comportar a transposição da máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos”. Realmente, na Amazônia, a relação entre os nativos e o rio é de profunda interdependência e simbolismo, refletindo uma forma de vida onde o rio não é apenas um recurso natural, mas também um elemento essencial para a identidade, a sobrevivência e o imaginário das comunidades locais. O binômio homem/rio é uma das expressões mais fortes da cultura amazônica, pois os rios da Amazônia são muito mais do que fontes de água e de alimento: eles representam caminhos, espaços de vida, meios de conexão e também de espiritualidade.

Além da questão prática de transporte, lazer e alimentação, o rio é também fonte de histórias, mitos e lendas que integram o imaginário amazônico. Ele é habitado por espíritos e seres sobrenaturais, como o boto, o curupira, a cobra grande e as mães d’água, que simbolizam a vida e o mistério das águas. Para o homem amazônico, o rio é um ser vivo e animado, um espaço onde o visível e o invisível se encontram, e onde é preciso respeito e cuidado para não desequilibrar a harmonia natural. O rio é visto como um “outro”, dotado de uma energia própria, com o qual é necessário estabelecer uma relação de reciprocidade e veneração.

Assim, o binômio homem/rio é a expressão de uma relação que transcende a utilidade prática e abraça uma visão de mundo. Essa relação é marcada pela dependência material e espiritual, pela compreensão e pelo respeito à força e ao mistério das águas, fazendo com que o rio seja, ao mesmo tempo, um lugar de vida e um símbolo de pertencimento cultural e ecológico para o povo amazônico.

Dessa forma, apresentando-se como um fruto da terra e das águas, a mulher que fala nos poemas astridianos expressa metaforicamente o seu *ethos* de nativa de uma das regiões mais emblemáticas do planeta, orgulhosa de sua ancestralidade e de sua identidade de “mesopotâmica”, “folhágua” e “anfíbia”. Nas muitas metáforas que Astrid Cabral criou para construir a imagem de si mesma, ela esmerou-se em dar ao seu discurso aquele fascinante “ar estrangeiro” que Aristóteles nos ensinou a ver nas metáforas bem elaboradas.

2.5. Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em *Visgo da terra*

Como podemos observar, em *Visgo da Terra* a Amazônia é retratada não apenas como um cenário físico, mas sim como um espaço simbólico que influencia profundamente a subjetividade do eu-lírico. A presença constante dos rios e da floresta sugere uma identidade em constante transformação, refletindo a fluidez característica do ambiente amazônico. Essa abordagem destaca a interdependência entre o ser humano e o meio natural, evidenciando uma identidade amazônica que é simultaneamente enraizada e mutável.

A memória desempenha um papel central na obra, servindo como ferramenta para reconstruir e reinterpretar o espaço amazônico. Através de lembranças da infância e de experiências passadas, a poeta revisita lugares e momentos que moldaram sua percepção da Amazônia, oferecendo uma visão íntima e pessoal da região. Essa reconstrução memorialística permite uma compreensão mais profunda da identidade amazônica, que é apresentada como resultado de vivências individuais e coletivas.

A obra também aborda o hibridismo cultural presente na Amazônia, evidenciado pela convivência de tradições indígenas, africanas e europeias. Essa mistura de influências culturais é refletida na linguagem e nos temas dos poemas, que incorporam elementos diversos para representar a complexidade da identidade amazônica. A autora destaca como essa diversidade cultural contribui para uma identidade regional rica e multifacetada, que desafia estereótipos simplificadores.

A memória desempenha um papel central na obra, servindo como ponte entre o passado e o presente. Astrid Cabral utiliza lembranças pessoais e coletivas para reconstruir a paisagem cultural e afetiva da Amazônia. A casa natal, por exemplo, é retratada não apenas como um espaço físico, mas como um centro de sonhos e devaneios que moldam a identidade do sujeito poético.

Na obra, as noções geográficas de espaço e lugar se manifestam de forma visceral e sensível, compondo uma poética profundamente enraizada na cidade de Manaus, sua paisagem física, histórica e simbólica. A obra é um exemplo contundente de como a literatura pode dialogar com os conceitos da geografia humanista, transformando o território vivido em linguagem carregada de afeto, memória e crítica.

A noção de *espaço*, compreendido como o cenário físico e social onde se desenrolam as práticas humanas, está presente em *Visgo da terra* na maneira como a poeta descreve a cidade de Manaus, com sua atmosfera úmida, sua vegetação exuberante, seus contrastes sociais e sua

tensão entre natureza e urbanização. Astrid Cabral não pinta uma cidade idealizada: ela expõe, com intuição poética, os rastros da modernidade que ameaçam sufocar a floresta, o calor opressivo que modela os corpos e os ritmos, a materialidade concreta da terra, do barro, do rio. Manaus e a Amazônia aparecem como um espaço geográfico denso, onde forças naturais e humanas se confrontam e se entrelaçam em *sfumato*.

Contudo, é no conceito de *lugar*, espaço investido de sentido, memória e pertencimento, que *Visgo da terra* encontra sua maior força. Para Astrid, Manaus não é apenas o cenário de sua vida: é o chão afetivo que molda sua identidade. O “visgo” do título sugere essa aderência íntima, quase inevitável, entre a poeta e a terra natal. O lugar se revela como corpo, como herança, como sedimento emocional e cultural. Os poemas evocam ruas, cheiros, sabores, cenas da infância e da ancestralidade, criando um mosaico de lembranças que conferem espessura humana ao espaço vivido.

A linguagem de Astrid é permeada por uma consciência ecológica e existencial. O lugar, em *Visgo da terra*, é também um espaço de resistência, onde se preservam modos de vida, saberes tradicionais e uma relação profunda com a natureza, mesmo diante da voracidade do progresso. O pertencimento que ela expressa não é romântico ou passivo: é um vínculo crítico, ativo, que reconhece as feridas da cidade, mas também sua força vital e sua singularidade amazônica.

Assim, *Visgo da terra* exemplifica como o espaço se converte em lugar por meio da experiência sensível e da memória afetiva. Astrid Cabral transforma Manaus em poesia viva, revelando que o lugar é, antes de tudo, uma construção da alma, do corpo e da linguagem. A obra convida o leitor a perceber a cidade não apenas com os olhos, mas com todos os sentidos, e a reconhecê-la como território existencial.

A abordagem clássica da metáfora possibilitou um percurso metodológico bastante produtivo, especialmente no que diz respeito ao “ar estrangeiro” da metáfora defendido por Aristóteles, no sentido de que a metáfora introduz no discurso uma palavra ou uma ideia que não pertence naturalmente àquele contexto, deslocando significados e misturando campos de experiência diferentes. Esse “estranhamento” é central nos poemas astridianos. Ao falar de sua terra natal (Amazônia, Manaus), ela importa algo de fora (de outro campo de sentido, de outro domínio do mundo) e o enxerta no discurso corrente. Assim, dá à luz uma geografia sentimental, elabora um “esboço” de si mesma e explicita o seu “pendor anfibio” como amazônica. É o seu “ethos” metaforizado. Uma vida que se desenvolve em *sfumato*, amalgamando, no imaginário, o natural e o sobrenatural. Em vez de seguir a linha reta da linguagem literal, suas metáforas

fazem a linguagem tropeçar, curvar-se, surpreender. E ao juntar o que naturalmente não se junta, essas metáforas produzem surpresa e reflexão, já que revelam conexões inesperadas e forçam o leitor a reconsiderar suas categorias habituais.

No próximo capítulo, o livro em análise será *Torna-viagem*, cujos poemas permitem refletir sobre o espaço e o lugar relacionados à temática do exílio e suas relações de alteridade e trocas culturais, notadamente o contraponto Ocidente/Oriente. Para além da abordagem aristotélicas da metáfora, o capítulo será fundamentado na teoria da metáfora conceptual e seus desdobramentos.

3 “TORNA-VIAGEM”: A METÁFORA DA ALTERIDADE E DAS TROCAS CULTURAIS

Neste capítulo, exploro as metáforas que dão conta dos diálogos interculturais Ocidente/Oriente, reforçando princípios ligados à alteridade, a partir da leitura de poemas do livro *Torna-viagem*. A base teórica principal do capítulo é a abordagem da metáfora conceptual e seus desdobramentos, além de reflexões sobre o espaço e o tempo míticos.

3.1. *Torna-viagem*: roteiro para um passeio em um espaço/tempo mítico

O livro *Torna-viagem* foi publicado em 1981, na cidade de Recife. Possui duas seções, que são “Primeiros versos” (55 poemas) e “Grécia pessoal” (6 poemas). Os poemas do livro não têm títulos nominais, mas são identificados numericamente por algarismos romanos. Quando o leitor começa a folhear o livro, encontra, imediatamente depois da folha de rosto, a seguinte nota explicativa:

A autora viveu no Oriente Próximo fase de relativa trégua, de janeiro de 1970 a junho de 1972. Sete anos depois, vivências filtradas pelo tempo, empreendeu uma viagem de retorno, movida pelos ventos da poesia e pela correnteza da imaginação. O resultado dessa torna-viagem é este livro, dedicado a sua filha Mariana, anunciada no Irã e nascida no Líbano (Cabral, 1981 – nota explicativa)

Essa nota explicativa funciona como uma súmula para que o leitor entenda, mesmo que de forma panorâmica, qual foi o contexto imediato em que a obra veio à luz. Astrid morou e trabalhou no Líbano, como oficial de chancelaria do Itamaraty. Os poemas que dão forma ao livro revivem flagrantes dos tempos vividos no Oriente Médio e de suas incursões pela Grécia. A metáfora do título, “Torna-viagem”, é uma expressão de origem portuguesa que se refere, literalmente, a uma “viagem de volta”.

Historicamente, esse termo era amplamente usado para descrever o trajeto de retorno de embarcações que haviam partido de um lugar e retornavam ao ponto de origem. No contexto da época das navegações e do comércio colonial, uma “viagem de torna-viagem” era aquela em que navios iam para uma colônia, por exemplo, para buscar mercadorias, e retornavam ao porto de origem com essas cargas.

No português coloquial, “torna-viagem” também pode ser usada de forma figurativa para indicar um retorno ao ponto de partida em várias situações, como uma volta a um lugar ou até mesmo uma retomada de uma situação anterior. Em alguns contextos de linguística e

sociologia, "torna-viagem" pode se referir à influência cultural de pessoas que saem de sua região ou país, adquirem novos conhecimentos ou costumes, e retornam com essa "bagagem" cultural, impactando o lugar de origem (Dicionário Aulete Digital).

Certamente Astrid recolheu esse termo da linguagem náutica, uma vez que seu pai era marinheiro, logo afeito às lides com o mar e com a linguagem ligada a essas atividades. De posse do termo, Astrid construiu a eloquente metáfora da torna-viagem “movida pelos ventos da poesia e pela correnteza da imaginação” (Astrid, 1981 – nota explicativa).

Além da nota explicativa, o livro traz uma epígrafe da lavra de Bishr Fares, nestes termos: “What remains is the secret of what is gone”, cuja tradução livre é “O que resta é o segredo do que se foi”. Comentando esse paratexto em forma de epígrafe, Ivan Junqueira propõe que o segredo mais secreto de *Torna-viagem* diz respeito ao modo como Astrid inverteu, no livro, os polos do seu relato: “todo o incidentalismo geográfico – vale dizer, espacial – que o informa jamais está a serviço do complexo geonímico, por mais pitoresco que ele seja, mas sim do tempo, de um tempo ancestral que, capturado em seu trajeto subterrâneo, emerge das ruínas e as resgata do imobilismo estatuário” (Junqueira in: Cabral, 1981, p. 6). Além disso, o segredo que se foi “perdura, e nos impõe sua linguagem, seus sortilégios, sua irrequieta volúpia encantatória” (Junqueira in: Cabral, 1981, p. 5-6).

Ivan Junqueira sugere que *Torna-viagem* é um livro que, embora simule ser voltado para o espaço, na verdade o seu foco é o tempo, embora o espaço se faça presente como motivação. Todavia, o espaço geográfico apenas serve de motivação para que a poeta acesse o espaço mítico, ao mesmo tempo em que o tempo histórico ou cronológico apenas abre passagem para a expressão de um tempo mítico. Assim, os flagrantos capturados pelo eu-lírico encontram-se “insulados naquele espaço em cuja concha nos hospeda a autora, comensais do infinito nesse espaço que se dilata e ilumina por um tempo que é e não é nosso, que excede o dos relógios, em meio às ruínas do que já foi e cujo ‘segredo’ Astrid trinca entre os dentes, restituindo-nos o que viu” (Junqueira in: Cabral, 1981, p. 12).

Assim, Astrid elaborou o “roteiro” de um passeio turístico em terras orientais, num ambiente difuso entre o esquecimento e a lembrança, a memória filtrando os testemunhos das ruínas e a testemunha do tempo. Luiz Aberto Santos e Silvana de Oliveira explicitam que, diferentemente da narrativa, no texto poético não há uma preocupação com a representação do tempo. A tônica é viver esse tempo:

A narrativa mantém um vínculo com o tempo enquanto dimensão externa à linguagem. Toda narrativa tende a *representar*, de algum modo, o tempo – ou seja, eleger o tempo como um elemento fundamental para situar e identificar aquilo que se

narra (toda narrativa cria tempos ficcionais). Isso não ocorre com a poesia. O texto poético tende a explorar sobretudo o tempo da própria linguagem, ou seja, o tempo exclusivamente sensível, musical, das palavras. No texto narrativo, esse tempo também ocorre, mas está subordinado a um propósito de reconhecimento de tempos ficcionalizados. Na poesia tal propósito não existe; o tempo não é *representado*, mas *vivido*. O que importa não é *abordar* o tempo, mas *experimentá-lo*; não é *reconhecer* o tempo, mas *mergulhar* nele (Santos e Oliveira, 2001, p. 53-54).

A perspectiva de Santos e Oliveira (2001), de que na poesia “o tempo não é representado, mas vivido”, nos concede a chave para a interpretação de “*Torna-Viagem*”. O leitor *mergulha* no tempo para experimentá-lo em toda a sua essência, como quem mergulha em um poço caudaloso e submerge nas águas, sendo completamente enlaçado por elas. É isso mesmo que ocorre, pois Astrid nos conduz até Beirute, que assim como outras cidades de *Torna-viagem*, é um “poço de tempo coagulado” (Cabral, 1981, p. 38). A metáfora é eloquente: será um mergulho em um tempo diferente, um tempo longínquo. Logo, um tempo mítico de um espaço igualmente mítico, tendo uma mulher amazônida como cicerone. O crítico Antônio Paulo Graça dá a seguinte explicação sobre o livro:

Inicialmente, 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 na iminência de se apagar. Em seguida, tem-se a distância entre a experiência lírica e o ato criador. Segundo a própria escritora, sete anos se passaram desde a viagem real até a imaginária. O que importa é que sua memória logrou reter aquela viagem de maneira tão viva que, por segundos, chegamos a duvidar de sua informação”.²

É assim que “*Torna-viagem*, menos que terrestre, é um livro marítimo. A poeta, que se transforma em guia turístico da alma, do espaço-tempo, revela-se também um marinheiro consciente da ameaça e do mistério das águas” (Telles e Graça, 2021, p. 339). Neste empreendimento de pesquisa, mergulhamos nessas águas de uma geografia lírica, tendo como bússola a metáfora conceptual, de George Lakoff e Mark Johnson.

3.2. Lakoff e Johnson: “Metáforas pelas quais vivemos”

A teoria da metáfora conceptual foi desenvolvida na década de 1980 por George Lakoff e Mark Johnson, linguistas e filósofos que argumentaram que as metáforas não são meramente ornamentos da linguagem, mas elementos estruturais fundamentais para a forma como compreendemos e experienciamos o mundo. Publicaram um livro seminal, intitulado

² Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/acabral04.html>

Metaphors We Live By, publicado em 1980. A tradução livre do título seria algo como “metáforas pelas quais vivemos”, todavia a versão em português, de 2002, traz como título “Metáforas da vida cotidiana”. Nesse livro, eles defendem que a metáfora é um fenômeno cognitivo profundo, influenciando a forma como pensamos, agimos e comunicamos.

Desse modo, o conceito de metáfora inaugurado por Aristóteles, e que sobreviveu a mais de dois milênios, foi reformulada por Lakoff e Johnson nos seguintes termos: “A essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 47-48). Por esse novo conceito, a metáfora é deslocada da linguagem para o pensamento e a ação, passando a modelar tanto a compreensão dos conceitos quanto a experiência humana com esses conceitos. Além disso, é preciso ter em mente que:

Em todos os aspectos da vida, definimos nossa realidade em termos de metáforas e então começamos a agir com base nelas. Fazemos inferências, fixamos objetivos, estabelecemos compromissos e executamos planos, tudo na base da estruturação consciente ou inconsciente de nossa experiência por meio de metáforas” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 260).

Segundo a teoria, as metáforas conceptuais ocorrem quando compreendemos um domínio de experiência em termos de outro, como lembra Ferrari (2011, p. 92): “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”. Por exemplo, na metáfora TEMPO É DINHEIRO³, a maneira como lidamos com o tempo é entendida através do domínio econômico, o que se reflete em expressões como “perder tempo”, “ganhar tempo” ou “investir tempo”. Esse exemplo revela que a metáfora conceptual TEMPO É DINHEIRO não é uma simples figura de linguagem, mas uma estrutura que orienta nossa percepção do tempo como algo valioso, que pode ser administrado, poupado ou desperdiçado.

Assim sendo, o domínio fonte é aquele a partir do qual a metáfora é criada, e o domínio alvo é o que se quer compreender ou conceituar. No exemplo TEMPO É DINHEIRO, “dinheiro” é o domínio fonte, e “tempo” é o domínio alvo. Dessa forma, esta é a fórmula da metáfora conceptual: DOMÍNIO ALVO É DOMÍNIO FONTE. Esse mapeamento entre os dois domínios não é aleatório, mas baseado em experiências culturais e corporais. Isso significa que a metáfora conceptual não é só uma escolha linguística, mas reflete, muitas vezes, padrões culturais e sociais compartilhados.

³ Por questões metodológicas, as metáforas conceptuais são grafadas em caixa alta.

Lakoff e Johnson identificaram, entre as metáforas conceptuais, dois tipos especiais: as metáforas “orientacionais” e as “ontológicas”. As *metáforas orientacionais* são baseadas em orientações espaciais e corporais, como FELICIDADE É PARA CIMA (expressa em frases como "estar nas alturas") e TRISTEZA É PARA BAIXO (em "estar em baixa"). Já as *metáforas ontológicas* tratam conceitos abstratos como entidades físicas, o que nos permite quantificar e lidar com conceitos abstratos, como em "o amor esfriou", onde "amor" é tratado como uma substância que pode ter temperatura, de onde se extrai a metáfora SENTIMENTO É TEMPERATURA. O tipo mais especializado de metáfora ontológica, no entendimento dos autores, é a “personificação”, cujo domínio fonte é uma pessoa para elementos inanimados (Lakoff & Johnson, 2002).

A teoria da metáfora conceptual enfatiza que o corpo humano e suas interações com o ambiente são fundamentais para a criação de metáforas. Nossas percepções sensoriais, movimentos e interações com o espaço físico moldam como compreendemos o mundo. Por exemplo, a associação de "para cima" com "positivo" pode ser explicada pela experiência física de que estar em pé ou elevar-se envolve controle e força, enquanto estar deitado ou caído sugere fraqueza ou submissão. Essa teoria também reconhece a influência cultural, pois certas metáforas podem variar de acordo com os valores e práticas de uma sociedade específica. Muitas metáforas conceptuais estruturam a linguagem cotidiana e refletem a cultura em que estão inseridas. Metáforas como A VIDA É UMA VIAGEM ou DISCUSSÃO É GUERRA moldam desde nossas interações interpessoais até como estruturamos ideias complexas.

A teoria da metáfora conceptual transformou nosso entendimento da metáfora, tirando-a do campo meramente literário, ou da poética, como propôs Aristóteles, e integrando-a aos processos fundamentais da cognição humana. Ao mostrar que o pensamento metafórico está embutido nas estruturas conceituais, Lakoff e Johnson abriram novas portas para o estudo da linguagem, cultura e cognição, enfatizando que metáforas são ferramentas com as quais moldamos nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

A exemplo do que estamos comentando, em *Torna-viagem* (1981, p. 53), o poema XXXIII apresenta flashes de uma caminhada da mulher pelas ruas de Alepo, tentando apalpar a História por meio das ruínas e outros vestígios de tempos idos. Em dado momento, ela entrega que os transeuntes com os quais cruza pelas ruas **“são todos: resumo vivo / da história saltando / os fundos precipícios / do tempo e da memória”** (Cabral, 1981, p. 53). Aqui podemos perceber que a expressão metafórica verbaliza a metáfora de fundo A HISTÓRIA É UM LIVRO. É o resumo vivo desse livro que o eu-lírico vê materializado nas pessoas que

transitam pelas ruas. São personagens de uma história que atinge os “fundos precipícios” do tempo e da memória. Nessa metáfora, o domínio alvo é a História que os olhos do eu-lírico passa em revista; já o domínio fonte é a escrita, cuja extensão pode ser sintetizada por meio de um resumo.

Alepo é uma das cidades mais antigas continuamente habitadas no mundo, com uma história que remonta a mais de quatro mil anos. Localizada no norte da Síria, Alepo foi um importante ponto de intersecção das rotas comerciais da Rota da Seda, ligando o Oriente ao Mediterrâneo e funcionando como um centro comercial e cultural durante séculos. Esta posição estratégica a tornou um lugar de grande importância histórica, cultural e econômica, com influências persas, gregas, romanas, bizantinas, islâmicas e otomanas (Mansel, 2016).

O centro histórico de Alepo é considerado um Patrimônio Mundial da UNESCO desde 1986, refletindo seu valor cultural e histórico. Entre suas atrações mais notáveis estava a Cidadela de Alepo, uma impressionante fortaleza medieval construída em uma colina que domina a cidade, datando do século treze. A cidade possuía o maior e mais antigo mercado coberto do mundo na época, onde se podia encontrar especiarias, tecidos, perfumes e artesanato. A cidade também possui várias mesquitas e igrejas antigas, como a Grande Mesquita de Alepo, construída no século oitavo e considerada um dos monumentos islâmicos mais importantes da Síria (Mansel, 2016).

Hoje, Alepo é um símbolo de resiliência, lutando para se reerguer dos escombros de muitas guerras. Muitos dos antigos residentes estão retornando e há um esforço coletivo para preservar o que resta de seu rico patrimônio. Projetos de revitalização têm tentado restaurar mercados, mesquitas e igrejas. A cidade também recebe apoio de organizações de preservação para reconstruir os monumentos históricos e proteger o que sobreviveu. Apesar de tudo, Alepo mantém seu papel cultural na Síria e continua sendo uma fonte de orgulho nacional. A cidade permanece como um exemplo da importância da preservação do patrimônio cultural, mesmo em tempos de conflito, simbolizando não apenas a história da Síria, mas também a força e a resistência de seu povo.

Todos esses pormenores estão implícitos na metáfora astridiana do “resumo” de uma longa história: as milenares mesquitas esculpidas em ouro, a supremacia dos hititas, as fugas das guerras pela extensa Anatólia, as traições fora dos clãs, a contrição dos ramadãs e tantas outras vivências no espaço/tempo de Alepo.

3.3. Metáfora A VIDA É UMA VIAGEM

O poema “III” de *Torna-viagem* traz as seguintes imagens:

Solto meus cavalos
de sonho no hipódromo
deserto e vago:

Lá vão eles
em invisíveis corridas
com bigas e quadrigas.

