

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ENDERSON DE SOUZA SAMPAIO

VARIAÇÕES SOBRE UM VELHO TEMA: A METAFORIZAÇÃO DA MORTE NA
LÍRICA DE ASTRID CABRAL

MANAUS

2019

ENDERSON DE SOUZA SAMPAIO

VARIAÇÕES SOBRE UM VELHO TEMA: A METAFORIZAÇÃO DA MORTE NA
LÍRICA DE ASTRID CABRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha.

MANAUS

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sampaio, Enderson de Souza

S192v Variações sobre um velho tema: a metaforização da morte na lírica de
Astrid Cabral / Enderson de Souza Sampaio. 2019

117 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Metáfora. 2. Morte. 3. Lírica. 4. Astrid Cabral. I. Guedelha, Carlos
Antônio Magalhães II. Universidade Federal do Amazonas

III. Título

VARIAÇÕES SOBRE UM VELHO TEMA: A METAFORIZAÇÃO DA MORTE NA
LÍRICA DE ASTRID CABRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha – Presidente
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Francisca de Lourdes Souza Louro – Membro
Universidade Estadual do Amazonas – UEA

Rita Barbosa de Oliveira

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira – Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

DEDICATÓRIA

À minha família pelo apoio em todos os momentos da minha vida. A eles este trabalho é dedicado, pois foi através deles que aprendi as muitas lições que formam o ser humano;

Em especial, dedico este estudo à pessoa de minha mãe, sobretudo a ela, pois sem os seus ensinamentos não seria eu quem sou;

Aos meus amigos-irmãos, pessoas com as quais criei laços inquebráveis. A eles por acreditarem que tudo é possível para aqueles que creem, por sempre me incentivarem a continuar trabalhando naquilo que planejei, especialmente por não permitirem que eu desistisse dos meus sonhos quando estes pareciam inalcançáveis.

Ao meu pai, Edmilson dos Santos Sousa, pelos momentos hoje fraturados apenas na memória, pela lucidez com que resistiu até o “lívido alívio”, pelas muitas lições partilhadas. (*In memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pelo apoio indispensável ao desenvolvimento desta pesquisa cujos resultados aqui se apresentam;

À Universidade Federal do Amazonas – UFAM, instituição a quem devo toda minha trajetória acadêmica;

Ao Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literaturas de Expressão Amazônica – GREMPLEXA, pelos incentivos durante o andamento da pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, na figura dos colegas de turma, aos professores, secretários, em especial à Angélica, a responsável por lembrar-me dos prazos;

Ao meu orientador, professor Carlos Antônio Magalhaes Guedelha, por me direcionar rumo aos caminhos neste bosque ficcional, também por me fazer enxergar as trilhas que deveria seguir nos muitos percursos possíveis;

Aos membros da banca examinadora pela leitura sensível e honesta de meu trabalho, da mesma forma pelas preciosas contribuições que me foram dadas.

Aos meus amigos queridos Neivana Rolim de Lima, Priscila Vasques Dantas, Everton Pinheiro e Izabely Farias que compartilharam comigo esta fase que por ora se encerra. Também aos que indiretamente torciam por mim, dentre estes Stephany Pires e Sara Barros e Kallel Alves Machado, pelas quais tenho um apreço imensurável.

Aos professores: Kenedi Azevedo, Francisca de Lourdes, Rita Barbosa, Raiolanda Camargo cujas palavras sempre foram de incentivo para que eu continuasse, mesmo quando no meio do caminho havia pedras.

A todos os demais mestres cuja dedicação contribuiu para que eu me tornasse o profissional que hoje sou. É impossível lembrar de todos sem incorrer no risco de esquecer alguns, então, por meio destas breves palavras, venho agradecer-lhes.

A todos os meus amigos da graduação e da Pós-graduação, por estarem comigo nos momentos de felicidade, quando o sorriso de entusiasmo se esboçava em meu rosto, mas também por não me abandonarem nos infelizes dias de angústia, quando as lágrimas lavaram a minha face.

ESQUELETOS

Desde menina convivo
com fantasmas escondidos
e esqueletos bem à vista.

Costelas de pinho-de-riça
gemiam no soalho da casa
até que foram trocadas
por rimas mudas e jovens
pau-amarelo e acapu.

A saboarana do louceiro
sempre gritava gasguita
quando as portas eram abertas
para libertar as xícaras.

Adulta, ganhei alcova
nova e berços de peroba.
Mudando de cidade vieram
camas, cadeiras de imbuia
canapé de vinhático
bancos de jacarandá.

Em terras estranhas morei
com mobília de carvalho
arca de nogueira turca
cravejada de madreperolas.

Nas andanças guardei sempre
minhas estantes de cedro
irmãs do papel dos livros.

Porém nas noites de insônia
me interrogo do ex-esplendor
de árvores hoje cadáveres.
Incomoda-me a redução
da primordial beleza
a pobres retas e curvas.

A redenção é pensar:
confinada num caixão
terei sorte solidária.
Serei também esqueleto.
(CABRAL, 2017, p. 86-87).

RESUMO

Variações sobre um velho tema: a metaforização da morte na lírica de Astrid Cabral consiste numa pesquisa cujo objetivo geral esteia-se em verificar de que forma a temática da finitude se apresenta na ficção de Astrid Cabral, a ponto de se perceber uma reelaboração da morte e a sua constante relação com a vida, a qual se faz presente nas muitas metáforas de morte que perpassam os seus diversos livros. O esboço desse objetivo geral foi pautado nos seguintes problemas de pesquisa: que estratégias poéticas Astrid Cabral utiliza para operar a reelaboração da morte em seus textos ficcionais? Que relações Astrid estabelece entre a morte e a vida? Que metáforas expressam essa reinvenção? O estudo buscou respostas para estes questionamentos, nos limites da amplitude desta pesquisa a qual seguiu os seguintes eixos norteadores: Metáfora, Morte, Astrid Cabral. À vista disso, o trabalho demonstra, por meio da apreciação dos textos da autora de *Alameda* que a metáfora é o recurso poético por ela utilizado para veicular imagens que expressam a inevitabilidade da morte. À luz do arcabouço teórico da Metáfora Conceptual, para a qual o *locus* da metáfora é o pensamento, uma vez que se trata de um fenômeno cognitivo, ou seja, processado na mente. Esta dissertação analisa as metáforas da morte na obra de Astrid Cabral a partir dos pressupostos epistemológicos da teoria formulada por Lakoff & Johnson (2002) cujo entendimento da metáfora mostra que ela não é apenas um mero ornamento da linguagem figurada, mas sim um mecanismo cognitivo de conceptualização do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora. Morte. Lírica. Astrid Cabral.

ABSTRACT

Variations on an old theme: the metaphorization of death in Astrid Cabral's lyric consist of a research whose general objective is to verify how the theme of finitude is presented in Astrid Cabral's fiction, to the point of perceiving a re-elaboration of death and its constant relationship with life, which is present in the many metaphors of death that permeate his various books. The sketch of this goal was based on the following problems of research: what poetic strategies Astrid Cabral uses to operate this re-elaboration of death in your fictional texts? What relations Astrid establish between life and death? What metaphors express this reinvention? The study sought answers to these questions, in limits of amplitude of this research, which had the following guiding axes: Metaphor, Death, Astrid Cabral. In view of this, the work showed through the appreciation of the texts of *Alameda* that the metaphor is the poetic resource used by her to transmit images that express inevitability of death. In light of the theoretical framework of Conceptual Metaphor, for whom the locus of metaphor resides in thought, since it is a cognitive phenomenon, that is, processed in the mind. This dissertation analyzes the metaphors of death in work of Astrid Cabral from the epistemological assumptions of the theory formulated by Lakoff & Johnson (2002) whose understanding of the metaphor shows that it is not only a mere ornament of figurative language, but a cognitive mechanism of conceptualization of the world.

KEYWORDS: Metaphor. Death. Lyric. Astrid Cabral.

SUMÁRIO

RÉQUIEM: À GUISA DE INTRODUÇÃO	11
1 “O ENIGMA DO FUTURO”: AS FACES TEÓRICAS DA METÁFORA.....	17
1.1 Certo bate-papo sobre o incerto: discursos sobre a morte	28
2 “O PRECÁRIO OLHAR”: ASTRID CABRAL, UMA POÉTICA DA MORTE	34
3 “EM PARÊNTESES DE TEMPO”: AS CATEGORIAS DA MORTE	46
3.1 Morte do eu-lírico.....	46
3.2 Mortes de figuras ilustres.....	49
3.3 As epifanias da morte.....	51
3.4 Morte dos entes queridos	59
3.5 A angústia, o trágico e a morte em Astrid	69
4 “ENTRE NASCENTE E FOZ”: O MORTUÁRIO LÍQUIDO DE ASTRID	76
4.1 As narrativas funestas: a sacralidade aquática em “O dilúvio”	86
5 “PRESENÇA ABSTRATA: AS METÁFORAS DA MORTE	95
5.1 Do espelho e do retrato.....	95
5.2 Do sono	103
5.3 Do jogo (ou da brincadeira)	106
“ÚLTIMAS PERGUNTAS”: À GUISA DE CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS.....	112

RÉQUIEM: À GUISA DE INTRODUÇÃO

Um dos aspectos mais instigantes perceptíveis no universo lírico-ficcional de Astrid Cabral é a resignificação da morte e seu entrelaçamento com a vida. Em sua reelaboração lírico-ficcional da finitude, Astrid Cabral lida sobejamente com as metáforas. Quer seja em relação à prosa ou à poesia, há, em Astrid Cabral, uma recorrência de metáforas da morte em sua escrita.

À vista disso, o estudo *Variações sobre um velho tema: a metaforização da morte na lírica de Astrid Cabral* procura perquirir as metáforas da morte no fazer-poético da autora de *Ponto de cruz*. Antes, urge esclarecer o porquê dos títulos. Tanto o título da dissertação quanto o nome do capítulo introdutório, bem como as demais designações das outras partes do trabalho, sinalizam o vigor poético de Astrid para com o metaforizar.

É premente explicitar que as expressões a designar estas e as próximas seções do estudo foram retiradas da lavra poética da autora. A expressão que nomeia a dissertação, “Variações sobre um velho tema”, é título de um poema que consta em *Ponto de cruz* (1979), livro que marca sua estreia em poesia. Nele Astrid discorre sobre o signo de Eros, dando a este tema, o amor, algumas variações. Vejamos apenas a última conotação:

Trancou o coração
a cadeado
e perdeu para sempre a chave
(CABRAL, 1998, p. 29).

Desenlace

Tomando por empréstimo o verso que serve de título à pesquisa, proponho uma releitura deste, aplicando-o ao tema da morte cujas variações, assim como o amor, são inúmeras no poetizar de Astrid.

O amor, tal como a morte, é um conceito abstrato, logo, só pode ser explicado por meio de metáforas. Ao compreender amor e morte como ideias abstratas, a pesquisa busca, em Sardinha, a explicação para destacar que “muitos conceitos só podem ser entendidos como metáfora” (SARDINHA, 2007, p. 15). Considerando o argumento teórico acima, o estudo afirma que é justamente por isso que a poeta, ao tratar lírica e metaforicamente sobre o tema da finitude, recorre à metáfora. Dito de outro modo, são as metáforas os meios pelos quais a poeta consegue falar e compreender poeticamente a morte.

Do livro que marca a estreia de Astrid na lírica, seleciono o poema “Palavras abstratas”. Nele verificamos como a poeta aborda a questão dos conceitos abstratos, aqueles que, no entendimento de Sardinha (2007), só podem ser compreendidos pelo uso da metáfora.

Ilustrando:

Palavras abstratas, sois
reinos de movediças areias
e andarilhas dunas, domínios
de móveis fronteiras por onde
pobres terrestres tão pedestres
nos perdemos em voos amplos
por alçados alpes e andes
ou em fundas pescas trans-
atlânticas, pacíficas, índicas.

Palavras abstratas, sois
altas revoadas de águias
hostis a exíguas gaiolas,
qual peixe vivo escorregais
rumo a vossos infindos destinos
mar alto, mar fundo, mar afora
longínquas de nossas mãos
inábéis e pequenas, onde mal
cabe a esmola de uma escama
ou de uma pena.
(CABRAL, 1998, p. 44).

Em sua conceptualização de palavras abstratas, o sujeito lírico dá-nos dois exemplos: o amor e a dor. Vale ressaltar que, mesmo exemplificando o que são estas palavras abstratas, o eu-poético é taxativo ao dizer que estes conceitos abstratos representam, “[...] / reinos de movediças areias / e andarilhas dunas”. Ao buscar compreender o que as palavras são, o eu-lírico é enfático ao dizer que “nos perdemos em voos amplos”. Ou seja, mesmo procurando apreender o seu significado, as palavras abstratas são fugitivas, portanto, nos escampam ao entendimento. Cabe à poesia a tarefa de traduzir-lhe o enigma. Assim é que a morte pode ser decifrada tal como o segredo da esfinge.

Com relação ao termo que denomina esta introdução, “Réquiem”, este nome é o título de um poema de *Ponto de cruz*. Neste, o eu-lírico metaforiza um canto fúnebre em louvor aos mortos.

Dessa forma, se o reinventar é algo inerente à arte literária, a recriação poética da morte é exercida com vigor poético pela poeta e o recurso por ela utilizado é a metáfora, o que dialoga com o pensamento de Friedrich (1978, p. 18), para quem “os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo

comparação e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável”. Em vista do que disse o autor, é que o estudo analisa as metáforas da viagem, do tempo, do espelho e do retrato, do jogo, do sono, entre outras que retratam as variações sobre o velho tema da morte.

A par do que foi apresentado acima, as variações de metáforas da morte fornecem os subsídios necessários à pesquisa, no sentido de confirmar a produtividade do recurso poético da metáfora, bem como da recorrência do tema da morte nos textos de Astrid. Haja vista que as metáforas da morte aparecem em *Alameda* (1963 [1998]), *Ponto de cruz* (1979), *Visgo da terra* (1986/2005), *Lição de Alice* (1986), *Rasos d’água* (2004) e *Ante-sala* (2007). Busca-se mostrar, a partir disso, as imagens da morte sob diferentes enfoques, além de que, nessa leitura, perpassam uma porção significativa do universo lírico-ficcional da escritora.

Tal reelaboração da morte é nítida nas constantes imagens de finitude que eclodem na ficção de Astrid Cabral, o que, por sua vez, fez surgir o questionamento sobre essa recorrência em seus textos, desde o seu livro de estreia em prosa de ficção com *Alameda* (1963[1998]) num percurso que vai até a publicação de *Ante-sala* (2007).

Na necessidade, ainda, de que fosse estabelecida uma ou mais questões norteadoras para a análise da obra de Astrid, foi pertinente a formulação dos seguintes questionamentos: que estratégias poéticas Astrid Cabral utiliza para operar a recriação da morte em seus textos ficcionais? Quais metáforas expressam essa recriação? Por que a poeta recorreu a tantas metáforas em sua interpretação da morte? E que relações Astrid estabelece entre a morte e a vida? Diante das indagações, o estudo procurou respondê-las dentro dos parâmetros desta pesquisa.

De acordo com a problematização acima apresentada, o trabalho conta com os seguintes objetivos:

O objetivo geral foi, assim, esboçado: analisar de que forma a temática da finitude se apresenta na produção lírico-ficcional de Astrid Cabral, a ponto de se perceber uma reelaboração da morte e a sua constante relação com a vida, a qual se faz presente nas muitas metáforas de morte que perpassam os seus diversos livros.

Os objetivos específicos foram, assim, delineados: discorrer sobre a arte como reinvenção do mundo e as estratégias poéticas que possibilitam essa reelaboração; refletir teoricamente sobre a metáfora e seus desdobramentos; mapear as metáforas da morte na poética de Astrid e analisá-las considerando, especialmente, os textos selecionados como *corpus* da pesquisa à luz do quadro teórico levantado.

Os estudos se concentram geralmente em torno dos aspectos da memória, da situação feminina e do geografismo, este último entendido como espaço concreto e localizado. Por uma

questão de escopo, menciono apenas as pesquisas em torno do tema da morte. Destes, constam os trabalhos de Fagundes (2007) e Guedelha (2014). Ao apreciar estes estudos, constatei que os autores já veicularam, de modo pontual, a temática da morte em Astrid Cabral. Ao comparar os escritos de Astrid Cabral que focalizam a finitude com outros livros que elegem o mesmo tema, Fagundes considera que

[...] Astrid Cabral tem o mérito de se destacar na medida em que se põe à altura do nosso tempo. Não apenas porque, no verso livre, híbrido de prosa e coloquialismo, a autora rompe com a linguagem empolada e clássica frequente entre os que abordam a morte (FAGUNDES, 2007, p. 6).

Dito isto, esta dissertação busca investigar as metáforas poéticas da morte no lirismo de Astrid Cabral. A partir da percepção de que o ficcional em torno da morte atravessa uma parcela significativa dos livros de Astrid, constatei que apesar de transpassar diversas obras, a tônica da morte ainda anseia por um estudo teórico que se atenha ao contexto da finitude nos textos astridianos. Pela revisão de literatura, observei que a produção bibliográfica acerca de Astrid Cabral é vasta e inclui diferentes enfoques.

Em razão dessa divulgação, aponto ser mister realizar a pesquisa aquilatando, exclusivamente, a reflexão acerca da finitude no fazer-poético astridiano, pois o tema em questão urge por um estudo metuculoso tal como é o trabalho realizado aqui. A par disso, a pesquisa pretende contribuir para com os estudos literários na Amazônia, haja vista que contempla um aspecto primoroso em uma das vozes femininas mais representativas da literatura brasileira contemporânea.

É necessário esclarecer que, a opção pelo termo “poeta” em detrimento de “poetisa” se dá em virtude de Astrid “preferir o termo ‘poeta’ que reúne os produtores pelo significante denominador comum, em vez de separá-los pela diferença secundária” (CABRAL, 2015, p. 357).

Com relação à teoria, a dissertação se fundamenta primordialmente em dois eixos teóricos. O primeiro, relativo à teoria da metáfora, isto é, especialmente, a abordagem conceptual a partir das contribuições de Lakoff & Johnson (2002), entretanto, o estudo recorre a outras abordagens, entre as quais estão as contribuições de Moura (2005), Sardinha (2007), Cançado (2015), Vereza (2010) e Guedelha (2013, 2017), dentre os principais. O segundo, à finitude. Nesse sentido, o estudo recorre aos escritos de Agamben (2006), Bauman (2008), Paz (2012), Bahktin (1997), Perrot (2005) e Kovács (1992).

No que concerne à metodologia, a pesquisa tem um caráter essencialmente bibliográfico. Este esquadramento foi realizado ao longo de todo o percurso de investigação, tendo, previamente, sido selecionados os livros que compõem o universo de amostra, os quais são *Alameda* (1963), *Ponto de cruz* (1979), *Visgo da terra* (1986a), *Lição de Alice* (1986b), *Rasos d'água* (2003) e *Ante-sala* (2007), de Astrid Cabral. Deste modo, o estudo buscou ler os textos selecionados desses livros à luz dos textos de matriz teórica citados anteriormente.