Lá vão eles
jaez de seda nas selas
louros nas fulvas crinas.

Lá vão eles
semeando estrume
na oblonga pista.

Lá vão eles
a perder de vista
galopando eras.
(Cabral, 1981, p. 21)

Como se vê, o poema traduz a vida como uma viagem. O eu-lírico viaja por um mundo enigmático, por meio de seus “cavalos de sonhos”. Assim, a viagem se dá em uma atmosfera onírica, notadamente porque a viagem é em direção ao passado. Na verdade, uma torna-viagem. Assim, o poema atualiza a metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM, em que ela percorre tempos míticos, “galopando eras”.

A metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM é comum em diversas culturas, e demonstra a maneira como pensamos sobre a experiência humana. Nessa metáfora, entendemos a vida em termos de uma jornada ou viagem, onde nós, como "viajantes", percorremos um caminho com etapas, obstáculos, escolhas e destinos a serem alcançados. Esse conceito vai além da linguagem figurada e reflete uma organização cognitiva que molda nossa percepção sobre os desafios, objetivos e fases da vida.

É o que demonstra a pesquisadora Márcia Cançado (2002, p.133): a metáfora da vida como uma viagem permite o seguinte mapeamento:

a pessoa que vive é um viajante; os objetivos de quem vive são os seus pontos de chegada; os meios para alcançar seus objetivos são as estradas; as dificuldades da vida são os impedimentos de uma viagem; conselheiros são guias de uma viagem; progresso é a distância percorrida; coisas que medem o seu progresso são marcas da estrada; talentos e coisas materiais são provisões da viagem.

Essa metáfora é tão comum e intuitiva que raramente paramos para refletir sobre seu impacto em nosso pensamento e comportamento. Temos “vida” como domínio alvo e “viagem” como domínio fonte. Essa metáfora nos permite pensar na vida como algo dinâmico, com fases e transformações, e nos ajuda a lidar com momentos de incerteza. Ela sugere que o movimento é contínuo e que, assim como uma viagem, a vida exige adaptação e escolhas constantes, o que nos motiva a enfrentar os desafios de maneira mais natural e a buscar direção e propósito.

A metáfora A VIDA É UMA VIAGEM se manifesta em expressões metafóricas comuns do cotidiano, como "mudar de direção na vida", "seguir em frente", "perseguir sonhos", "encontrar o próprio caminho", "chegar lá" ou "desviar do caminho". Essas expressões mostram que a metáfora não é apenas uma ideia abstrata, mas molda a forma como discutimos e entendemos o curso de nossas vidas. Quando enfrentamos uma situação difícil, podemos descrevê-la como "um momento de estrada esburacada", ou quando falamos sobre o envelhecimento, é comum usar a expressão "avançar na jornada". Para Márcia Cançado (2002, p.132) essa metáfora “invade a nossa maneira de falar sobre a vida. Estende-se para as etapas de uma viagem, possibilitando-nos fazer comparações às passagens da vida. Por exemplo, o nascimento é considerado a chegada, e a morte, a partida”.

A metáfora A VIDA É UMA VIAGEM também reflete como diferentes culturas interpretam o ciclo da vida e a busca de propósito. Em muitas tradições, a vida é vista como uma peregrinação, um caminho espiritual ou uma busca de autoconhecimento. O conceito de "jornada" na vida é central em filosofias e religiões ao redor do mundo, como o caminho do autoconhecimento no budismo e as peregrinações espirituais no islamismo e no cristianismo. Esses conceitos são profundamente enraizados na metáfora de que cada pessoa está em uma trajetória única em direção a um destino espiritual ou existencial.

Ferrari (2011, p. 95) explica que existem metáforas bem específicas, que formam “uma série de metáforas que interagem para que se chegue à interpretação de outra metáfora, mais geral”. Assim, na metáfora do “Poema III”, temos uma metáfora mais especializada: A VIDA É UMA VIAGEM A CAVALO, que integra a metáfora mais geral A VIDA É UMA VIAGEM. Mas os cavalos da metáfora são cavalos de sonho, soltos “no hipódromo / deserto e vago”, em “invisíveis corridas”. A imagem do cavalo, associada à metáfora em questão, tem uma rica significação, pois a simbologia do cavalo na poesia é carregada de múltiplos significados que variam ao longo da história e entre culturas, tornando-se um dos ícones mais versáteis e ricos em simbolismo na Literatura. O cavalo, em função de suas características de força, liberdade e

conexão com o mundo natural, é usado como símbolo para evocar uma ampla gama de sentimentos e conceitos, que vão desde o poder e a liberdade até a intuição e o inconsciente.

Desde as civilizações antigas, o cavalo é associado à força física, vigor e poder. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), o imaginário sobre o cavalo “parece estar fixado na memória de todos os povos”. Na poesia, ele muitas vezes simboliza a vitalidade, o heroísmo e a energia incontrolável. Em contextos épicos e heroicos, o cavalo representa o aliado do guerreiro, o veículo que o leva à batalha, ao triunfo e à glória. Essa representação se reflete em obras de poetas épicos e em canções de cavalaria, onde o cavalo é visto como uma extensão do próprio herói, dotado de bravura e força. Em poemas épicos ou históricos, o cavalo frequentemente assume o papel de símbolo da coragem e da determinação, representando a capacidade de enfrentar desafios e de atravessar longas distâncias para alcançar o desconhecido.

Outro aspecto essencial do simbolismo do cavalo na poesia é sua associação com a liberdade e a conexão com o mundo espiritual. Na literatura romântica, o cavalo é muitas vezes retratado como símbolo de liberdade indomável e energia vital, algo que o ser humano busca alcançar, mas que raramente consegue conter. Sua imagem representa o desejo humano de romper com as limitações da vida cotidiana e de explorar novos horizontes, revelando um anseio de liberdade física e emocional. Além disso, devido à sua presença marcante na natureza, o cavalo também é visto como um animal de transição entre o mundo físico e o espiritual. Em poemas que exploram temas de morte e transcendência, o cavalo pode representar a passagem para outros planos, como a travessia para o além, semelhante à figura mitológica de Caronte, que guia as almas pelo rio Estige na mitologia grega.

Carl Jung, no campo da psicologia analítica, destacou o cavalo como um símbolo do inconsciente, devido à sua natureza instintiva e sua ligação com forças intuitivas. Na poesia, essa interpretação arquetípica do cavalo é evidente em poemas que exploram o inconsciente e os aspectos sombrios da psique humana. O cavalo surge, assim, como um símbolo das emoções instintivas, dos desejos reprimidos e das forças que habitam o inconsciente. Nessa perspectiva, o cavalo representa o desconhecido e o misterioso, uma força que escapa ao controle racional e que precisa ser confrontada e compreendida.

A força e a vitalidade do cavalo também o tornam um símbolo do desejo e do erotismo em muitos contextos poéticos. Sua energia e seu poder físico são frequentemente associados à paixão e ao desejo, especialmente na poesia romântica e simbolista. Como símbolo de erotismo, o cavalo encarna a intensidade dos desejos humanos, representando o impulso incontrolável e o fogo interior. Em muitas culturas, “o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria,

veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (Chevalier e Gheerbrant, 1991, p. 203).

A relação entre o ser humano e o cavalo, marcada pelo controle e pela doma, também é explorada simbolicamente na poesia. O ato de domar um cavalo ou de manter seu controle simboliza o desejo humano de dominar os próprios instintos, de canalizar sua energia para um objetivo. Porém, o cavalo também pode representar a tensão entre o selvagem e o civilizado, o instintivo e o racional. Em poemas que abordam essa dualidade, o cavalo frequentemente é visto como uma metáfora para a batalha interna entre os impulsos descontrolados e o autocontrole. Esse simbolismo é explorado por poetas que veem a natureza humana como algo complexo, composto de forças opostas que precisam coexistir (Chevalier e Gheerbrant, 1991).

É envolto em toda essa ampla simbologia que o cavalo metafórico de Astrid excursiona por muitas eras, competem em corridas invisíveis de bigas e quadrigas, desfilam em festivais régios e galopam por inacessíveis eras. É na viagem da vida com esse cavalo de sonhos que a mulher realiza a sua torna-viagem, ao longo da qual a metáfora A VIDA É UMA VIAGEM vai sendo reafirmada o tempo todo, em conformidade com o título do livro: o eu-lírico excursiona pelo Líbano, Síria, Irã, Grécia e adjacências. Como sublinha Antônio Paulo Graça, “a voz lírica nos conduz, como se fora um guia turístico da alma de outras culturas, sempre salientando imprevistos acidentes, regiões, detalhes de uma geografia metafísica”.⁴

O poema é um exemplo de lirismo onírico e simbólico, que explora a potência da imaginação, o tempo e a efemeridade da existência por meio da metáfora dos cavalos. O poema é composto por uma estrofe inicial seguida de quatro blocos repetitivos, que começam com “Lá vão eles”, criando um ritmo marcado e quase litúrgico. Essa repetição funciona como um refrão, e ajuda a construir a sensação de movimento contínuo, de galope – não só dos cavalos, mas do tempo, da vida, da imaginação.

A primeira estrofe já nos introduz à metáfora central: “**Solto meus cavalos / de sonho**”. Os cavalos são aqui símbolos da imaginação ou do desejo – forças internas e subjetivas que a poeta liberta. O “hipódromo / deserto e vago” sugere um espaço mental, uma arena do inconsciente onde tudo é possível porque está despovoado da lógica real. A imagem das “bigas e quadrigas” remete ao universo clássico greco-romano, a corridas heroicas, a épicos ancestrais. A poeta invoca, assim, uma dimensão histórica e simbólica do sonho – não são apenas cavalos, mas veículos de grandeza, como se a imaginação estivesse em contato com uma memória civilizacional.

⁴ Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/acabral04.html>

O “jaez de seda” e os “louros nas fulvas crinas” apontam para a beleza estética e a glória passageira dos cavalos. Há um certo luxo onírico nessa imagem – mas logo depois, o verso “semeando estrume / na oblonga pista” desloca esse lirismo para o orgânico e terreno, lembrando que até os sonhos produzem resíduo, que há materialidade até no delírio. A imagem é ambígua: fertilizante ou dejetos?

A última estrofe – “a perder de vista / galopando eras” – sugere que esses cavalos atravessam o tempo. A metáfora se amplia: são sonhos que galopam além da própria vida, além da vista, evocando o infinito, a nostalgia ou o eterno retorno. O verbo “galopando” dá continuidade ao movimento iniciado no início do poema e se funde com o tempo.

O uso do *enjambement* (frases que se estendem por vários versos) reforça o fluxo contínuo dos cavalos e dos pensamentos. O léxico é conciso e imagético, carregado de significados mitológicos, naturais e temporais. A estrutura anafórica (“Lá vão eles”) cria uma cadência hipnótica, reforçando o aspecto ritualístico da evocação. Assim, o poema pode ser lido como uma meditação poética sobre o poder criativo da mente, o ímpeto dos desejos, a força do imaginário que atravessa os tempos e os vazios. Os cavalos são emblemas da liberdade, do impulso vital e também da transitoriedade, pois deixam atrás de si apenas vestígios (estrume) e desaparecem ao longe. Astrid Cabral, com esse poema, nos oferece uma alegoria do próprio ato poético: soltar os cavalos do verso para que galopem pelas eras, deixando rastros, ainda que efêmeros, na pista da linguagem e da memória.

Assim, em Astrid os cavalos são os sonhos, com a sua máxima cota de liberdade e anseio de dar vazão aos desejos reprimidos pela vida cotidiana, em busca de liberdade física e emocional. Na trilha de Jung, temos as emoções instintivas de uma mulher que se projeta rumo ao desconhecido e o misterioso. É assim que esse cavalo de sonhos avança destemido, galopando as eras.

3.4. Metáforas antitéticas

Ampliando as ideias de Lakoff e Johnson, Tudor Vianu (1971), ao apresentar a “função estética da metáfora”, estipula que a antítese é uma das especializações da metáfora, e tem a natureza de “metáfora antitética”, cuja função é aproximar polos antagônicos para criar uma nova realidade. O pesquisador Carlos Guedelha, em uma palestra realizada na Universidade Federal do Amazonas, sublinhou esse caráter da antítese como uma das muitas variações da metáfora, nestes termos: “Assim como o paradoxo e a sinestesia, a antítese se pauta pela

“captação da unidade que jaz no fundo das coisas, apesar de suas distinções de superfície. Dentro da função estética da metáfora, ela responde pela subfunção unificadora”.⁵

Como se sabe, a antítese é um recurso retórico que explora a oposição entre ideias, conceitos ou imagens para criar contraste e enriquecer a expressividade do texto. É um dispositivo literário que coloca duas ideias opostas lado a lado, com o objetivo de destacar suas diferenças e, ao mesmo tempo, provocar um efeito estético e cognitivo no leitor. A antítese é utilizada não só para contrastar ideias, mas também para explorar a complexidade dos sentimentos humanos e dos temas abordados, permitindo que o autor apresente uma visão mais profunda e multifacetada do objeto de seu discurso.

A metáfora antitética (Guedelha, 2013) trabalha com elementos opostos que são postos lado a lado para criar tensão ou equilíbrio dentro do texto. Isso pode ocorrer por meio da oposição direta de palavras, como em "alegria e tristeza", ou "vida e morte". A antítese usa contrastes para destacar a coexistência de forças opostas e, assim, ajudar o leitor a ver um conceito em relação ao seu oposto. Em frases como "o amargo e o doce da vida", a antítese explora a complexidade da experiência humana, sugerindo que esses aspectos contrastantes são inseparáveis e interdependentes.

Na linha de Lakoff e Johnson (2002), comentado por Guedelha (2013), compreendemos que a antítese não é usada apenas para fins estéticos. Ela possui um papel filosófico importante ao explorar a dualidade da condição humana. A vida humana é, muitas vezes, composta de opostos: felicidade e tristeza, amor e ódio, vida e morte, paz e conflito. A antítese permite que o escritor ou poeta explore essas polaridades e reflita sobre a coexistência de forças contrárias na experiência humana.

Em *Torna-viagem*, a metáfora antitética é uma estratégia recorrente de Astrid Cabral, não apenas para ilustrar a realidade, mas também para induzir o leitor a questionar e contemplar a natureza do mundo. Além disso, suas antíteses contribuem para a criação de ambiguidade e complexidade em seus poemas, afastando o leitor de uma interpretação simplista e linear. Assim ela revela aspectos contraditórios de determinados temas, criando camadas de significado e abrindo espaço para múltiplas interpretações. Entre as metáforas antitéticas do livro, destacamos as que põem em contraposição passado x presente e luz x trevas.

⁵ Palestra sobre a “Função estética da metáfora”, proferida pelo pesquisador Carlos Guedelha no Congresso Efemérides Amazônicas de Letras, na Universidade Federal do Amazonas, em junho de 2016.

3.4.1. Entre o passado e o presente

A primeira metáfora antitética selecionada para análise se encontra no poema “VI”, como segue:

Sob Sarafandi jaz
bíblica Sarepta.
Sob os homens de agora
jazem os homens de outrora.
Séculos dos séculos
eles pescaram peixes
e araram esse chão.
Hoje pescam o passado
nas entranhas da terra.
Ressuscitam ânforas
troféus da guerra
contra o efêmero.
(Cabral, 1981, p. 24)

Sarepta é uma cidade antiga mencionada na literatura bíblica, localizada perto da costa do Mar Mediterrâneo. A cidade situava-se entre Tiro e Sidom, duas grandes cidades fenícias. Sarepta é célebre por sua importância histórica e religiosa, especialmente no contexto bíblico, onde é mencionada como o local em que o profeta Elias realizou milagres. A localização da antiga Sarepta é identificada hoje no vilarejo de Sarafandi, no sul do Líbano. Embora pequena, a área ainda é visitada por aqueles interessados na arqueologia e na história bíblica, e continua a ser um ponto de interesse para estudiosos de diversas áreas. A partir desse conhecimento público, Astrid montou a antítese entre dois espaços/tempos que o poema apresenta: o “ontem” de Sarepta e o “hoje” de Sarafandi.

Pelas imagens do poema, a atual Sarafandi foi erguida sobre a antiga Sarepta: os homens de agora sobre os homens de outrora. No outrora, uma cidade pesqueira e agrícola; agora os homens **“pescam o passado / nas entranhas da terra”**. Aqui há uma referência à arqueologia que muito se pratica atualmente na região. Essa expressão concretiza a metáfora conceptual ARQUEOLOGIA É PESCARIA. Nesse afã de reencontrar o passado por meio de escavações arqueológicas, eles “ressuscitam ânforas / troféus da guerra / contra o efêmero”, expressão da metáfora ESCAVAR É RESSUSCITAR (Lakoff e Johnson, 2002).

No poema, o uso de “jaz” (verbo com forte conotação funerária) sugere que a cidade moderna repousa, inconscientemente ou não, sobre as ruínas da cidade ancestral. A imagem evoca a ideia de camadas de tempo, onde o presente repousa sobre os alicerces do passado: **“Sob os homens de agora / jazem os homens de outrora”**. Reforçando a estrutura anterior, a poeta expande o conceito de tempo arqueológico para a própria condição humana. Cada geração

atual vive sobre as anteriores, literal e simbolicamente. Essa sobreposição sugere um peso da memória e uma continuidade histórica que resiste à ideia de que o presente é autossuficiente.

“Séculos dos séculos / eles pescaram peixes / e araram esse chão.” Aqui, Astrid remete às atividades humanas ancestrais, ligadas à subsistência: pesca e agricultura. Essas ações repetidas ao longo do tempo indicam uma relação profunda entre o humano e a terra/mar – tradição e permanência. “Hoje pescam o passado / nas entranhas da terra”. Neste ponto, ocorre uma mudança semântica que desencadeia a metáfora antitética: antes, pescavam-se peixes, hoje pesca-se o passado. A ação agrícola dá lugar à escavação arqueológica. Trata-se de uma crítica ou constatação poética: o presente não cria, apenas busca resgatar, desenterrar, interpretar ruínas – o que também pode ser visto como um ato de resistência ao efêmero.

“Ressuscitam ânforas / troféus da guerra / contra o efêmero”. O uso do verbo “ressuscitam” é ambíguo: há um desejo de dar vida ao que estava enterrado, morto, esquecido; ânforas, objetos antigos e frágeis, viram troféus simbólicos: não são apenas peças arqueológicas, mas testemunhos de permanência. O último verso encerra o poema com uma ideia central: escavar e conservar o passado é travar uma “guerra contra o efêmero”, contra o esquecimento, contra a aceleração do tempo moderno, contra a cultura descartável.

A referência a Sarepta e ânforas insere o poema em uma tradição que reconhece o valor simbólico e espiritual da história, em evidente diálogo com a literatura bíblica. A antítese passado/presente vem marcada nas oposições “Sarepta/Sarafandi”, “homens de outrora/homens de agora”, “pescar peixes/pescar o passado”. A imagem do tempo é posta em camadas: a ideia de que o presente repousa, literalmente, sobre os mortos e seus feitos. Ao sugerir que hoje se pesca o passado e não mais se cultiva ou pesca como antes, o poema pode estar apontando para um rompimento da relação orgânica com a terra, substituída pela exploração do tempo morto.

Este poema é uma eloquente alegoria da memória como resistência, do tempo como camadas vivas, e da arqueologia como metáfora poética. Astrid Cabral, que tem sua obra profundamente enraizada na Amazônia, mas também voltada ao universal, usa a linguagem com precisão e lirismo para nos lembrar que todo presente é uma construção sobre vestígios, que o passado é matéria viva, e que preservar a memória é lutar contra a morte e o vazio da fugacidade moderna.

A antítese entre o passado histórico e o presente é um tema rico e amplamente explorado em diversas áreas, como a Literatura, a Filosofia e a História. Essa oposição é usada para expressar tanto a continuidade quanto a ruptura entre o que foi e o que é, ajudando-nos a entender como o passado influencia o presente e como o presente redefine o passado. Na

Literatura e em outras artes, essa antítese permite uma reflexão profunda sobre o impacto da história na identidade individual e coletiva, enquanto no campo da Filosofia e da Sociologia ela estimula questionamentos sobre o progresso e o papel da memória e da tradição na formação de valores contemporâneos.

Na Literatura, a antítese entre passado e presente é frequentemente explorada para evocar o contraste entre as tradições e as mudanças sociais ou individuais, como é o caso de *A Educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto, considerado um marco da poesia concreta e racionalista. O livro confronta o Brasil arcaico (pedra, sertão) com o Brasil moderno (cidade, indústria), revelando contrastes entre o passado nordestino e o presente em transformação. E também *A Terra desolada*, de T. S. Eliot, um dos grandes poemas do século XX, que contrapõe o legado cultural do Ocidente com a desintegração da modernidade após a Primeira Guerra Mundial. Um verdadeiro diálogo entre passado mítico e presente fragmentado, evocando a dicotomia entre o passado mítico e o presente em transformação. Esse contraste cria uma tensão que questiona a permanência ou obsolescência dos valores e das tradições ao longo do tempo.

Além disso, autores contemporâneos frequentemente usam a antítese entre passado e presente para explorar o tema da memória e da identidade, destacando como eventos passados podem influenciar o presente. Em obras que tratam de traumas históricos, como guerras ou ditaduras, o passado é evocado para mostrar como ele deixa marcas no presente, lembrando que o passado não é um período estático e isolado, mas algo vivo que continua a reverberar na vida atual.

Essa antítese entre passado e presente permite que os indivíduos e sociedades examinem criticamente tanto o que foi perdido quanto o que foi conquistado. Muitas vezes, o presente é valorizado como uma era de progresso, enquanto o passado é visto como um tempo de limitações e opressões; outras vezes, o passado é considerado mais autêntico ou estável, em oposição à superficialidade e velocidade da vida contemporânea. Esse contraste entre nostalgia e inovação reflete as tensões entre tradição e modernidade.

A antítese entre passado histórico e presente é uma ferramenta fundamental para explorar a continuidade e a ruptura entre as eras, além de ser uma lente para examinar as transformações culturais e sociais ao longo do tempo. Ela permite refletir sobre o que se ganha e o que se perde com o avanço do tempo e sobre como a memória e a tradição continuam a moldar a identidade e os valores contemporâneos. Por meio dessa oposição, podemos não só entender melhor o presente em relação ao passado, mas também questionar o papel que o passado deve ter em nosso futuro.

No poema “XIX”, essa metáfora antitética também está presente:

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 transporte ubíqua
emancipada do espaço
em que foste de início.
(Cabral, 1981, p. 38)

Neste poema, o eu-lírico instala Beirute como o “tu” enunciativo, ou seja, converte a cidade em parceira de um diálogo, interlocutora a quem a mulher dirige a palavra. São extremamente potentes as expressões metafóricas da cidade como “poço de tempo coagulado” e como “calabouço de lembranças”, de onde se abstraem, respectivamente, as metáforas TEMPO É ÁGUA e LEMBRANÇAS SÃO PRISÕES. Elas, em conjunto, representam as ideias de que o passado é como água estanca, que perdeu a fluidez, e de que o ser humano é prisioneiro de suas lembranças.

Beirute é a capital e maior cidade do Líbano, com uma história rica e multifacetada que remonta a milênios. Localizada na costa do Mar Mediterrâneo, Beirute é uma das cidades mais antigas do mundo, tendo sido habitada de forma contínua desde os tempos fenícios. Ao longo de sua história, a cidade foi marcada por seu papel como centro comercial, cultural e intelectual, mas também por períodos de conflito e reconstrução. A cidade de Beirute é emblemática da resiliência e complexidade do Líbano, sendo um ponto de encontro de diversas culturas, religiões e tradições (Kassir, 2010).

Beirute tem suas origens na antiga civilização fenícia, que habitava a região costeira do Levante. Os fenícios eram conhecidos por suas habilidades no comércio marítimo e pela fundação de várias colônias ao longo do Mediterrâneo. A cidade de Beirute, ou "Beryte", como era chamada na época, foi um importante centro comercial e cultural da Fenícia. Sua localização estratégica no Mediterrâneo permitiu-lhe prosperar como um ponto de comércio entre o mundo oriental e ocidental (Kassir, 2010).

Após o colapso do Império Otomano, Beirute e o restante do Líbano caíram sob o domínio francês, após a Primeira Guerra Mundial. Durante o domínio francês (1920–1943), Beirute passou por um processo de modernização e ocidentalização. Muitas das infraestruturas contemporâneas da cidade, como avenidas e edifícios públicos, foram projetadas pelos

franceses, e a cidade começou a se tornar um centro de educação, comércio e cultura no Oriente Médio.

O século XX foi um período de grandes desafios para Beirute. A cidade se viu dividida durante a Guerra Civil Libanesa (1975-1990), um conflito sangrento e complexo envolvendo facções políticas e religiosas diferentes, incluindo muçulmanos, cristãos, palestinos e forças estrangeiras. Beirute foi dividida ao meio, com a parte oeste controlada por grupos muçulmanos e a parte leste, majoritariamente cristã, sob o controle de outras facções. Durante a guerra civil, Beirute foi devastada por bombardeios, massacres e uma fragmentação ainda maior das suas comunidades. Muitos dos seus marcos históricos foram destruídos, e a cidade passou a ser vista como símbolo de divisão e sofrimento. O pós-guerra foi marcado por um longo período de reconstrução e tentativa de reconstruir o tecido social e urbano da cidade (Kassir, 2010).

Após o fim da guerra civil em 1990, Beirute entrou em um processo gradual de reconstrução, impulsionado por investimentos locais e internacionais. Nos anos 1990 e 2000, Beirute se posicionou novamente como um centro financeiro, cultural e turístico do Oriente Médio. A cidade, no entanto, continua a enfrentar desafios significativos, incluindo tensões sectárias internas, uma economia frágil, a corrupção política e os efeitos da guerra na Síria. A explosão devastadora no porto de Beirute em 4 de agosto de 2020, que causou centenas de mortes, feridos e danos generalizados à infraestrutura da cidade, foi um ponto de virada para a cidade e evidenciou a fragilidade do país diante de crises internas e externas.

Beirute é famosa por sua diversidade cultural e religiosa, sendo um caldeirão de diferentes comunidades, como cristãos maronitas, muçulmanos sunitas e xiitas, drusos, entre outros. A cidade tem uma longa tradição de coexistência inter-religiosa, embora essa convivência tenha sido profundamente impactada pelos conflitos sectários ao longo do tempo. Enfim, Beirute é uma cidade complexa e multifacetada, marcada por uma história de glórias e tragédias, que continua a ser um centro de diversidade cultural, resistência e adaptação. Sua capacidade de se reinventar após inúmeras dificuldades é um testemunho da força de sua população e do espírito da cidade (Kassir, 2010).

No poema de Astrid, Beirute é apresentada como tendo sido um continente no passado, sendo a cidade dos mil minaretes, barcos, mercados e rochas vizinhos mar azul da Fenícia. Hoje, nas andanças do eu-lírico pela cidade moderna, a memória traz de volta a cidade antiquíssima, que a memória teima em tornar onipresente.

O poema expõe de forma lírica e sofisticada as relações entre memória, identidade, espaço geográfico e tempo histórico. Nele, a poeta convoca a cidade de Beirute (Beryte) como

símbolo de uma experiência íntima e civilizatória, transformando o lugar concreto em território subjetivo, uma “cidade dentro de si”.

A abertura em tom de apóstrofe (“Oh”) já sugere um tom elegíaco e reverente. A duplicidade do nome – Beirute (atual) / Beryte (nome antigo) – evoca a tensão entre passado e presente, marca essencial de *Torna-viagem*. Chamar a cidade de “poço de tempo coagulado” sugere que ela condensa camadas de história, como se o tempo ali tivesse parado ou se acumulado como um sedimento profundo. Um poço é vertical, profundo, escuro: metáfora para a memória e a arqueologia.

Em “**calabouço de lembranças / que me entrançam de limo**”, a imagem do **calabouço** sugere aprisionamento, mas também preservação, um lugar onde as lembranças permanecem, embora ocultas ou sombrias. O verbo “entrançam” traz a ideia de que essas memórias se enroscam na poeta, talvez a enredem ou moldem. O limo, matéria orgânica, remete ao tempo úmido, àquilo que o tempo cobre. É uma lembrança viva, mas também decomposição e resistência.

“Um dia foste continente / eu à sombra de minaretes / arcos mercados rochas / líquido azul fenício”. Aqui, há uma rememoração afetiva e sensorial do tempo vivido em Beirute. “Foste continente” pode ser lido como “foste vastidão”, um centro de cultura. A poeta se situa “à sombra de minaretes”, em meio a paisagens árabes e mediterrâneas – a arquitetura islâmica, os mercados, as rochas e o mar, o “líquido azul fenício”, que une a geografia à ancestralidade do povo fenício, civilização marítima e mercantil. Essa parte do poema é marcada por uma carga sensorial e histórica intensa, em que espaço e tempo estão em fusão.

“Agora sou teu invólucro / e te transporto ubíqua”: há aqui uma reversão simbólica: antes, a poeta habitava Beirute; agora, Beirute habita nela. “Invólucro” é aquilo que envolve, a poeta se torna concha da cidade, cápsula de memória. E, como invólucro, ela a transporta por todos os lugares (“ubíqua”), livre da geografia original. Isso é uma forma de emancipação da espacialidade: o espaço vira território interno. O poema se encerra com a afirmação de que essa Beirute, feita agora de memória e poesia, está liberta da materialidade do lugar original. A cidade, como lembrança, transcende o espaço e se aloja no tempo interior da poeta.

O eu-lírico se define pelo que viveu em Beirute. A cidade não é apenas cenário, mas uma força formadora de subjetividade. *Torna-viagem*, o título do livro e conceito central da obra, refere-se ao retorno simbólico ou afetivo a um lugar distante, vivido, que retorna sob outra forma (linguagem, lembrança, corpo). Mas há uma dualidade tempo/espaço: o tempo se apresenta como algo que “coagula” e se sedimenta, e o espaço como algo que pode ser

carregado, revivido, interiorizado. Além disso, as imagens do poema revelam a transculturalidade: Astrid viveu no Líbano como diplomata. A fusão de elementos árabes, mediterrâneos e ocidentais no poema manifesta uma cosmopolítica poética, onde a vivência estrangeira é também uma forma de pertencimento. Enfim, o espaço estrangeiro também pode se converter em lugar.

O poema é um ato de apropriação lírica da geografia da memória. Beirute/Beryte torna-se símbolo de um passado vivido intensamente e que, mesmo transformado pelo tempo e pela distância, permanece em estado poético. A poeta torna-se arqueóloga de si mesma, escavando as ruínas emocionais de uma cidade que já não é apenas geografia, mas mito íntimo. É uma escrita contra o apagamento, que preserva a vivência no âmbar da linguagem.

É ainda Beirute que comparece no poema “XX”, no qual o eu-lírico faz perguntas desconcertantes sobre o estágio atual da lendária cidade:

Em que beirais se refugiam
agora os pássaros de Beirute
quando cegas balas atravessam
tardes a arremedar-lhes os voos?
E as pessoas? onde se escondem elas
ao esmorecerem do calor da guerra
a sede de viver vencendo o ódio?
Antes, o caldo inocente das laranjas
sanguíneas espremidas nas esquinas.
Hoje, o sumo de crianças e homens
o que nas ruas ferozmente se imola.
Haverá quem diga ainda *Massalame*
invocando a suprema dádiva da paz?
Ou tocados de sagrado espanto
condenam-se todos ao silêncio
ante a impotência das palavras
corações vazados de dor recusando
as cinzas da assassinada harmonia?
(Astrid, 1981, p. 39)

A poeta põe em contraste o “antes” e o “hoje”. Essas são as lexias que representam passado e presente, respectivamente. Nas imagens antitéticas, o voo dos pássaros foi substituído pelo voo das “cegas balas” atravessando as tardes; as pessoas se escondem, cansadas da estupidez da guerra, desejosas de viver em paz. O ponto alto da antítese, no poema, é quando Astrid confronta passado e presente por meio de duas zeugmas:

Antes, o caldo inocente das laranjas
sanguíneas espremidas nas esquinas.

x

Hoje, o sumo de crianças e homens
o que nas ruas ferozmente se imola.

Nesse jogo antitético, imbricada com a antítese passado *versus* presente, há também a antítese paz *versus* guerras. A paz de “antes” dava suporte à vida em pleno curso, enquanto as guerras de “hoje” trazem a morte de permeio, com a consequente imolação de seres humanos. Na antítese está embutida a metáfora de crianças e homens sendo imolados nas ruas, como uma laranja que se espreme. Lendo essa metáfora com o apoio de Edward Lopes (1986), teríamos que na expressão metafórica “**sumo de crianças e homens**”, o suporte “sangue” foi comutado pelo aporte “sumo”. Essa expressão metafórica atualiza a metáfora PESSOAS SÃO FRUTOS.

É sintomático o uso da expressão árabe “Massalame”: “Haverá quem diga ainda *Massalame* / invocando a suprema dádiva da paz?” Esse termo, em árabe, significa “adeus” ou “vá em paz.” Essa expressão é usada como uma despedida, e a tradução literal é algo como “com a paz.” Quando alguém diz “massalame”, está desejando que a pessoa vá em segurança e com tranquilidade (Bassiouney, 2020).

A pergunta alarmante feita pelo eu-lírico revela a suspeita de que a paz se tornou algo impossível, ou desmotivado, num ambiente completamente tomado pela cultura do ódio e da guerra. É nesse contexto que as palavras perdem sua potência e até mesmo se tornam perigosas, condenando as pessoas ao silêncio e ao mutismo, com os “corações vazados de dor recusando / as cinzas da assassinada harmonia”, porque HARMONIA É UM SER VIVO. Essa é uma metáfora ontológica (Lakoff e Johnson, 2002) que concretiza a suplantação da paz de ontem pela guerra de hoje.

O poema é um grito lírico contra a violência e a guerra, mais especificamente contra os horrores vividos na cidade de Beirute durante os conflitos civis no Líbano, que tiveram seu auge entre 1975 e 1990. Com um tom elegíaco e de denúncia, a poeta contrapõe imagens do cotidiano pacífico do passado com a brutalidade e a desintegração do presente, explorando os limites da linguagem diante da dor. “Em que beirais se refugiam / agora os pássaros de Beirute”, o eu-lírico pergunta. A imagem inaugural já carrega delicadeza e tensão. Os beirais, normalmente refúgio de pássaros e símbolo de abrigo, são evocados como uma interrogação: onde está a natureza em meio à destruição? Os pássaros aqui são símbolo tanto de liberdade quanto de vulnerabilidade: são eles os primeiros a desaparecer em cenários de guerra. “quando cegas balas atravessam / tardes a arremedar-lhes os voos?” As balas, cegas, desumanizadas, atravessam as tardes como se zombassem do voo dos pássaros. A escolha da palavra “arremedar” (imitar com zombaria) carrega ironia e denúncia: a guerra substitui a leveza do voo pela trajetória mortal do projétil. A tarde, momento de calma e luz difusa, é pervertida pelo conflito.

“E as pessoas? onde se escondem elas / ao esmorecerem do calor da guerra / a sede de viver vencendo o ódio?” Astrid alterna o foco: dos pássaros, passa às pessoas, com a mesma pergunta desesperada: onde se refugiar? O verbo “esmorecer” (enfraquecer) associa a exaustão física ao peso moral do conflito. A “sede de viver” é contrastada com a onipresença do ódio, instaurando o dilema entre resistência e rendição.

“Antes, o caldo inocente das laranjas / sanguíneas espremidas nas esquinas.” Neste trecho, a memória do cotidiano pacífico é invocada com lirismo: As laranjas sanguíneas têm duplo sentido: nome da fruta e prenúncio de sangue. A expressão “caldo inocente” contrasta fortemente com o que virá. As esquinas remetem à vida comum da cidade, onde se vendia suco, onde havia convivência. “Hoje, o sumo de crianças e homens / o que nas ruas ferozmente se imola”. Verso brutal e perturbador, que atualiza a imagem anterior com sangue real.

A figura retórica da anáfora temporal (“Antes” / “Hoje”) reforça a antítese entre o passado de paz e o presente de violência. A palavra “imola” remete a sacrifício ritual, como se a guerra exigisse sangue humano como oferenda, o que aproxima o poema de um tom bíblico-trágico. “Haverá quem diga ainda Massalame / invocando a suprema dádiva da paz?” A palavra árabe “Massalame” significa adeus com paz, ou simplesmente paz. A interrogação expõe o ceticismo: ainda é possível pronunciar a palavra paz com sinceridade? A “suprema dádiva” é algo cada vez mais distante e inalcançável.

“Ou tocados de sagrado espanto / condenam-se todos ao silêncio” A ideia de um “sagrado espanto” revela que a dor atinge uma dimensão transcendente, espiritual – algo que ultrapassa a compreensão e paralisa a linguagem. O silêncio aqui não é paz, mas impotência, uma forma de luto. “Ante a impotência das palavras / corações vazados de dor recusando / as cinzas da assassinada harmonia?” O final do poema é devastador: A impotência das palavras é uma confissão de falência do próprio instrumento da poeta. Os “corações vazados” (furados, esvaziados) comunicam a destruição psíquica, emocional, coletiva. E a “harmonia assassinada” resume o que está em jogo: não apenas vidas foram perdidas, mas também a própria possibilidade de convivência e sentido.

Como se observa, o poema tem um tom interrogativo: as perguntas reforçam a incerteza, o desespero, a busca sem resposta diante da barbárie. Os jogos de antíteses percorrem o texto: “antes / hoje”, “caldo inocente / sumo de crianças”, “massalame / silêncio”. Todas essas antíteses constroem o eixo trágico do poema. Imagens concretas aparecem imbricadas a imagens simbólicas: pássaros, balas, laranjas, esquinas, suco, sangue – imagens do cotidiano corrompidas pela guerra. Assim, ganha corpo o apelo ético e humano: mais do que testemunho,

o poema é um clamor contra a indiferença, evocando o leitor a se confrontar com a estupidez da guerra e a realidade da dor.

Poderíamos dizer que este é um poema de alta voltagem emocional e política, que se inscreve como poesia de testemunho e resistência, mas também de lamento existencial. Astrid Cabral transforma sua experiência pessoal em matéria poética universal, comovente e incisiva. Em tempos de conflitos contínuos pelo mundo, esse poema segue atual e necessário, lembrando-nos que há sempre muito a perder quando a harmonia é assassinada, e que a poesia ainda tenta nomear o indizível, mesmo à beira do silêncio.

3.4.2. Entre a luz e as trevas

Outra metáfora antitética subjacente aos poemas de *Torna-viagem* é a que contrasta a luz com as trevas. Isso acontece, por exemplo, no poema “LIV”, onde lemos:

A luz do crepúsculo
é fósforo que incendeia
as águas do Bósforo
enquanto trevas de eras
jazem cativas na cisterna
de submersa basílica.
(Cabral, 1981, p. 77)

O Bósforo, citado no poema, é também conhecido como Estreito de Bósforo, uma estreita faixa de água que separa a Europa da Ásia, conectando o Mar Negro ao Mar de Mármara. Localizado na Turquia, na cidade de Istambul, o Bósforo é um dos estreitos mais estratégicos do mundo, tanto histórica quanto geopoliticamente. Ele marca o ponto de transição entre o continente europeu e o asiático, fazendo de Istambul uma cidade dividida entre dois continentes. Historicamente, o Bósforo sempre foi um ponto crucial de comércio, migração e defesa. Desde a época do Império Bizantino até o Império Otomano, o controle do Bósforo significava acesso ao comércio entre a Ásia e a Europa, além de proteger o Mar Negro. Hoje, o estreito continua sendo uma importante rota marítima para navios que transportam petróleo, gás e outros produtos entre a Ásia e a Europa (Freely, 2019).

Em termos culturais, as margens do Bósforo são ricas em história e arquitetura, com palácios otomanos, fortalezas e mesquitas ao longo de suas margens. O Bósforo não apenas possui importância histórica e estratégica, mas também é uma região muito popular para turismo. As suas águas e paisagens encantadoras atraem turistas de todo o mundo, especialmente em passeios de barco que oferecem vistas de palácios e pontes imponentes, como a Ponte do Bósforo, que liga as partes europeia e asiática de Istambul.

Circulando pelo Estreito de Bósforo, ocorre a Astrid a criação da metáfora antitética que apresenta a luz em contraposição às trevas. Por um lado, “A luz do crepúsculo / é fósforo que incendeia”; por outro, “trevas de eras / jazem cativas na cisterna”. Temos a percepção da anulação recíproca, ou seja, onde luz brilha, as trevas desaparecem, ou onde reinam as trevas a luz se dissipa inevitavelmente. Tangenciando essa polarização, encontra-se a ideia do todo, no sentido de que luz e trevas se complementam. É o modelo do *yin yang*, da filosofia chinesa, na qual o yin representa a escuridão, o princípio passivo, feminino, frio e noturno. Já o yang representa a luz, o princípio ativo, masculino, quente e claro. Ambos são parte de um todo.

Qual é esse todo de que estamos falando? Primeiramente precisamos entender que o poema apresenta uma imagem visual, como uma metáfora sinestésica. Trata-se da camada poética que Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, denomina de “fanopeia”, ou seja, a camada visual que dá forma a uma imagem poética. Assim, o “todo” da imagem que o poema apresenta é exatamente uma visão do Estreito de Bósforo. Em segundo lugar, precisamos observar que esse todo se constitui de duas partes: a primeira diz respeito aos três primeiros versos: “A luz do crepúsculo / é fósforo que incendeia / as águas do Bósforo”; a segunda relaciona-se aos três versos seguintes: “enquanto trevas de eras / jazem cativas na cisterna / de submersa basílica”.

Na primeira parte, o destaque é para o aspecto solar, luminoso, da paisagem. Fazendo um trocadilho fônico do nome “Bósforo” com o vocábulo “fósforo”, o eu-lírico convida o leitor a “ver” as luzes crepusculares do sol “incendiando” as águas do Estreito, dando-lhe um aspecto visual semelhante ao fogo. Na segunda parte, o realce recai sobre o aspecto sombrio, tenebroso, da mesma paisagem. Ao mesmo tempo em que o sol acende a paisagem, as “trevas de eras” estão sepultadas juntamente com a basílica submersa, signos de um tempo longínquo cujos vestígios foram cobertos pelas águas.

A imagem da religião encontra-se representada pelo termo “basílica”, ligado à imagem do clero, que comandou o cenário mundial por séculos, identificando toda uma era como idade das trevas, o período medieval, que por mais de um milênio afundou a humanidade em trevas, nas quais o homem vivia submerso em dogmas e tradições religiosas que o levaram agir e viver nas trevas da ignorância, acreditando ser submisso e escravo da vontade soberana de padres, bispos e demais líderes religiosos. A referência “jazem cativas na cisterna” sugere uma incongruência entre o que o clero pregava e o que a sua igreja era, em essência. Ou seja, a igreja se autoproclamava a fonte da água da vida, porém seus sistemas clericais eram cisternas dominadas pelas trevas. Assim sendo, a religião dominante era um lugar sombrio e de cisternas rotas, de águas contaminadas. O eu-lírico parece regozijar-se com a face luminosa da paisagem

que está apreciando, ao mesmo tempo em que se sente consternada pelo aspecto sombrio que a história lhe cochicha aos ouvidos.

Este breve, mas densíssimo poema é um excelente exemplo da síntese poética entre tempo histórico, espaço geográfico e imagem sensorial, marcas características da autora. Em apenas seis versos, a poeta funde natureza, civilização e memória, tomando como cenário simbólico o Bósforo e a cisterna da Basílica, dois ícones da cidade de Istambul, antiga Bizâncio e Constantinopla. "A luz do crepúsculo" é o momento de transição entre dia e noite, símbolo da passagem, da memória, da beleza efêmera. Essa luz é comparada a um "fósforo que incendeia", metáfora que transmite não só claridade, mas também intensidade e combustão, como se a natureza fosse um ato poético. "As águas do Bósforo", canal que separa e liga Europa e Ásia, é vista como símbolo de encontro de civilizações. Aqui, ele se acende com a luz da tarde, numa imagem de beleza fugaz e poderosa, "enquanto trevas de eras / jazem cativas na cisterna / de submersa basílica".

Nos três últimos versos, há uma inflexão para o passado histórico e uma tensão com o presente luminoso: "Trevas de eras" indica um tempo remoto, talvez esquecido, que carrega não só escuridão literal, mas o peso da história e da memória ocultada. Essas trevas "jazem cativas", ou seja, estão aprisionadas, mas ainda presentes, adormecidas sob a superfície da cidade viva. O local dessas trevas é a cisterna da basílica, certamente referindo-se à Cisterna da Basílica de Istambul, construída no período bizantino. Ela é subterrânea, úmida, escura, sustentada por colunas submersas, um verdadeiro arquivo físico do passado.

O Bósforo é uma ponte simbólica entre Ocidente e Oriente. Ao incendiá-lo poeticamente com a luz do crepúsculo, Astrid insinua uma possível comunhão entre tempos e culturas, ainda que momentânea. A cisterna representa a profundidade da memória, um espaço que abriga a herança submersa da humanidade, uma arqueologia do esquecimento, mas viva, cativa, presente.

Este poema é um comentário sutil sobre a coexistência entre o presente efêmero e o passado latente. A poeta vê no espetáculo do crepúsculo uma espécie de revelação: enquanto o mundo segue com sua beleza passageira, há trevas históricas cativas, não superadas, que ainda repousam sob a superfície. Pode-se ler também como uma reflexão sobre o tempo: o presente é luz que brilha e desaparece; o passado é sombra que persiste, calada, na arquitetura do mundo. Ao se debruçar sobre Istambul, o poema traduz a cidade como palimpsesto, um corpo que guarda múltiplas camadas de civilização. A natureza e a história se espelham: enquanto o

crepúsculo ilumina o Bósforo, as ruínas da civilização jazem nas profundezas da terra, à espera do olhar arqueológico da poesia.

A antítese luz x trevas é objeto também do poema “XII”, que transcrevo a seguir:

Yom assal, yom bassal
Acendo com a lembrança
o meu farol na noite.
Saboreei os dias de paz
como as sumarentas maçãs
das montanhas de Becharre.
Bem sei que nem todos os
dias são dias de dádivas
e entre estes se estendem
as longas noites sombrias
onde opacos murchamos
não fosse a força luz
de uma lembrança doce.
(Cabral, 1981, p. 31)

O poema traz uma espécie de subtítulo, ou paratexto, por meio da expressão "Yom assal, yom bassal". Trata-se de um provérbio popular no mundo árabe que significa literalmente "um dia mel, um dia cebola". A frase é usada para ilustrar a natureza instável da vida: em alguns dias tudo é doce e agradável (como o mel), enquanto em outros dias tudo parece difícil e amargo (como a cebola). É uma forma de lembrar as pessoas de que a vida tem altos e baixos, e que devemos estar preparados para lidar com ambos. Essa sabedoria popular serve como um lembrete para manter a calma e a resiliência em tempos difíceis e valorizar os momentos bons quando eles vêm. Em geral, o provérbio sugere a importância de aceitar as mudanças e manter uma atitude equilibrada diante dos desafios e dos prazeres da vida (Bassiouney, 2020).