Os apontamentos acerca do caminho metodológico da pesquisa foram esboçados a partir do cruzamento de dois aspectos: textos ficcionais *versus* textos teóricos. Quanto aos textos ficcionais, estes foram lidos buscando rastrear e, porventura, selecionar aquelas ocorrências que interessam a este estudo, ora por esboçarem o sentido de morte, ora por sua significação metafórica. Quanto aos textos teóricos, estes foram perscrutados no sentido de embasar as análises dos textos ficcionais.

Desta maneira, o percurso metodológico contribuiu para que a pesquisa tomasse forma, visto que permitiu definir, entre os postulados teóricos essenciais para o embasamento da dissertação, os conceitos de morte e metáfora. Nesse sentido, o estudo seguiu três eixos norteadores que são correlatos e precípuos: Astrid Cabral (a escritora), Morte (o conteúdo) e Metáfora (a estratégia). Por essa razão, cada um desses tópicos configurou-se em um capítulo da dissertação.

Dadas essas considerações iniciais, a pesquisa se organiza tendo por base os seguintes capítulos:

O primeiro capítulo, cujo título é “O enigma do futuro”, refere-se ao quadro teórico e foi organizado em dois tópicos, cada um relativo a um dos eixos teóricos da pesquisa: a metáfora e a morte. O primeiro tópico, intitulado, “O derradeiro instante: entrelaçamentos epistemológicos acerca da metáfora”, traz considerações acerca do campo teórico da metáfora. Nesse sentido, a metáfora é pensada principalmente à luz das contribuições de Lakoff e Johnson (2002), na teoria da Metáfora Conceptual, no entanto, não se excluem outras perspectivas teóricas sobre a metáfora. Já o segundo tópico, que tem por nome “Certo bate-papo sobre o incerto: discursos sobre a morte”, aborda os discursos atinentes à morte na História, tendo como base Ariès (2014) e na Filosofia, a partir de Agamben (2006) e Bauman (2008).

O segundo capítulo, com o nome “O precário olhar: Astrid Cabral, uma poética da morte”, versa sobre a trajetória lírico-ficcional da autora. O intuito deste capítulo é apresentar Astrid, não por meio de dados biobibliográficos, mas a partir dos seus textos, sobretudo os escritos que compõem o *corpus* da pesquisa. Deste modo, o leitor verá que Astrid, em seu precário olhar, compõe uma poética da morte, a qual se inicia a partir de seu percurso inicial na

prosa e atravessa, sobretudo, seus poemas, ou seja, o propósito do capítulo é mostrar que os seus textos podem ser lidos como integrantes de uma poética da morte. É em razão disso que o *corpus* é exposto por meio de fragmentos poéticos que integram os escritos que fazem parte dos livros considerados para análise.

O terceiro capítulo, denominado “Em parêntesis de tempo: as categorias da morte”, aborda algumas categorias de morte que permeiam o universo lírico-ficcional de Astrid. Essas categorias foram definidas a partir do entendimento da fatalidade da morte em *Alameda*, das imagens da morte em *Ponto de cruz*, da memória da morte em *Visgo da terra*, da revisitação da morte em *Lição de Alice* e das perspectivas da morte em *Ante-sala*.

Esse capítulo enfatiza as categorias da morte em poemas astridianos, assim, delimitadas: “Morte do eu-lírico” mostra como a morte é inevitável até mesmo para o enunciador da mensagem poética; “Figuras ilustres” contém homenagens/tributos a alguns ídolos, como Mário Quintana e Ayrton Senna, e personalidades tais como Eduardo Ribeiro; “As epifanias da morte” aborda a relação entre epifania-morte-poesia; “Morte de entes queridos” evoca as pessoas próximas ao eu-lírico que já não vivem; “Morte do amado” aborda poemas dedicados ao companheiro de Astrid, o poeta Afonso Félix de Sousa; e “A angústia, o trágico e a morte” focaliza os aspectos atinentes à angústia e ao trágico em alguns poemas.

O quarto capítulo, cujo título é “Entre nascente e foz: o mortuário líquido de Astrid”, apresenta os constantes flagrantes em que Astrid mostra por meio de seus textos que a morte é desencadeada pela água, o que contribuiu para o entendimento da metáfora da morte por água. Nesse sentido, o capítulo propõe uma análise da simbologia aquática a partir das considerações de Gaston Bachelard (1997).

O quinto capítulo, com o nome “Presença abstrata: as metáforas da morte”, traz considerações acerca das metáforas da morte que abundam nos textos de Astrid Cabral. Nesse capítulo, examina-se a metaforização da finitude no discurso poético da autora de *Ante-sala*, cruzando este discurso aos postulados teóricos de Lakoff & Johnson (2002), entre outros que refletem sobre o metaforizar. Ainda sobre o capítulo, é importante esclarecer que o intercâmbio de concepções sobre a metáfora é necessário, pois permite que as metáforas criadas por Astrid Cabral sejam examinadas à luz de diferentes ângulos, o que enriquece o trabalho, no sentido de cruzar abordagens por vezes distintas sobre um mesmo fenômeno.

1 “O ENIGMA DO FUTURO”: AS FACES TEÓRICAS DA METÁFORA

Coube a Aristóteles a primazia de ter sido o pioneiro no que diz respeito à reflexão sobre o fenômeno metafórico. Com ele nasceu a tradição clássica, já que foi ele quem primeiro teorizou e, conseqüentemente, definiu o que é a metáfora: consiste em dizer uma coisa em termos de outra. Para o estagirita,

Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma das três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parece serem, ou como deveriam ser. Exprime-as por meio da elocução, que comporta a glosa, a metáfora e muitas modificações dos termos, visto como admitimos nos poetas (ARISTÓTELES, 2004, p. 88).

Guedelha (2013, p. 101) aponta nos escritos de Aristóteles:

[...] a concepção da metáfora como um movimento de transposição que acarreta um desvio em relação ao uso comum e corrente e, simultaneamente, projeta um empréstimo de outro nome, que passa a ter o seu significado associado ao primeiro. Conseqüentemente, a metáfora se instaura como substituição de uma palavra própria por outra em sentido figurado.

Assim sendo, a metáfora é encarada como um fenômeno linguístico que pressupõe: empréstimo de termos, substituição (transposição) vocabular, transferência semântica, desvio da linguagem ordinária e instauração da linguagem figurada. Podemos observar esse fenômeno em uma metáfora de Astrid que se encontra no poema “O sorteio”:

Na terra o jogo segue macabro:
Quem vai brincar no céu agora?
(CABRAL, 1986a, p. 102).

Para entendermos a metáfora acima, precisamos entender o poema do qual ela faz parte. Em “O sorteio”, a morte aparece personificada como a organizadora de uma brincadeira de roda retirando as pessoas por meio de sorteio, ou seja, tirando sorte: a pessoa que é sorteada, a quem a morte aponta o dedo, é obrigada a deixar a “roda viva dos vivos”. Dessa forma, vários parentes do eu-lírico, nomeados no poema, vão sendo retirados aleatoriamente, até que o poema chega ao final com a estonteante metáfora destacada acima. Nela observamos os procedimentos linguísticos apontados por Aristóteles:

a) **O empréstimo de termos:** os versos falam sobre a morte, mas os termos utilizados são tomados de empréstimo do campo semântico dos jogos e das brincadeiras;

b) **A substituição ou transposição vocabular:** feito o empréstimo dos termos, os mesmos são transpostos para o campo semântico da morte, e passam a substituí-la. Ao invés de “morrer”, a pessoa vai sair do “jogo” e brincar em outra dimensão, ou seja, no céu;

c) **A transferência semântica:** como sequência automática do processo, o sentido de “jogar” e “brincar” são transferidos para o sentido de “morrer”;

d) **O desvio da linguagem ordinária:** forçosamente a criação da metáfora produz uma violência à linguagem ordinária, porque quebra as expectativas linguísticas da denotação, na qual, segundo as leis da lógica, uma coisa não pode ser outra: a morte não pode ser uma brincadeira de roda;

e) **A instauração da linguagem figurada:** o coroamento da construção metafórica é a instauração da linguagem extraordinária, conotativa, em que a morte passa a ser observada por meio da analogia com outros dados da realidade.

Sardinha (2007, p. 23), comentando a perspectiva aristotélica, argumenta que

[...] a definição de metáfora como recurso *figurativo* em si já diz que metáfora, nessa visão, é um recurso para ornamentar, embelezar a linguagem. Ela é geralmente estudada em literatura como uma técnica de poetas para expressar sentimentos e também como um traço particular que ajuda a definir o estilo de um escritor; até por isso, às vezes as figuras são chamadas de figuras de estilo.

É nesse contexto da metáfora, como recurso da linguagem extraordinária, que Castro (1978) sugere que as chamadas “figuras de pensamento” não passam, na verdade, de variações da metáfora, uma vez que todas têm a similaridade entre dois diferentes campos da realidade como força motriz, pensamento também reforçado por Guedelha (2013). Nesse entendimento, cada especialização da metáfora corresponde a uma figura de estilo, como podemos observar:

a) Se estabelecemos comparação entre dois elementos para destacar a qualidade de um em outro, temos a comparação ou **metáfora comparativa**. Exemplo de Astrid: “É como se tudo houvesse / escorrido pelo ralo” (CABRAL, 2003, p. 50), momento em que o eu-lírico questiona o paradeiro das coisas antigas, da infância e da adolescência;

b) Se atribuímos caracteres humanos a seres inanimados, temos a personificação ou **metáfora personificadora**. Exemplo de Astrid: “Vou crescer sem a companhia de ninguém, queixava-se, e era seu modo de partilhar com os companheiros mortos” (CABRAL, 1998, p. 99), quando um grão de feijão, protagonista do conto, reflete sobre a sua condição existencial;

c) Se operamos o cruzamento de diferentes sentidos ou apreensões sensoriais da realidade, temos a sinestesia ou **metáfora sinestésica**. Exemplo de Astrid: “E ainda assim conseguir / tocá-las com mãos sem tato. Poder vê-las e cheirá-las / bem além dos sentidos” (CABRAL, 2007, p. 47), referindo-se às velhas gérberas que ficaram soterradas em jardins do passado;

d) Se agendamos o exagero da expressão como forma de reforçar uma ideia, temos a hipérbole ou **metáfora hiperbólica**. Exemplo de Astrid: “Lutava com unhas e dentes / e coragem de mamar em onça / pelo que não valia um tostão furado” (CABRAL, 1998, p. 38), no qual o eu-lírico fala sobre os ímpetos da juventude deixados no passado;

e) Se atenuamos linguisticamente uma realidade desagradável, temos o eufemismo ou a **metáfora eufêmica**. Exemplo de Astrid: “Câmara lenta o tempo se instala / nos corpos e nas almas e sem alarde / processa vísceras e vontades / até a pulverização final” (CABRAL, 1998, p. 299), em que a pulverização final é um eufemismo para a morte, palavra desagradável a ser evitada;

f) Se produzimos uma ironia, com a produção intencional de uma discrepância entre o pensado e o dito, com vistas ao humor ou à crítica, temos a **metáfora irônica**. Exemplo de Astrid: “Casou-se com a igreja / o fogão e a máquina de costura” (CABRAL, 1998, p. 256), em que ironiza o “casamento” da mulher que fica solteira por toda a vida por não conseguir um cônjuge;

g) Se aproximamos estilisticamente realidades ou expressões opostas, temos a antítese ou **metáfora antitética**. Exemplo de Astrid: “Crescem capins pelas covas / mas não mais seus cabelos. / Cantam pássaros nas copas / e mudas estão as gargantas” (CABRAL, 1986a, p. 44), quando o eu-lírico focaliza o ambiente do cemitério, onde há um evidente contraste, por ser um ambiente onde a vida e a morte dividem o mesmo espaço.

h) Se unificamos ideias inconciliáveis como uma realidade una, temos o paradoxo ou **metáfora paradoxal**. Exemplo de Astrid: “Lá estava meu pai, incrivelmente vivo / cochichando-me histórias, a voz misturada / ao cântico de invisíveis grilos” (CABRAL, 1986a, p. 104), em que o eu-lírico, ao lembrar do pai morto, atesta-o como incrivelmente vivo.

Conforme o postulado clássico, formulado por Aristóteles na *Poética*, a metáfora ou o metaforizar é, em linhas gerais, transferir o significado de um termo a outro, ou seja, deslocar o sentido de uma palavra ou expressão e atribuir esse significado a outra palavra ou expressão. A base para os estudos acerca da metáfora encontra-se na contribuição dada por Aristóteles, entretanto, muitos pesquisadores partem do que disse o estagirita para pensar a metáfora ora

concordando parcialmente com o autor de *Poética*, ora refutando completamente o seu dizer ou, ainda, reformulando o seu pensamento.

Entre os estudiosos que retomam o postulado de Aristóteles para refutá-lo em alguns aspectos, cabe destaque para os norte-americanos Lakoff e Johnson (2002, p. 45), propositores da teoria conceptual da metáfora. Segundo esses autores,

A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária, mas do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento e ação.

Evidentemente, eles estão se referindo ao âmago da teoria clássica sobre a metáfora: o fato de ela ser encarada como um fenômeno da linguagem figurada, uma forma especial de dizer as coisas em construções surpreendentes. Lakoff e Johnson (2002, p. 45) entendem que “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação”. Como se percebe, eles não rompem absolutamente com a concepção aristotélica, mas avançam epistemologicamente ao criar a teoria conceptual da metáfora. Nessa nova abordagem, o fenômeno metafórico envolve a linguagem, mas não se restringe a ela. Isso porque o “nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45).

Nesse sentido, os teóricos pontuam que o *locus* da metáfora não é a linguagem, mas sim o pensamento e a ação. Para eles, a metáfora situa-se no pensamento em forma de conceitos. Por isso, eles reformulam o conceito de metáfora elaborado por Aristóteles. Retiram a metáfora do “dizer” e a situam no “pensar”. Assim, a metáfora, ao invés de consistir em “dizer” uma coisa em termos de outra, passa a ser “conceptualizar” ou “compreender” uma coisa em termos de outra, e essa conceptualização ou compreensão ocorre na mente, na cognição, porque segundo eles percebemos e experienciamos o mundo metafóricamente.

Ao tratar sobre a metáfora, Marcuschi (2000, p. 72) diz que em termos de teorização, ela é “um dos temas mais tratados no Ocidente”. Assim, ele frisa que

a) a metáfora não é um simples recurso linguístico catalogado entre os *tropos* ou figuras de linguagem, mas 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;

b) a metáfora é, essencialmente, mais do que uma simples *transferência de significado* baseada em certos artifícios semanticamente explicáveis e muito mais do que uma simples *comparação abreviada*;

c) Na verdade, ela pode ser tida como ponto de apoio para uma análise de capacidade criativa espontânea do indivíduo, sendo então, apenas do ponto de vista *operacional*, uma transposição de significado, mas, do ponto de vista genético e psicológico, ela seria a criação de novos universos de conhecimento. Criaria, pois, uma realidade nova (MARCUSCHI, 2000, p. 75).

Observa-se que Marcuschi considera que a metáfora vai além de uma simples transferência de significado, bem como não se restringe a uma mera comparação abreviada. Para ele, a metáfora molda uma nova realidade, ou seja, elabora novos universos de conhecimento.

Guedelha (2013, p. 148) explica que

O embrião da teoria de Lakoff & Johnson é a ideia de que as expressões metafóricas que utilizamos no dia-a-dia não são aleatórias, como muitas vezes pode parecer. Elas são apenas as expressões que trazem para a superfície uma rede metafórica profunda que não tem a ver com a linguagem, e sim com a cognição e com o sistema conceptual que norteia nossas concepções. Nesse sentido, eles pulverizam a concepção clássica da metáfora como comparação abreviada, como era o entendimento de Quintiliano. Rejeitam também a inclusão da metáfora na classe dos tropos, que se pautam pelo desvio semântico.

Na teoria conceptual da metáfora, há uma diferença entre metáfora e expressão metafórica. Enquanto a metáfora situa-se no pensamento e na ação, a expressão metafórica situa-se na linguagem. Dessa forma, a expressão metafórica é a metáfora vazando da cognição para a língua, porque cada expressão metafórica atualiza uma determinada metáfora. E além de se situar no pensamento, a metáfora é cultural, pois se encontra enraizada na cultura, na forma de pensar da sociedade (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

Culler (1999, p. 74) ratifica esse pensamento:

A metáfora é, portanto, uma versão de um modo básico de conhecimento: conhecemos algo vendo-o *como* algo. Os teóricos falam de "metáforas das quais vivemos", esquemas metafóricos básicos, como "a vida é uma viagem": Esses esquemas estruturam nossos modos de pensar sobre o mundo: tentamos "chegar em algum lugar" na vida, "achar nosso caminho", "saber onde estamos indo", "encontramos obstáculos", e assim por diante.

A metáfora “A VIDA É UMA VIAGEM”, citada acima, encontra-se assentada em nossa cultura, tal como escreve Sardinha (2007), havendo por isso a compreensão das expressões metafóricas citadas no texto, como “chegar em algum lugar na vida”.

Ao discorrer sobre a teorização em torno do fenômeno metafórico, a pesquisa procura, na medida do possível, contextualizar as vertentes teóricas aplicando-as aos textos de Astrid. Por isso, à medida em que formos fazendo os apontamentos teóricos, iremos da mesma forma aplicando essa teorização aos poemas, ilustrando com exemplos de metáforas da lavra poética astridiana, a saber: a metáfora da viagem e do tempo.

Sobre a metáfora da viagem, o poema “O clã dividido”, de *Rasos d’água* (2004) mostra o seguinte:

Pouco a pouco foram partindo
sem deixar endereço nem deixar bagagem.
Uns procederam o ritual do adeus
com seus lenços e lances pungentes.
Outros foram embora de súbito
causando susto e pânico aos demais.

[...].

Os sobreviventes moribundos tentam
o diálogo impossível à borda do abismo.
Estão roucos de tanto clamar aos céus
e chamar **pelos desertores apressados**.
Todos tão distantes que não respondem.
Irremediavelmente surdos-mudos.
(CABRAL, 2004, p. 64, negritos meus).

Sobre os desertores apressados, diz o eu poético: “Pouco a pouco foram partindo”, o que já mostra que a vida é uma viagem. No entanto, essa viagem é, como está posto no texto, sem retorno. Eles, os que partiram, o foram “sem deixar endereço nem deixar bagagem”, ou seja, a viagem a que foram submetidos os leva rumo à morte. O texto estabelece pelo menos uma oposição, a qual vem marcada pela relação de contraste entre “uns/outros”. Segundo o eu-lírico: “Uns procederam o ritual de adeus / com seus lenços e lances pungentes”, enquanto “Outros foram embora de súbito / causando susto e pânico aos demais”. A antítese deixa claro que os primeiros – “Uns”, tiveram a oportunidade de se despedir, o que fica claro quando se considera “o ritual de adeus”, enquanto os “Outros” não puderam ao menos passar por esse momento de despedida.