Nos primeiros versos do poema, o eu-lírico exprime a antítese luz x trevas: “Acendo com a lembrança / o meu farol na noite”, com a metáfora LEMBRANÇA É LUZ que ilumina as trevas da noite. Após esse início com o marco temporal no presente, a enunciação situa um fato no passado, por meio do pretérito perfeito: “Saboreei os dias de paz / como as sumarentas maçãs / das montanhas de Becharre”. As montanhas de Becharre (ou Bsharri) são localizadas no norte do Líbano. Essa área é conhecida por sua beleza cênica, incluindo picos cobertos de neve no inverno e vales profundos. Becharre é também o berço do poeta e filósofo Khalil Gibran, autor de *O Profeta*. A área abriga o Museu Gibran, que preserva sua obra e memórias. Nas montanhas ao redor de Bsharri, também se encontram as milenares florestas de cedros do Líbano, algumas com mais de mil anos, símbolos de resistência e considerados sagrados. Essas árvores são um tesouro cultural e natural da região, mencionadas na Bíblia e retratadas na bandeira libanesa.

As saborosas maçãs produzidas nessas montanhas serviram como base para a comparação que o eu-lírico faz, de que “saboreou” a paz. Essa expressão atualiza a metáfora A PAZ É UM FRUTO SABOROSO. A partir daí, voltando ao presente, instala-se no poema o princípio da instabilidade de que fala o “Yom assal, yom bassal”: “Bem sei que nem todos os / dias são dias de dádivas / e entre estes se estendem / as longas noites sombrias / onde opacos murchamos / não fosse a força luz / de uma lembrança doce”. Assim, a mulher verbaliza que a vida transcorre alternando dias de dádivas e noites longas e sombrias. É a força da lembrança/luz que não permite que as pessoas murchem. Dessa forma, PESSOAS SÃO PLANTAS que se alimentam da luz das boas lembranças.

O poema parece ser uma delicada meditação poética sobre a alternância entre dias bons e maus, marcada por uma vivência pessoal e afetiva no Líbano. O título, como dissemos acima, aponta o sentido de um dia doce, seguido de outro amargo. O provérbio popular estrutura o pensamento e a afetividade do poema. Abrir o poema com essa expressão árabe “Yom assal, yom bassal” confere um tom coloquial e universal à reflexão. Mesmo sem tradução explícita, o som e a cadência da frase sugerem a dualidade entre doçura e amargura, dias de bem-estar e de sofrimento, e funcionam como epígrafe viva do poema.

Em “**Acendo com a lembrança / o meu farol na noite**”, a lembrança é associada a um ato de iluminação interior. O eu lírico transforma a memória em instrumento de orientação, como um farol que guia em meio à escuridão. A noite representando as dificuldades da vida, os períodos escuros da existência – e a lembrança funciona como esperança ou consolo.

Em “**Saboreei os dias de paz / como as sumarentas maçãs / das montanhas de Becharre**”, o verbo “saborear” aproxima o passado de uma experiência sensorial concreta. A imagem das maçãs sumarentas traz a ideia de abundância, frescor, prazer: elas são uma metáfora para dias bons, cheios de paz. A referência geográfica a Becharre acrescenta um componente cultural, memorial e afetivo ao poema, evocando uma geografia que é também paisagem da alma.

Em “Bem sei que nem todos os / dias são dias de dádivas”, o tom muda para uma reflexão realista. A repetição da palavra “dias” intensifica o contraste entre os bons e os maus momentos. “Dádivas” reforça que a paz e a alegria são presentes fugazes, não garantidos. “E entre estes se estendem / as longas noites sombrias / onde opacos murchamos”: As “longas noites sombrias” representam os períodos de sofrimento, desânimo, luto interior. A expressão “opacos murchamos” sugere apagamento da vitalidade, um esgotamento existencial que todos conhecemos. Há aqui uma clara antítese com o brilho e o sabor do início do poema.

Em “não fosse a força luz / de uma lembrança doce”, retoma-se a imagem do início: a lembrança como farol. “Força luz” – uma construção poética que reúne potência e iluminação. A memória dos bons momentos atua como resistência contra o esvaziamento, como se a doçura do passado pudesse redimir a amargura do presente.

O Título em outra língua cria ponte cultural e reforça o caráter universal da mensagem, a ponte Oriente/Ocidente. As imagens sensoriais: maçãs, luz, escuridão, sabores denotam que o corpo sente a alternância emocional. As antíteses temporais: noite/dia, luz/trevas, doce/amargo se apresentam como a retomada de símbolos clássicos da Literatura, ressignificados pela experiência pessoal. E o tom reflexivo e íntimo se faz notar na voz poética serena, sábia, resignada, mas não derrotada.

O poema trata da flutuação natural da vida entre dias bons e ruins, e como o ser humano encontra na lembrança dos bons tempos uma forma de sobreviver às crises. Astrid Cabral escreve sobre isso com a leveza de quem já viveu os dois lados – o mel e a cebola –, e aprendeu a reconhecer a memória como fonte de resistência emocional. O espaço libanês (Becharre) funciona como metáfora de um tempo pleno, e mesmo que essa paz esteja distante, ela ainda vive como luz na lembrança, tornando-se suporte emocional diante da sombra. Em suma, esse é um poema de maturidade existencial, de alguém que conhece o sabor das perdas, mas também a permanência dos afetos. Ele celebra a força da memória doce contra a escuridão da vida, e nos lembra de que, mesmo entre sombras, há faróis dentro de nós.

Ao elaborar suas muitas antíteses em *Torna-viagem*, Astrid cria contrastes que expressam dissonâncias que intensificam a expressividade dos poemas. Ao colocar duas ideias opostas lado a lado, ela gera tensões que materializam as tensões presentes nas cenas do mundo que estão sendo retratadas. Esse contraste contribui para provocar uma reflexão mais profunda ou transmitir uma ideia com impacto dramático, como nas imagens em que a guerra soterra a paz, o presente suplanta o passado. Suas metáforas antitéticas revelam dualidades da vida humana e da História. Esse jogo de opostos não apenas embeleza o texto, mas também convida o leitor a explorar sentidos mais profundos, levando-o a perceber a coexistência e interdependência dos opostos na experiência humana.

3.5. Outras metáforas

Na teoria da metáfora conceptual, como vimos, o *domínio alvo* e o *domínio fonte* são dois elementos centrais. O domínio alvo é o conceito abstrato ou mais complexo que estamos tentando entender por meio do domínio fonte. Por exemplo, em "TEMPO É DINHEIRO," o

tempo é o domínio alvo. Usamos a metáfora para projetar qualidades do dinheiro no conceito de tempo, tratando-o como um recurso que pode ser "gasto," "economizado" ou "investido." Já o domínio fonte é o campo de experiência mais concreta ou familiar que usamos para entender outro conceito. Ele fornece a estrutura e os elementos que serão usados na metáfora. Em "TEMPO É DINHEIRO," o dinheiro é o domínio fonte, um conceito que conhecemos bem e que envolve recursos limitados, gestão, ganhos e perdas (Lakoff e Johnson, 2002).

A metáfora conceptual, então, se forma ao projetar as características do domínio fonte sobre o domínio alvo, ajudando-nos a construir sentido e a moldar nossas percepções sobre ideias abstratas. Ela é fundamental porque sugere que nosso pensamento e linguagem são em grande parte estruturados por metáforas, influenciando até mesmo como percebemos e interagimos com o mundo (Lakoff e Johnson, 2002).

Na teoria conceptual (Lakoff e Johnson, 2002), há uma diferença entre *metáfora* e *expressão metafórica*: a *metáfora* é um processo cognitivo mais amplo, pelo qual entendemos um conceito abstrato (domínio alvo) em termos de outro conceito mais concreto ou familiar (domínio fonte). Ela representa uma forma de pensamento que estrutura como percebemos e organizamos o mundo, geralmente de forma implícita. Por exemplo, TEMPO É DINHEIRO é uma metáfora conceptual (Guedelha, 2013). Não é apenas uma frase, mas uma maneira de entender o tempo como um recurso valioso e limitado, como já comentei.

A *expressão metafórica*, por sua vez, são as manifestações linguísticas concretas que surgem de uma metáfora conceptual. São frases ou termos específicos que usamos na linguagem e que carregam a estrutura da metáfora. No caso da metáfora "tempo é dinheiro," as expressões metafóricas seriam "perdi tempo com você", "investi meu tempo nisso," ou "economize tempo". Cada uma dessas expressões reflete a metáfora conceptual TEMPO É DINHEIRO, mas em contextos específicos e de modo mais direto. Em síntese, a metáfora é o conceito subjacente que guia nosso entendimento de uma ideia por meio de outra, enquanto as expressões metafóricas são as manifestações concretas desse conceito em nossa fala e escrita (Guedelha, 2013). De todo modo, embora a teoria da metáfora conceptual desloque a metáfora da linguagem para o pensamento e a cognição, fazendo um contraponto à visão aristotélica, o rompimento com Aristóteles não é total, pois permanece na teoria conceptual a noção de analogia e similitude entre dois campos distintos, como o filósofo grego já apontava.

A seguir apresento um quadro-síntese com amostras de expressões metafóricas e as correspondentes metáforas da lavra de Astrid em *Torna-viagem* ainda não analisadas.

Expressões metafóricas	Metáforas	Comentário
“e entre conchas e ondas moram mates mosaicos de um tempo morto ”. (Cabral, 1981, p. 19)	O TEMPO É UM SER VIVO	No “Poema I”, falando sobre o mar de Tiro, o eu-lírico reflete sobre um tempo distante cuja passagem os vestígios sobre o mar denunciam. Para tanto, utiliza uma metáfora ontológica.
“ Sarcófagos estuprados embalam fantasmas nos sinistros berços ”. (Cabral, 1981, p. 19)	ESCAVAÇÃO DE SARCÓFAGOS É ESTUPRO SARCÓFAGOS SÃO BERÇOS DE FANTASMAS	No “Poema I”, o eu-lírico vê com certa estranheza a violação dos sarcófagos pelas escavações arqueológicas, algo comum nas cidades mais antigas do mundo.
“O arco do triunfo Compete com as nuvens ”. (Cabral, 1981, p. 20)	O ARCO DO TRIUNFO E NUVENS SÃO PESSOAS	No “Poema II”, falando sobre o Arco do Triunfo, o eu-lírico realça a grandeza dessa impressionante obra arquitetônica sobre as pedras. Competir com as nuvens é uma forma de realçar a grandiosidade do monumento.
“Em que recanto da terra Restará o corpo amputado? ” (Cabral, 1981, p. 23)	VASO É UM SER VIVO	No “Poema V”, o mar traz até o eu-lírico a alça de algum antigo vaso, o que provoca uma série de reflexões sobre a origem daquele objeto, por meio da metáfora ontológica.
“ Passarinhos tontos correm meus filhos no pomar de Achmunazar” (Cabral, 1981, p. 25)	CRIANÇAS SÃO PÁSSAROS	No “Poema VII”, Astrid descreve o momento em que seus filhos “roubam” frutas no pomar sagrado do deus Achmun.
“ Porto, coração anfíbio: sístole e diástole de carros e barcos ” (Cabral, 1981, p. 26)	PORTOS SÃO SERES VIVOS	No “Poema VIII”, descrevendo o porto de Biblos e o seu movimento constante, Astrid utiliza a biologia como domínio fonte para a metáfora ontológica.
“Os votivos obeliscos dão adeuses de pedra junto ao túmulo do mar”. (Cabral, 1981, p. 26)	OBELISCOS SÃO PESSOAS	No “Poema VIII”, temos a metáfora ontológica, na qual os obeliscos de Biblos, na Fenícia, são mostrados como pessoas dando adeus aos transeuntes.
“Já os louros francos cruzados (ambição e fé mancomunados a sombra de cruz e espada) dispersam-se em outros sangues. Deles, a calcária lembrança na igreja e no castelo tintos pela mão do tempo ”.	O TEMPO É UMA PESSOA (O TEMPO É UM PINTOR)	“Poema VIII”: Metáfora ontológica sobre o porto de Biblos. O tempo pintou os antigos prédios com a tinta do calcário. A metáfora geral O TEMPO É UMA PESSOA engloba outra metáfora, mais

(Cabral, 1981, p. 26-27)		específica, O TEMPO É UM PINTOR.
“O pastor descalço é rei de altas brumas coroados o cajado como cetro carneiros por vassalos ”. (Cabral, 1981, p. 28)	PASTOR DE OVELHAS É SUSERANO	“Poema IX”: Na encosta de Jezzini, um pastor conduzindo o rebanho de ovelhas é equiparado a um senhor feudal, tendo os animais como vassalos. O domínio-fonte da metáfora é o sistema feudal.
“Mudaram-se os tempos Memórias me encarceram ” (Cabral, 1981, p. 29)	MEMÓRIA É PRISÃO	“Poema X”: Diante da neve, presa em um carro, a mulher se sente prisioneira da memória de tempos idos, com suas neves interiores.
“Esta neve nevíssima vestindo os montes de imaculado manto.” (Cabral, 1981, p. 33)	NEVE É VESTIMENTA MONTES SÃO PESSOAS	“Poema XIV”: Metáfora usadas para traduzir as imagens da proximidade do natal nos arredores de Belém da Judeia.
“Inverno entrante precoce nasce a noite por trás dos minaretes.” (Cabral, 1981, p. 34)	A NOITE É UM SER VIVO	“Poema XV”: descrevendo o horário de oração do muçulmano, a noite no início do inverno é retratada como um nascimento prematuro, por meio da metáfora ontológica.
“Na tarde em despedida a voz feita sino chama da garganta das mesquitas .” (Cabral, 1981, p. 34)	SINO E MESQUITA SÃO PESSOAS	“Poema XV”: Descrevendo o horário de oração do muçulmano, o sino e a mesquita são retratados ontologicamente.
“ Faço ortopedia em colunatas capengas ajustes nos trôpegos fustes e bases, enxertos de róseo calcário no corpo dos blocos carcomidos, nas escadarias de degraus tortos, gastos, omissos.” (Cabral, 1981, p. 37)	POESIA É ORTOPEDIA (POETA É ORTOPEDISTA)	“Poema XVIII”: O ofício poético é apresentado como um trabalho ortopédico, restaurando o corpo das ruínas.
“Junto à cornicha do Raouche cochicha o mar seu segredo .” (Cabral, 1981, p. 41)	O MAR É UMA PESSOA	“Poema XXII”: O mar tem muitos segredos do tempo, que vai aos poucos cochichando no vento. Metáfora ontológica.
“País de velhos canonizados nos sacros nichos do mercado .” (Cabral, 1981, p. 71)	COMÉRCIO É RELIGIÃO	“Poema XLIX”: apresentando flashes sobre o Irã, o eu-lírico ironiza o peso do comércio na cultura local.
“A alma transpõe azuis soleiras - derradeira viagem de regresso à matriz entre as estrelas.” (Cabral, 1981, p. 78)	A VIDA É UMA VIAGEM	“Poema LV”: nessa metáfora, se a vida é uma viagem, a morte é a jornada de regresso às origens do ser.
“ Com o buril do pensamento esculpimos em pedra e pátina o mais-que-perfeito perfil da vitória de Samotrácia.” (Cabral, 1981, p. 79)	POETA É ESCULTOR	“Poema I”: com o buril do pensamento, o poeta vai esculpindo cenas e cenários DA Grécia antiga, recriando no imaginário os tempos idos e vividos.
“ Somos também gigantes: anônimos atlas carregando o pesado mundo aos ombros .” (Cabral, 1981, p. 80)	HUMANOS SÃO ATLAS	“Poema II”: mostra os homens como sendo Atlas, que na mitologia grega era um dos titãs condenado por Zeus a carregar o mundo nas costas.

“Tempos nem míticos nem épicos geraram essa bastarda raça dos urbanos centauros. ” (Cabral, 1981, p. 83)	AUTOMÓVEIS SÃO CENTAUROS URBANOS	“Poema V”: o eu-lírico desenvolve uma visão irônica sobre os automóveis, identificando-os como os centauros modernos. A mitologia grega é o domínio-fonte.
“ Sísifo de avental enche e reenche panelas que se esvaziam na lida de almoços e jantares.” (Cabral, 1981, p. 84)	DOMÉSTICA É SÍSIFO	“Poema VI”: metáfora mitológica que equipara as lides domésticas da mulher a um “trabalho de sísifo”, figura da mitologia grega que encarna o absurdo da existência.

Quadro 1 – Amostra de metáforas e expressões metafóricas em *Torna-viagem*.

Fonte: O Pesquisador

Todas essas metáforas, entre tantas outras, são profundamente expressivas, porque atingem conceitos e experiências difíceis de definir. Sua expressividade surge ao conectar domínios diferentes de uma maneira que se torna intuitiva, ajudando o leitor a pensar e sentir sobre realidades (des)conhecidas. A potência expressiva dessas metáforas se acentua pelo abstrato tornado concreto. Muitos conceitos complexos como tempo, emoções, relacionamentos e a própria vida oriental tornam-se mais compreensíveis através dessas metáforas.

Além disso, elas socorrem a poeta no momento de expressar experiências internas que, de outra forma, seriam difíceis de verbalizar. Despertam também novas formas de pensar, muitas vezes desafiando a visão tradicional dos conceitos, incentivando interpretações e perspectivas alternativas. Isso certamente ajuda a envolver e capturar a imaginação do leitor. Dessa forma, a expressividade das metáforas astridianas reside em sua capacidade de moldar tanto nossa compreensão racional quanto nossa resposta emocional, criando uma linguagem que toca mais fundo e ressoa de modo duradouro.

Em todas elas também se pode perceber o cruzamento do eixo sintagmático com o eixo paradigmático da linguagem, subvertendo o sentido próprio em proveito do sentido trópico (Lopes, 1986). Por exemplo, o sentido próprio da morte dá lugar ao sentido trópico da “**derradeira viagem de regresso** / à matriz entre as estrelas” no “poema LV” (Cabral, 1981, p. 78): no eixo sintagmático, eixo da presença, encontra-se a derradeira viagem, enquanto no eixo sintagmático, eixo da ausência significativa, está a morte, que é evocada. Assim se configura a vida como uma viagem, na qual a morte representa a partida.

3.6. Exílio, estranhamentos, alteridades

Muitas metáforas de *Torna-viagem* são vazadas em forma de perguntas, revelando estranhamentos em relação ao mundo oriental. Outras enfocam cenas inusitadas para o leitor ocidental, instalando-o em espaços de alteridade, uma vez que toma conhecimento do outro,

que é diferente e deve ser considerado. Neste tópico selecionamos dois poemas em que isso acontece.

3.6.1. A muçulmana e seu “rosto forasteiro no bar”

No poema “XXXIV” lemos:

A muçulmana
embuçada nos panos
da noite cúmplice
pulseiras de algemas
máscaras de cobre
cobrindo o rosto
forasteiro no bar
saboreia com gosto
o sorvete de rosas
fruto proibido.
(Cabral, 1981, p. 54)

O poema apresenta uma cena que seria algo absolutamente comum na maioria dos países ocidentais: uma mulher em um bar tomando sorvete. O estranhamento do eu-lírico, diante da cena, decorre do fato de que essa mulher é uma muçulmana, que se apresenta “embuçada nos panos / da noite cúmplice”. A vestimenta que a envolve reflete metaforicamente os caminhos traçados e impostos por uma sociedade rigorosa, cruel e machista, determinando-lhe um padrão de comportamento no qual seus desejos, sentimentos e aspirações devem ser esquecidos ou suprimidos, em prol de uma sociedade que cultua os dogmas e tradições na manutenção de leis que limitam e desconsideram os anseios femininos.

A poeta, num gesto de assombro, mas também de empatia, esboça essa imagem associando a tenebrosa noite, que, mais que uma companheira da mulher, é uma cúmplice de seus algozes. A poeta salienta aspectos de uma sociedade que não valoriza a mulher em praticamente todos os aspectos da vida social. As “pulseiras de algemas” e as “máscaras de cobre” sugerem uma mulher acorrentada na alma, porém com extensão material ou corporal, representando a condição crítica em que se encontra a muçulmana, prisioneira de si mesma. Tem que se esconder, tornando-se “ausente” como um ser feminino individual, o que é uma marca profunda de objetificação. Essas expressões metafóricas presentificam a metáfora conceptual PADRÃO SOCIAL É PRISÃO (Lakoff e Johnson, 2002), em que o domínio-fonte das relações carcerárias foi mobilizado para dar conta do domínio-alvo das imposições sociais contra a mulher no mundo árabe.

O poema condensa em poucos versos uma contundente crítica simbólica aos limites sociais impostos ao corpo e ao desejo femininos, especialmente no contexto das culturas

islâmicas tradicionais, contrastando o olhar externo (ocidental) com a vivência subjetiva da mulher velada: “A muçulmana / **embuçada nos panos / da noite cúmplice**” é uma imagem carregada de mistério e silêncio. “Embuçada” sugere não apenas o uso do véu, mas também a ideia de ocultação da identidade e do desejo. Os “panos da noite cúmplice” revelam uma ambiguidade: a noite participa do ocultamento, mas também pode proteger ou ser conivente com a transgressão. Há aqui um cenário simbólico de repressão e desejo: o escuro como cobertura e ao mesmo tempo espaço de possibilidade.

Em “**pulseiras de algemas / máscaras de cobre / cobrindo o rosto**” as imagens se tornam mais densas: “Pulseiras de algemas” une o adorno à prisão, um forte símbolo da opressão disfarçada de beleza; “máscaras de cobre” apontam para um material rígido, metálico, impessoal. O rosto é coberto, há a anulação da individualidade. Esses elementos simbolizam a reificação da mulher, transformada em objeto, privada de expressão, fechada ao olhar.

Em “forasteiro no bar / saboreia com gosto / o sorvete de rosas / fruto proibido”, o poema traz uma imagem inusitada: a mulher se encontra em um bar. Ela “saboreia com gosto” o que é descrito como “sorvete de rosas”, uma iguaria rara e perfumada, exótica, sensual. A associação com o “**fruto proibido**” remete diretamente à figura bíblica de Eva, ao erotismo e à transgressão. Este trecho revela uma tensão entre desejo e tabu, entre consumo e repressão: o rosto forasteiro pode gozar livremente daquele desejo (o gosto do sorvete sensual), enquanto é privado até do próprio rosto.

Assim, o poema contrapõe duas figuras simbólicas: de um lado, a mulher muçulmana, enclausurada em códigos culturais que a silenciam, aprisionam e objetificam. De outro, o mesmo rosto, que observa, deseja e consome. Aquele sorvete, algo que seria tão ordinário em um cenário urbano, passa a assemelhar-se ao “fruto proibido”. Contudo, há uma ambiguidade crítica sutil: a própria ideia de “saborear” o sorvete de rosas pode também ser lida como um gesto de inversão de papéis, onde a mulher, mesmo velada, subverte em silêncio o interdito, tornando-se agente invisível do desejo.

Há que se destacar que “A muçulmana” é um poema que articula, com sofisticação e concisão, temas de gênero, desejo, cultura e poder. Astrid Cabral evoca a mulher velada não apenas como figura de opressão, mas também como metáfora da repressão do desejo feminino diante de olhares dominantes — sejam religiosos, patriarcais ou coloniais. Com poucas imagens, a poeta desenha um mundo de silêncios espessos e sabores proibidos, onde o corpo feminino, oculto, ainda pulsa, sensual e vivo, sob os panos da noite.

Novamente vemos nessas expressões o “ar estrangeiro” da metáfora apontado por Aristóteles. Certamente essa deve ter sido uma das cenas que calaram fundo em Astrid Cabral. Sua empatia para com aquela mulher se deve ao fato de que, como brasileira e amazônida, ela também sentiu na pele variadas formas de repressão e preconceitos por sua condição de mulher, inclusive em sua jornada pela Literatura, um universo que durante muito tempo foi praticamente um monopólio dos homens.

3.6.2. A “Babel moderna” e os “inquilinos ocidentais”

No poema “XXIV” lemos:

Hassan sabe o que é viver
em terra alheia bem melhor
que qualquer um de nós cuja
passagem de volta no bolso
é antídoto eficaz contra
a pungente dor do exílio.
Durante o dia Hassan é visto
entre préstimos e ninharias
a gerir a portaria do prédio
dessa ambiciosa Babel moderna.
Nas noites de folga, revela-nos,
executa missões para comandos
e corre perigos dignos de Antár.
Entrincheirados em cartesianos
muros, os inquilinos ocidentais
sentenciam Hassan ao menosprezo
por mentiroso, desvairado sonhador
incurso em crime de lesa-realidade.
Mas eu, mesmo que o visse dormindo
não duvidaria que na sua noite
afia as armas e luta com fúria
de fera para resgatar sua terra.
(Cabral, 1981, p. 43)

O poema é um labirinto cultural que desvela e revela manifestações e apreensões de uma alma “exilada”, o porteiro Hassan, empregado de um desses hotéis cinco estrelas de uma metrópole, o qual a poeta apresenta como uma “**ambiciosa Babel moderna**”. Temos aqui uma metáfora que alude à história bíblica da Torre de Babel, descrita no livro de Gênesis, onde, segundo a narrativa, os seres humanos tentaram construir uma torre que alcançasse os céus. Deus teria então confundido suas línguas para impedir a construção, espalhando as pessoas por diferentes partes do mundo e criando uma diversidade de idiomas que resultou em incompreensão mútua e uma consequente confusão generalizada.

No contexto atual, a expressão “Babel moderna” é frequentemente usada para descrever ambientes ou situações caracterizados pela multiplicidade de vozes, culturas e línguas, o que

pode tanto enriquecer quanto dificultar a comunicação e o entendimento. Ela pode se referir, por exemplo, às grandes metrópoles globais onde diferentes culturas e idiomas coexistem, onde múltiplas opiniões e informações se cruzam, ou até mesmo a contextos de polarização e fragmentação de ideologias e valores, muitas vezes dando lugar a confusões e conflitos.

Nessa Babel moderna, Hassan é um estrangeiro, vivendo “em terra alheia”, sem ter no bolso uma passagem de volta para sua terra, portanto, tento que se resignar à “pungente dor do exílio”. Juntamente com Lakoff e Johnson (2002), diríamos que o que causa estranhamento ao eu-lírico, além das ninharias que Hassan recebe como pagamento por um trabalho extenuante e perigoso, é o preconceito de que ele é vítima constante, por parte de “inquilinos ocidentais” que se hospedam no prédio, que lhe devotam um grande desprezo, inclusive por o taxarem de mentiroso, “desvairado sonhador / incursão em crime de lesa-realidade”, isso porque ele, nas horas de folga, “executa missões para comandos / e corre perigos dignos de Antar”.

Antar foi um dos poetas e guerreiros mais famosos da Arábia pré-islâmica. Ele é conhecido por seus poemas de amor e bravura, bem como por sua habilidade como guerreiro, que lhe rendeu o respeito e admiração de seu povo. Seu legado inclui não apenas a poesia, mas também sua história pessoal marcada por lutas e conquistas. Ele era filho de um pai nobre e uma mãe escrava etíope, o que o tornava marginalizado em sua juventude. Porém, sua habilidade com a espada e seu talento poético eventualmente lhe trouxeram honra e reconhecimento. Antar se tornou uma figura lendária em toda a cultura árabe, simbolizando bravura, coragem, lealdade e amor.

A mulher se identifica com o porteiro Hassan, por também viver na condição de exilada, embora com “passagem de volta no bolso”, para fugir da dor do exílio. Uma dor tão real desperta na mulher o sentimento de cumplicidade: a dor, a luta e as emoções de exilada fazem brotar um turbilhão de lembranças de um mundo distante, onde estão as suas raízes. No poema “LV”, ela diz derramar “atroz pranto de exílio / lágrimas tigres eufrates / com que inundamos os rios / de nossa ubíqua babilônia” (Cabral, 1981, p. 78). Estando na Babilônia de Nabucodonosor, a saudade que a acomete é pela “babilônia de que fala Agassiz”, como já vimos no livro *Visgo da terra*, metáfora para a Amazônia e seus caudalosos rios, que retratamos no capítulo 2, à luz de Aristóteles e sua abordagem clássica da metáfora.

3.7. Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em *Torna-viagem*

A alteridade, entendida como a capacidade de reconhecer e se relacionar com o outro em sua diferença, é um tema central em *Torna-viagem*. A poeta, ao deparar com culturas distintas da sua, adota

uma postura de observadora sensível, buscando compreender as nuances e complexidades desses universos culturais. Esse olhar estrangeiro permite à autora refletir sobre sua própria identidade e cultura, promovendo um diálogo entre o familiar e o estranho.

As trocas culturais em *Torna-viagem* não se limitam à mera observação. Elas são internalizadas e ressignificadas pela poeta através da memória. A experiência do exílio voluntário e o contato com o "outro" são filtrados pela lembrança e pela introspecção, resultando em uma poesia que transcende o tempo e o espaço, atingindo o tempo/espaço mítico. É uma obra que exemplifica como a poesia pode ser um meio de explorar e compreender a alteridade e as trocas culturais. Através de uma linguagem lírica e introspectiva, Astrid Cabral convida o leitor a uma jornada que é tanto geográfica quanto interior, revelando as transformações que ocorrem quando nos abrimos ao encontro com o "outro".

Em *Torna-viagem*, as noções geográficas de *espaço* e *lugar* se entrelaçam poeticamente para expressar as experiências da poeta em suas vivências no Oriente Médio, mais precisamente, durante sua estada no Líbano. A obra, embora enraizada em uma geografia física específica, transcende o simples registro de paisagens estrangeiras ao construir um diálogo sensível entre o *espaço vivido* e o *lugar afetivo*, conceitos fundamentais da geografia humanista, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação.

A noção de *espaço*, entendida como o recorte físico, territorial e relacional onde os fenômenos ocorrem, aparece em *Torna-viagem* nos poemas que descrevem o cotidiano libanês, o deserto, os mercados, os aromas, a guerra latente e a cultura árabe. Esses elementos são apresentados não como cenários neutros, mas como partes constitutivas da experiência de uma mulher amazônida. O espaço do Oriente Médio, embora geograficamente distante do Brasil, torna-se terreno de observação sensível, onde a alteridade cultural é contemplada com estranhamento e fascínio. Astrid transforma esse espaço em matéria poética, mapeando a alteridade e revelando as tensões e belezas de um território carregado de história e conflitos.

Já o conceito de *lugar*, que como vimos é o espaço carregado de significado, de memória e de vínculo afetivo, aparece quando a poeta cruza suas percepções do Oriente com lembranças e referências do Brasil, especialmente da Amazônia, sua terra natal. O "torna-viagem" do título alude ao deslocamento físico, mas também simbólico: a poeta vai, mas carrega consigo suas raízes, suas referências linguísticas e culturais, que reaparecem em imagens, sentimentos e comparações. O lugar, nesse sentido, é duplo: o Líbano, que lentamente se reveste de sentido existencial, e a Amazônia, que continua a habitar a poeta mesmo à distância.

A tensão entre espaço e lugar pode ser lida também como uma metáfora do exílio voluntário, da mobilidade contemporânea e da busca por pertencimento. O deslocamento geográfico não dilui a identidade, mas a põe em movimento, em contraste, em diálogo. O

Oriente Médio em *Torna-viagem* não é apenas cenário: é um campo de interação simbólica, onde o espaço se converte em lugar por meio da vivência e da linguagem poética. Assim, Astrid Cabral, com sua escrita refinada, confere à geografia uma dimensão estética e emocional. Em *Torna-viagem*, espaço e lugar não são conceitos abstratos, mas realidades pulsantes que se entrelaçam na tessitura da memória, da sensibilidade e da palavra.

Vimos neste capítulo inúmeras metáforas conceptuais de Astrid Cabral, essenciais para enriquecer o seu tecido poético no livro *Torna-viagem* (1981), pois ampliam o sentido das imagens, adicionam camadas de interpretação e despertam emoções de forma única, criando imagens sensoriais, ampliando a expressividade e a subjetividade, pela expressão de sentimentos complexos de maneira vívida, valorizando a sugestão e o mistério.

A visão de Astrid sobre o Oriente Médio é marcada por um olhar sensível e atento às complexidades culturais, históricas e naturais desse cenário, que tanto a impactou e motivou a elaboração desse livro tão significativo, ao longo do qual ela expressa um misto de deslumbramento, assombro, epifania e contemplação crítica. Ela valoriza a riqueza cultural do Oriente Médio, sua espiritualidade e a diversidade de suas paisagens e tradições, mas também observa a complexidade das tensões políticas e sociais que moldam a região. O livro reflete uma experiência de imersão no “outro”, em uma cultura que, ao mesmo tempo, a acolhe e a desafia a se redefinir como estrangeira, com uma constante sensação de deslocamento e descoberta, própria do ser exilado.

Através de suas metáforas, Astrid entrelaça as paisagens orientais — desertos, montanhas, cidades antigas, ruínas — com temas existenciais e espirituais, explorando a passagem do tempo e o sentido de pertencimento em meio a terras estrangeiras. Sua sensibilidade poética permite que o Oriente Médio, tal como refletido em seus poemas, seja visto como um espaço de beleza, de enigma e de contrastes, onde história e espiritualidade se misturam, ressoando de maneira universal, com incontáveis histórias e segredos escritos na linha do tempo e sussurrados pelo testemunho das ruínas.

No próximo capítulo, ampliamos as considerações sobre as abordagens já realizadas sobre a metáfora por Aristóteles (abordagem clássica) e Lakoff e Johnson (teoria da metáfora conceptual) para imergirmos nas imagens dos poemas do livro *Rês desgarrada* (1994). Outros autores são mobilizados para enriquecer as análises. Entre eles, Paul Ricoeur – com a noção de metáfora viva – e Luiz Antônio Marcuschi, em suas reflexões sobre as margens mágica e lógica da metáfora.

4 “RÊS DESGARRADA”: A METÁFORA DO EXÍLIO EM OUTRO CLIMA, OUTRA GEOGRAFIA

Neste capítulo, discorro sobre o conceito de exílio, com base em flagrantes da cultura estadunidense, suas cenas e cenários, em contraponto com a cultura amazônica, aplicados à leitura de poemas do livro *Rês desgarrada* (1994). A base teórica principal do capítulo são as reflexões teóricas sobre o discurso metafórico estabelecidas por Paul Ricoeur (a metáfora viva) e Luiz Antônio Marcuschi (as margens mágica e lógica da metáfora). Esses estudos ampliam, de algum modo, as abordagens propostas por Aristóteles (capítulo 2) e Lakoff e Johnson (capítulo 3).

4.1. Um livro siamês de *Torna-viagem*

Rês desgarrada é um livro sobre o qual podemos dizer, metaforicamente, que é irmão siamês de *Torna-viagem*, no sentido que ambos desenvolvem um certo turismo lírico em terras estrangeiras. *Torna-viagem*, como vimos, apresenta o eu-lírico circulando pelo Oriente Médio e Grécia, enquanto *Rês desgarrada* elege os Estados Unidos da América, especialmente a cidade de Chicago, como espaço de vivências revividas liricamente. Inclusive é aos amigos de Chicago que Astrid dedica o livro, nestes termos: “A meus amigos de Chicago. Perdão se vi o novo com olhos velhos” (Cabral, 1994 - dedicatória).

Nessa dedicatória, a metáfora dos “olhos velhos” já insinua que o eu-lírico fará incursões pelo passado, recriando imagens de tempos idos. Ao prefaciар o livro, José Santiago Naud prescreve que “*Rês desgarrada* é confronto em terra estranha, agravado longe da pátria pela frieza material. Das premuras do exílio surge o canto. Se oposto à exuberância da luz e calor do torrão natal, não menos eloquente face às nostalgias de um desarraigamento” (Naud in: Cabral, 1994, p. 12). Segundo Naud, *Rês desgarrada* desenha “um retrato particular dos Estados Unidos” (Naud in: Cabral, 1994, p. 13).

Rês desgarrada é também uma manifestação de identidade, pois “ao passo que desfilam as imagens, define-se a autora no registro do que vê e como vê. Desde fora, configura-se a própria identidade. Lirismo exato, porquanto as visagens, que se podiam esgotar em si mesmas, no exterior, com a mera objetividade, desatam as mil e uma virtualidades da alma e reconstroem os valores de quem diz” (Naud in: Cabral, 1994, p. 13).

A obra explora temas intensamente humanos, como a solidão, o deslocamento e o exílio. Astrid usa imagens que remetem à natureza e ao cotidiano para evocar um sentimento de perda e busca, metaforizando-se como uma “rês desgarrada” – o animal que se separa do rebanho – para recriar a sua experiência de pessoa deslocada ou fora de lugar. No livro, a poeta aborda o isolamento, não apenas como solidão física, mas como um estado psicológico e existencial. Ela oferece, através de múltiplas metáforas, um panorama de experiências humanas universais, entrelaçando memórias pessoais com reflexões profundas sobre a vida e a morte.

A obra reflete também o período em que Astrid viveu em terras norte-americanas, como oficiala do Ytamarati, sugerindo que seu próprio processo de adaptação e estranhamento ao estar longe do Brasil inspirou o sentimento de “desgarramento” que permeia os poemas. É um livro intenso, que usa o poder evocativo da poesia para captar as nuances da experiência humana, atraindo o leitor a uma reflexão sobre as identidades que carregamos e os laços que rompemos ao longo da vida. O livro é composto de 54 poemas, escritos entre os anos de 1986 e 1990. Compõe-se de três partes, que são: “Rês desgarrada”, “Outra geografia” e “Outro clima”. Na primeira parte, a memória da poeta “evoca paisagens brasileiras, que batem com a experiência do novo, em Chicago ou noutros lugares. Confrontação com o outro, semente de saudades, a que não faltam sequer métricas remanejadas segundo a nossa tradição” (Naud in: Cabral, 1994, p. 13). Por sua vez, “Outra geografia dispõe o que designa. Uma aproximação do avesso, a outra cara que, entretanto, compõe no conjunto a coroa oposta da mesma moeda”. E de forma sintomática, essa outra geografia comparece povoada de trevas, “onde nada resta ao homem, senão perder-se ‘entre seus labirintos’, burocraticamente desesperado até no escape fulgurante das imagens” (Naud in: Cabral, 1994, p. 14). Já em “Outro clima”, as estações do ano são revisitadas e recriadas, consoante a realidade do clima norte-americano.

Em todo o livro, percebe-se o dinamismo da “metáfora viva” que insere o leitor em um espaço/tempo mágico:

Anote-se a ousadia de suas metáforas, nem submissas ao desgaste do tempo, nem prisioneiras da retórica, mas transmutação autêntica da realidade em linguagem. A ironia, no confronto de mundos distintos, sustenta a assunção de inevitável soledade. Sua estilística disciplina a confusão emocional, e o vocabulário poético desdobra-se soberbo, multiplicando sem ênfase onomatopeias, tropos, contrastes e aliteraões. A ambiguidade constitui um dos recursos valiosos. E a natureza, sufocada por tentáculos urbanos, persiste o puro elementar das correspondências abstratas, entre conceito e sentimento” (Naud in: Cabral, 1994, p. 13)

É sobre a noção de metáfora viva, “não submissa ao desgaste do tempo, nem prisioneira da retórica”, que trato no tópico que segue, analisando poemas de *Rês desgarrada* com o apoio teórico de Paul Ricoeur (2000), tendo como contraponto Aristóteles e Lakoff e Johnson.

4.2. A “metáfora viva” e “metáfora de invenção” em *Rês desgarrada*

O poema “Rês desgarrada”, cujo título dá nome também ao livro, sustenta-se sobre uma metáfora extraída da linguagem do campo agrário, associado ao náutico, domínio-fonte da metáfora, conforme Lakoff e Johnson (2002):

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
cercaram-me gélidos, cegos.
Neles, sem sossego navego
e nau sem rumo quase afundo.

– Vaca na balsa, rês desgarrada –
(Cabral, 1994, p. 19)

Percebemos no poema que a mulher se apresenta metaforicamente como uma rês desgarrada de seu rebanho original. Trata-se de uma brasileira exilada nos Estados Unidos. Esse desgarramento não se dá impunemente, pois a dor da saudade cobra uma fatura pesada que lhe tira o sossego. Estamos diante da materialização de uma “metáfora viva”, para utilizarmos uma expressão da lavra de Paul Ricoeur (2000), filósofo francês que desenvolveu uma abordagem sistemática e original sobre a metáfora na obra *A metáfora viva* (2000), propondo que a metáfora, muito mais que um ornamento linguístico, é um ato de criação de sentido.

Ricoeur(2000) considera que a metáfora não é apenas uma substituição de uma palavra por outra (como Aristóteles sugeria), mas um fenômeno que revela novas formas de ver e compreender a realidade, como preconizavam Lakoff e Johnson. Ricoeur (2000) amplia as abordagens tanto de Aristóteles quanto de Lakoff e Johnson, porque vê a metáfora como um

evento semântico, um ato de linguagem que gera um novo significado em vez de simplesmente substituir um termo por outro. Ele argumenta que a metáfora cria algo novo ao juntar conceitos que, a princípio, parecem incompatíveis. Esse "choque" entre os termos é o que permite a emergência de um novo sentido, abrindo uma janela para entender o mundo de maneiras inesperadas.

Nesse sentido, Ricoeur (2000) introduz a ideia de "tensão semântica" na metáfora, que surge da união de termos que normalmente não estariam juntos. Essa tensão é o motor que força o leitor a "descobrir" a nova relação entre os elementos da metáfora. Por exemplo, na expressão "o homem é um lobo", há uma tensão entre o que é ser humano e o que é ser lobo. É nesse espaço que o novo significado metafórico emerge. O mesmo ocorre quando o eu-lírico do poema declara aos amigos de Chicago: **"sou rês desgarrada"**. A tensão se manifesta no espaço interativo entre o "ser mulher" e o "ser vaca na balsa". Qual o sentido metafórico que emerge dessa associação? O poema como um todo sugere o estado de exílio, ideia consubstanciada pelas lexias "nostalgia" e "saudades", porque a mulher, tendo o ser rural, se encontra perdida no "labirinto de pedra e vidro / sob o cilício do frio", da metrópole de Chicago.

O poema é marcado por uma forte carga emocional, que expressa a experiência de deslocamento cultural e geográfico, revelando o sentimento de nostalgia e desenraizamento de uma mulher amazônica vivendo no exterior. O eu-lírico assume um tom confessional e direto, como se falasse a amigos. "Chicago" simboliza o estrangeiro, a metrópole fria e distante, enquanto "rês desgarrada" sugere um sujeito que não se adapta ao novo ambiente. A "ex-boiada" é o passado coletivo, a terra natal, o pertencimento que ficou para trás". A imagem nostálgica do Brasil, representado pelos "pastos" e "buritis", elementos fortemente ligados à paisagem amazônica. O verbo "sambar" aplicado aos buritis dá uma conotação de alegria e leveza, revelando o vínculo afetivo com a natureza tropical. A "carícia da brisa" contrasta com o clima de Chicago e adiciona uma camada sensual e sensorial à saudade.

Na terceira estrofe, a oposição entre "ser rural" e "urbe" marca a tensão entre o interior e a cidade estrangeira. "Labirinto de pedra e vidro" evoca a arquitetura moderna, impessoal e confusa das grandes metrópoles. "Cilício do frio" traz uma imagem de sofrimento físico e espiritual, o frio como penitência, martírio. Na quarta estrofe, a metáfora marítima intensifica o sentimento de solidão e perda de direção. "Oceanos de chão e tempo" mostram a imensidão da distância, tanto física quanto temporal, que separa o eu-lírico de sua terra. A "nau sem rumo" quase afundando expressa a fragilidade existencial da migrante em terras estrangeiras.

O último verso, isolado, retoma e intensifica a imagem animalizada da mulher deslocada. “Vaca na balsa” é uma imagem carregada de absurdo, descontextualização e desconforto: um ser fora do seu ambiente natural, quase cômico, mas profundamente trágico. O uso da repetição do título reforça o sentimento de não pertencimento, de identidade em crise.

“Rês desgarrada” é um poema de identidade, exílio e memória. Astrid Cabral constrói uma narrativa poética que transita entre o pessoal e o coletivo, entre o corpo e o espaço. A figura da “vaca na balsa” sintetiza o drama de uma mulher amazônida em deslocamento, tentando manter-se à tona em um mundo que lhe é hostil, frio e estranho. É também uma reflexão sobre o preço do afastamento e a persistência da terra natal como um lugar interno, quase mítico.

Para Ricoeur (2000), a metáfora não apenas reconfigura a linguagem, mas transforma nossa percepção da realidade. A metáfora tem a capacidade de reorganizar o nosso entendimento ao mostrar algo de uma nova maneira, dando-nos acesso a camadas de significado que, de outra forma, permaneceriam ocultas. Com isso, ele sugere que a metáfora oferece uma "experiência de realidade" ao nos fazer perceber o mundo sob um ângulo inesperado, que causa estranhamento, mas satisfaz ao intelecto. Imagine-se uma “vaca na balsa / rês desgarrada”. Parece uma imagem estranha, essa de uma balsa transportando uma vaca solitária, separada do seu rebanho. Mas é justamente essa imagem insólita que contribui para pôr em realce a situação incômoda de uma mulher amazônida exilada em terras longínquas, com saudade “dos pastos brasis / onde os buritis sambam / à carícia da brisa”. Opera-se aí o “ar estrangeiro” da metáfora proposto por Aristóteles.

Ricoeur (2000) amplia a ideia da interação entre termos e propõe a ideia da "metáfora viva" como uma metáfora que está carregada de vitalidade e que é capaz de gerar novas associações e interpretações ao longo do tempo. Uma "metáfora viva" é aquela que ainda desafia a nossa compreensão e continua a ressoar no tempo, diferentemente das "metáforas mortas", que se tornaram lugares-comuns e perderam sua força inovadora. Ricoeur (2000) atribui à metáfora um papel fundamental na "imaginação produtiva", que é a capacidade de ir além do que conhecemos e de explorar significados novos. Para ele, a metáfora provoca o uso da imaginação de modo criativo, pois permite transcender o sentido literal e atingir o que ele chama de "verdade poética", uma verdade que não se revela por descrições diretas, mas sim por meio de associações e analogias intuitivas. Nesse sentido, dialoga com Aristóteles, que aponta a analogia como a base da metáfora. No poema astridiano, a força inovadora e o potencial criativo da metáfora do exílio nos levam a pensar sobre a instabilidade como uma das condições de vida de um exilado, como sugerem os versos finais: “Oceanos de chão e tempo / cercaram-

me gélidos, cegos. / Neles, sem sossego navego / e nau sem rumo quase afundo”. Há sempre uma possibilidade de naufrágios nos oceanos da vida. Atualiza-se aí a metáfora A VIDA É UMA VIAGEM apontada por Lakoff e Johnson (2002).