Segundo Espírito Santo (1998, p. 83), quando nos referimos, por exemplo, à morte de alguém, verificamos que há uma concepção metafórica de morte como partida que pode ser

expressa de variadas formas, por conseguinte o nascimento representará a chegada a vida, ou seja, o estar presente aqui. É o que Lakoff e Turner (1989) *apud* Cançado (2015, p. 114), definem como a metáfora *A vida é uma viagem*. Seguindo a linha de pensamento dos autores, a representação do conceito metafórico acima invade o nosso jeito comum de falar sobre a vida. Ainda conforme os autores, essa metáfora estende-se para as etapas de uma viagem, possibilitando-nos fazer comparações às passagens da vida. Por isso, o nascimento é considerado a chegada, enquanto a morte é a partida.

A poeta se refere aos que morreram prematuramente ou que tiveram uma morte precoce de *desertores apressados*. O que está posto é que A MORTE É UMA PARTIDA. Essa metáfora sofre vários desdobramentos e a poeta vai ressignificando o exemplo em múltiplos contextos. Retomando o argumento de Espírito Santo (1998, p. 84-85), para quem, “as coisas podem parecer óbvias, mas o importante a ser notado é que a metáfora reside no nosso pensamento e, assim sendo, concebemos a morte como partida”, ou seja, concluímos que o eu-poético fala de pessoas “que partiram para a viagem sem retorno e isto não precisa ser mencionado pela escritora, porque em nossa concepção, a morte é uma viagem sem retorno” (1998, p. 84-85).

De *Lição de Alice* (1998), vem outra variação da metáfora *A vida é uma viagem*, a qual se reelabora no poema “Inadiável partida”:

Muitas vezes desfiz malas recém-feitas
 muitas vezes abri mão de novos ares.
 Viajar, viajar, viajar, e eu presa ao chão,
 parafuso em mil voltas enfincado.
 Não importa. Dia virá em que partirei
 sem malas e habitarei definitiva o país
 longínquo – meta de hipóteses e sonhos.
 (CABRAL, 1998, p. 316).

A reflexão do eu-poético é clara no sentido de mostrar que a vida é uma viagem, sendo a morte uma partida. Isso fica evidente já no título do poema, o que permite dizer que o eu-poético tem consciência de que, das muitas viagens feitas, a morte é a única viagem definitiva. Por assim dizer, “o simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 951).

Cançado (2015, p. 111) ressalta que na metáfora “assume-se que o significado é construído a partir de estruturas convencionalizadas e que as categorias mentais das pessoas são formadas a partir da sua experiência de crescer e agir em um mundo”. Segundo ela “a metáfora é um elemento essencial para a nossa categorização do mundo e para nossos processos mentais.

Como consequência, o estudo de metáforas tem de ser uma tarefa interdisciplinar”. Em sua argumentação ela afirma que “a metáfora tem sido vista, tradicionalmente, como a forma mais importante de linguagem figurativa e atinge seu maior uso na linguagem literária e poética” (CANÇADO, 2015, p. 111).

Cançado (2015 p. 114) esclarece que “os cognitivistas afirmam que as metáforas têm características e propriedades sistemáticas, longe de serem anomalias idiossincráticas” que estão agrupadas em convencionalidade, sistematicidade, assimetria, abstração. Já Sardinha (2007, p. 34-35) verifica que as metáforas conceptuais se dividem em estruturais, orientacionais, ontológicas, personificação e primárias. As metáforas estruturais “são aquelas que resultam de mapeamentos complexos”. As metáforas orientacionais “são aquelas que envolvem uma direção e que são gerais”. As metáforas ontológicas “são aquelas que apenas concretizam algo abstrato, sem estabelecer os mapeamentos”. A personificação é um desdobramento da metáfora ontológica cuja entidade é especificada como sendo uma pessoa. As metáforas primárias são “básicas” e estão presentes em muitas culturas e motivadas por aspectos físicos do corpo humano.

Em Astrid, um exemplo é a metáfora do relógio, instrumento de marcação do tempo, o qual, passando, leva ao efeito de morte. Destarte, é possível dizer a partir de Zanotto (1998, p. 24) que “O TEMPO É UMA ENTIDADE – (metáfora ontológica)” tal como aparece no fragmento poético:

Ilógico é o tempo
que o relógio mede
tão por fora de tudo
com seu coração de aço
matemático absoluto.
(CABRAL, 1998, p. 293-294).

Nos versos de “A lâmina do tempo”, o tempo surge como agente de morte, tal como se observa abaixo

*O tempo tem fome
de carne.
O tempo nos encarna
e carcome.

*O tempo róí
nossos ossos
com invisíveis dentes.
O tempo mói
nossos dentes

em silentes mós.
(CABRAL, 1998, p. 293-294).

O poema veicula o conceito metafórico “O TEMPO É UM DEVORADOR” que carcome, róí e mói. Noutra reelaboração poética, o mesmo conceito metafórico surge quando o eu-lírico fala: “Câmara lenta o tempo se instala / nos corpos e nas almas e sem alarde / processa vísceras e vontades / até a pulverização final” (CABRAL, 1998, p. 299).

O fragmento poético pode ser relacionado ao estudo de Ângela Guida, no seu *Tempo e finitude*: a tensão entre vida e morte, quando ela diz que:

Pensadores, filósofos e poetas de todos os tempos, em algum instante de suas reflexões/criações, lançaram um olhar para o binômio tempo e finitude, vida e morte, pois, desde a origem, são pensados sob o mesmo diapasão. O que, decerto, revela-se bastante legítimo, uma vez que se trata de questões inerentes à nossa condição humana (GUIDA, 2010, p. 237).

Cruzando o discurso teórico de Ângela Guida ao poético de Astrid Cabral, torna-se possível a associação de tempo à finitude. Tal aproximação é muito produtiva, pois a passagem do tempo é implacável, uma vez que de maneira igualmente semelhante a morte é incansável em sua espera pelo momento certo, tal como demonstrado nos excertos poéticos.

Câmara lenta o tempo se instala
nos corpos e nas almas e sem alarde
processa vísceras e vontades
até a pulverização final
(CABRAL, 1998, p. 299).

Como se observa no poema, “a pulverização final” é outra **metáfora eufêmica** a nos lembrar a máxima bíblica de que viemos do pó e ao pó retornaremos quando esta vida chegar ao seu fim.

Em sua reflexão sobre o tempo, Ingarden (1994, p. 169) explica que “mergulhado no tempo, o homem sente uma eterna saudade do desejo de escapar ao tempo, mas, simultaneamente, se vê ameaçado pelo curso do tempo e pelo desconhecido não-ser do amanhã”. O entendimento do autor fica mais explícito se consideramos os versos abaixo:

(Que o tempo não escorre
De ausentes vagos relógios)
(CABRAL, 2005, p. 42).

Esses versos concatenam-se ao discurso de Somlyó, para quem “o homem é simultaneamente algo que, na sua finitude, desaparece sem traço no infinito externo a ele, sendo, por outro lado, ele mesmo este infinito. As partes do tempo revoltam-se contra sua totalidade. Sua natureza perecível luta continuamente com a imperecibilidade” (SOMLYÓ, 1999, p. 24).

Outros exemplos acerca da poetização do tempo na lírica de Astrid são:

Leão voraz o tempo
 devora as horas
 contumaz pertinaz.
 Com ventre de avestruz
 ele ingere e digere
 fétidos e bons bocados.
 Em sua goela de lobo
 vou sendo engolida
 deglutida em ávidos
 nhacotes nhacotes.
 Nas suas mandíbulas
 mais dia menos dia
 preso como por fíbulas
 estará entre os destroços
 o pó destes meus ossos.
 (CABRAL, 1998, p. 69).

Nestes versos do poema “Selvagem repasto”, o eu-poético apresenta o tempo associado a vários animais. O primeiro é o leão, que tal como o tempo, é voraz. O uso do adjetivo voraz atribui uma qualidade tanto ao tempo quanto ao leão. Logo em seguida, o tempo é tido como “goela de lobo” em que o eu-poético ressalta: “vou sendo engolida / deglutida em ávidos / nhacotes nhacotes”. Vale ressaltar que outra vez mais o qualificativo que marca a intensidade com que o sujeito poético é deglutido pela goela do lobo que também é lobo. Nesses versos, como se vê, o tempo é leão, avestruz e lobo.

Em “Sem patamar de pausa”, o tempo é assim descrito pelo eu-poético:

Contados são os dias
 se não por nós mesmos.
 Com eles lá se vai a vida
 a se gastar e se esgotar
 sem patamar de pausa
 em relâmpagos de aleluia
 por céus de escura angústia.
 [...].
 E sempre a marcha sem retorno
 rumo ao fundo mergulho
 no magno mar do tempo

incontável dos não-dias
(CABRAL, 1998, p. 73).

No poema, o tempo surge como uma força incessante a fluir, como já assinala o próprio título, que sugere a ação constante do fluir do tempo sobre a vida, sobre os dias que se gastam e se esgotam, como está posto no texto. Outro ponto que merece destaque é o fato de o tempo vir quase sempre relacionado ao rio ou aqui em específico ao mar, como aparece nos versos “rumo ao fundo mergulho / no magno mar do tempo”. A última imagem traz em si a simbologia da destruição, pois remete ao tempo no sentido de mar de fogo que consome a todos, o que leva à destruição.

Também em “Variações na paisagem” o tempo surge como um agente transformador. Observemos:

Com dedos de plumas o tempo toca a paisagem. Sinestesia
De mormaço e névoa embrulha o dorso dos montes
e as muralhas do casario coroado de antenas.
Com sopro de ventania o tempo varre as ruas
alvoroça a cabeleira das palmeiras nos parques
dança em redemoinhos de folhas pelas esquinas.
Com mãos de chuva o tempo faxina o pó de paredes
o rastro de carros no asfalto, de pés nas areias.
Com paciência o tempo borda caruncho nas pedras
envelhece galhos e troncos com varizes e fuligem
desbasta a verde pujança raleando espessas copas
desbota o colorido esplendor de todas as tintas
cega as arestas de qualquer ângulo ou quina
rói balcões de ferro e apaga o sol postiço
que reduz nas maçanetas e corrimãos de latão.
Com a não-pressa de que se adivinha eterno
o tempo trabalha em compasso firme e lerdo.
Porém o homem na pungente urgência de seu curto
prazo, agride com vigor o regaço da paisagem:
e chegam famintos caminhões que rápidos engolem
camas, mesas, cadeiras, caixas e bagagens
mais portas, pias, soalhos, tijolos e destroços
e chegam fartos caminhões que céleres vomitam
outros tijolos, cimento e areia de nova argamassa
seguidos de portas, janelas, vasos e pias
mais novas camas, mesas, alfaias e caixas.
Então, outra já é a paisagem. Foi se a vila
onde nos ruivos telhados se hospedavam pombos.
(CABRAL, 1998, p. 317).

Começamos pelo título do poema, o qual já assinala o tom de transformação pelo qual passará a paisagem. Nos 17 primeiros versos, o texto focaliza a constância do tempo sobre a paisagem. Nesta porção inicial do texto, o tempo vai atuando incessantemente para ocasionar

as mudanças decorrentes na paisagem, só que modificações são pequenas. No entanto, a partir do verso 18, o homem entra em cena no texto, acelerando a metamorfose da paisagem. A entrada da figura humana é marcada, textualmente, pelo recurso da conjunção adversativa “porém” que indica uma oposição. Há uma quebra da sequência discursiva do que vinha sendo dito acerca do tempo e sua atuação sobre a paisagem nos versos iniciais. A alteração no tom do discurso sugere que o tempo em si age de forma menos agressiva, enquanto o homem é mais agressivo em sua atuação. Isso fica claro quando comparamos os versos iniciais aos finais.

Em “Assalto em câmara lenta”, o eu-lírico é irônico ao se referir ao tempo. Vejamos:

Levou-me o tempo tudo,
o descarado bandido
com mãos de veludo.
(CABRAL, 1998, p. 303).

Nas palavras do eu-lírico, o tempo é “o descarado bandido” que, “com mãos de veludo”, astuto e perspicaz, lhe levou tudo. Os versos acima descrevem de forma tão crua como o sujeito poético entende as ações do tempo. Tempo sorrateiro e ladrão.

1.1 Certo bate-papo sobre o incerto: discursos sobre a morte

A morte é um dos grandes temas nas Artes, na Filosofia, na Música, na Pintura, na Literatura. Acerca disso, Kovács (1992, p. 3) discute o seguinte:

A morte sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns. Desde o tempo dos homens das cavernas há inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas, também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio.

Conforme a pesquisadora, verifica-se que a morte está imersa num grande paradoxo: por um lado exerce fascínio, por outro amedronta. Nesse sentido, Ginzburg (2011, p. 52) aponta que

na cultura brasileira do século XX, a presença da morte é de tal modo constante, que é possível conceber a hipótese de que ela consiste em um critério de articulação historiográfica. Em obras literárias, pictóricas, cinematográficas e musicais, a morte aparece como elemento nuclear.

Em sua ponderação, Ginzburg considera a representação da morte como elemento nuclear. Acredito que isso se deva ao fato de que o morrer, em termos de literatura, é constantemente abordado por autores de diversas épocas, tal como apontado na introdução desta pesquisa, quando mencionei alguns poetas, dentre os quais Cecília Meireles, Lya Luft e Mário Quintana que em seus textos trataram de tal questão. Deste modo, a reflexão, em torno da morte, permeia todos esses poetas, da mesma forma como inquieta Astrid, a ponto de atravessar grande porção de sua obra. Acredito que a evocação da morte seja a maneira que Astrid encontrou para conseguir “ter serenidade para amadurecer a ideia da morte e preparar sem drama a despedida” (CABRAL, 2015, p. 406). Diante disso, desta reflexão de que a morte perpassa a sua produção lírico-ficcional em medida considerável, este estudo visa mostrar que Astrid Cabral possui uma **poética de morte**.

É a partir desse ponto que a morte surge nos escritos de Astrid. No entendimento de Ginzburg (2011, p. 52), o interesse por parte dos escritores de literatura no que tange à morte não se reserva ao aspecto temático, uma vez que “mais do que isso, existem na cultura brasileira configurações que levam a pensar em uma estética da morte”. Nesse sentido, o teórico acentua que

Falar em uma estética da morte leva a conceber um movimento necessariamente ambíguo: a aproximação da morte evoca imagens destrutivas; porém, assumir essa concepção estética consiste em tornar essa aproximação produtiva, capaz de fazer a linguagem se constituir. Destruição e constituição estão associadas. Uma das tendências, na literatura brasileira recente, de manifestação de estética da morte consiste em articular problemas que estão no campo do limite, do extremo ou do indizível. Frequentemente, esses problemas são desenvolvidos em torno de movimentos de constituição subjetiva não linear e não totalizante. A acentuação do componente processual da constituição do sujeito, pautado por sujeição permanente à mudança e à indeterminação, é conduzida por escritores a pontos agônicos. Leitores de ficção recente estão constantemente dedicados à descrevê-la com categorias como instabilidade, fragmentação, tensão interna, impossibilidade de definir uma identidade unívoca ou fechada. Parte do que está se apresentando nas últimas décadas na produção ficcional ultrapassa o que essas palavras, semanticamente, podem caracterizar. A estética da morte na literatura brasileira recente aponta para uma situação hiperbólica, de acordo com a qual a incursão pelo território da destruição é um princípio fundador da enunciação (GINZBURG, 2011, p. 53).

É possível encarar as personagens de Astrid, sejam estas de sua prosa ou de seus poemas, como seres que indubitavelmente caminham para a destruição. Em sua ficção do mundo vegetal, todos os minúsculos seres, sem exceção, estão inseridos num contexto que invariavelmente os levará à morte. Também, numa parcela significativa de seus poemas, há

inúmeras personagens que compartilham do mesmo destino fatal, ou seja, são seres que quando ainda não estão mortos, caminham para esse fim. Urge esclarecer que, mesmo quando os seres/personagens se metamorfoseiam ou se transformam, eles antes precisam morrer para que deste modo possam ressurgir noutras formas de ser.

Para a compreensão do fenômeno da morte ou da finitude humana, são indispensáveis as palavras de Perrot (2005) segundo a qual,

Assim, os modos de registros das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo acontece com seu modo de rememoração, da encenação propriamente dita do teatro da memória. Por força das coisas, ao menos para as mulheres de outrora e para o que resta do passado nas mulheres de hoje (e que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e para o íntimo, aos quais elas estão de certa forma relegadas por convenção e posição. Cabe às mulheres conservar a transmissão das histórias de família, feita geralmente de mãe para filha, ao folhear álbuns de fotografias aos quais, juntas, elas acrescentam um nome, uma data, destinados a fixar identidades já em vias de apagamento. Cabe às mulheres o culto dos mortos e o cuidado com as tumbas, o que as incumbe de velar pela manutenção das sepulturas. Ir colocar flores nos túmulos dos seus, no dia dos mortos, costume instaurado na metade do século 19, torna-se um mandamento das filhas ou das viúvas. A proximidade do cemitério fixa às vezes a sua última moradia, como se ele fosse uma dependência da casa (PERROT, 2005, p. 39).

Essa celebração da morte, a que se refere Perrot, é perfeitamente observável em diversos textos de Astrid, uma vez que a morte, enquanto perspectiva literária, é a matéria utilizada tanto na forma quanto no conteúdo, o que corrobora para que seja uma de suas faces líricas.

Observando o discurso teórico de Perrot, percebo como este se encaixa ao pensamento da poeta, que ao falar de sua mãe diz o seguinte: “[...]. Com frequência, ela nos levava ao cemitério para rezar junto ao túmulo do pai, bem como à casa de tios-avós já tão velinhos que a qualquer hora podiam nos abandonar” (CABRAL, 2015, p. 437). Ao excursionar sua lírica, encontro versos que dialogam com o argumento de Perrot. Eis o que o eu-poético de “Sendas e rugas” sinaliza: “[...]. Elas caminham para a morte / pelas sendas de suas rugas / [...]. Da memória de outros dias / elas se nutrem e não / das carnes que temperam / com cebolas” (CABRAL, 1998, p. 80).

Para fechar o aspecto da “vizinhança com a morte”, proponho a apreciação de “Passeio a flores”, de *Visgo da terra*:

Íamos longe de bonde
visitar os mortos, inertes
em suas camas de pedra
– grandes caixas de segredo –

na cabeceira de mármore
 a Vó lá do outro mundo
 me fitava de um retrato.
 Ela, o pai, o tio-menino
 ali estavam declarados
 por letras mas escondidos
 a sete ocultas chaves.
 Convinha fantasiar
 o deserto e o silêncio
 advinhá-los no capim:
 os corações em repouso
 abstratos no arcabouço
 dos corpos já só esboço.
 A vida porém latejava
 no voo de avulso pássaro
 nas ginjas e pitangas
 rubras nas cercas verdes.
 Mamãe continha-me o abraço
 reprendia-me a gula
 de sacrílega vampira
 chupando a ceiva dos mortos
 no sangue vivo das frutas.
 (CABRAL, 1998, p. 174).

O eu-lírico ratifica o que diz Astrid no depoimento abaixo. Levando em conta o poema e consonância com o discurso da poeta, vemos o texto lírico expressa uma síntese das experiências vividas por Astrid. Ao recordar sua infância, a poeta traz à tona lembranças que são chaves para a compreensão de sua poesia, tal como no discurso abaixo:

Tive uma infância triste, marcada por doenças de mãe e pai. Depois que meu pai morreu, minha mãe ficou de luto 7 anos e achava que eu e minha irmã, por sermos órfãs, não podíamos ter aniversários comemorados, nem ir a bailes de carnaval. Era um ritual de tristeza, a constante vizinhança com a sombra da morte. Além disso, eu procurava por meu pai, à noite, no escuro do quintal. Não tinha medo de fantasmas ou almas penadas. Queria mesmo era vê-lo novamente e a frustração me pesava a cada tentativa sem sucesso (CABRAL, 2015, p. 437).

Ancorado no discurso da poeta, “Passeio a flores” se ressignifica, assim, quando retomo as palavras de Perrot, para quem às mulheres têm importância fulcral no cuidado das sepulturas. Para além disso, urge evidenciar que o poema está todo estruturado em **metáforas antitéticas** acerca da vida e da morte.

Em um de seus depoimentos, Astrid explica que “desde menina, por covardia, fujo de qualquer conversa sobre a morte. Sinto-me ameaçada” (CABRAL, 2015, p. 332). Noutro fragmento do texto, a poeta diz que em sendo ela adepta da linguagem mais concreta, usa

metáforas para expressar realidades imateriais. Deste modo, refere-se à morte como onça sem pelo e bicho de sete cabeças (CABRAL, 2015, p. 424).

As considerações de Astrid para com a morte permitem o diálogo com o texto de André (2016), para quem o homem se angustia diante da morte, o que é perfeitamente observável na escrita poética astridiana, uma vez que “o fato de o conceito de angústia possuir profunda relação com o nada já seria, de certa forma, suficiente para estabelecer uma relação com a morte: *angustiar-se, grosso modo, é angustiar-se diante da morte*” (ANDRÉ, 2016, p. 284, itálicos do autor).

Agamben (2006, p. 67) refere-se à morte enquanto linguagem, e faz o seguinte comentário: “a linguagem, pelo fato de inscrever-se no lugar da voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática do traço da morte”. Assim, a morte se articula com a memória e, por meio da recordação, é que preservamos/resgatamos nossos mortos na memória. Esses mortos, aos serem evocados do passado, transpõem-se para o presente do texto onde passam a existir novamente. Deste modo, Astrid revive seus entes queridos por intermédio da memória, tal como se observa em muitos de seus escritos. Observamos isso nitidamente quando ela diz, em *Visgo da terra*, que os nossos mortos “assombram dentro de nós: múmias na / química de nossa breve memória” (CABRAL, 1986a, p. 45).

Octavio Paz (2012, p. 271) explica que “a perda de significado afeta as duas metades da esfera, a morte e a vida: a morte tem o sentido que lhe dá o nosso viver; e este tem como significado último ser vida diante da morte”, ou seja, *vida* e *morte* são duas facetas indissociáveis. De igual forma, nos textos de Astrid as imagens de *vida* e *morte* se amalgamam em um *pathos* lírico.

Assim conforme Paz (2012, p. 276, negritos meus):

A poesia não se propõe a consolar o homem pela morte, e sim a fazê-lo ver que **vida e morte são inseparáveis**: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir o par vida-morte, reconquistar um no outro, tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos.

Considerando o fragmento de texto acima, verifico que os acontecimentos de vida e morte podem ser recuperados e preservados na memória, essa é uma das estratégias poéticas utilizada pelo eu-lírico astridiano, já que em sua lírica “vida e morte, unas se integram” (CABRAL, 1998, p. 244).

Ao fazer apontamentos acerca do nascimento e da morte, Bakhtin (1997, p 119-120) destaca: “em minha vida, vivida por dentro, não posso vivenciar os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; o nascimento e a morte, enquanto *meu* nascimento e *minha* morte, não podem tornar-se eventos da minha vida”, ou seja, o nascer e o morrer não podem ser vivenciados enquanto acontecimentos daquele que vive, pois, estes fenômenos não podem ser controlados. Sendo assim, “a morte é um problema dos vivos” (ELIAS, 2001, p. 10).

Ainda conforme Bahktin (1997), “ter medo de morrer e ter vontade de *existir* neste mundo são sentimentos que se distanciam substancialmente do medo que sinto ante a morte do outro, de quem me é próximo, e dos cuidados em que me desdobrarei para salvaguardar-lhe a vida” (BAHKTIN, 1997, p. 119-120, itálicos do autor). Nos textos de Astrid, o medo da morte a que se refere o teórico pode ser entendido como a angústia diante da morte dos entes queridos. Ao perder pessoas que lhe são próximas, o eu-lírico sente-se amargurado em face das fatalidades de que se tece a vida.

Bauman (2008, p. 66) declara que há graus-modalidades-hierarquias de morte, dentre as quais está a morte por procuração, que de acordo com o teórico

A morte-por-procuração torna-se um elo constante e indispensável a sustentar a interminável sequência de "novos começos" e esforços para "renascer", traços característicos da vida líquido-moderna, e um estágio necessário em cada uma das séries infinitamente longas dos ciclos de "morte-renascimento-morte". No drama permanente da vida líquido-moderna, a morte é um dos principais personagens do elenco, reaparecendo a cada ato.

Bauman considera a morte como personagem principal da vida na sociedade líquida. No trecho acima, a morte é tida não como o fim da trajetória da vida, mas como recomeço. Sob esta mesma perspectiva, a morte eclode em muitos poemas astridianos “quando o eu-lírico põe-se a fazer ‘escavações’, vão surgindo do subsolo da memória as pessoas queridas e conhecidas que povoaram a sua infância, e muitas delas já estão mortas” (GUEDELHA, 2014, p. 79).

Dessa forma, destaco o pensamento de Chauí (1999, p. 471), para quem “morrer é um ato solitário. Morre-se só: a essência da morte é a solidão. O morto parte sozinho; os vivos ficam sozinhos ao perdê-lo. Resta saudade e recordação”. Ao concordar com a pesquisadora, ressalto que é justamente por intermédio das evocações que “o eu-lírico revisita os mortos” (GUEDELHA, 2014, p. 79). À vista disso, procuro mostrar que “vida e morte são acontecimentos simbólicos, são significações, possuem sentido e fazem sentido” (CHAUÍ, 1999, p. 471) nos textos de Astrid Cabral.

2 “O PRECÁRIO OLHAR”: ASTRID CABRAL, UMA POÉTICA DA MORTE

Ao considerar as ponderações acerca da morte, é necessário esclarecer que discorrerei acerca dos livros *Alameda* (1963[1998]), *Ponto de cruz* (1979), *Visgo da terra* (1986a), *Lição de Alice* (1986b), *Rasos d'água* (2004) e *Ante-sala* (2007), os quais dão conta de apresentar o que considero como sendo a poética da morte em Astrid Cabral.

A estreia de Astrid na literatura brasileira é marcada por *Alameda*, livro emblemático no sentido de estreitar as fronteiras entre a prosa e a poesia. É nesse sentido que, ao discorrer sobre as ficções do mundo vegetal, Sampaio & Guedelha (2014, p. 186) argumentam que:

Além de romper com os padrões literários de seu tempo, *Alameda* se apresenta no cenário amazonense como uma incógnita, obra difícil de ser classificada. Os textos ali dispostos são contos ou crônicas? É gênero narrativo, lírico ou dramático? os heróis nas narrativas são trágicos ou cômicos? são poemas em prosa ou prosa poética? É absolutamente inócuo tentar enquadrar a obra nas estreitas gavetas das classificações, para utilizar uma expressão da própria autora.

Como apontam os autores, *Alameda* é, deste modo, um livro excepcional, quase inclassificável, já que mescla elementos líricos e narrativos. Segundo Astrid (2015, p. 339), “os deslocamentos de contexto: o lírico na prosa e o prosaico na poesia deflagram tensões e questionam os convencionais escaninhos das classificações literárias”. É esse o sentido que a sua ficção provoca no leitor, deixando-o desconcertado. Por sua fluidez em relação ao gênero, os vinte relatos poéticos ali enfeixados contribuem para que a obra se configure como um livro híbrido, repleto de momentos prechos de lirismo, posto que, nessas narrativas, as fronteiras entre a prosa e a poesia tornam-se quase imperceptíveis.

Na obra em questão, Astrid cria um universo em miniatura onde as personagens são flores, frutos, árvores e uma cerca. Todos esses minúsculos seres compartilham um espaço comum: a alameda-jardim. É nítido que ao compor suas estórias, a autora constrói um mundo em que a ponderação acerca da vida e da morte não é configurada pela ótica humana, mas sim pela visão das personagens vegetais, já que o espaço dado ao homem nesses textos é secundário, já que quando este aparece é apenas como plano de fundo para que as personagens protagonistas, os pequenos seres, se sobressaiam. Desta feita, há por parte da autora, uma incessante preocupação em ficcionalizar a condição de finitude que atravessa transversalmente todos os seus contos.

Em seu estudo introdutório do livro, Graça (1998, p. 11) ressalta que “saudaram-no, com entusiasmo, Carlos Drummond de Andrade, Fausto Cunha, Homero Sena, José Santiago Naud, José Augusto Guerra e Octávio de Faria, à época eminência do conservadorismo burguês”. Ainda de acordo com o crítico, dos livros de ficção publicados na década de 1960, no Amazonas “foi *Alameda* que despertou maior interesse de leitores e críticos” (GRAÇA, 1998, p. 11).

Com relação à temática, *Alameda* registra vários flagrantes nos quais a morte se sobressai. Isso se configura com evidência nos relatos das personagens cuja alegoria disfarça o drama da condição humana encenada pelos pequenos seres que habitam a alameda-jardim. Um desses relatos aparece no conto “Destino”, no qual a voz narrativa dá o seguinte depoimento:

Além disso não se importava muito com o que fosse a vida, tão à vontade se instalava dentro da natureza. Se pensava na morte, era como numa estação que a transfiguraria mais que qualquer primavera. Mudaria em definitivo para o jardim VERDE ETERNO, onde encontraria, na alameda condigna à sua espécie, um canteiro perpétuo (CABRAL, 1998, p. 35-36).

Este fragmento do texto é muito significativo, pois fala do antagonismo que permeia todos os demais contos de *Alameda*. Ao amalgamar vida e morte, o narrador mostra que tanto o viver quanto o morrer são indubitavelmente um migrar para o pós-morte que, neste caso, é o desejo de se instalar em definitivo no “jardim VERDE ETERNO”.

O excerto traz algumas informações, dentre as quais o sentido de mudança como transfiguração do ser, bem como a alternância de um lugar para outro. Além disso, há de se perceber a relação metafórica que se dá quando o narrador compreende a morte nos termos de uma estação, ou seja, um período de permanência que o levaria ao “canteiro perpétuo”.

O destino é outra questão que já aparece assinalada no próprio título da diegese, posto que o porvir é impossível de se prever tal como é a morte. Deste modo, o fado é igual para todas as personagens, tal como para todos os humanos que inexoravelmente hão de morrer um dia. É em razão deste fato que se torna possível pensar os relatos dos pequenos seres como irremediavelmente inseridos dentro de um conflito trágico, isso se se considerar o “trágico como a descrição de certos tipos de experiência ou traços básicos da existência humana” (MOST, 2001, p. 24). Nesse sentido, a poética da morte se evidencia no destino fatídico das protagonistas. Fadados a esse fim, os minúsculos seres que habitam e transitam pela alameda-jardim esperam pela morte como destino certo.

Em sua ficção do mundo vegetal, Astrid mostra que, para os minúsculos, “suas vidas se contam a partir de uma perspectiva em tudo diferente da perspectiva de personagens humanos,

enquanto para estes “as contingências assumem, em geral, proporções gigantescas” (GRAÇA, 1998, p. 13).

Na esteira do que foi dito anteriormente, Sampaio & Guedelha (2014, p. 187) destacam que:

Nas trilhas da alameda cultivada por Astrid estão lado a lado a vida em toda a sua intensidade e a morte que a espreita inelutavelmente. São recorrentes as imagens que remontam à realidade da fragilidade da matéria e do constante caminhar rumo à destruição do ser.

Conforme os autores, as imagens que remetem à destruição do corpo e à fragilidade da matéria florescem em cada página virada, entretanto, para eles, os habitantes da alameda, a morte não é tão aterrorizante quanto para os humanos, porque os vegetais não temem o desaparecimento. O que causa medo aos pequenos seres é, antes, a impossibilidade da permanência ou, noutros termos, a não possibilidade de perpetuar-se. Isso é o que diferencia as personagens inumanas de *Alameda* dos homens no que tange à percepção da morte. Leiamos:

a) “Se um antevia a papoureira morta, o outro começara a tremer ante a possibilidade da morte” (CABRAL, 1998, p. 163). Este fragmento da narrativa evidencia o diálogo entre as duas personagens, Folha-Verde e Folha-Seca, dois gafanhotos. Ambos faziam da papoureira o seu lar. Neste discurso, os pequenos seres aparecem preocupados com o prenúncio de morte que rondava o destino da árvore que os abrigava.

b) “– A vida é isso, disse Folha-Verde, após alguns instantes de reflexão, um rosário de pequenas mortes” (CABRAL, 1998, p. 163). Neste momento de reflexão, a personagem toma consciência de que vida e morte são indissociáveis e que por essa razão “– Ela morre antes mesmo que a matem, gaguejou emocionadíssimo Folha-Verde, curvando-se reverente ante as papoulas murchas, afastando besouros impertinentes que começavam a ronda” (CABRAL, 1998, p. 163).

c) Ouvindo as palavras de Folha-Verde, “A papoureira não respondeu. A amargura a deixava com a voz na garganta. De certo antemorria à previsão do martírio, resignada diante da luta vã” (CABRAL, 1998, p. 1967), ou seja, a papoureira opta por calar-se, convicta que estava de seu fado preferiu a resignação à luta vã. Nos fragmentos de texto, se verifica como a morte é recorrente no discurso poético da autora de *Alameda*.

O segundo livro de Astrid, *Ponto de cruz* veio à luz no ano de 1979, quase duas décadas após sua estreia na literatura. É interessante notar que este é o primeiro livro integralmente dedicado ao gênero lírico, ou seja, sua primeira obra de poemas. Não obstante, convém pontuar

que o germe da lírica no conjunto da obra de Astrid já havia nascido junto com seu texto inaugural. A poeta (2015, p. 339) esclarece que

há muitos pontos de contato entre *Alameda* e *Ponto de cruz*, o gosto pelas metáforas, o envolvimento emocional, a constante da natureza (abstrata e simbólica nos contos, concreta e localizada nos poemas de referencial amazônico) e a visão de mundo que questiona o outro lado, o avesso das aparências.

Conforme o fragmento, existem diversos pontos de encontro entre a lírica e a prosa de Astrid. Ao que parece uma desagua na outra, uma vez que onde termina uma a outra começa. Dessa forma, os poemas reunidos no livro celebram temas eminentemente femininos, vistos sob a ótica da mulher. Dentre tais temáticas, há “poemas eróticos, líricos e meditativos, além de outros de recorte realista e sarcástico. É um livro cheio de intensidade e paixão, timbrado pela febre da juventude” (CABRAL, 2015, p. 360). Entretanto, assim como em *Alameda*, em *Ponto de cruz* a morte é temática para alguns flagrantes.

O poema “Círculo” representa um desses flagrantes, em que o eu-lírico discorre acerca da perenidade do tempo que se espalha para o desejo de permanência que aflige aos seres humanos quando confrontados pela morte. Eis o texto:

Fatias do ontem e do amanhã
a eternidade me contém.
Adivinho esta vida apenas
curto instante de glória
dentro de outra obscura e maior
pois desde o barro pré-histórico
estive de algum modo presente
na promessa de carne dos avós
milenares e hábitos igualmente
tácita a matéria dos filhos.
Humilde fragmento do mundo
sou perene dentro do círculo.
(CABRAL, 1998, p. 62).

O círculo a que se refere o eu-lírico é metafórico, uma vez que em seu significado exprime a noção de tempo. No Dicionário de símbolos, Chevalier & Gheerbrant (2016, p. 252) explicitam que “na iconografia cristã, o círculo simboliza a eternidade”. Este aspecto está posto no poema no seguinte trecho “Fatias do ontem e do amanhã / a eternidade me contém”. Dessa forma, o texto discorre sobre o caráter de ininterruptão do tempo. Retomando os versos, ali, estão as três instâncias do tempo: o presente, o passado e o futuro. Ricoeur (2007, p. 364), ao

abordar o aspecto da temporalidade, diz que “o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a expectativa”.

Ao relacionar o discurso teórico ao texto poético, percebo que o eu-poético fala a partir do tempo do presente, no intuito de atingir o tempo do vivido, a fim de se projetar no tempo porvir. Não se sabe o que o amanhã nos reserva, só que sobre a futuridade convém lembrar o entendimento de Ricoeur (2007, p. 367), para quem

Tudo se decide neste *nexus* entre a vastidão do poder-ser total e a finitude do horizonte mortal. Antes mesmo de ter começado a explorar os estratos da temporalização de todos os registros de existência, sabemos que a entrada na dialética das instâncias da temporalidade se fará pelo futuro, e que a futuridade é estruturalmente barrada pelo horizonte finito da morte. O primado do futuro é implicado no tema do ser-para-a-morte; este condensa, assim, toda a plenitude de sentido vislumbrada na análise da preocupação, sob o título de “antecipação de si”. Por conseguinte, o estreito *nexus* entre poder-ser-todo e mortalidade se propõe como uma espécie de cume, do qual procederá ulteriormente o movimento de constituição gradativa das instâncias derivadas da temporalização.

A interpretação de Ricoeur, acerca das instâncias da temporalidade e da morte, se relaciona ao texto de Astrid quando o eu-poético se desloca rumo à futuridade “na promessa de carne dos avós” e de maneira similar quando considera “tácita a matéria dos filhos”, tal como está posto nos versos abaixo:

[...] desde o barro pré-histórico
estive de algum modo presente
na promessa de carne dos avós
milenaes e hábitos igualmente
tácita a matéria dos filhos.
(CABRAL, 1998, p. 62).

Ao que parece, o eu-poético esteve sempre presente no decurso do tempo, mesmo que fosse uma presença provisória/abstrata em forma de “promessa de carne dos avós”. De igual maneira, o texto sugere que o sujeito lírico estará presente na implícita matéria “dos filhos”, ou seja, o que se coloca é que este ser poético esteve presente ontem na promessa dos avós, como também estará presente amanhã.

Se, no entanto, o eu-poético esteve presente na promessa da carne dos avós, como também estará quando porventura os filhos vierem, a conclusão a que se chega é que este ser-lírico se coloca como um “humilde fragmento do mundo” e sua presença dentro círculo da vida é eterna, pois, assim, está posto no texto “sou perene dentro do círculo”, ou seja, permanece.

Sobre o seu terceiro livro, *Visgo da terra* (2005) diz Astrid: “resgatei a Amazônia da infância, explorando o linguajar regional, além de reminiscências pessoais, mitos e lendas” (CABRAL, 2015, p. 360). Ao enveredar pelo universo amazônico, ela organiza seu livro em três seções: terra, água e seres, o que fica explícito no entendimento de Graça (1998, p. 22), que “os animais, as plantas, os rios, todo o mundo amazônico se exhibe em closes irretocáveis”.