Como um pensador hermenêutico, Ricoeur (2000) vê a metáfora como central no processo de interpretação, defendendo que a metáfora exige uma leitura que interprete seus múltiplos níveis de significado. Para ele, a metáfora não é apenas um fenômeno linguístico, mas um evento interpretativo em que o leitor se envolve ativamente, trazendo à tona novas interpretações e compreensões do texto e da realidade.

Ele também procura demonstrar como a metáfora opera através de um "conflito de significados" ao colocar dois conceitos aparentemente incompatíveis em uma relação inédita, gerando uma "tensão semântica" que cria um novo sentido. A metáfora, nesse contexto, não é apenas uma comparação, mas uma "produção de sentido" que revela novos aspectos da realidade e desafia o ouvinte ou leitor a ver o mundo sob outra perspectiva. Segundo o autor, essa capacidade de "ver como" transforma a metáfora em uma ferramenta epistêmica, expandindo nossa compreensão da realidade. Dessa forma, Astrid convida o leitor a “ver” a condição de exilada “como” a realidade de um animal fora de seu habitat, de seu rebanho, de seus pastos.

Em suas reflexões, Ricoeur (2000) introduz o conceito de "referência inovadora" para explicar como a metáfora ultrapassa a simples descrição para abrir novas possibilidades de interpretação do mundo. Ele argumenta que, ao reconfigurar a relação entre linguagem e realidade, a metáfora nos permite "enxergar" realidades alternativas e compreender aspectos antes ocultos da existência. Essa "referência inovadora" não só amplia nosso entendimento linguístico, mas também contribui para a construção da nossa identidade e do imaginário cultural.

Com uma análise detalhada e rigorosa que atravessa desde a retórica clássica até a semântica contemporânea, *A metáfora viva* de Ricoeur (2000) é uma obra essencial para aqueles que desejam entender o papel da linguagem na construção de significado. Ricoeur não só redefine a metáfora, mas também oferece uma nova perspectiva sobre a relação entre linguagem, imaginação e realidade, destacando o poder transformador da expressão poética, sublinhando que a força criativa da metáfora reside na sua capacidade de ligar conceitos e experiências aparentemente distintos para gerar novos sentidos. Ao cruzar fronteiras semânticas, a metáfora cria um espaço de inovação cognitiva, onde algo desconhecido ou abstrato pode ser compreendido por meio de algo familiar. Esse processo não apenas transmite

uma ideia, mas transforma o modo como percebemos e pensamos sobre ela, expandindo nossas possibilidades de entendimento.

Associado ao conceito de metáfora viva, Ricoeur (2000) propõe o conceito de "metáfora de invenção". Segundo esse conceito, a metáfora é um processo criativo que possibilita a descoberta de novos sentidos e significados. A metáfora é criativa porque desafia as categorias convencionais, rompendo com o sentido literal e provocando a mente a explorar novas associações e significados. Nesse sentido, dialoga com Edward Lopes (1986), no que diz respeito ao confronto, na mente do leitor, entre o enunciado próprio e o enunciado trópico.

A metáfora se torna um meio para acessar o que é inefável, revelando aspectos ocultos da realidade. Quando Astrid chama, por exemplo, de "**terrível gangorra**" (Cabral, 1994, p. 31), no poema "Voz no exílio", o misto de orgulho e vergonha de seu país natal, ela não está apenas comparando oscilação de sentimentos com uma gangorra. Está, sim, evocando uma série de implicações – intensidade, duplicidade, altos e baixos – que acrescentam camadas de significado e nos fazem reinterpretar a experiência do exílio e do nacionalismo. Ao expandir nosso vocabulário de sentidos e desafiar as convenções, a metáfora permite que novas ideias surjam, que realidades alternativas sejam imaginadas, e que o pensamento evolua. Ela é, assim, uma das forças mais criativas da linguagem humana, possibilitando a transformação da nossa relação com o mundo e com nós mesmos.

Em relação à metáfora de invenção, Ricoeur (2000) argumenta que ela tem as seguintes características, que apresento ilustradas com metáforas astridianas de *Rês desgarrada*:

a) *Criação de novos significados*: a metáfora não apenas substitui uma palavra por outra, mas cria uma tensão entre os termos que a compõem, gerando um sentido novo que não existia antes. Observamos isso na metáfora "**homens parafusos de máquinas**", do poema "A Velha América" (Cabral, 1994, p. 24), por meio da qual Astrid reflete criticamente sobre a realidade dos Estados Unidos da América em tempos modernos: trabalhadores nivelados a máquinas, exercendo trabalhos mecânicos, sendo eles mesmos meros parafusos de uma máquina maior, que é o capitalismo. A expressão metafórica "homens parafusos" traduz o suprasumo da reificação dos trabalhadores.

b) *Interação e ruptura semântica*: a metáfora surge de uma "violação" das expectativas normais de significado. Quando palavras são usadas de forma metafórica, elas rompem com os usos habituais, forçando o leitor ou ouvinte a reinterpretar a relação entre os termos, como vemos no poema "Prisioneiro": **Peixe no aquário, o homem / atrás do muro de vidro / cumpre o burocrático ofício**" (Cabral, 1994, p. 49). Essa metáfora apresenta mais um lance

de visão crítica sobre a realidade norte-americana: a mulher encara as atividades burocráticas do país como um ofício que aprisiona os homens. A imagem de um peixe no aquário foi deslocada de seu campo semântico para significar em outro campo, que é a realidade humana. A sala que aprisiona o trabalhador é a síntese do mundo reducional das lides profissionais no sistema capitalista.

c) *Caráter cognitivo*: a metáfora tem uma função epistemológica, isto é, ela permite uma nova maneira de conhecer e compreender o mundo. Ela não é apenas estética, mas também uma ferramenta para pensar. Por exemplo, nas duas metáforas anteriores – dos homens como parafusos de máquinas e dos homens como peixes no aquário – situam-se além da expressão estética, atingindo os limites epistemológicos em que o leitor é induzido a refletir sobre os descaminhos da exploração do trabalhador no mundo capitalista.

d) *Invenção poética*: no contexto da linguagem poética, a metáfora se torna especialmente potente como um espaço para a invenção criativa, revelando aspectos da realidade que antes estavam ocultos ou inexplorados. Essa potência inventiva da metáfora pode ser percebida nas expressões por meio das quais a mulher confia a angústia que lhe trazem as lembranças da sua terra natal, no poema “Hotel cinco estrelas”: “Sinto falta de palavras / antigas feito a canção / da infância finda e infinita” (Cabral, 1994, p. 21). Que aspectos existenciais essa metáfora revela? Certamente o caráter imorredouro das reminiscências da infância. O paradoxo (ou metáfora paradoxal) de que a infância é “finda” e “infinita” ao mesmo tempo demonstra que, se por um lado a infância ficou circunscrita ao passado, por outro lado ela se eternizou na memória da mulher adulta. Tanto que ela se angustia por sentir falta das canções infantis e das palavras antigas que ouvira quando criança.

e) *Metáfora como discurso*: Ricoeur (2000) desloca o foco da metáfora do nível puramente lexical (uma palavra ou expressão isolada) para o nível discursivo, enfatizando que o novo significado emerge no contexto de uma frase ou enunciado. O próprio título do livro de Astrid, “**rês desgarrada**”, demonstra essa assertiva, porque é uma metáfora que marca a discursividade que irá atravessar todo o livro, como expressão do exílio e do desconforto em terras estrangeiras.

4.3. “A voz do exílio” em uma “Anticanção”

Início este tópico com o poema “Voz no exílio”, de *Rês desgarrada*:

Saudade de paisagem
com palmeira vasculhando o céu

vento rasgando bananeira
papagaios de papel
no anil entornado da tarde.

Meu país,
o lirismo não me deixe cega,
oh terra que me faz feliz/infeliz
tão farta que estou
de tantos falsos aristocratas
e mendigos tão reais.

Meu país,
a saudade não me deixe mentir,
oh terra onde vivo dividida
entre paixões e compaixões.
Oh terrível gangorra
de orgulho e vergonha!
(Cabral, 1994, p. 31)

O poema traz para o primeiro plano da cena contingências da vida no exílio. Vivendo em terras norte-americanas, o eu-lírio é assaltado pela saudade do Brasil, identificado pela descrição definida “meu país”. Dessa forma, a memória vai recolhendo recortes da vida em sua terra natal: as palmeiras exuberantes na paisagem, as folhas de bananeiras agitadas pelo vento, os papagaios de papel soltos no azul do céu. Assim, as reminiscências da pátria são também reminiscências da infância.

Na leitura desse poema, é impossível não o vincular à consagrada “Canção do exílio”, do poeta Gonçalves Dias, cuja discursividade sobre o exílio é claramente retomada por Astrid. Sabe-se que poema de Gonçalves Dias é uma das obras mais emblemáticas do Romantismo brasileiro, situado no século dezenove. Nele, o poeta expressa a saudade de sua pátria enquanto se encontrava exilado em Portugal, retratando a beleza natural do Brasil de forma idealizada. É uma exaltação patriótica e sentimental que dialoga com o momento histórico de consolidação da identidade nacional. Por isso mesmo, ele explora o nacionalismo típico da primeira geração romântica. Gonçalves Dias, como outros poetas dessa época, buscava valorizar os elementos brasileiros em oposição aos valores europeus.

O poema idealiza a paisagem natural do Brasil, conferindo-lhe um caráter mítico. Valoriza a flora e a fauna brasileiras, contrapostas à natureza europeia, que o poeta conhecia no exílio. Há uma ênfase em elementos únicos e insubstituíveis, que refletem a busca por uma identidade nacional singular. Assim, o sentimento de saudade é o motor emocional do poema. O eu-lírico lamenta a distância de sua terra natal, projetando nela uma perfeição idealizada. A saudade, no entanto, não é apenas individual, mas também coletiva, representando um desejo de pertencimento e reconexão com a pátria. Além da saudade, o poema oferta uma visão

ufanista do Brasil, exaltando suas qualidades como superiores a qualquer outro lugar. A exuberância da flora e fauna é vista como uma metáfora para o sentimento de liberdade, amor e simplicidade que o poeta associa à sua terra.

O problema é que a idealização do Brasil apresentada no poema gonçalvino contrasta com as condições reais do país na época. Em meados do século dezenove, o Brasil enfrentava desigualdades sociais, escravidão e outros problemas cruciais. Gonçalves Dias, no entanto, opta por um retrato idealizado da nação, em parte como estratégia literária para reforçar o nacionalismo e estimular o orgulho nacional. O poema de Astrid não mergulha nessa idealização. A sua intertextualidade com o poeta romântico não é parafrásica, mas parodística. Apesar de dar curso à interdiscursividade do tema do exílio, ela opera um desvio nessa discursividade, no sentido de que quebra o tom idealizador com que Gonçalves Dias retrata o país:

Meu país,
o lirismo não me deixe cega,
oh terra que me faz feliz/infeliz
tão farta que estou
de tantos falsos aristocratas
e mendigos tão reais.

Meu país,
a saudade não me deixe mentir,
oh terra onde vivo dividida
entre paixões e compaixões.
Oh terrível gangorra
de orgulho e vergonha!
(Cabral, 1994, p. 31)

Percebe-se que a mulher exilada rejeita a idealização da pátria. Definitivamente não quer que o lirismo a deixe cega, nem que a saudade a deixe mentir. Nesse sentido, podemos subentender que a idealização da pátria é vista por essa brasileira como uma cegueira ou mentira. Antes, ela exercita um olhar profundamente crítico sobre o seu país, terra de “falsos aristocratas / e mendigos tão reais”. Seu nacionalismo é pendular, um “terrível gangorra de orgulho e vergonha” que a deixa “feliz/infeliz”, dividida “entre paixões e compaixões” em relação à terra natal.

O diálogo parodístico com a canção de Gonçalves Dias se torna ainda mais evidente em outro poema, “Anticanção do exílio”, que já no título anuncia o caráter de retomada e rompimento com a discursividade romântica:

Se fosse pela razão
não voltava não.
Mas é que sou movida

a gás de emoção.

Aqui o trabalho vale.
A mão poderosa toca
a rica realidade.

Lá, vive-se de projetos:
a mão impotente
não alcança os objetos.

Se fosse pela razão
não voltava não.
Mas é que sou movida
a gás de emoção.
(Cabral, 1994, p. 34)

Como se vê, o poema opera com uma metáfora antitética, ou antítese, de natureza espacial. Essa antítese encontra-se formatada na contraposição dos dêiticos “aqui” e “lá”, assim como no poema de Gonçalves Dias (“As aves que *aqui* gorjeiam / não gorjeiam como *lá*”), sendo “aqui” o país do exílio, e “lá” a terra natal. Mas por que podemos falar em discurso parodístico neste caso? Para responder essa pergunta, recorro a Afonso Romano de Sant’Ana (1991), que explica a natureza da intertextualidade parodística. Segundo ele, um autor retoma o texto de outro autor e o reescreve. Em outras palavras, retoma a fala de outro e lhe sobrepõe uma outra fala, que se opõe diretamente à voz original: “A segunda voz, depois de ter se alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias” (Sant’Anna, 1991, p. 14). É nesse sentido que Astrid dialoga com Gonçalves Dias: retoma o seu texto mas, de certa forma, corrige a sua discursividade ufanista em relação à pátria. Todavia, mantém a discursividade da dor do exílio.

Sintomática é a imagem desvelada pelo verbo “voltar”. O eu-lírico do poeta romântico deseja voltar para casa: “Não permita Deus que eu morra / sem que volte para lá”. Já a mulher astridiana se vê obrigada a vincular esse desejo da volta à emoção, jamais à razão. Temos uma exilada dividida entre a necessidade de permanência no exílio, motivada pela razão, e o desejo de retornar, movido pelo “**gás de emoção**”. Há motivos consistentes para ficar, especialmente pelas oportunidades de trabalho e a estabilidade dos Estados Unidos, em contraposição às incertezas e instabilidades do Brasil. O que pesa a favor da pátria parece ser apenas a saudade mesmo.

Rês desgarrada traz diversos outros poemas que retratam metaforicamente as contingências do exílio, entre os quais destaco ainda os que seguem:

a) Em “Hotel cinco estrelas”, a mulher se encontra em um hotel luxuoso de Chicago, do tipo cinco estrelas, e se lembra nostalgicamente das estrelas que brilham no céu da pátria: “Neste hotel de cinco estrelas / onde aquelas que cintilam / sobre as telhas do meu lar?” (Cabral, 1994, p. 21). Com a proximidade do natal, a nostalgia aumenta mais ainda: “No hotel, pelo natal, face / ao régio império das luzes / choro dezembros sem neve / e beijos de sol na pele, / hálito de mar e areia / flaboyants ramos só flor” (Cabral, 1994, p. 21). Sente falta das pessoas queridas, das conversas, das múltiplas relações ali vividas. No fim, a triste constatação: “Cinco estrelas, e nenhuma / que ilumine o coração!” (Cabral, 1994, p. 21), porque as estrelas que iluminam o seu coração se encontram em uma terra distante, que é o seu torrão. No hotel as estrelas são pastiches do mundo natural.

b) Em “Breakfast”, a mulher reflete sobre o café da manhã diário, como algo que se realiza de forma quase maquinal, um tanto mecânica, dada a pressa exigida pela correria de cada dia. Assim, o café da manhã, em sua velocidade compulsória, converte-se em um “hábito matinal / **de afogar relógios** / e cruzar o atlântico” (Cabral, 1994, p. 22). É nesse ambiente de pressa cardíaca que ela se lembra do seu país: “Brasil, Brasil / **o sol de tuas laranjas / no chão da mesa / planta a aurora / que meus dedos colhem**” (Cabral, 1994, p. 22). Enquanto observa o “galo da Kellog” sobre a mesa, sua memória voa até onde estão os galos vivos a cantar em “longínquos quintais” do passado (Cabral, 1994, p. 22).

c) No poema “Cercas”, novamente a mulher estabelece uma antítese entre “o meu país” e “este país”, referindo-se ao exílio. O elemento de comparação entre os dois países são as cercas, praticamente onipresentes no Brasil nas primeiras décadas do século vinte e praticamente inexistentes nos Estados Unidos. Na primeira estrofe, temos a referência ao Brasil:

No meu país, as cercas
são visíveis e inúteis.
Na infância, rouba-se fruta
do quintal alheio, as goiabas
do vizinho são mais gostosas.
Após a colheita das chuvas
põe-se alguizar 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.
(Cabral, 1994, p. 25)

A mulher relembra as cercas e muros baixos comuns nas casas brasileiras no tempo de sua infância. As crianças costumavam pular essas cercas para “roubar” frutas dos quintais dos

vizinhos, sem maiores problemas, porque as cercas eram “pro formas”. Elas eram, na verdade, espaços onde se exercitava a solidariedade e a fraternidade entre amigos, vizinhos e pessoas em geral. Certamente uma visão positivada sobre as cercas da infância e adolescência.

Quando volta o foco para os Estados Unidos, a avaliação da mulher desliza para o polo negativo:

Neste país de jardins abertos
e altos muros de reservas
as cercas estão fincadas
no coração dos homens.
(Cabral, 1994, p. 25)

Em terras norte-americanas não existem cercas visíveis. Existem apenas “**muros de reserva**”. E as cercas metafóricas, estas invisíveis, “**estão fincadas / no coração dos homens**”. Pode-se inferir que o eu-lírico se ressentia da falta de solidariedade e fraternidade que sente em seu país de origem, frente à postura reservada e resguardada dos norte-americanos, que distancia as pessoas no vácuo da privacidade, da reserva e das formalidades.

D) No poema “Ilha”, há um desabafo sobre saudade e solidão da mulher exilada:

O telefone toca:
a voz atravessa o Atlântico
anulando milhas de geografia.

Em seguida, o silêncio.
Vastos mares se estendem
e sou ilha, só ilha.
(Cabral, 1994, p. 26)

Diante do oceano Atlântico e dos “vastos mares” interiores que a separam de sua terra, a mulher desabafa: “**Sou ilha, só ilha**”. Além de ser ilha, ela se sente uma ilha só, o que vem a ser a máxima expressão do isolamento e da solidão. Somente as momentâneas e curtas ligações telefônicas trazem a saudosa voz que anulam as “**milhas de geografia**” que a separam do seu mundo original.

De todo modo, Astrid apropria-se da temática da nostalgia do exílio, que é um tema profundamente explorado na Literatura, pois reflete a experiência humana de perda, saudade e anseio por pertencimento. Os escritores frequentemente retratam essa nostalgia de maneiras que dialogam com o tempo, a memória e a identidade, destacando o impacto emocional e cultural do afastamento da terra natal. Na Literatura, a nostalgia do exílio transcende o lamento individual, tornando-se uma metáfora expressiva para explorar sentimentos universais de perda,

pertencimento e transformação, conectando o leitor a experiências humanas fundamentais, como a busca por raízes e a luta para preservar a identidade em meio ao deslocamento.

4.4. Metáforas de um discurso ecocrítico e ecopoético

Em “A velha América”, a mulher compara o país em que se encontra no presente com a “velha América” de tempos idos, capturada na infância por meio de filmes e livros e cristalizada em sua memória:

Desembarquei na América
com atraso de séculos.
Os búfalos já nos livros
árvores na ciranda do papel
rios rolando turvos
sob o dossel das fumaças.
A América de perto
foram manadas metálicas
fluindo no canyon
de montanhas quadradas.
Homens parafusos de máquinas
a paz das nuvens rompidas
por revoadas de alumínio.

Onde está aquela América
réplica selvagem do Éden?
Onde se refugiaram os
centauros dos anos quarenta?
Cowboys e peles-vermelhas
galopando pasto afora
em telas preto-e-branco...
(Cabral, 1994, p. 24)

O poema atualiza metaforicamente o discurso ecocrítico, ao sugerir os fatos da extinção dos búfalos, da destruição das árvores e da poluição dos rios. Os búfalos, outrora abundantes na “América”, migraram para as páginas dos livros, apenas como imagens a serem consultadas; as árvores foram sacrificadas para serem industrializadas, transformando-se em “ciranda de papel”; os rios, poluídos, perderam a sua vitalidade original, “rolando turvos / sob o dossel das fumaças”.

Uma das figuras proeminentes nas pesquisas sobre ecocrítica, Cheryll Glotfelty (1996) define o termo “ecocrítica” como o estudo das relações que se estabelecem entre a Literatura e o meio ambiente, produzindo um imbricamento ente estudos literários e estudos ecológicos, uma abordagem multidisciplinar que textos como o poema de Astrid Cabral possibilitam.

O pesquisador Douglas Silva, discorrendo sobre leituras ecocríticas em textualidades poéticas contemporâneas, lembra que a relação entre Literatura e meio ambiente é antiga e muito produtiva. Segundo ele, “é por meio desse enlace produtivo, que a ecocrítica, enquanto ramo da crítica literária, se estabelece não apenas como uma forma de produção do texto literário, mas, principalmente, como uma forma de leitura desse objeto textual” (Silva, 2021, p. 130). Por esse prisma, a ecocrítica “pressupõe modos de ler e escrever/inscrever o mundo desenraizando concepções de natureza morta e passiva, para colocá-la como agente ativo e vivente na teia literária e cultural” (Silva, 2021, p. 130).

Para Silva (2021), a poesia brasileira contemporânea vem ressignificando reiteradamente o lugar da natureza, embora essa postura do pensamento ecológico não seja algo realmente novo: vem se desenvolvendo desde a Semana de Arte Moderna, na década de 1920. O que se tem percebido é um aumento exponencial de ocorrências de obras literárias preocupadas com reflexões sobre os recursos ambientais:

Pode-se afirmar, seguramente, que a produção poética recente tem multiplicado as possibilidades de abordagem ecológica do texto literário, exercendo e desenvolvendo um compromisso que, estético, também é político. Pode-se inferir que, no vasto contingente da produção poética contemporânea e na sua heterogênea gama de temas, abordagens e assuntos, há uma proeminente linha que aposta (e é produzida) no horizonte da ecologia, do ambientalismo e dos objetos referentes à ecosfera, de modo geral. Por isso, falar em poesia brasileira contemporânea também é considerar aquelas escrituras cujo princípio poético tem como base a ecocrítica (e as suas linhas de força circundantes). Se, por vezes, os aspectos compreendidos pela biosfera foram tratados como alegoria e foram trazidos para a ambiência textual em forma de metáfora, estes adquirem agora uma fértil materialidade, bem como uma consciência viabilizada – que é tornada visível – pelo texto poético (Silva, 2021, p. 132-133).

Embora o pesquisador sugira que a alegoria e a metáfora sejam elementos que fogem da materialidade, esta sendo alcançada apenas fora do âmbito alegórico e metafórico, a metáfora é, como já tenho procurado demonstrar, um valioso recurso psicoassociativo que desencadeia profundas reflexões e gera novas formas de ver os fatos e fenômenos. Resta sublinhar que o surgimento da ecocrítica “coincidiu com a emergência de consciência global de que a crise climática é uma das maiores inquietações da humanidade” (Mendes, 2020, p. 92).

Maria do Carmo Mendes (2020) discorre sobre o percurso da ecocrítica e explicita que, conforme a ampliação desse campo de estudos, novos conceitos foram sendo incorporados, como é o caso de “ecopoética” e “ecopoesia”. A ecopoética é um campo interdisciplinar que combina Literatura, ecologia e filosofia, com foco na criação, análise e experiência de obras literárias que exploram as relações entre seres humanos e o meio ambiente. Diferente da ecocrítica, que é predominantemente analítica, a ecopoética tem um caráter mais criativo e

experimental, centrando-se nos processos de composição e na linguagem como forma de interação com o mundo natural.