Sobre esse aspecto, Pinto (2011, p. 51) argumenta

[...] ser *Visgo da terra* – obra que celebra a memória dos seres e das coisas que povoaram a paisagem do que fora a Manaus da sua adolescência – aquele, entre seus livros, em que melhor podemos 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 a maior glória de sua cidade.

Em consonância com o fragmento anterior, ressalto que o livro é um tributo à cidade de Manaus, não a de hoje, mas sim a da década de 40 e 50 do século passado, uma urbe evocada pela memória poética do eu-lírico. O poema que selecionei para apresentar *Visgo da terra* é “Selo d’água”. Nele, a reinvenção poética da morte é acionada pela água que, assim como o tempo, leva o eu-lírico ao encontro da finitude:

Como a 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
líquida navalha rente
ao pescoço, pulso fugidio.

Sobrou-me o sombrio segredo

Selo da morte na carne.

Oh **garra gume de gelo!**

(CABRAL, 1998, p. 199, negritos meus).

O selo d’água funciona como selo de morte, que para sempre lacra a vida do eu-poético. Aqui aparecem duas das categorias de morte do lirismo de Astrid: a “morte do eu-lírico” e a “morte por água”. No poema, a metáfora se faz presente quando o eu-poético se compara a um peixe. Outro ponto instigante é que o rio é descrito como um “vale de sombras”, outra vez mais a metáfora descreve o rio que mata ou como agente de morte.

Observa-se que o medo da morte não atinge somente a pele ou os pelos, é antes um medo que chega à “alma molhada”. Como está posto no texto, foi por meio de um “mergulho na corrente” que a vida foi ceifada pela água do rio. Para usar os termos do poema, o mergulho foi “foice”, “faca” a ceifar-lhe a vida, tal como uma “líquida navalha” a ameaçar-lhe o pescoço e o “pulso fugidio”. Ao final do texto, o eu-lírico relata que o que resta de tudo isso é “um sombrio segredo”, uma vez que a água representa o selo “da morte na carne”.

Em *Lição de Alice*, Astrid debruça-se “sobre a condição humana com ênfase na mulher, na problemática do tempo, do envelhecimento e da morte. São poemas bastante contidos” (CABRAL, 2015, p. 360). Para apresentar a obra, escolhi o poema “Visita”:

Alta noite vem meu pai visitar-me:
 – Há quanto tempo, pai. Eu te fazia já velho.
 Olha só, nenhum fio de cabelo branco!
 Igualzinho ao último retrato.
 – Onde estou, filha, o tempo não passa.
 – Que surpresa tão boa! Como pudeste
 largar teu cachimbo aqui, esse tempão todo?
 – Onde estou, filha, não careço nada.
 Alta noite pela janela escancarada
 entra o aroma de recônditas magnólias
 e a nostalgia embrulhada em trevas.
 (CABRAL, 1998, p. 315).

O texto mostra algumas perspectivas de morte no lirismo de Astrid. Inicialmente, ao que parece trata-se da categoria “morte de entes queridos”. Neste caso, a personagem que morreu faz parte da família do eu-poético, pois o morto representa a figura paterna. Outro ponto presente no poema é o tratamento dado à morte que se configura por meio da metáfora do tempo. Em alguns versos isso fica evidente. No primeiro deles a voz poética diz: “– Há quanto tempo, pai. Eu te fazia já velho”, noutro fragmento é o pai quem fala: “– Onde estou, filha, o tempo não passa”. Além desse ponto, aparece a metáfora do retrato quando o eu-poético, assim, se pronuncia: “Olha só, nenhum fio de cabelo branco! / Igualzinho ao último retrato”, como se vê no excerto parece que o tempo não passou para aquele que morreu, posto que ele continua igual ao último retrato, no entanto, para quem continua vivo, o tempo segue transcorrendo.

Aqui é importante salientar algo inerente ao fazer poético de Astrid. Em seu lirismo, o eu-poético é sempre uma voz feminina. Neste caso, trata-se de uma filha que conversa com seu pai já morto. Sobre a morte, o poema sugere que o diálogo entre os dois tenha ocorrido durante a noite, o que corrobora para que floresça nesses versos dois pontos prenes de significados de

morte: o sono e o sonho. Em razão disso, creio ter sido durante o sono da filha que o pai veio visitá-la através do sonho.

Em seu quinto livro Astrid “reinstaura o clima reinante em poemas anteriores de *Ponto de cruz* e *Lição de Alice*. Mas por desenvolver o tema da água, presença constante na poética amazônica, retoma o clima de alguns textos de *Visgo da terra*, livro de vivência regional” (CABRAL, 2015, p. 392). Disposto em duas partes, a primeira “‘Copo de mar’, se insere, de preferência, na linha intimista e emocionada, mas sem perder o referencial do chão. Já a segunda, ‘Barquinhos de papel’, enfatiza o olhar objetivo, a realidade mais suscetível à visão física” (CABRAL, 2015, p. 392). Ao analisar o livro, percebo que o *pathos* de morte o atravessa transversalmente tal como aparece em “Crepúsculo”:

Por que esta ânsia de sobreviver
 assim se amoita no âmagô de mim
 sempre que as lerdas pálpebras da noite
 baixam nas altas ramas com os morcegos?
 Por que o poente assim me abala o eixo
 e de fúnebre pompa alma me embrulha
 tal qual mortalha um pouco prematura?
 Por que me pesa suportar as trevas
 que o implacável fim do dia instaura
 quando já estagiei em precipícios
 saltando trampolins perto de abismos?
 Por que morrer me assusta e paralisa
 se o que temo perder, de longe sei
 nada tem de eldorado ou paraíso?
 (CABRAL, 2004, p. 29).

Organizado em torno de quatro questões existenciais, em que eu-poético se questiona sobre a finitude, “Crepúsculo” pode ser interpretado como representando os porquês da morte. Em sua primeira indagação, diz o eu-lírico:

Por que esta ânsia de sobreviver
 assim se amoita no âmagô de mim
 sempre que as lerdas pálpebras da noite
 baixam nas altas ramas com os morcegos?
 (CABRAL, 2004, p. 29).

Em sua simbologia, o crepúsculo marca um período de ruína, mas também indica um momento de renascimento, ou seja, da morte à vida, ou da vida à morte. No texto, a imagem do morcego alude ao poema “O morcego”, de Augusto dos Anjos. Interessante observar que a imagem do morcego é constantemente associada à morte e à ressurreição. Desta forma, o

crepúsculo representa conforme Chevalier & Gheerbrant (2016, p. 300), o “símbolo estreitamente ligado à ideia do Ocidente, a direção onde o Sol declina, se extingue e morre”. Exprime o **fim de um ciclo** e, em consequência, a preparação de outro”. Ainda conforme os autores

O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: o **instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. A marcha para Oeste é a marcha para o futuro, mas através das transformações tenebrosas. Para além da noite esperam-se novas auroras.

O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia** (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2016, p. 300, negrito dos autores).

Relacionado o poético ao teórico, verifico que no texto de Astrid o crepúsculo é uma metáfora da morte que marca o período de declínio, o qual é acionado pelas “lerdas pálpebras da noite”.

A segunda indagação estabelece uma comparação entre poente e mortalha:

Por que o poente assim me abala o eixo
e de fúnebre pompa alma me embrulha
tal qual mortalha um pouco prematura?
(CABRAL, 2004, p. 29).

Dessa associação, decorre o sentimento de dor, que se instaura na terceira indagação, quando o eu-lírico diz:

Por que me pesa suportar as trevas
que o implacável fim do dia instaura
quando já estagiei em precipícios
saltando trampolins perto de abismos?
(CABRAL, 2004, p. 29).

O sentimento “que o implacável fim do dia instaura” no eu-poético é uma sensação de perda daquilo que se dissipa junto com o fim de um período, por isso aquele que contempla o crepúsculo fica inquieto diante deste momento.

Leiamos os versos

Por que morrer me assusta e paralisa

se o que temo perder, de longe sei
nada tem de eldorado ou paraíso?
(CABRAL, 2004, p. 29).

Os tais supracitados nos revelam o quanto nos assustamos com a certeza de um amanhã incerto, de como a finitude humana se exprime tão somente pelas metáforas literárias, pois a morte, como algo abstrato, assim como o amor, só pode se revelar literariamente por meio da metáfora. Ao fazer uso desse recurso expressivo, o eu-lírico aponta para o confronto envolvendo Eros *versus* Tântatos, que parece ser o sentido a permear o poema, a perda de alguém próximo, possivelmente, a partida de um amor gera dor no sujeito lírico quando este se vê diante do crepúsculo.

De *Ante-sala*, trago o poema “Ardis da memória”, a fim de mostrar a relação entre a memória e a morte:

A memória evapora o concreto
arrasta o mais longínquo para perto.

Memória, solução de permanência
metamorfoseia falta em presença.

Memória, cofre-forte invisível
armazena tesouro imperecível.

A memória nos ressuscita os mortos
além da terra. Além de seus corpos.
(CABRAL, 2007, p. 46).

Da mesma forma que o poeta Farias de Carvalho cria em seu livro *Pássaro de cinza*, a imagem da memória como “baú velho”, Astrid descreve, neste poema, a memória como “cofre-forte”. A metáfora criada por ela, ao se referir à memória, é similar à imagem adotada por Farias de Carvalho.

Em seu “Ardis da memória”, o eu-lírico revive seus mortos por intermédio da memória e da linguagem poética. É notório que a memória é a sua “solução de permanência”, uma vez que por meio das evocações ressurgem seus entes queridos e, o que era ausência, torna-se presença.

Como se viu, a reflexão sobre a morte atravessa o universo lírico-ficcional de Astrid Cabral, tendo a metáfora como procedimento estético. Deste modo, em sua dicção poética, a escritora conflui imagens da finitude, tanto que a percepção da inevitabilidade da morte ecoa em diversos momentos de seus textos. Ao que tudo indica, a poeta tem consciência de que a

maior certeza do homem é que um dia há de perecer, ou para usar uma expressão criada por Astrid, “o eclipse é sempre total”.

Por essa razão, a compreensão da finitude, nesta dissertação, ancora-se no entendimento de Abbagnano (2007, p. 683), ao mencionar que “a morte pode ser entendida: a) como início de um ciclo de vida; b) como fim de um ciclo de vida; c) como possibilidade existencial”. Assim sendo, a morte não se encaixa em um único sentido ou acepção, o que possibilita o diálogo com Ariès (2014), ao tratar das modificações de sentido sofridas pela morte no decurso do tempo.

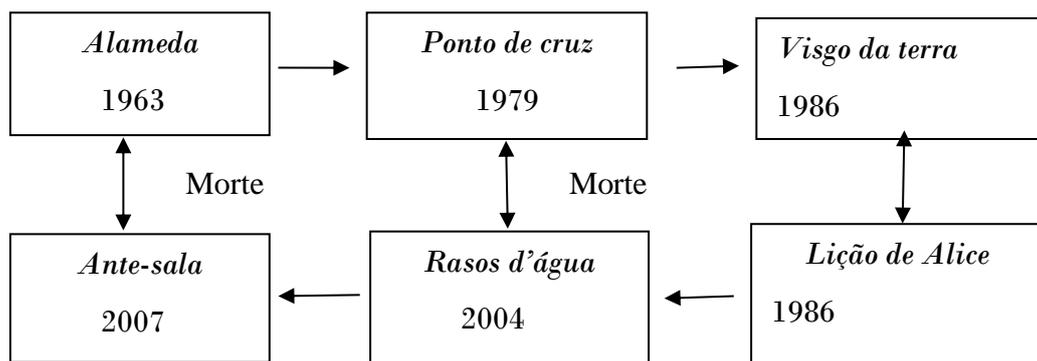
Dessa forma, cada cultura experiencia o que seja morte conforme valores sociológicos, históricos ou psicológicos. No Ocidente, entende-se a morte de forma distinta ao Oriente. Quanto a isso, Damatta (1997, p. 97) afirma que

A morte, parece-me, é um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, onde o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos. De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer seu significado, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade, tomar a morte como algo isolado são questões modernas certamente ligadas ao individualismo como ética do nosso tempo e das instituições sociais.

O pensamento do teórico pode ser relacionado à percepção das distintas culturas acerca da morte. Por essa razão estabeleceu-se no México, o dia 2 de novembro, como sendo o dia destinado à veneração/celebração da morte e dos mortos. No Egito Antigo, os cultos funerários deixaram muitas pistas de como a sociedade egípcia vivenciava a morte. Havia por parte deles bastante cuidado para que seus mortos partissem rumo ao pós-morte, por isso é que os corpos eram mumificados. Na Suíça do século XXI, ocorre o que se convencionou chamar de turismo da morte. Lá, as pessoas que desejam morrer praticam o chamado suicídio assistido, que ocorre por meio da eutanásia.

Em sendo assim, “quer seja considerada na sua acepção primeira, como marco da existência de um ser, ou na extensão de sentido que a faz significar a travessia de todas as coisas de um tempo presente a um tempo passado, a morte é necessariamente a razão de ser de todo ato de memória” (RAMOS, 1991, p. 117).

Abaixo, apresento em relação cronológica de como a morte atravessa os livros de Astrid Cabral:



Quadro 1: Configuração da morte nos livros de Astrid. Fonte: O autor.

Da imbricação entre suas obras, Astrid diz o seguinte: “Examinando minha produção vejo que ora sou centrípeta (*Alameda*, *Visgo da terra*) ora centrífuga (*Torna-viagem*, *Rês desgarrada*). Posso também ser universal, desvencilhando-me da sombra de geografias (*Ponto de cruz*, *Lição de Alice*, *Intramuros*)” (CABRAL, 2015, p. 370). Ao verificar as duas forças que agem sobre seus livros, creio que os livros *Rasos d’água* e *Ante-sala* estão mais para o universal do que para as forças centrípeta e centrífuga.

Encerro este capítulo lembrando que Astrid Cabral se coloca ao lado de outros grandes nomes da literatura brasileira que desenvolveram o tema da morte em suas obras. Basta lembrar Augusto de Anjos, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Cecília Meireles e Lya Luft. Em todos estes a morte é matéria de poesia, assim como em Astrid, segundo a qual:

O exercício da poesia é também a maneira que encontro para lutar contra a vertigem e a voragem do tempo, a pretensão que algo de mim ultrapasse e permaneça. Gesto e protesto contra a finitude da vida humana. Desejo imenso de doar o modesto, mas único, testemunho da minha experiência, condenada a desaparecer no segredo cósmico (CABRAL, 2015, p. 347).

Em seu depoimento, Astrid mostra que os seus textos são os testemunhos de sua experiência, pois, como está posto, é pelo “exercício da poesia” que ela luta “contra a vertigem e a voragem do tempo”. Assim sendo, fica explícito o seu desejo de permanência, pois mesmo tendo consciência de que está “condenada a desaparecer no segredo cósmico”, ela sabe também que seus escritos servem como “gesto e protesto contra a finitude da vida”. Por isso, a ponderação acerca da morte se espraia de forma recorrente em seu universo lírico-ficcional, revelando a expressão de momentos existenciais, de desassossego, de espanto e de medo diante do fenômeno inevitável de vida e morte.

3 “EM PARÊNTESES DE TEMPO”: AS CATEGORIAS DA MORTE

3.1 Morte do eu-lírico

A categoria mostra que a inevitabilidade da morte é uma realidade para todos, sendo que nem mesmo o eu-poético é capaz de escapar do destino que o iguala aos demais seres. Nos poemas “Entre jardins”, “Transitória” e “Pedido”, ambos do livro *Ante-sala*, fica claro que o “eu” que fala nos poemas é protagonista de seu próprio desfecho. Isso mostra que a condição desse eu-lírico se aproxima em muito do Eu-Tu que lê esses versos. O primeiro deles é “Entre jardins”:

Sobre a calçada, paineiras
desmoronam a primavera.

No lixo pistilos juntam-
se a alvos cabelos caídos.

murcho debaixo de chuvas
assassinada por luas.

Em mim, porém, reina a fé:
noutro jardim vou nascer.

Envergarei outras cores
em nova forma de ser.
(CABRAL, 2007, p. 20).

São cinco dísticos. Enquanto nos três primeiros é a própria epifania do eu-poético a contemplar a paineira que se desfaz no outono, nos três últimos o eu-poético contempla sua própria morte. Ao apreciar a natureza em seus estágios de vida e morte, o eu-poético nos dá o depoimento acerca do estágio de uma árvore, a paineira, que desmorona em meio à primavera, estação de floração, ou seja, período de vida em abundância. O olhar poético é incisivo no sentido de mostrar que onde há vida, também há morte. Destaca-se que a árvore é construída numa simbiose entre os elementos da natureza e os aspectos humanos, uma vez que aproximação ocorre entre os “pistilos” – órgãos sexuais femininos da maioria dos vegetais e “os alvos cabelos caídos” – imagem que pode ser interpretada como um prenúncio da deterioração do corpo, ou seja, a velhice.

Nota-se que o eu-poético tem consciência da vida pós-morte. Essa constatação surge no quarto dístico: “Em mim, porém, reina a fé / noutro jardim vou nascer”. A resignação do eu-lírico, nos versos anteriores, se relaciona ao pensamento de Ariès (2014, p. 32), pois “se os

mortos dormiam, era em geral em jardim florido”. Isso fica ainda mais evidente nos versos finais: “Envergarei outras cores / em novas formas de ser”. Vale destacar que essa consciência da morte, ou da vida pós-morte, surge como resignação diante dos fatos que não se pode controlar, apenas aguardar que chegue a hora. Outro aspecto digno de nota é o emprego dos vocábulos “desmoronam”, “murchos” e “luas assassinas”. Este último merece atenção, uma vez que a simbologia da lua é, como destacam Chevalier & Gheerbrant (2016, p. 561), repleta de sentido fúnebre. Segundo os autores,

[...] a Lua é também o primeiro morto. Durante três noites em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova modalidade de existência. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é considerada, entre muitos povos, como lugar de passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos.

A relação de “luas assassinas” com a simbologia proposta pelos autores corrobora para atestar o aspecto funesto que permeia a lua. Deste modo, a lua pode ser interpretada como o transcorrer do tempo, pois não é de hoje que o homem se orienta em relação ao tempo baseando-se nas fases lunares (crescente, minguante, nova e cheia).

O outro poema que serve para explicar a morte do eu-lírico é “Transitória”:

Enquanto
 folhas folham
 árvores arvoram
 e o dia irradia

 sigo
 figo
 no ramo da tarde.
 Até que a noite anoitece
 o fruto apodreça
 e na terra em fome
 tombe
 sem alarde.
 (CABRAL, 2007, p. 21).

O eu-poético se mostra como um ser transitório, ou seja, um ser para a morte envolto em sua forma de figo, além de explicitar as nuances do tempo que transcorre em dia, tarde, noite e, sem alarde, faz com que o fruto apodreça e, em decorrência disso, tombe. O fator tempo é muito importante no poema, enquanto durante o dia a vida irradia e, por assim dizer as “folhas floram” e as “árvores arvoram”, durante a tarde o eu-poético segue em forma de figo. O aspecto visual que aparece no poema é o de deslocamento, de descida, ou de trânsito para a morte. A

transitoriedade do ser que caminha para a morte fica evidente neste texto, uma vez que isso fica marcado linguisticamente por meio das opções linguísticas que a poeta fez para compor seu poema. O fruto há de apodrecer, para que assim possa tombar, saciando deste modo a terra em fome. Esse aspecto é posto de outro modo no poema “Pedido”:

Amigos, quando eu morrer
 não comprem ramos de flores
 para mascarar o túmulo.
 Por que o corte dos caules
 se a morte já me corta?
 Que eu fique em diálogo mudo
 com as raízes do mundo.
 (CABRAL, 2007, p. 22).