O termo "ecopoética" pode ser entendido em dois sentidos principais: como prática literária, refere-se à criação de poemas ou textos literários que abordam questões ecológicas, celebram a natureza ou exploram a interação entre o humano e o não-humano; como abordagem teórica, examina como a linguagem, a forma e os recursos literários podem ser usados para refletir, questionar ou transformar nossa percepção e relação com o meio ambiente.

A ecopoética engloba atitudes como o engajamento com o lugar, muitas vezes se concentrando em representações específicas de paisagens, ecossistemas ou biomas, destacando sua singularidade e importância; conexão com o sensorial, ao enfatizar a experiência sensorial e a atenção plena, promovendo uma relação mais íntima com a natureza; questionamento do antropocentrismo, por reconhecer as vozes e as agências do mundo não-humano, como plantas, animais e fenômenos naturais.

A poesia ocupa um lugar central na ecopoética, devido à sua capacidade de condensar significados, evocar emoções e criar imagens vívidas. Na atualidade, a ecopoética tem se expandido para abordar temas como mudanças climáticas, extinção de espécies, desastres ambientais e justiça ecológica. Ela também dialoga com outros campos, como a filosofia ambiental e os estudos decoloniais, ao incorporar saberes indígenas e cosmologias não ocidentais.

Assim, a ecopoética não apenas celebra a beleza do mundo natural, mas também convida à reflexão crítica e à ação. Ela desempenha um papel importante ao sensibilizar os leitores sobre questões ambientais, reimaginar a relação entre humanos e natureza de forma mais ética e integrada, criar novas formas de linguagem que reflitam a complexidade e a fragilidade do mundo em que vivemos. Assim, a ecopoética, com seu foco criativo e sensível, amplia as possibilidades de interação entre Literatura e ecologia, oferecendo não apenas um espaço para a contemplação da natureza, mas também uma plataforma para repensar nossos papéis como indivíduos e sociedades em relação ao planeta.

Todas essas reflexões são possíveis a partir do poema "A velha América". O próprio adjetivo "velha" do título já sinaliza uma direção interpretativa. Se essa América é velha, é porque foi suplantada por uma "nova" América. A mulher se encontra na nova América, mas traz viva na memória uma "velha" América que já não existe mais: os búfalos foram varridos da paisagem, as árvores também desapareceram, a fumaça prejudica o ar, os homens foram convertidos em "parafusos de máquinas", as "revoadas de alumínio" revertem a "paz das

nuvens”. Angustiada com tudo isso, a mulher lança o seu grito de protesto: “Onde está aquela América / réplica selvagem do Éden? / Onde se refugiaram os / centauros dos anos quarenta? / Cowboys e peles-vermelhas / galopando pasto afora / em telas preto-e-branco...” A “velha” América ficou circunscrita às telas de cinema da primeira metade do século vinte. Ela foi varrida para a instalação da “nova” América, na qual a mulher se sente órfã do passado.

Outras imagens ecocríticas e eco-poéticas podem ser percebidas em muitos outros textos de *Rês desgarrada*, como nos exemplos que seguem.

a) No poema “Rio Chicago”, o eu-lírico lamenta a poluição do rio Chicago, um dos marcos mais importantes e emblemáticos da cidade de Chicago, tanto por sua história quanto por sua relevância cultural e arquitetônica. Como o rio, durante o século dezenove e início do século vinte, tornou-se essencial para a indústria e o transporte em Chicago, resíduos industriais e esgoto não tratado eram descarregados diretamente nele, tornando-o um esgoto a céu aberto. Assim, durante boa parte do desenvolvimento da cidade, o rio foi severamente afetado por práticas industriais e pela expansão urbana sem regulação ambiental adequada. Embora tenha passado por esforços significativos de recuperação, sua poluição ainda é uma séria preocupação, como o poema ressalta:

Semi-soterrado, lento
tem o curso amordaçado
por repressivo cimento.
Viúvas de verdes praias
suas mutiladas margens
imersas no casario
velam-lhe o corpo exangue
- líquido cadáver jade
réptil fóssil azinhavre
reliquia de outra paisagem.
(Cabral, 1994, p. 42)

O rio é metaforizado como um cadáver insepulto, “semi-soterrado” por cimento. Não há mais praias, as margens estão mutiladas e a paisagem foi melancolicamente modificada.

b) No poema “Lincoln Park”, a desconcertante imagem de um zoológico, em Chicago, construído sobre um cemitério público onde no século dezenove eram sepultados os corpos de vítimas de varíola e cólera. A constatação do fato tem o valor de um lamento pelo apagamento da memória dos mortos:

O primitivo local dos mortos
foi invadido pelos vivos.
As sombras dos salgueiros
não mais amortam ossos.
Dançam nas espáduas, nos cabelos
das crianças que herdaram a terra.

borboletas na manhã.
(Cabral, 1994, p. 44)

A presença das multidões no parque é retratada como uma “invasão” do campo-santo, algo correspondente a um sacrilégio, um desrespeito da memória dos mortos pelos vivos sedentos de diversão.

c) O poema “Chicago skyline” volta-se para o skyline de Chicago, um dos mais impressionantes projetos arquitetônicos do mundo, sendo uma verdadeira vitrine de inovação arquitetônica e engenharia. Ele reflete a história rica e dinâmica da cidade, conhecida como o berço do arranha-céu moderno. “Skyline” significa horizonte artificial, produto de engenhosidade humana. O eu-lírico vê esse grande conglomerado de arranha-céus como um obstáculo à expansividade da natureza:

Arranha-céus fraturam a tarde
impedindo o esparramo do azul:
o horizonte entrincheirado
atrás de sofisticados chapéus
cúpulas torreões campanários
losangos e bolos encarapitados
nos ombros colossais da urbe
- explodida em luzes -
sob as estrelas ofuscadas.
(Cabral, 1994, p. 45)

Os edifícios mirabolantes impedem que o azul do céu seja contemplado, obscurecem o horizonte natural em prol do artificial e ofuscam o brilho das estrelas.

d) O poema “Metropolitan museum” refere-se ao museu metropolitano de artes, que guarda objetos artísticos e peças históricas de todos os continentes. Passeando pelo museu, o eu-lírico se surpreende com “riquezas de outros reinos / condenados à ruína”:

Trunfo do triunfo
a supremacia splende
em marfins e mármore
basaltos e bronzes
dos cinco continentes.
Riquezas de outros reinos
condenados à ruína.
Eis a face do império:
a garra das guerras
escondida sob tintas
e polidas esculturas.

Só o salão imperial
exibe as vetustas armas.
Mas limpas de sangue.
(Cabral, 1994, p. 46)

Há uma crítica à maneira como se montou o rico e pomposo museu em ambiente imperial: os artefatos foram subtraídos de outros reinos pela “garra das guerras”, mediante o derramamento de sangue. A exibição ostensiva das peças raras, “limpas de sangue”, pretende camuflar a violência da captura dos despojos de guerra que iriam guarnecer os disputados museus.

e) O poema “Bloomingdale’s” traz à tona uma das mais imponentes redes de lojas de departamentos dos Estados Unidos, cujas marcas básicas são o alto padrão de consumo e a sofisticação dos produtos:

Muitos vão barganhar
a servidão do dia a dia
pelas penas e plumas
de suas fantasias.
Bichos civilizados
castraram-lhes a liberdade
e agora a preço de sangue
compram supérfluas miçangas
sobre o balcão das redomas.
Fiéis do novo rito pagão
imolam-se em holocausto
nos altares do consumo
da catedral profana.
(Cabral, 1994, p. 47)

Não pode passar por alto a contundente crítica ao consumismo urbano, especialmente quando os “bichos civilizados” satisfazem sua sede de consumo na busca obsessiva por fantasias de penas e pluma extraídas “a preço de sangue” de aves e animais sacrificados nos altares daquela “**catedral profana**”, onde os próprios consumistas também se autoimolam em estranho holocausto.

f) No poema “Chinatown”, o título faz referência a um bairro de Chicago onde há uma concentração significativa de pessoas de origem chinesa, bem como negócios, cultura e tradições associadas à China, que oferecem uma rica combinação de cultura, culinária e história. É uma das maiores e mais antigas comunidades chinesas nos Estados Unidos, localizada na parte sul da cidade. Ele foi estabelecido no final do século XIX, quando imigrantes chineses começaram a se mudar para a área, fugindo da discriminação na Costa Oeste. O eu-lírico capta, em síntese, as seguintes imagens:

Os mares
não mais monopólio dos peixes.
Nem as nuvens
exclusivamente dos pássaros.

A muralha da China desmoronou.
Restam apenas
muralhas no peito dos homens.
(Cabral, 1994, p. 48)

A grande crítica que o eu-lírico estabelece nesse poema diz respeito ao absurdo das guerras, mediante as quais os peixes são tangidos dos mares pelas armadas de guerra, e os pássaros são expulsos do céu pelas aeronaves bélicas. Foi a guerra que ergueu a emblemática muralha da China, como recurso de defesa militar e controle das fronteiras, por isso tornando-se um símbolo de poder. Ao dizer metaforicamente que “a muralha da China desmoronou”, o eu-lírico testemunha que a grande muralha perdeu o seu antigo valor bélico, protecionista e isolacionista. Todavia, aponta para outras muralhas, fincadas “no peito dos homens”, materializadas no preconceito e na discriminação.

g) O poema “Mixed feelings” traz no título a metáfora da ambiguidade. A expressão “Mixed feelings” em português significa algo como sentimentos mistos, emoções confusas. É uma expressão usada para descrever um estado emocional em que uma pessoa experimenta sensações conflitantes ou contraditórias sobre uma situação, pessoa ou decisão. Esse termo reflete uma mistura de emoções positivas e negativas ao mesmo tempo, criando um senso de ambiguidade ou incerteza. O eu-lírico observa a grandiosidade do império americano com uma sensação mista de admiração e reprovação:

O império:
seu poder e sua pata
ora mina, ora esmaga.

O império:
sua escala olímpica
faz dos homens formigas.

O império:
orgia do progresso
nostalgia do pretérito.
(Cabral, 1994, p. 54)

O império é poderoso e exuberante, todavia a sua sanha imperialista é como uma enorme pata, que pisa sobre os povos para miná-los ou esmagá-los. Seus projetos e ações de colonização em “escala olímpica” transformam os homens em formigas. Sua “orgia de progresso” do presente sugere um passado de expansão, erigida sobre a dizimação de outros povos.

Em todos esses flashes de discurso ecopoético e ecocrítico, a metáfora é sempre o fio condutor, que confere unidade à variedade de sugestões. É por meio da metáfora que a crítica se faz criativa e expressiva. A esse respeito, o linguista Luiz Antonio Marcuschi (2014, p. 41)

aborda a questão da criatividade linguística: “criar, em linguagem, é algo mais do que produzir sentenças com base numa série de regras. O fundamento da criatividade linguística parece situar-se muito mais no âmbito do não-previsto”. Dessa forma, só podemos falar em criatividade quando a linguagem apresenta algo mais do que a convenção, o uso e o saber comum. “Criar é algo mais do que simplesmente usar a linguagem em situações contextualmente novas. É fazer com que a linguagem consiga transmitir aquilo que foi criado à sua revelia e à margem do instituído” (Marcuschi, 2014, p. 43).

É nesse âmbito que a metáfora se situa. Por exemplo, no momento em que Astrid caracteriza o rio Chicago como **“líquido cadáver jade”**, de corpo exangue velado em suas margens mutiladas, **“viúvas de verdes praias”** (Cabral, 1994, p. 42), o que ela está fazendo é violar a norma linguística instituída, e portanto prevista, para obter ganho expressivo no seu discurso ecocrítico: tanto o rio quanto suas margens são encarados como pessoas, uma morta (o rio) e outras viúvas (as margens), expressões contextualmente novas que atraem a atenção do leitor para o discurso poético, dando-lhe a potência necessária à poesia. De Aristóteles, o “ar estrangeiro da metáfora; de Lakoff e Johnson, a morte como domínio-fonte; de Ricoeur, a expressividade de uma metáfora viva.

A metáfora, para Marcuschi (2014), é 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. Ele acrescenta que a metáfora é ao mesmo tempo mágica e lógica, subjetiva e objetiva, interior e comunicativa e a sua força reside no próprio fato de nela se conciliarem polos diferenciados. Esses polos diferenciados fundidos constituem a base da metáfora, que é a fusão de campos semânticos diversos irredutíveis a relações lógicas. É o que acontece quando Astrid descreve a movimentação de pessoas no Lincoln Park: **“As sombras dos salgueiros / não mais amortalmam ossos. / Dançam nas espáduas, nos cabelos / das crianças que herdaram a terra”** (Cabral, 1994, p. 44). Na associação de salgueiros (árvores) com pessoas que amortalmam os mortos e dançam sobre as crianças, há a unificação de elementos tão díspares que não poderiam ser conciliados no plano lógico. Essa é a margem mágica da metáfora, que não anula a sua margem lógica. Pelo contrário, acentua com sua força expressiva a verdade contundente da violação de um campo-santo para a acomodação de um espaço de lazer.

Marcuschi (2014) defende a ideia de que, embora surja no âmbito da linguagem, a metáfora não permanece presa a ela ao criar uma realidade nova não puramente linguística. Não é possível, portanto, penetrar a metáfora com recursos apenas linguísticos, dado que ela se

submete às categorias de denotação, conotação ou outras semelhantes. Ao reestruturar o mundo, a metáfora cria novas áreas de experiência que fogem ao indivíduo restrito à realidade puramente factual. A surpresa que as expressões metafóricas causam e a confusão que geram no leitor será tanto maior quanto mais rico for o mundo que elas revelam e quanto mais intraduzível for esse mundo. Uma metáfora deve ser “eficaz” e essa qualidade baseia-se em algo. Esse algo é o efeito-surpresa que ela causa. O elemento não-previsto que evidencia o momento da criatividade (Marcuschi, 2014).

A surpresa ou “efeito-surpresa” de que fala Marcuschi comparece em “Bloomingle’s”, quando os homens da cidade são metaforizados como **“bichos civilizados”** (Cabral, 1994, p. 47) que sacrificam outros seres vivos para satisfazer suas necessidades e suas vaidades. Escravos do consumismo, **“Fiéis do novo rito pagão / imolam-se em holocausto / nos altares do consumo / da catedral profana”** (Cabral, 1994, p. 47). A surpresa verbal tem a ver com o inusitado de se elevar o consumismo ao nível de um ofício religioso. E tudo isso faz parte da **“orgia do progresso”** (Cabral, 1994, p. 54). Equiparar o progresso urbano a um ritual sagrado/profano e também a uma orgia forma uma imagem extremamente complexa em direção à defesa do pensamento ecológico e à crítica contumaz ao consumismo exacerbado.

Essas metáforas comprovam o que prescreve José Naud sobre *Rês desgarrada*, no sentido de que Astrid pinta “um quadro apocalíptico da nossa civilização. Mas, no duplo sentido da palavra bíblica, perigo não exclui salvação conforme insinua a reserva das belezas que, apesar de tudo, transluzem tais esgares maquilados” (Naud in: Cabral, 1994, p. 14). Além disso, para ele “a temática de Astrid Cabral constitui-se num lamento crítico e libertador da nossa desanimada contingência, graças à ironia, que se alimenta em linguagem primorosa com as honras do ofício de poeta” (Naud in: Cabral, 1994, p. 16).

4.5. Metáforas sinestésicas: as estações do ano

Em que pese o quadro apocalíptico demonstrado no tópico anterior, o qual muitas vezes reveste o discurso ecológico de *Rês desgarrada*, há também momentos altamente luminosos, como aponta Naud: “Apesar de todo o desconcerto que a afetou, este livro de Astrid Cabral guarda os germens da alegria, pois sua lucidez refletida em palavras ilumina uma realidade brutal, resgatada por fim em poesia” (Naud in: Cabral, 1994, p. 15). Entre os momentos luminosos, encontra-se a seção do livro intitulada “Outro clima”. Ali, seguindo as trilhas abertas por Ezra Pound (2006), Astrid oferece poemas-postais sobre as estações do ano vivenciadas

nos Estados Unidos. A expressão “outro clima” parece dever-se ao fato de que as estações ali se manifestam de forma diferente do modo como o ano transcorre em terras brasileiras, de uma forma geral.

Pound (2006) definiu três camadas que dão forma ao tecido poético. São elas a *fanopeia*, a *melopeia* e a *logopeia*. Esses termos nomeiam os diferentes modos pelos quais a poesia pode criar significado e impacto, e resultam da oficina poética. A fanopeia é a criação de imagens visuais por meio da linguagem, capaz de "lançar" uma cena ou imagem na mente do leitor, como se o convidasse a “ver” as cenas que o poema “faz aparecerem”; a melopeia refere-se ao uso do som, do ritmo e da melodia das palavras para criar efeito acústico. É a musicalidade intrínseca à linguagem; já a logopeia é o uso da linguagem para explorar ideias, conceitos e associações intelectuais ou culturais. É a "dança" do significado. Embora Pound tenha categorizado esses elementos de maneira distinta, eles frequentemente coexistem em um poema. Uma obra pode usá-los simultaneamente, e o equilíbrio entre esses elementos é o que muitas vezes define a riqueza de uma peça poética.

Ao falar sobre as estações do ano, Astrid elabora imagens visuais, auditivas e intelectuais, como vemos a seguir.

a) Primavera: “Verde é o pelo do solo”: no poema “Perfil da primavera”, há uma festa de cores, sons e sentidos para retratar o período vibrante da primavera:

Tez da primavera, nácar
nessa clara tarde opala.
O céu lavrado de pássaros
vassalos das magnólias
róseas pousadas nos galhos.
Verde é o pelo do solo
sopesando o pólen no ar
e a doce canção da vida
vem da garganta das aves.
Esse manso azul boiando
pela cúpula da tarde.
(Cabral, 1994, p. 71)

A primavera é uma estação de transição marcada por uma mistura de climas e eventos naturais que refletem o renascimento da natureza após o longo inverno. Para representá-la neste poema, Astrid explora intensamente a *fanopeia* e a *melopeia*. Pinta um quadro alegre, pleno de claridade e de musicalidade. Muitas cores se misturam para formar um conjunto multicolorido (branco, róseo, verde, vermelho, azul) da paisagem. Ao mesmo tempo, a musicalidade dos versos, explorando o potencial musical das palavras e fonemas, parece associar-se ao canto dos

pássaros e outros sons da natureza. Quanto à *logopeia*, subjaz os efeitos de sentido de que a primavera é uma estação alegre e festiva, momento em que as cores e os sons da natureza cobrem a cidade, sugerindo um tempo de paz.

b) Verão: “Gramas grisalhas de pétalas”: o poema “Verão” mostra que a estação do estio é também um período de múltiplas *fanopeias* e *meloideas*:

Chão manchado de amoras
gramas grisalhas de pétalas
terra inchada de chuvas.
sustenidos e bemóis
vão com o sol pelas ruas.
(Cabral, 1994, p. 73)

No verão, em Chicago, os dias são longos e ensolarados, com pancadas de chuvas passageiras, e tempestades de verão não são incomuns, mas geralmente são curtas. O poema enfatiza as imagens visuais e sonoras. As imagens visuais englobam o chão manchado pelas amoras, as gramas embranquecidas, a terra encharcada pelas chuvas de verão e o sol avançando pelas ruas. Já as imagens acústicas derivam do barulho decorrente dos pingos de água no chão e sobre as folhas e flores. Desse conjunto resulta a *logopeia*, no sentido de que o verão transcorre numa alternância constante entre chuva e sol.

c) Outono: “Dias de líquidos céus”: O poema intitulado “Outono” apresenta as peculiaridades dessa estação:

Ah os dias de líquidos céus
e potâmicas ruas
quando a alma é caravela
que veleja ou naufraga!

Outubro embrulhado de águas
joga copas ruivas nas poças.
Sombriinha vela enfunada
— quase ave —
vou por céus de chumbo.
(Cabral, 1994, p. 74)

O outono em Chicago é uma estação marcada por temperaturas amenas, cores vibrantes da natureza. As árvores nos parques e bairros ganham tons de vermelho, laranja e dourado, numa mistura de energia e tranquilidade. Todavia, o poema oferece uma imagem ligada a fortes chuvas, por meio de uma cadeia de metáforas hiperbólicas: os dias são de ‘líquidos céus’; as ruas são ‘potâmicas’ (transformam-se em rios), tanto que a alma se converte em ‘caravela / que veleja ou naufraga’; o mês de outubro transcorre ‘embrulhado de águas’. Nesse cenário liquefeito, ganha realce a imagem visual das folhas e flores coloridas caídas nas poças de água

das ruas. O céu é “de chumbo”, obrigando as pessoas a andarem sob sombrinhas. Assim, capta-se o sentido de um outono absolutamente chuvoso.

d) Inverno: “Sob o cobertor da neve”: o poema “Nebes de fevereiro” também traz *fanopeias* e *logopeias*, desta feita vinculadas ao inverno:

A cidade ficou branca
que nem uma ilha grega.
Alva, mas de um cal
que não resiste ao sol.

O parque tiritita de frio
sob o cobertor de neve.

As mil plumas da neve
de leve sepultam o mundo.
(Cabral, 1994, p. 77)

O inverno em Chicago é rigoroso e conhecido por temperaturas muito baixas, nevascas frequentes e ventos gelados, com as máximas diurnas variando entre -2°C e 3°C, enquanto as mínimas frequentemente caem abaixo de -10°C, especialmente em janeiro, o mês mais frio. Durante frentes frias intensas, as temperaturas podem atingir valores negativos extremos, com sensação térmica abaixo de -20°C. Chicago recebe cerca de 90cm de neve ao longo da temporada, com tempestades ocasionais cobrindo a cidade em um manto branco. O apelido “Cidade dos Ventos” ganha destaque no inverno, com ventos gelados vindos do Lago Michigan tornando o frio ainda mais intenso.

O poema recria esses cenários com as seguintes metáforas visuais: “A cidade ficou branca / que nem uma ilha grega”; e “As mil plumas da neve / de leve sepultam o mundo”. Consequentemente, “o parque tiritita de frio / sob o cobertor de neve”. Todavia toda essa alvura nítida e gélida que cobre a cidade se desfaz quando o sol aparece. O poema demonstra que a marca definidora do inverno é o frio, e não as chuvas, mas também há momentos de sol, que derrete a neve mas não suplanta o frio reinante.

Como vimos, este capítulo procurou explorar as metáforas astridianas em *Rês desgarrada* que traduzem o sentimento de exílio e o estranhamento da mulher em meio a uma cultura muito diferente da sua, e um país muito diferente de sua pátria. A esse respeito, creio que cabe razão a José Naud quando comenta que:

Rês desgarrada, além do limite literário, é um ensaio poético de antropologia cultural, lírica demonstração de que o bicho homem não pode, sem perda, abandonar a sua grei nem destruir a sua morada, não obstante os argumentos do bem-estar ou do progresso. Por outro lado, constitui uma reflexão da própria identidade, esconjuro das alienações

deslumbradas. Sua dedicatória o demonstra e de modo algum as faltas que denuncia é um fruto do rancor” (Naud in: Cabral, 1994, p. 16).

Certamente não há rancor nos poemas, apesar de haver um olhar revisionista sobre muitas atitudes. Esse olhar revisionista é exercitado por uma mulher amazônida, fruto da terra e das águas, cuja terra carregou consigo, como um visgo tatuado na pele e na alma, enquanto viveu e reviveu no Oriente (Torna-viagem) e nos Estados Unidos (Rês desgarrada). Ela não questiona os elementos culturais propriamente ditos, mas põe em xeque questões humanas universais, que se manifestam de diferentes maneiras em diferentes espaços e tempos, em outras geografias. Afinal, como ela própria nos ensina, “outro clima outra língua / outra raça outra moeda / mas o bicho homem é o mesmo / e a vida sempre alto preço” (Cabral, 1994, p. 41). Nesse sentido, esse livro de Astrid, assim como os demais livros seus, é prenhe de humanidade. Tem razão Naud quando assevera que Astrid oferece um retrato “muito particular” dos Estados Unidos, e que ao descrever Chicago, descreve a si mesma, de certa forma doando-se ao leitor por meio de suas indefectíveis metáforas.