Em sete versos, o eu-poético esboça o seu desejo por meio de um pedido. É solicitado aos amigos que após consumada sua morte, não lhe comprem flores no intuito de mascarar o túmulo. A **metáfora irônica** é refinada e aparece em tom de advertência com que é feito o pedido. A indagação é ainda mais incisiva: “Por que o corte dos caules / se a morte já me corta?”, ou seja, qual a necessidade de apressar a morte das flores, amputando-lhes os caules, se realmente o que tem poder e força de corte é a lâmina do tempo. No desfecho do poema o eu-lírico recorre à **metáfora paradoxal** “diálogo mudo”, tentando reafirmar a ironia no sentido de ratificar que o seu desejo seja atendido.

Os três poemas examinados pela categoria “morte do eu-lírico” dialogam tendo como ponto de aproximação a antítese. A **metáfora antitética** é o fio condutor que vai contrapondo a morte humana com a morte dos elementos da natureza.

Dessa forma, assim como a morte é onipresente na lírica da poeta, fato este incontestável, a natureza também é presença constante. Conforme as próprias palavras de Astrid: “o sentimento da natureza é onipresente em mim” (CABRAL, 2015, p. 378). Já foi dito que o sentimento da morte, bem como de seu oposto, a vida, são onipresentes no lirismo de Astrid. Nesse sentido, os três poemas convergem tendo como ponto de ancoragem a antítese que contrapõe a morte aos elementos citados anteriormente.

Outros poemas poderiam ser lidos comparando-os aos textos anteriores que falam da morte do eu-lírico. Dentre tais poemas, convém mencionar “Folhágua”, “Anfíbia” e “Esboço”, de *Visgo da terra*.

O primeiro:

Se me perguntarem quem sou

digo sou rio e floresta.
 Daí o nome folhágua.
 (CABRAL, 2005, p. 83).

O segundo:

[...]. Tudo para que em terra firme pise
 essa menina irmã de tartarugas
 tão inquilina dos igarapés.
 (CABRAL, 2005, p. 84).

O terceiro:

[...] O ser
 é o dos negros caudais
 onde fundos se fundem
 troncos e trevas
 dias e noites.
 (CABRAL, 2005, p. 87).

Esses poemas, é válido ressaltar, não estariam relacionados à morte, no entanto, criam um eu-lírico cuja fusão se dá a partir de aspectos alusivos ao humano e à natureza, da mesma forma que os anteriores cujo tema é a finitude do eu-lírico.

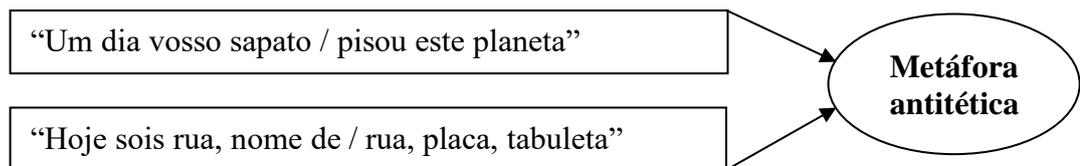
3.2 Mortes de figuras ilustres

Ao tratar do tema da morte, Astrid Cabral homenageia alguns ídolos. Dando conta deste aspecto, este tópico intitulado de figuras ilustres analisa dois poemas: “Metamorfose”, de *Visgo da terra* (1998) e “Homenagem a ídolos”, de *Ante-sala* (2007). Eis o poema “Metamorfose”:

Eduardo Ribeiro
 José Paranaguá
 Monsenhor Continho
 Costa Azevedo
 Lauro Cavalcante
 Major Gabriel
 Onde estais agora
 ilustres senhores?
 Um dia vosso sapato
 pisou este planeta.
 Hoje sois rua, nome de
 rua, placa, tabuleta.
 (CABRAL, 1998, p. 222).

O poema trata das pessoas que, no pós-morte, viram referências, ou que continuam vivas em outras formas de ser. Como destaca o eu-poético, no processo de transformação os “ilustres senhores”, agora não mais de carne e osso, transformaram-se em nomes de rua, placa, tabuleta. Todos são nomes de ruas de Manaus. Ao nomear ruas, placas e tabuletas, estes senhores permanecem entre nós, ou seja, tornam-se as referências que nos guiam e que servem para mostrar que vida e morte convivem lado a lado. Em sendo objetos de orientação, as figuras ilustres mostram que o tempo não apaga completamente aqueles cujos sapatos pisaram este planeta. Neste caso, o tempo os preserva, corroborando para que eles continuem vivos na memória daqueles que em suas andanças por essa terra deparam com os nomes/pessoas os quais tomaram forma de objeto e se tornaram ícones de referência.

Dessa forma, deve-se ler os versos de “Metamorfose”, como estando “imersos em contínua metamorfose temporal”, uma vez que “só podemos falar do passado porque o fio da memória costura nossa identidade, mas o que mora em nós em estado de latência, de futuro implícito, é puro mistério” (CABRAL, 2015, p. 399). O mistério se acentua no poema com a sintomática pergunta do eu-lírico: “Onde estais agora, ilustres senhores?” Interessante notar que essas figuras ilustres podem ser interpretadas como metáforas da metamorfose. Além disso, há a presença da metáfora antitética que se expressa pelos marcadores temporais: “um dia” (passado) e “hoje” (presente). Isso fica evidente quando o eu-lírico diz:



Quadro 2: A metáfora antitética. Fonte: O autor.

O eu-poético tributa também em seus versos homenagem ao poeta Mário Quintana e ao piloto Ayrton Senna, no texto “Homenagem a ídolos”:

Morreu Mário Quintana
e a nação, de luto por Ayrton Senna.
Aquele entendia de homens
sondava os arcanos do ser
radiografava as almas.
Este dominava automóveis,
máquinas de pressa e poder.
Um à sombra recolhido
criava faróis de palavras.

O outro, filhote dos holofotes
 vivia entre a pole position e o pódio.
 Mário, Midas da linguagem
 enriqueceu a humanidade
 por dentro revelando o universo.
 Glória da mídia, o outro carregou
 riquezas a produtores e empresas.
 Um enveredou pela eternidade
 o outro deslizou na pista do efêmero.
 À multidão de analfabetos e alienados
 passou despercebido o poeta Quintana.
 Senna de campeão de corridas
 passou a herói neste triste Brasil
 campeão em acidente de trânsito.
 (CABRAL, 2007, p. 57).

O eu-lírico organiza um jogo de oposições entre o poeta e o esportista, e polariza o poeta de forma positiva, uma vez que primeiro é o poeta quem é descrito para posteriormente ser comparado ao piloto. Para o eu-lírico, Mário Quintana “[...] entendia de homens / sondava os arcanos do ser / radiografava as almas”, enquanto Ayrton Senna “[...] dominava automóveis / máquinas de pressa de poder”.

Como se percebe, a ironia surge no intuito de enfatizar a percepção do eu-poético acerca de como a “multidão de analfabetos” brasileiros vê no velocista um herói nacional, cujo país é “campeão em acidentes de trânsito”, enquanto ignora por completo o poeta. Aí reside a ironia e se situa o eixo negativo em que é posto Ayrton Senna. Ao tratar da morte dessas personalidades, o sujeito lírico diz que o falecimento do primeiro passou despercebido à multidão de analfabetos. A antítese estrutura o poema da seguinte forma: este x aquele, um x o outro. Assim, vão surgindo as impressões do eu-poético acerca deste e daquele. Ademais, o poema já se abre com um protesto inconsolável: morre o poeta, e a nação, de luto pelo esportista, nem se dá conta de que o poeta morreu. O próprio título do poema já insinua, por meio de uma metáfora irônica, essa contraposição: “Homenagem a ídolos”. São dois ídolos, mas enquanto a multidão homenageia um, o eu-lírico homenageia outro.

3.3 As epifanias da morte

O objetivo desse tópico é analisar como o sujeito poético revela o instante epifânico da morte em dois poemas: “Sorveteria” e “Em trânsito”, do livro *Ante-sala* (2007), pois é nesse livro em particular que se concentra grande parcela de seus poemas dedicados ao tema da morte.

Eliade (1992, p. 13), define a hierofania como “o ato de manifestação do sagrado. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo sagrado se manifesta”. Dito de outro modo, é pelo viés do algo que se manifesta que a epifania revela a inquietação da poeta no que tange à morte nos poemas.

Astrid focaliza a finitude da vida humana tal como aparece nos textos. Por epifania, entende-se a revelação/manifestação do sagrado. Em razão disso, o estudo procura mostrar de que forma ocorre o entrelaçamento entre poesia-morte-epifania. No que concerne a este aspecto, recorro às considerações de Paes Loureiro (1997, p. 15), para quem “a poesia é (...) o instante que abriga a eternidade”.

Em relação à poética do instante, considero o discurso de Paes Loureiro, no sentido de compreender “esse instante que é como uma cintilação do eterno, constitutivo da poesia. A chama de uma contemplação ativa instantânea, que ilumina o fazer poético – esse instante absoluto do ser”. Noutras palavras, o teórico ressalta que a poesia é “o delicado cruzamento do agora e do sempre, de todas as contradições e ambivalências, de tudo o que é duplo e uno” (LOUREIRO, 1997, p. 15).

Tendo como escopo as considerações do autor, os poemas serão analisados à luz desse delicado cruzamento do agora e do para sempre, pois, como destaca Sampaio (2017, p. 25), “é a memória que permite estabelecer um nexos entre o ‘agora’ do presente, o ‘um dia’ do passado e o ‘hoje’, novamente do presente”. Por essa razão, “A precariedade das coisas do mundo, a fugacidade do tempo e a inevitabilidade da morte deixam o eu-lírico desconcertado” (SAMPAIO, 2017, p. 25).

No tocante à poética do instante ou ao entrelaçamento de poesia-morte-epifania, Paz (2012, p. 163) lembra que “a experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo”, as palavras do teórico mexicano dialogam com a dicção poética de Astrid Cabral, já que em muitos de seus textos é possível rastrear esse instante em que estamos perante vida e morte.

A par dessas considerações iniciais, passo agora à apreciação do recurso poético da epifania que ilumina o poema “Sorveteria”:

Dia de verão qualquer
no labirinto dos shoppings
os homens tomam sorvete.

Alguns engolem vorazes
recessos 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
licores, nozes finas.

Todos um dia qualquer
terão suas taças vazias
lábios imóveis, mãos frias.
(CABRAL, 2007, p. 55).

O poema enfeixa sete tercetos. Em cada porção do poema, o sujeito poético revela ao leitor acontecimentos que se passam numa sorveteria. Com base na compreensão do título, o poema expressa um acontecimento banal. Trata-se de uma reunião/encontro que ocorre em uma sorveteria, como sugere o texto. A partir daí, a voz poética constrói o sentido da mensagem que vai se deslocando a cada conjunto de versos. O percurso poético é construído ao longo de todo o texto, entretanto, é no terceto final que se concentra a epifania. Lá, o leitor perceberá que a revelação do momento epifânico da morte atingirá seu ápice. Paes Loureiro (1997, p. 9) enfatiza que “o poético incendeia a linguagem com as luzes das epifanias e das boiunas. É sentimento e transfiguração”. Com base no argumento do autor, é possível dizer que a epifania, da mesma forma como a metáfora, ilumina a percepção acerca da finitude.

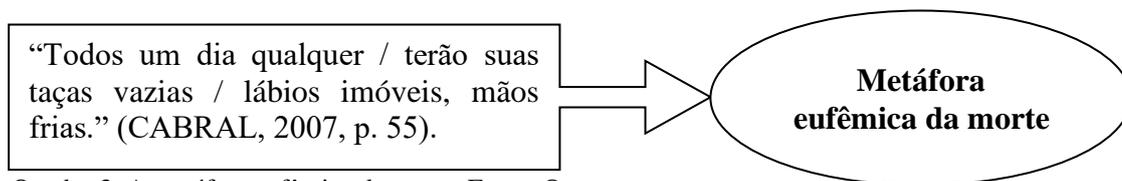
Por meio do seu olhar poético, Astrid mostra através do eu-poético aquilo que seus olhos atentos captam e que passa imperceptível à multidão, deste modo, o texto aborda um aspecto do cotidiano, o ato de tomar sorvete. Acerca disso, o eu-poético confessa que em “dia de verão qualquer / no labirinto dos *shoppings* / os homens tomam sorvete.” Ao tratar do cotidiano em sua poesia, Astrid enfatiza que “em alguns poemas procuro introduzir o dia a dia, o prosaico, não só no que diz respeito a temas desenvolvidos (café da manhã, supermercado), mas na introdução de lugares comuns da linguagem popular” (CABRAL, 2015, p. 339). Em seu discurso, é possível captar a mensagem contida no poema “Sorveteria”.

Nesse conjunto de versos, aparece uma metáfora muito peculiar no fazer-poético astridiano. Trata-se da **metáfora mitológica do labirinto**. Para entender essa metáfora, antes é necessário lembrar as palavras de Chevalier & Gheerbrant (2016, p. 531), para quem “a ida e a volta no labirinto seriam o símbolo da morte e da ressurreição espiritual”. Com base nesta declaração, verifico que em seu olhar poético floresce um poema que fala do comportamento humano alheio diante do evento banal de tomar sorvete, por isso “alguns engolem vorazes / receosos de que o mormaço / lhes arrebate a porção”. Ao observar esta cena, o eu-lírico atua como um cicerone que guia o leitor em seu trajeto pelos labirintos dos *shoppings* mostrando que os homens estão preocupados em engolir suas porções de sorvetes antes que o calor as consuma. Com uma dicção poética bastante aguçada e irônica, o eu-lírico mostra como é grande a mesquinhez com que os homens saciam sua fome. Mergulhados em sua ânsia de gula, estes senhores preocupam-se apenas em abocanhar o sorvete antes que a dádiva lhes seja roubada. Acompanhando um pouco mais o olhar vigilante do eu-poético, observo que ele vê para além do exterior.

Ao examinar o comportamento humano, se dá conta de que há outros homens os quais são assim apresentados: “Outros, lentos, não acertam / com o creme fugaz o ritmo / da fome. Morrem na fonte”. Se antes o que aparecia no texto eram os homens em cujo apetite voraz se apressavam em tomar o sorvete, o que se vê nestes versos é uma oposição em relação ao primeiro terceto, ou seja, se estabelece uma antítese que estrutura o poema num jogo de oposições. Mais adiante persiste a relação de contraste nos versos, “Poucos os que se deleitam / fruindo o açúcar e a neve / sem dúvidas sobre a dádiva”, aqui é premente atentar para o seguinte aspecto: nos tercetos anteriores surgiram homens de fome voraz, outros eram lentos, não obstante, eis que agora os homens são apresentados como sendo aqueles que se deleitam em seu ato de fruir a neve e o açúcar de sua dádiva.

Já nos versos subsequentes, o eu-poético ressalta que “existe quem torça a cara / às iguarias servidas / imaginando outras raras”, ou seja, em não estando satisfeitos com o que lhes foi servido, as pessoas ignoram o que têm e aspiraram por outras sobremesas. Dito de outra forma, nem sempre o que se tem é o bastante para trazer plenitude, tal como neste caso em que o sorvete não é o suficiente para aqueles que desejam “iguarias raras”.

Em seu penúltimo terceto, o poema refere-se àqueles que desejam enfeitar a iguaria, “[...] de caldas extras, perfume / licores, nozes finas”, outra vez mais o que foi servido não é o bastante para saciar a fome dos que gulosos desejam mais daquilo que um dia os levará à morte. Com estes versos, o eu-lírico arremata o leitor com a **metáfora eufêmica** da morte.



Quadro 3: A metáfora eufêmica da morte. Fonte: O autor.

Deste modo, o texto encerra-se pondo em destaque o que entendo por “poética do instante”, a qual se configura quando o momento epifânico remete à súbita compreensão da tríade poesia-morte-epifania, nela reside a poética do instante, pois é através do instante poético que a epifania ilumina a percepção sobre a finitude humana. Vale ressaltar que os versos finais conduzem à constatação de que a morte vem para todos, aí incluindo o próprio eu-poético, que terá também sua taça vazia, ou seja, em um dado momento, seu lábio ficará imóvel e sua mão fria. A expressão “todos” não deixa dúvidas quanto a isso.

Após “Sorveteria”, o outro texto escolhido para análise é “Em trânsito”, o qual aborda a epifania como reveladora do instante em que o eu-poético se coloca inquieto diante da morte de pessoas próximas a ele ou que em algum momento passaram pela sua vida. É importante esclarecer que, no livro, o poema possui uma única estrofe, contudo, neste estudo, será fragmentado em três seções, tendo em vista uma melhor compreensão do percurso gerador de sentido.

Estávamos todos a postos
no salão do palácio.
Salvo férias e feriados
dia após dia, inclusive
sagrados fins de semana
plantões do cerimonial.
[...]
(CABRAL, 2007, p. 56).

O conjunto de versos acima descreve uma cena em que se encontram, num salão de um palácio, o eu-poético e as pessoas que lhe são próximas. Até aqui nada anormal, trata-se de um encontro social entre pessoas que se conhecem, ou seja, pode-se inferir que as pessoas estejam juntas em um evento/acometimento do cotidiano, uma festa, uma reunião, não há como especificar. Retomando a perspectiva acerca do cotidiano, eis aí um aspecto que permeia o poetizar de Astrid, a reflexão ou o olhar poético sobre as coisas cotidianas de que se tece a vida.

É a partir do seu olhar atento acerca da efemeridade da vida, sobre aquilo que passa despercebido aos olhos menos sensíveis, que a poeta elabora muitos de seus poemas e contos.

No fragmento abaixo, o eu-poético se vê diante do momento em que percebe que o tempo o separou de seus amigos/companheiros:

[...]
 Depois começou a diáspora:
 Hori foi para Nova York
 em missão junto à ONU.
 Clara pegou posto em Genebra
 de onde mandou cartão
 com receita de fondue.
 Dionísio foi servir na Holanda
 e acabou de modo trágico.
 Mauro seguiu rumo a Genova
 e escapou de enchente histórica.
 Fábio, salvo engano, passou
 a esbanjar charme em Moscou.
 Voltando do Oriente encontrei
 Luiz Fernando com a mulher
 e tomamos doce orchata
 nas ramblas de Barcelona.
 Beatriz, soube anos depois,
 mudou-se para a Bulgária
 embora sonhasse com Marrocos.
 (CABRAL, 2007, p. 56).

Conforme foi dito acima, o texto põe em cena um sujeito poético cujas lembranças o assolam. É por meio desse passeio memorialístico que o eu-poético conclui que a vida passou, que o tempo seguiu seu curso e que no decurso do tempo ele (o sujeito da enunciação) e seus próximos seguiram com suas vidas: uns fizeram viagens a trabalho, outros trilharam trajetórias cujo destino é incerto. Sendo assim, o eu-poético destaca que houve um afastamento dele para com seus próximos. Essa separação aparece marcada no poema, mais especificamente, no verso “Depois começou a diáspora” (CABRAL, 2007, p. 56).