4.6. Para fechar o capítulo: espaço, lugar e metáfora em *Rês desgarrada*

Em muitos poemas, o exílio em *Rês Desgarrada* é fruto de deslocamentos físicos reais — Astrid Cabral viveu fora do Brasil por períodos significativos, especialmente durante a ditadura militar. No entanto, o livro transcende a dimensão meramente geográfica: o exílio se torna também um estado de alma, uma sensação de desenraizamento que persiste mesmo após o retorno ao país natal. Há uma tensão entre a busca de pertencimento e a consciência aguda da alteridade e da solidão.

A memória desempenha um papel crucial na maneira como o exílio é tratado. Ela é um fio tênue que liga o sujeito poético ao seu lugar de origem, funcionando ora como abrigo, ora como armadilha. Recordações da infância, da natureza amazônica e da vida em Manaus surgem como âncoras afetivas que atenuam a dor da separação, mas também reforçam a distância entre o “eu” atual e o “eu” que permaneceu ligado à terra natal.

A escrita poética em *Rês Desgarrada* é, ela mesma, um gesto de resistência ao apagamento provocado pelo exílio. Ao nomear as perdas, as ausências e os deslocamentos, Astrid Cabral transforma a experiência de marginalização em criação estética. A linguagem é enxuta, precisa, e carrega em sua tecitura a luta por manter a identidade e a memória vivas diante da dispersão.

Outro aspecto interessante é a percepção de que o retorno ao lar, ao espaço conhecido, não apaga o sentimento de exílio. A volta é marcada por um estranhamento: aquilo que era familiar também se modifica, revelando a impossibilidade de recuperar o tempo perdido. Nesse sentido, *Rês Desgarrada* dialoga com a tradição literária dos "tornaviajantes", aqueles que, depois de partirem, nunca mais encontram o lar exatamente como era.

Em *Rês desgarrada*, as noções de espaço e lugar são fundamentais para a construção da subjetividade poética e da tensão entre pertencimento e deslocamento. Essas noções não se apresentam apenas como cenário, mas como dimensões simbólicas, afetivas e existenciais da experiência da autora enquanto ser amazônico em trânsito por outros territórios, especialmente os do exterior. No pensamento geográfico e fenomenológico (como já vimos em Yi-Fu Tuan ou Milton Santos), o *lugar* é mais que um ponto no espaço: é afetividade, memória, relação com o vivido. Em *Rês desgarrada*, a Amazônia e o Brasil rural são tratados como lugares de pertencimento profundo, associados à natureza, ao calor, à oralidade e à identidade cultural: esses lugares são descritos com intimidade e sensorialidade, evocando um tempo e espaço afetivos, carregados de lembrança e saudade. O corpo da poeta está longe, mas seu imaginário está ancorado nesses territórios.

O *espaço*, por contraste, é tratado como algo mais impessoal, abstrato ou inóspito: é o lugar dessubjetivado, onde o corpo está, mas não se sente parte. Cidades como Chicago surgem como espaços de desconexão, onde o eu-lírico vive a condição de exílio e desenraizamento. A cidade estrangeira, fria e rígida, é percebida como hostil e desumanizadora, em contraste com o lugar tropical e vivo de origem.

O corpo se apresenta como espaço de tensão entre lugar e não-lugar: o corpo da poeta se torna também um território de conflito. Ele é tropical, rural, feminino, e sofre por estar inserido em um espaço que não reconhece sua linguagem sensível: “Perde-se meu ser rural / tão tropical nesta urbe”. Esse corpo, deslocado e fragilizado, carrega o “lugar” dentro de si, mesmo imerso em um espaço que o desintegra. O corpo, portanto, é lugar de resistência simbólica, mas também de sofrimento.

Há na obra uma certa diáspora e travessia entre espaços, em busca de lugar. Há uma dimensão transitória e marítima, com imagens de viagem, travessia, naufrágio: “Oceanos de chão e tempo / cercaram-me gélidos, cegos”. Esses versos reforçam a ideia de que o espaço é uma travessia instável, sem ancoragem, em que o eu poético busca reencontrar o lugar perdido. Por fim, os lugares de origem – Amazônia, sertão, ruralidades – são constantemente idealizados como paraísos perdidos, quase míticos. A referência à fauna, flora e clima compõe um

imaginário telúrico e ancestral, em oposição ao espaço moderno e fragmentado das cidades globais.

No livro *Rês desgarrada*, espaço e lugar são mais que geografia: são camadas simbólicas e afetivas da existência. Astrid Cabral articula a tensão entre um lugar de origem que nutre e constitui o sujeito e um espaço estrangeiro que aliena e desconecta. Essa dicotomia reforça o drama do exílio e do deslocamento, tema central da obra, fazendo da poesia uma forma de reconstruir, na linguagem, o lugar perdido. Trata-se, portanto, de um livro múltiplo: é físico, psicológico, cultural e existencial. Astrid Cabral explora essa condição com sensibilidade e rigor poético, oferecendo ao leitor uma visão profunda sobre a fragilidade das raízes humanas e a força necessária para sobreviver à errância. Sua poesia e suas metáforas transformam a experiência do desterro em matéria de arte e reflexão, revelando como a solidão e o deslocamento podem, paradoxalmente, ampliar a consciência e a criação.

O corpo exilado se vê entre duas geografias afetivas e simbólicas: a terra amazônica, de onde a mulher provém, e a cultura norte-americana, onde se encontra inserida temporariamente. Ao longo do livro, essa dualidade é tensionada por um processo constante de metaforização, em que tanto a terra natal quanto o território estrangeiro ganham contornos simbólicos que extrapolam o espaço físico. A terra brasileira, sobretudo a Amazônia, é evocada de forma sensual e afetiva. Ela aparece como lugar de origem, enraizamento e identidade. Elementos da flora e do clima, como buritis, pastos, brisa quente e a luz solar, são transformados em símbolos de vitalidade, liberdade e harmonia com a natureza. Essa paisagem natural não é apenas pano de fundo, mas parte constitutiva do sujeito poético. Em diversos poemas, a Amazônia é descrita como um corpo em festa, onde a natureza dança, pulsa e se comunica com a vivência da poeta.

Em contrapartida, a cultura norte-americana, especialmente na figura da cidade de Chicago, é constantemente metaforizada como um espaço de frieza, rigidez e desencantamento. O ambiente urbano, representado por "labirintos de pedra e vidro", opõe-se à organicidade do mundo amazônico. O frio é descrito como cilício, ou seja, um instrumento de mortificação, o que sugere que a cultura estrangeira impõe um sofrimento quase espiritual à poeta. A paisagem urbana é desprovida de alma, apresentada como um cenário estéril, onde a voz lírica não encontra eco para sua sensibilidade tropical.

A cultura norte-americana é, assim, metaforizada por meio de imagens de desconexão, dureza e cegueira. Oceanos "gélidos, cegos" se interpõem entre o eu-lírico e sua terra, reforçando a ideia de que o ambiente estrangeiro é opaco ao olhar e ao afeto. Não se trata apenas

de uma crítica direta, mas de uma experiência subjetiva de inadequação cultural, como se o corpo e a linguagem da poeta estivessem sempre em desacordo com o lugar em que habitam.

Nesse processo de metaforização, a poeta não apenas descreve dois mundos distintos, ela os reconstrói poeticamente a partir da memória e da sensação. A terra amazônica é retratada como uma presença mítica, nostálgica, enquanto a cultura norte-americana aparece como um deserto simbólico, onde a sensibilidade amazônica se vê silenciada. Há, portanto, uma crítica implícita à homogeneização e ao apagamento cultural promovidos por certos aspectos da modernidade urbana ocidental.

Por fim, *Rês Desgarrada* revela, por meio dessas metáforas, a incompatibilidade entre o imaginário de uma poeta enraizada na floresta e a lógica utilitária, fria e apressada da cultura hegemônica do Norte Global. Ao nomear-se como “vaca na balsa”, Astrid Cabral transforma-se em alegoria viva da inadequação, da resistência e da poesia em trânsito, reafirmando sua voz como alguém que carrega, mesmo exilada, a força simbólica da terra que canta.

ELEMENTOS DE UMA GEOGRAFIA LÍRICA (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Na Introdução desta dissertação, explicitarei que o objetivo geral da pesquisa seria analisar a geografia lírica presente na poesia de Astrid Cabral, investigando as metáforas criadas pela poeta para recriar as relações de identidade, exílio, cultura e alteridade, explorando as metáforas elaboradas pela poeta para recriar as noções de espaço e lugar, dimensionando as interfaces da Literatura com a Geografia; discorrendo sobre a identidade amazônica a partir das imagens poéticas do livro *Visgo da terra*; refletindo sobre os conceitos de alteridade e trocas culturais com base no livro *Torna-viagem*; e discutindo temas referentes à Literatura e exílio, tendo como ponto de partida o livro *Rês desgarrada*. Chegando ao final do percurso da pesquisa, convém destacar os elementos da geografia lírica de Astrid observados nas análises realizadas.

A pesquisa evidenciou, pela **metáfora da simbiose**, que os estudos literários e os estudos geográficos operam entre si uma relação profunda em que ambas as disciplinas se entrelaçam para enriquecer a compreensão do espaço, do lugar, da cultura e da experiência humana, em seus mais variados matizes. A poesia tem o condão de transformar o espaço geográfico em cenário simbólico e emocional, permitindo que o leitor "viaje" e experimente lugares através das palavras e imagens. Já a Geografia, ao estudar o espaço, o território, as paisagens e as relações entre sociedade e meio ambiente, fornece à Literatura as ferramentas para criar universos líricos moldados a partir do mundo empírico. Em sua escrita poética, Astrid Cabral demonstra ter consciência dessas trocas simbióticas da poesia e da Geografia, pois maneja com competência as ferramentas desse diálogo. Sua poesia é profundamente enraizada no espaço geográfico da floresta, dos rios e da vida amazônica. E também de outros espaços alienígenas. Ela transforma a paisagem natural em linguagem poética, revelando um olhar agudo e ético sobre o meio ambiente e o lugar do ser humano na natureza.

Em *Visgo da terra*, a **metáfora da identidade amazônica**. A geografia amazônica deixa de ser apenas pano de fundo para ocupar o primeiro plano imagético, com a força vital de sua simbologia. São poemas que estabelecem um diálogo constante com o espaço natural — um espaço ao mesmo tempo exuberante e ameaçado. A flora e a fauna são tratadas com um lirismo que denuncia a destruição ambiental e exalta a biodiversidade como herança cultural e existencial. *Visgo da terra* participa de um esforço maior de reconfiguração do olhar sobre a Amazônia, deslocando-a do estereótipo exótico e passivo para uma entidade complexa, viva e

interativa. A Geografia, nesse contexto, é poética e política: a paisagem amazônica se torna símbolo de resistência, identidade e pertencimento.

Mais que um livro, portanto, *Visgo da terra* é um testemunho sensível de um território em constante tensão entre natureza e civilização, memória e modernidade. Essa fusão entre palavra e lugar, corpo e terra, mostra como a Literatura pode ser um meio de mapear afetos, conflitos e resistências geográficas. Assim, temos uma poesia que é um convite à escuta do espaço amazônico — não apenas como tema ecológico, mas também como linguagem, tempo e existência. E resistência, porque diz respeito à sua própria identidade. *Visgo da Terra* é, como pude demonstrar, uma obra que transcende a simples recordação, oferecendo uma reflexão poética sobre a identidade, a memória e a relação do indivíduo com seu espaço de origem.

No que concerne ao livro *Torna-viagem*, a **metáfora das trocas culturais**. Vimos que se trata de uma obra poética que reflete sobre a experiência do exílio e a memória de viagens realizadas pela poeta em terras orientais, incluindo países como Líbano, Síria, Grécia e Irã. Através de versos que mesclam o real e o simbólico, ela constrói um espaço-tempo onde o passado e o presente se entrelaçam, permitindo ao leitor vivenciar as paisagens e culturas orientais através de sua perspectiva sensível e reflexiva. A obra é composta por poemas que funcionam como registros de experiências vividas, mas também como interpretações subjetivas dessas vivências. A memória desempenha um papel central, transformando o vivido em poesia e permitindo que o leitor compartilhe da visão da autora sobre os lugares e culturas que ela visitou.

O livro é uma reflexão poética sobre a experiência da estrangeira num território cultural, linguístico e simbólico profundamente distinto do seu de origem, e as trocas culturais são um dos eixos mais ricos da obra. Astrid Cabral observa o Oriente Médio com um olhar atento e sensível, mas sem exotismo. Sua poesia registra o estranhamento, a diferença, mas também os pontos de encontro entre sua bagagem cultural brasileira — especialmente amazônica — e os hábitos, paisagens e crenças locais. Ela depara com uma cultura que tem códigos religiosos, normas sociais e valores muito distintos dos seus, e isso aparece em poemas que tematizam o choque cultural, mas também o encantamento com essa alteridade.

A condição de mulher ocidental num país árabe se impõe como um dos aspectos mais intensos das trocas culturais. Astrid, ao ocupar esse lugar, reflete sobre liberdade e repressão, papéis sociais, vestimentas e a maneira como o corpo feminino é percebido ou ocultado. Essa tensão gera questionamentos sobre a própria cultura ocidental e sua forma de entender o feminino. É um encontro que, apesar do estranhamento, é também uma via de autoconhecimento.

A barreira linguística é outro componente das trocas. A autora, como uma falante do português, imersa em uma cultura árabe de idioma e escrita muito diferentes, reflete sobre os limites da comunicação, o papel do silêncio e os gestos como mediadores culturais. A poesia se torna uma forma de traduzir essa experiência de deslocamento e adaptação. Nativa da Amazônia, Astrid contrasta a floresta exuberante de sua origem com a aridez e o deserto do Oriente Médio. A paisagem vira metáfora da distância, mas também da busca por sentido. Ao mesmo tempo, ela encontra beleza e poesia nas formas secas, nas pedras, na poeira, nos horizontes vastos, em um processo de reaprender a ver o mundo.

Torna-viagem sugere também uma aproximação entre espiritualidades. A poeta não assume uma perspectiva religiosa dogmática, mas explora afinidades simbólicas entre o pensamento árabe e suas próprias inquietações existenciais. A poesia funciona como ponte entre cosmovisões — não como tradução literal, mas como diálogo sensível. Astrid Cabral não apenas observa o outro, mas permite que sua própria identidade poética seja transformada pelo encontro.

O livro constrói uma cartografia íntima de uma mulher amazônica em trânsito pelo Oriente Médio, gerando um espaço de escuta, questionamento e reverência à diversidade cultural. Em seus textos, ela observa os contrastes entre o tradicionalismo de certos costumes árabes — em especial os relacionados à condição feminina — e sua visão de mundo marcada por um pensamento mais ocidentalizado. No entanto, evita julgamentos simplistas: seu olhar é crítico, sim, mas também curioso, ético e empático. Assim, as trocas culturais em *Torna-viagem* são profundas, sofisticadas e multifacetadas. Não se trata apenas do choque cultural inevitável, mas sim de uma negociação de sentidos, onde Astrid Cabral se permite ser afetada pela cultura árabe, ao mesmo tempo em que projeta ali sua bagagem amazônica e feminina. O resultado é uma poesia de deslocamento e enraizamento simultâneos — marcada por um lirismo cosmopolita e ético.

No que diz respeito a *Rês Desgarrada*, **metáfora do exílio** ocupa o centro da construção poética, não apenas como deslocamento geográfico, mas também como experiência existencial, simbólica e linguística. A obra nasceu da vivência da autora na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, durante os anos em que acompanhou o marido diplomata — período em que se viu estrangeira, desenraizada, tentando decifrar e sobreviver a um novo espaço cultural. Como vimos, o título *Rês Desgarrada* já antecipa a ideia de separação e solidão. A “rês” — animal doméstico —, quando “desgarrada”, está perdida do rebanho, fora de seu território natural, sem amparo. Essa imagem pastoral é transposta para o plano humano: a poeta desenraizada de sua

terra natal (a Amazônia), de sua língua, de seus costumes, de sua gente. A experiência do exílio é, portanto, sentida como uma ruptura vital, uma condição de estranhamento contínuo.

Diferentemente de *Torna-viagem*, onde o Oriente Médio suscita um olhar mais político-cultural, em *Rês Desgarrada* o exílio assume um tom mais íntimo, melancólico e corporal. Astrid se apresenta como mulher solitária num país estranho, lidando com o frio, a indiferença, a barreira da língua, a ausência de vínculos afetivos profundos. Os poemas revelam o cotidiano da reclusão: a casa, o silêncio, a espera, os objetos. Tudo carrega o peso de um mundo que não a reconhece.

Se Chicago é o lugar da ausência, a Amazônia — com seus rios, bichos, calor e vozes — aparece como o lugar da presença mítica e sensorial. O exílio, portanto, é também uma memória aguda do pertencimento. A poeta recorre à infância, à floresta, à oralidade cabocla, como forma de resistência. Em vez de ceder à aridez do mundo estrangeiro, ela invoca seu território de origem para preservar sua identidade.

Astrid trata também do exílio do corpo feminino, que envelhece, sente frio, desejo e cansaço. O corpo, como a linguagem, está deslocado. A poeta se vê obrigada a traduzir-se, a negociar sentidos, a lidar com o não-dito e o mal compreendido. A língua estrangeira aparece como barreira, mas também como provocação: a poeta constrói imagens que rompem com o idioma literal e criam uma língua poética própria, mestiça e rebelde.

No fundo, o exílio em *Rês Desgarrada* é também uma jornada de autoconhecimento. A separação do mundo familiar permite à poeta olhar para si mesma com mais nitidez. Há uma dimensão filosófica na obra, que questiona o tempo, a identidade, a memória, e a própria condição de ser. A solidão do exílio vira matéria de reflexão sobre o que é viver, amar, escrever — longe de tudo que se conhece. *Rês Desgarrada* é, assim, uma meditação poética sobre o exílio como condição existencial. Astrid Cabral transforma sua experiência pessoal em uma obra de alcance universal, onde o desencaixe — geográfico, linguístico, afetivo — revela a vulnerabilidade e a força da mulher que escreve para não desaparecer. Para resistir. Para existir. A rês, embora desgarrada, segue em frente, fiel à sua origem, mas aberta ao mundo.

Nos muitos trânsitos líricos entre a Amazônia, o Oriente Médio e os Estados Unidos da América, Astrid faz avultar uma mulher que circula pelos espaços em busca de um lugar. Sua obra poética é profundamente marcada pela reflexão sobre espaço e lugar, elementos que não são meros cenários em seus livros, mas entidades vivas, afetivas e simbólicas. Essa noção se transforma de acordo com os deslocamentos da autora — físicos, culturais e interiores —,

resultando em uma poética do enraizamento e do desenraizamento. Ou ainda uma cartografia do pertencimento e da perda.

A geografia lírica de Astrid Cabral, nesses três livros analisados, constitui uma verdadeira geografia afetiva e existencial. O lugar é aquilo que se conhece com o corpo, a memória, o afeto. Já o espaço, muitas vezes, é o desconhecido, o estrangeiro, o que desafia a identidade. Sua obra nos mostra que escrever poesia é uma forma de habitar o mundo, mesmo quando esse mundo está em ruínas ou longe de casa. A metáfora foi a principal ferramenta de Astrid nessa arqueologia do sentimento. Isso porque a metáfora lança pontes com o desconhecido e possibilita dizer o indizível, após experimentá-lo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Valer, 2002.
- ALVES, Hercilaine Virgínia Oliveira. *Armário de crianças em cabeça de menina: a reinvenção na infância lírica de Astrid Cabral*. Manaus: UFAM 2022
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade*. 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- BACHELARD, Gaston. *Os pensadores*, 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BASSIOUNEY, Reem. *Arabic sociolinguistics*. Edinburgh University Press, 2020.
- BEGON, Michel; TOWNSEND, Colin. *Ecologia: de indivíduos a ecossistemas*. São Paulo: Artmed Editora, 2023.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Andrews, 2. ed. São Paulo: Casa Publicadora Brasileira, 2015, (impressão 2021). 1888 p.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CABRAL, Astrid. *Visgo da Terra*. Manaus: Valer, 2005.
- CABRAL, Astrid. *Rês Desgarrada*. Brasília: Thesaurus, 1994.
- CABRAL, Astrid. *Torna-Viagem*. Recife: Pirata, 1981.
- CANÇADO, Márcia. *Manual de semântica*. Belo Horizonte/MG: UFMG, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CORRÊA, Roberto Lobato. “Espaço: um conceito-chave da Geografia”. In: *Geografia: conceitos e temas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CORREIA, Miguel Barbosa. *Do parasitismo à Simbiose*. Porto/Portugal: Universidade do Porto, 2012
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético*. Brasília: Editora UNB, 2024.
- D’ANGELO, Biagio. “Alice, mentiras e videoteipes. O país das maravilhas segundo Jan Svankmajer”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. [et al.] (org.). *Literatura e cinema, encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

- DIAS, Gonçalves. *Poesias românticas-Autores e Obras*. São Paulo: Ática, 2002.
- FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.
- GLOTFELTY, Cheryll. *The Ecocriticism reader*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães; SANTOS, Jozilena Farias dos. *Uma viagem entre retratos e espelhos: metáforas do corpo que envelhece*. Londrina, PR: Estação Literária, v. 25, p. 70-87, jan./jun. 2020.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Manaus de águas passadas*. Pará de Minas/MG: Virtualbooks, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1977.
- KASSIR, Samir. *Beirut*. London: University of California Press, 2010.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica-uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.
- MANSEL, Philip. *Alepo: ascensão e queda da grande cidade mercante da Síria*. Londres: Ib Tauris, 2016.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *A propósito da metáfora*. Recife, PE: Editora UFPE, 2014.
- MATA, João Nogueira da. *Biografia da borracha*. Manaus: Gráfica Rex, 1978.
- MENDES, Maria do Carmo. *No princípio era a natureza: percursos da ecocrítica antropocênica*. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica. Antropocênica. Revista de Estudos de do Antropoceno e Ecocrítica. Braga, Portugal, v.1, n. 1, 2020.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RAFAEL, Iná Isabel de Almeida. *Múltiplas cidades em uma cidade: discursos metafóricos sobre a Manaus do ciclo da borracha*. Manaus: UFAM, 2015.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2015. SANT'ANNA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas: a imagem do rio na poesia amazonense contemporânea*. Manaus: Edições Puxirum, 1986.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SAUER, Carlos Eduardo. *Sociedade, natureza e espaço geográfico*. Curitiba: InterSaberes, 2016.

SILVA, Douglas Rosa da. *Leitura ecocríticas a partir das textualidades poéticas contemporâneas*. VII Congresso Latino-americano de gênero e religião. São Leopoldo, RS: Faculdade EST, 2021.

TELLES, Tenório; GRAÇA, Paulo. *Estudos de Literatura do Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2021. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Lugar: uma perspectiva experiencial*. Geograficidade, Rio de Janeiro, v. 8, n.1, p. 4-15, 2018. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/27150/pdf>.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Difel, 1983.

VIANU, Tudor. *Los problemas de La metáfora*. [trad. de Manuel Serrano Pérez] 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1971.