O excerto poético mostra que em virtude das escolhas que cada um fez para com suas vidas criou-se um exílio espacial que os separou, pois como destaca o eu-poético, “Hori foi para Nova York / em missão junto à ONU”; “Clara pegou posto em Genebra / de onde mandou cartão / com receita de *fondue*”; “Dionísio foi servir na Holanda / e acabou de modo trágico”; “Mauro seguiu rumo a Genova / e escapou de enchente histórica”.

Mais adiante, o eu-lírico destaca que “Fábio, salvo engano, passou / a esbanjar charme em Moscou” e, em seus últimos (des)encontros, o eu-poético informa sobre este ao leitor no verso “Voltando do Oriente encontrei / Luiz Fernando com a mulher / e tomamos doce *orchata*

/ *nas ramblas de Barcelona*”; por fim a voz poética fala de Beatriz e sobre ela diz o seguinte: “Beatriz, soube anos depois, / mudou-se para a Bulgária / embora sonhasse com Marrocos”. A partir do que foi lido nestes versos, constato que o eu-poético conduz o leitor em sua viagem pela memória, resgatando de lá os seus compatriotas em seus diferentes destinos.

Não pode passar despercebido ao leitor que o poema veicula **a metáfora da diáspora**, quando o eu-lírico diz “Depois começou a diáspora”, cujo verso nos faz lembrar da situação dos povos em contexto diaspórico. Nesse sentido, convém lembrar as palavras de Topel (2015), para quem “são raros os textos sobre diáspora(s) que não mencionem, ainda que seja brevemente, o caso judaico ou até o considerem como o protótipo da condição diaspórica” (TOPEL, 2015, p. 332).

Prosseguindo com a análise do poema, chego aos versos finais. Neles, é perceptível a relação entre a memória e o processo de contemplação da epifania:

[...]
 Tudo se deu há bem mais
 de trinta anos e foi ontem!
 No arquivo do pensamento
 posso até revê-los. Todos,
 ou, diga-se, quase todos
 já se mandaram de vez.
 Só que desta vez, ninguém
 pode dizer para onde.
 (CABRAL, 2007, p. 56).

O título do poema já é uma pista de seu conteúdo, já que “trânsito” é uma das diversas metáforas para a morte. Da mesma forma que partida pode se referir à morte, trânsito sugere deslocamento, noutros termos, é possível pensar que “Em trânsito” traz como possibilidade a metáfora da morte enquanto viagem/travessia. Acerca desse aspecto, Ramos (1991, p. 117) destaca que

Quer seja considerada na sua acepção primeira, como marco da existência de um ser, ou na extensão de sentido que a faz significar a travessia de todas as coisas de um tempo presente a um tempo passado, a morte é necessariamente a razão de ser de todo ato de memória.

A partir do argumento da autora, pode-se pensar o poema não como o momento de travessia entre o tempo presente e o tempo passado, mas em sentido oposto, ou seja, são os amigos, no caso deste poema, que em trânsito se deslocam pela memória afetiva do eu-poético partindo de um tempo passado (lá atrás) rumo ao tempo presente, (o aqui, o agora, o hoje). Todo

esse deslocamento fica mais claro quando surgem os versos, “Tudo se deu há bem mais / de trinta anos e foi ontem! / No arquivo do pensamento / posso até revê-los” (CABRAL, 2007, p. 56). Nestes versos, a poeta cria a metáfora do arquivo do pensamento para se referir justamente à memória como repositório de lembranças.

Dessa forma, Astrid contribui para que quando se entre em contato com suas obras ou em particular quando o leitor aprecie seus textos, como no caso de “Em trânsito”, o apreciador de poesia possa se deparar

com uma mulher que revolve o passado com os olhos da memória. E nessas multifacetadas viagens poéticas, o já vivido esparrama-se em direção ao presente, encharcando-o e permeando-o irreversivelmente; em outras ocasiões, exercita o olhar expectante em direção ao futuro, perscrutando o porvir (GUEDELHA, 2015, s/p).

Este olhar expectante do porvir é exercitado no poema em questão, só que não somente por meio da metáfora, mas também da epifania que ilumina o conjunto de versos, “Todos, / ou, diga-se, quase todos / já se mandaram de vez / Só que desta vez, ninguém / pode dizer para onde” (CABRAL, 2007, p. 56). Nestes fragmentos poéticos, a epifania transborda em seu aspecto de revelação da morte.

Cabe mencionar que o eu-poético afirma que quase todos os seus amigos já partiram, neste sentido é importante salientar o emprego do verbo (partiram) que já sinaliza que a morte, assim como a vida, é uma viagem/travessia. Ao colocar esses versos em contraponto aos anteriores, constato que antes a viagem tinha um destino certo, entretanto, o deslocamento agora é rumo ao desconhecido. Dito de outro modo, a poeta explora nesses versos a metáfora da viagem.

Por certo, o poema possibilita a associação entre tempo e finitude. Tal aproximação é muito produtiva, pois a passagem do tempo é implacável, uma vez que de maneira semelhante a morte é incansável em sua espera pelo momento certo. Em razão dessa constatação, concordo com o entendimento de Guida (2010, p 241), quando diz que “de fato, viver é um exercitar-se para a morte, e esse exercitar-se nada mais é que um antecipar-se, portanto, um futuro”, isso porque “a finitude não é um acidente de percurso, um descuido na vida, mas o fundamento de nossa existência”. Noutros termos, o ser humano tem consciência de sua existência, tanto quanto tem certeza de que está fadado à deterioração, ou seja, sabe que está fadado a morrer. Em consonância com o discurso acima esboçado, pontuo que Astrid Cabral trata em sua obra poética da condição humana. Seja na poesia ou na prosa, há em seus livros um *pathos* lírico a envolver vida e morte.

Por essa razão, retomo o pensamento de Guida (2010), no intuito de explicar que, em havendo por parte de nós consciência da morte, esse ponto é para a autora o fundamento que, decerto, provoca inquietude não por sua certeza, mas por sua indeterminação e, sobretudo, por não sabermos o que nos espera. A aura de mistério que nos aguarda aflige imensamente, pois, até hoje, ninguém que morreu conseguiu voltar para nos relatar sua experiência de encontro com a morte (GUIDA, 2010).

Tendo em vista o que foi dito até agora, concluo que este poema, assim como o anteriormente comentado, possibilita que se visualizem as convergências entre poesia-morte-epifania, isso porque, quando se chega aos versos finais, o poema se entrega ao leitor de forma que este compreenda o estado de transitoriedade em que vive. Dessa forma, os dois textos analisados relacionam-se ao pensamento de Paz (2012, p. 163) quando ele afirma que “a poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência”.

Para o teórico, esse instante em que vida e morte se encontram num momento de incandescência foram aqui analisados levando em consideração o aspecto da epifania, quando ela se revela nos poemas, o viver e morrer provocam inquietude. Além disto, o eu-poético elege a memória como ponte que aproxima os vivos dos mortos, neste caso a memória faz emergir os seres do passado transportando-os para o tempo do presente, ou seja, o eu-poético faz escavações na memória afetiva e de lá aparecem as pessoas que atravessaram a vida deste ser-poeta.

3.4 Morte dos entes queridos

Neste tópico, o estudo mostra que vários são os parentes que aparecem mortos em alguns poemas de Astrid. São tias, avós, pais e outros. No poema “Arqueologia sentimental”, o pai e alguns amigos do eu-poético são levados em sua viagem definitiva:

Escavação nº 1:

No labirinto da toalha, ondas
de celofane fingindo o rio-mar.
Cinco velinhas acesas no convés
de açúcar do bolo – navio ancorado
em cais de crepom junto a cascatas
de pastilhas, ilhas de bala e bombom.
E eu, esperando em vão por meu pai

entre os convidados. Eu sem saber
 que para sempre partira após tantas
 idas e vindas pelos oceanos do mundo.
 Teria eu dez anos quando um navio
 de verdade o trouxe enfim a Manaus
 – nem tripulante, nem passageiro –
 apenas carga, conteúdo de uma caixa
 que minha mãe acendendo outras velas
 conduziu ao jazigo da família.
 (CABRAL, 1998, p. 219).

Em “Escavação nº 1”, o estudo aponta algo inerente ao poetizar de Astrid. Seus relatos, sejam líricos ou não, são narrados por uma voz feminina. Sobre isso Pinto (2014, p. 153) comenta: “Trata-se de uma poesia visceralmente feminina, não necessariamente feminista, o que significa uma postura menos ideológica que estética. Essa poesia feminina consiste em reconhecer no eu-lírico, no emissor da mensagem poética, a condição da mulher”.

Em consonância com o discurso anterior, Telles (2014, p. 71) considera que “além da inserção de um discurso poético e percepção feminina, a obra de Astrid instaura [...] uma dicção poética mais intimista, reveladora de uma forte sensibilidade feminina”. No poema em questão, essa percepção feminina fica ainda mais evidente, uma vez que o emissor da mensagem poética é um eu-lírico feminino em conversa com seu pai. Outro ponto que merece comentário é o título do poema e, conseqüente, o título de cada estrofe. “Arqueologia sentimental” é um título muito sugestivo no sentido de acoplar dois domínios díspares: a arqueologia e os sentimentos.

A respeito do primeiro, a arqueologia enquanto ciência busca, por meio de técnicas como a escavação, estudar e catalogar os vestígios de civilizações e culturas antigas. A poeta, ao se utilizar deste conhecimento, constrói um poema onde o emissor da mensagem poética busca, a partir da técnica da escavação, encontrar através dos vestígios de memória o que fora o pai, sua profissão, suas viagens, sua ausência.

Sobre esse ponto, não há como não estabelecer a relação entre a vida de Astrid e o que fala o eu-lírico. Acerca de suas perdas, Cabral (2015, p. 406) diz o seguinte: “perdi meu pai aos quatro anos, mesmo assim guardo recordações esgarçadas, mas indeléveis”. Noutro fragmento, a poeta comenta: “Construí o pai a partir de retratos e palavras, tudo argamassado com muita saudade”. Deste modo, o eu-poético em sua arqueologia fala dos seus sentimentos para com este pai. Tudo isso é posto tendo como acontecimento o aniversário de cinco anos da menina que, ansiosa, aguarda pelo pai entre os convidados.

O sujeito poético é criança, uma menina de aproximadamente dez anos, quando os fatos ocorrem. A filha que espera pelo pai cuja profissão é possível deduzir que se trate de um marinheiro. Nesse sentido, Cabral (2015, p. 406) ressalta que o pai “era oficial da Marinha

mercante, comandante do Lloyd Brasileiro, e foi-se embora aos 37 anos”. A lembrança de seu aniversário de cinco anos faz com que o leitor seja direcionado aos trânsitos marítimos por onde circulou esse pai.

As imagens do aniversário remetem ao simbolismo da festa, mas também ao simbolismo da viagem por água, feita pelas ondas do rio-mar. As velinhas do bolo de aniversário são comparadas às velas de um navio. Já o bolo é o próprio navio ancorado e enfeitado com confeites. Aos cinco anos, a menina aguarda pelo pai no dia do seu aniversário, no entanto, passados alguns anos, a criança já com seus dez anos recebe, enfim, o seu pai, contudo, dele retornam apenas os seus vestígios.

A lírica de Astrid reflete as perdas que assolaram a poeta no decurso de sua vida. Sabendo disso, seleciono o poema “Cinzas na Guanabara”, de *Rasos d’água* (2004) que igualmente esboça a morte de entes queridos:

Para Helena Ferreira

De leve toco na pele
do mar a tez de Clotilde.
Sinto na orla da espuma
despido de cor ou som
seu sorriso a se afogar.
Adivinho-lhe nas vagas
o volume frio das mãos
o corpo que me abraçava.
Quem na terra compacta
presença, sutil passeia
agora em campinas d’água
dorme elíptica na areia
cabelos presos em algas.
A figura tão visível
– escondida para sempre
na mortalha azul sem fim –
do mar da lembrança emerge.
(CABRAL, 2004, p. 63).

Os primeiros versos comparam o mar à Clotilde. O mar, elemento de transição, é personificado e humanizado, adquirindo traços como pele, tez.

Lakoff e Johnson (2002, p. 88) argumentam que

[...] a personificação é, pois, uma categoria geral que cobre uma enorme gama de metáforas, cada uma selecionando aspectos diferentes de uma pessoa ou modos diferentes de considerá-la. O que todas têm em comum é o fato de serem extensões de metáforas ontológicas, permitindo-nos dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos, termos esses que podemos

entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características.

Lakoff e Johnson, ao teorizarem acerca da personificação, dizem que ela cobre uma parcela significativa de metáforas. Concatenando o que os teóricos escreveram, afirmo que inúmeros são os exemplos de personificação no lirismo de Astrid. Se olharmos para o poema “Eles e nós”, veremos que ele ancora dois tipos de metáforas conceptuais: a antitética e a personificadora.

Ilustrando:

“Moradores de remotas órbitas
encastelados em alturas etéreas
de longínquas galáxias
os deuses gargalham
de costas para nós.
Nós, humílimas formigas
trabalhando com afinco à toa
cigarras cantando a sina da morte
baratas tontas fugindo da vassoura.”
(CABRAL, 2007, p. 31, negritos meus).

No texto, a oposição fica clara, uma vez que, ao usar a **metáfora antitética**, a poeta segrega os deuses – eles, de nós – as formigas, as cigarras, as baratas. Eles, os deuses, são os “moradores de remotas órbitas”, ficam “encastelados em alturas etéreas / de longínquas galáxias”. Lá, eles zombam de nós ou como se expressa o próprio eu poético: “os deuses gargalham / de costas para nós”. Seriam, então, os deuses seres superiores? Enquanto que nós os pequenos seres trabalhamos, cantamos e fugimos para que eles continuem a rir de nossa sina.

Com base na abordagem conceptualista da metáfora, temos acima um exemplo de **metáfora “animalizadora”** cujo termo “Nós” refere-se às pequeninas formigas, mas também ao eu-lírico, bem como ao leitor. O poema coloca na mesma categoria discursiva o leitor e o sujeito do discurso poético, ambos animalizados como formigas e estas fadadas à morte. Da mesma forma, as cigarras entoam sua sina de morte.

É imprescindível que se faça menção ao discurso intertextual destes versos que evoca outro texto, no caso, a fábula “A cigarra e a formiga”.

Por outro lado, o título do poema “Eles e Nós” já aponta para a **metáfora antitética**. A partir deste aspecto, cabe mensurar o seguinte: “a estrutura antitética da fábula torna-se evidente desde o título, bem assim o estilo de contraste” (PORTELLA, 1983, p. 137).

Nesta categoria, o estudo analisa dois poemas dedicados à morte do amado. O tratamento lírico acerca do “falecimento do amado” é muito produtivo no lirismo de Astrid, uma vez que vários são os poemas em homenagem ao poeta Afonso Félix de Sousa, com quem Astrid foi casada. Ao falar sobre o marido, Astrid (2015, p. 414) enfatiza: “Afonso foi um presente dos céus em minha vida. Nossa caminhada, de mais de 45 anos juntos, foi repleta de lutas e sofrimentos, mas sempre amenizada pela companhia solidária e pela chama da fé e da esperança”. Vale destacar ainda, conforme as palavras dela, que em sendo “Oficiais do mesmo ofício, jamais competimos. Estávamos sempre trocando opiniões e experiências. Sempre houve respeito mútuo pelo ponto de vista alheio e alegria compartilhada pelo sucesso do outro. Sou grata a Deus por tantas bênçãos”. O falecimento do esposo marcou profundamente Astrid e as marcas dessa fatalidade podem ser lidas nos inúmeros poemas que foram dedicados a ele. Segundo Astrid, o casamento entre dois poetas

Funcionou muitíssimo bem. Já agradei a Deus pela sorte do companheiro que tive por mais de 45 anos. Sei que é algo raro o entrosamento assim. Ele sempre me colocava em primeiro lugar e eu procurava fazer o mesmo com ele. A literatura nos uniu muito porque nunca competimos, havia admiração e respeito mútuos. Nossas diferenças eram resolvidas depois de tempestades. Evitávamos brigas, esperando a raiva do outro esfriar. Rolava também grande complementação de temperamentos. Afonso, silencioso, sábio, pragmático, sereno. Eu, falante, impetuosa, distraída, revoltada... Tínhamos valores éticos idênticos, pois nas questões básicas estávamos sempre de acordo (CABRAL, 2015, p. 402).

Pode parecer desnecessário e até arriscado trazer elementos da vida do autor para o texto literário, contudo, não se pode deixar de levar em consideração estes aspectos quando os mesmos são importantes para a compreensão da mensagem poética, uma vez que tais acontecimentos ou relações estão inseridos nos textos. Por isso, recorro ao depoimento de Astrid, quando ela afirma que “a morte do Afonso abalou meu eixo” (CABRAL, 2015, p. 406).

Astrid dedica uma porção significativa dos poemas de *Rasos d’água* e *Ante-sala* ao seu companheiro, o poeta Afonso Félix. Neste tópico, aprecio dois desses textos: assim, do primeiro livro aprecio “Mãos”, enquanto do segundo “Abraço póstumo”. Interessante observar que dedicar poemas em homenagem ao parceiro não é algo exclusivo ao lirismo de Astrid. Outra escritora também criou poemas dedicados à morte de seu amado. Refiro-me a Lya Luft, em seu livro *O lado fatal*. Nesse sentido, creio ser possível afirmar que há uma convergência poética entre Astrid Cabral e Lya Luft, no sentido que em uma porção de *Rasos d’água*, bem como em *O lado fatal*, a experiência lírica possibilitou às poetas o desejo de tributar poemas aos seus respectivos amados, já mortos. Digressão à parte, o primeiro texto em apreciação é “Mãos”:

No deserto da insônia
a mão, triste, me acena
nua de anéis e luvas.

Dedos gestos de adeus
anunciam o abandono
da matéria efêmera.

Dos campos do sono
a mesma mão me chama
cintilante de estrelas.

Tento alçar-me da cama
no encalço do convite
mas a carne me amarra.

E enquanto o corpo dura
fico entre a dor da perda
e o desejo do encontro.
(CABRAL, 2004, p. 77).

O poema acima enfeixa cinco tercetos. Em seus versos, o eu-lírico discorre sobre a “dor da perda / e o desejo do encontro”, o sofrimento causado pela dor se ameniza frente ao anseio do encontro. Ao que parece, o eu-poético está em seu momento de repouso e, provavelmente, tudo ocorre durante a noite, quando a insônia se torna companheira e a angústia deixada por aquele que se foi se torna solidão. Em meio ao “deserto de insônia”, a mão triste e despida de anéis e luvas acena ao sujeito poético, em sinal de despedida, por meio de “gestos de adeus” que comunicam a despedida da “matéria efêmera”.

Outra vez mais, a mão surge agora a gesticular “cintilantes de estrelas”, só que não mais dos desertos da insônia, em seu novo chamado. A mão acena agora “dos campos do sono”. Ao abordar a questão da morte do outro, Kallerhear (2016) imprime o seguinte depoimento:

Só podemos falar de morte dos “outros” e na nossa própria morte mediante “metáfora”. Deixando de lado o fato de que só podemos falar na maioria das coisas na vida usando metáforas, particularmente nas experiências pessoais complexas, afirmar que a morte é “nada” encerra um debate em andamento sem o benefício ou a delicadeza de um argumento. Assim, uma vez mais, tais obras são escritas para crentes na visão material de morte. Começam com essa premissa como ponto de partida comum inegociável (KALLERHEAR, 2016, p. 117).

O pensamento de Kallerhear associa-se ao texto poético, no que tange ao aspecto de que, ao expressar a morte do outro, Astrid o faz por meio de metáforas, da mesma forma como retrata pelo viés metafórico a morte do próprio eu-poético. Ademais, em desejando atender ao convite

deste outro que se esboça por meio da imagem das mãos, o eu-poético não consegue desvencilhar-se de sua permanência. Fica claro que há por parte do eu que fala no texto o desejo de “alçar-me da cama”, rumo ao encontro onde a mão acena, porém como está posto no quarto terceto, “mas a carne me amarra”, ou seja, o impede.

De outra forma,

O que é mais importante sondar são os recursos de veracidade contidos na experiência da perda do ser amado, recolocados no difícil trabalho de apropriação do saber sobre a morte. No caminho que passa pela morte do outro – outra figura do desvio –, aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da integridade própria. A perda do outro é, de certa forma, a perda de si mesmo e constitui, assim, uma etapa no caminho da “antecipação” (RICOEUR, 2007, p. 370-371).

Na esteira do pensamento de Ricoeur, a perda do amado, aquele que representa o Outro adianta o caminho para a morte de si. De certa forma, o rompimento dos laços entre o Eu que permanece vivo e o Tu que se vai por conta da morte, corrobora para que este Eu passe a viver incompleto, posto que a perda do Outro o desfigura pela ausência daquele que se foi. O entendimento de Ricoeur acerca do entrelaçamento da morte do outro *versus* a morte de si se relaciona à interpretação de Bauman, sobre o mesmo aspecto, pois tanto um teórico quanto o outro têm pontos de vista similares que são perfeitamente convergentes se somados aos textos de Astrid Cabral enfeixados na categoria “morte do amado”. Cabe associar a relação Eu-Tu em evidência no poema ao pensamento do filósofo Martin Buber, para quem

O TU se apresenta ao EU como sua condição de existência, já que não há EU em si, independente; em outros termos o **si-mesmo** não é substância mas relação. O EU se torna EU em virtude do Tu. Isto não significa que devo a ele o meu lugar. Eu lhe devo minha relação a ele. Ele é meu TU somente na relação, pois, fora dela, ele não existe, assim como o EU não existe a não ser na relação (BUBER, 2001, p. 17, negritos meus).

Dessa relação dialógica surge uma outra. Sobre esta, Paz discorre da seguinte maneira: “o sentido dessa cintilação não é a significação última, mas a conjunção instantânea entre o eu e o tu. Poema: busca do tu” (PAZ, 2012, p. 289). O grifo ao termo **si-mesmo**, foi proposital na medida em que possibilita o diálogo com outro texto de Ricoeur.

Nesses versos de “Mãos”, percebo que “a poesia não diz: eu sou você; diz: meu eu é tu. A imagem poética é a ‘outridade’” (PAZ, 2012, p. 267). Ou seja,

A conversão do eu em tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode ser realizada se antes o mundo não reaparecer. A imaginação poética não é invenção, mas descobrimento da presença. Descobrir a imagem do mundo naquilo que emerge como fragmento e dispersão, *perceber o outro no um, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia busca dos outros, descobrimento da “outridade”* (PAZ, 2012, p. 267, itálicos meus).

Pela poesia, Astrid busca o Outro que não é o Eu, mas o Tu. Vale mencionar que o conceito de “outridade”, para ficar mais claro, nada mais é do que a reformulação do que se compreende por alteridade.

Outro poema que igualmente dialoga com o anterior no sentido de abordar o aspecto da perda de quem se ama é “Abraço póstumo”:

Cinge-me o dedo
vizinha à minha
a aliança dele.

No meio da noite
seu par de chinelos
acolhe-me os pés.

Através meus olhos
seus óculos escuros
este mundo espiam.
Também seu relógio
herança em seu pulso
marca vãos minutos.

Chaves e carteira
dele abram-me portas
de acesso ao tangível.

Metonímia à parte
sinto-me abraçada
não só pelas sobras.
(CABRAL, 2007, p. 37).

O pensamento de Bauman (2008, p. 63) possibilita a compreensão do poema quando ele diz que:

[...] o fim do compartilhamento “eu-você” produzido pelo falecimento de um companheiro-na-vida, pode ser descrito, com um mínimo de simplificação, como uma experiência de morte de “segundo grau” (e permitam-me repetir: trata-se da única modalidade em que a experiência de morte é acessível aos vivos) (BAUMAN, 2008, p. 63).

Ao cruzar o discurso de Bauman com o de Astrid no poema “Abraço póstumo”, verifico que o rompimento do compartilhamento “eu-tu” desencadeado pela morte do amado permite que se correlacionem o Eu, do sujeito lírico, e o Tu, do amado morto, ou seja, a morte do Outro, no caso, o amado com quem o eu-poético compartilhou a vida permite que o eu-lírico vivencie a única modalidade de morte acessível aos vivos.

É por meio do entrelaçamento entre estes dois seres que se constrói no poema a imagem do abraço póstumo. Já no primeiro terceto é possível ver a simbiose desses seres amalgamados por uma aliança que pertencia a ele, este objeto serve agora para cingir os dedos dela. A aliança é símbolo de união, no entanto, também representa a separação.

No outro terceto são os chinelos dele que à noite possibilitam acolhimento aos pés dela. Dando sequência, os óculos escuros do marido, agora espiam este mundo pelas lentes sensíveis dos olhos da esposa. Assim também ocorre com o relógio de pulso que agora somente marca vãos minutos.

Outros objetos são as chaves e a carteira do esposo, esses agora servem para que a mulher consiga abrir portas de acesso ao tangível. Para finalizar, o eu-poético saudosos de um abraço diz que ao considerar a parte pelo todo sente-se abraçada não só pelas sobras. Nota-se que o paradoxo ausência/permanência configura todo o texto. A ausência do amado se configura em permanência, pois o abraço póstumo é possível por meio dos objetos dele que com a esposa permaneceram.

Do amado ainda restaram os chinelos, os óculos, as chaves, uma carteira e uma aliança. Esses objetos são aqui considerados como sendo as “restorelíquias” do cônjuge, essa expressão foi criada por Astrid e encontra-se no poema “Cemitério de Manaus”, de *Visgo da terra* (CABRAL, 1998, p. 172-173). Ao retomar o termo cunhado pela poeta, procuro empregar o vocábulo como sendo os objetos do marido que servem para apaziguar a dor, a saudade e a tristeza causada no eu-lírico pela ausência daquele de quem só restam os pertences. Assim, o texto cria o *pathos*.

Em vista disso, sinto-me autorizado a fazer esta analogia entre *Eros* e *Tânatos* tomando como referência o poema “Amor perdido”, de *Rasos d’água* (2004):

Naquela noite
de escuridão completa
vi a outra face do amor.
(eclipse entre as costelas!)
Naquela noite
conheci o deserto

e soube que o céu
 embutia o inferno.
 Naquela noite
 gritei, meu Deus, meu Deus,
 que fiz pra merecer
 tal lambada na alma?
 Naquela noite
 a mágoa foi tão funda
 e o desespero tão vasto,
 que o travesseiro virou
 várzea onde fiz jorrar um rio.
 (CABRAL, 2004, p. 35).

O título do texto já assinala para o conteúdo do poema, uma vez que “Amor perdido” é a síntese do que se perdeu, do que teve fim, ou do que morreu. Tudo na vida está fadado à morte, até mesmo o amor, como relata o eu-poético, falando sobre um tempo passado “Naquela noite”, que ainda assombra a memória. Ao evocar o vivido, o sujeito lírico nos diz de uma memória revestida de saudade, ou seja, fala da ausência sentida na presença, ausência de alguém que já não está mais aqui, por isso, o amor perdido. Por meio de sua confissão, o eu da enunciação diz que lá, “Naquela noite / de escuridão completa / vi a outra face do amor”. Pensemos, se o amor tem duas faces, uma já conhecemos, é *Eros*; a outra acreditemos que seja a face de *Tânatos*. Dessa forma, amor e morte são as duas máscaras de que se reveste o amor.

Ao tratar liricamente do amor perdido, a poeta fala da perda e da dor causada pela falta do outro. O sofrimento causado é tanto que o eu-poético se questiona “[...] meu Deus, meu Deus, / que fiz para merecer / tal lambada na alma?”. Paz, ao teorizar sobre o amor, destaca que “a experiência amorosa nos dá de maneira fulgurante a possibilidade de entrever, ainda por um instante, a indissolúvel unidade dos contrários” (PAZ, 2012, p. 158). Mais adiante, revela o teórico que “o amor desemboca na morte, mas dessa morte saímos ao nascer”, ou seja, “é um morrer e um nascer” (PAZ, 2012, p. 160).

Ao dizer do amor, o poema diz de solidão e sobre isso Paz destaca que

[...] a verdadeira solidão consiste em estar sozinho separado do seu ser, em ser dois. Todos nós estamos sozinhos, porque todos somos dois. O estranho, o outro, é o nosso duplo. Repetidas vezes tentamos agarrá-lo. Repetidas vezes ele nos escapa. [...]. Toda noite, por umas poucas horas, volta-se a fundir-se conosco. Toda manhã se separa. [...]. O outro está sempre ausente. Ausente e presente (PAZ, 2012, p. 160).

Ao cruzar o pensamento teórico de Paz aos primeiros versos de “Amor perdido”, encontro similaridades entre os discursos, pois para a poeta

Naquela noite
de escuridão completa
vi a outra face do amor.
(eclipse entre as costelas!)
(CABRAL, 2007, p. 35).

Nesses versos, o sujeito lírico busca, durante a noite, o outro que é seu duplo, este outro que é presença e ausência. Lendo com mais acuidade os versos, percebemos que a imagem do “eclipse entre as costelas”, é o outro a fundir com o eu-poético. O eclipse é a fusão do Eu no Tu, representa a união momentânea de dois corpos celestes.

Ao buscar, no discurso de Paz, as chaves para a compreensão do poema, percebo que para ele

O homem vive descontrolado, angustiado, **procurando esse outro que é ele mesmo**. [...]. O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. Não há mais outro, não há mais dois (PAZ, 2012, p. 141, negritos meus).

Ao buscar no Outro o Nós, a que se refere Paz ou o si-mesmo como outro, dito por Ricouer, o eu-lírico astridiano procura inexoravelmente por sua outra metade que já se foi, do seu amado restaram apenas objetos e lembranças fraturadas na memória.

3.5 A angústia, o trágico e a morte em Astrid

Neste tópico, o estudo aborda dois aspectos que circulam o lirismo em torno da morte em Astrid, a saber: a angústia e o trágico. Para tanto, recorro ao pensamento de Zucolo (2012, p. 175), para quem “a angústia sempre foi um dos sentimentos impulsionadores da ação humana; e, não sendo um sentimento preciso, não se refere a algo determinado”. Deste modo, a concepção de angústia da autora dialoga com o entendimento de Abbagnano (2007), pois para ele:

A angústia vai se revestindo de concepções diferentes, mas em todas é um sentimento de desconforto diante do vazio: seja o outro, seja o futuro, seja a vida. Viver para a morte, angustiar-se, significa compreender a impossibilidade da existência enquanto tal. E compreender tal impossibilidade significa compreender que todas as possibilidades da existência, consistentes em antecipações ou projetos que pretendem transcender a realidade de fato, só fazem reincidir na realidade de fato. Por isso, o verdadeiro significado da angústia é o destino, isto é, a escolha da situação de fato como herança de que

não se pode fugir e o reconhecimento da impossibilidade ou nulidade de qualquer outra escolha que não a aceitação da situação em que já se está (ABBAGNANO 2007, p. 61).

É a partir da compreensão de angústia destes autores, em contrapondo ao pensamento de Ricoeur (2007, p. 370), quando ele diz que “porém, mesmo aceita, a morte continua assustadora, angustiante, em razão de seu caráter radicalmente heterogêneo a nosso desejo, e do custo que representa sua acolhida”, é que leio os poemas “Flashes de hospital”, de *Lição de Alice* (1998), “Lívido alívio”, de *Rasos d’água* (2004) e “O cerco”, de *Ante-sala* (2007). Desses textos, o primeiro foi fragmentado em duas partes.

Vida entre parênteses
na prisão do leito
(o mundo visto da janela
vira quadro na parede)
Paga a carne seu preço:
o purgatório é aqui mesmo.

– Prenda a respiração
– Não respire
– Respire
Eis o seu avesso
o retrato antecipado
aos olhos do cozeiro.

Árvore do soro
árvore da vida
len-ta si-len-te
sua seiva ceva o sangue
su-a-ve-men-te.
(CABRAL, 1998, p. 266-267).

O eu-poético encontra-se em um ambiente intermediário de vida e morte: a ante-sala. É o recinto de um hospital que, no poema, configura-se como um espaço limítrofe da vida e da morte. Local de espera do porvir onde o sujeito poético vê a “Vida entre parêntesis / na prisão do leito / o mundo visto pela janela / vira quadro emoldurado” para que a carne pague o preço. Em seguida, o eu-poético diz “o purgatório é aqui mesmo”. Sobre isso Ariès (2014, p. 202) considera que “desde há muito tempo os cristãos admitiam forçosamente a existência de um espaço intermediário, probatório, nem Inferno nem Paraíso, onde suas orações, suas obras e as indulgências ganhas podiam intervir em favor dos que ali vegetavam”. Este espaço é conforme o texto – o hospital.

Na sequência, os versos:

Mede o termômetro
a febre do corpo.
Com que instrumento
será medido o medo
de estar só e morto?

Descontamos em dores
os velhos débitos
ou para a vida futura
juntamos créditos?
Choros e ais rasgam
o etéreo ventre da noite.
Quem chega entre fitas e guisos
urina e fezes?
quem parte entre gases e drágeas
urina e fezes?
Quem curte a dor de passagem
nesta breve grave viagem?
(CABRAL, 1998, p. 266-267).

A angústia também floresce nos versos de “Lívido alívio”:

A despedida foi lenta:
caso de morosos meses
progressos e retrocessos.
O corpo na horizontal
(já na posição futura).
O desespero evitado
pelo desejo da cura.
A lembrança do milagre
falsa chama iluminando.
Dias cravados de sustos
de gratuitas ilusões.
Juntas, séquitos de médicos
e alvos vultos desfilando
por corredores escuros.
Cortejo de conhecidos
constrangidos pela dor
sem partilha, o privilégio
de ainda deter a vida
sem ameaça imediata.
Horas se arrastando lerdas
pingar de soros e choros
Sob o gaguejo das rezas
a impotência oprimindo todos
até o lívido alívio
(CABRAL, 2004, p. 65-66).

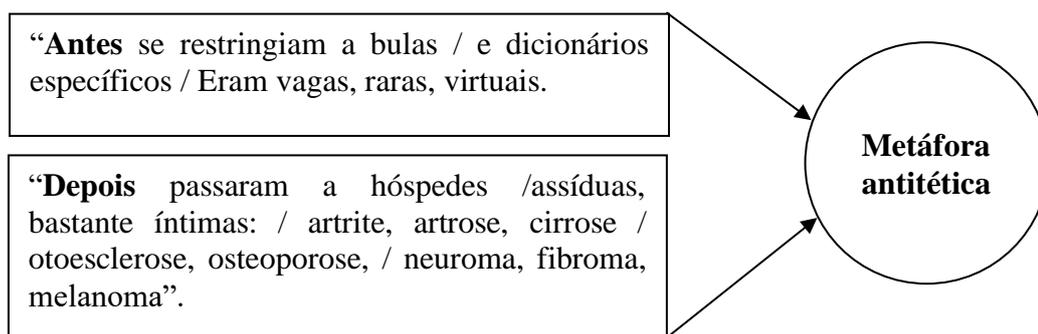
O lívido alívio, representado nos versos, fala de como a morte pode ser o refrigerio para aliviar o sofrimento de quem padece de uma doença sem cura. No texto, o emissor da mensagem poética mostra como o morrer pode amenizar o martírio do moribundo e daqueles que com ele

partilham do amargor da enfermidade. Além disso, está posto nos versos que o tempo de espera pela cura ou pela morte foi longo, como se vê quando o eu-poético declara “A despedida foi lenta: / caso de morosos meses / progressos e retrocessos”.

Outro poema onde o eu-lírico aborda a angústia com relação à morte é “O cerco”:

Antes se restringiam a bulas
e dicionários específicos.
Eram vagas, raras, virtuais.
Depois passaram a hóspedes
assíduas, bastante íntimas:
artrite, artrose, cirrose
otoesclerose, osteoporose
neuroma, fibroma, melanoma.
Foram fechando o cerco
migrando da abstração mental
para o corpo real de gente
carne osso unhas e dentes,
gente à mão, ao nosso lado.
Com doídas entranhas
mede-se agora a distância
entre vocábulos fatos.
(CABRAL, 2007, p. 58).

O cerco a que se refere o eu-lírico é o das doenças. Interessante observar que isso fica evidente na própria metáfora que intitula o texto. Outro aspecto que se vê é o uso da **metáfora antitética** demarcada nos sequenciadores temporais: antes/depois. O eu-lírico faz uma comparação antitética nos seguintes termos:



Quadro 4: A metáfora antitética antes/depois. Fonte: O autor.

Ao migrar do mundo das abstrações mentais rumo ao “corpo real”, o que era apenas psicológico torna-se físico. Assim, o cerco encontra no palpável, “osso”, “unhas” e “dentes”, espaço próprio para se fechar. Dessa forma, o que parecia estar longe “mede-se agora a distância

entre vocábulos fatos”, ou seja, “a angústia que põe seu selo sobre a ameaça sempre iminente do morrer não mascara a alegria do entusiasmo do viver?” (RICOEUR, 2007, p. 368).

Em tendo feito associação entre a angústia e a morte, discorro agora a respeito do trágico e sua relação com a morte. Para tanto, recorro à Astrid Cabral (2015, p. 423), quando ela diz o seguinte: “as tragédias que me sacodem são as que vivencio ou testemunho, de pessoas próximas de carne e osso, não de ilustres e remotos gregos e troianos”.

O seu pensamento pode ser acoplado à interpretação da finitude da vida humana que aparece nos poemas “Morte no verão”, de *Lição de Alice* (1998) e “Tatuagem”, de *Rasos d’água* (2004). Por essa razão, o entendimento do trágico, neste estudo, difere do trágico da compreensão de trágico filosófico e se distancia também da tragédia, pois esta é concebida “como um gênero poético específico”:

Na manhã de verão
flambuaiãs em fogo
coro de cigarras
mangas nas ramas
chispas nas vidraças.
Tanta luz saudando
o sangue e a carne viva
adoçando frutos
acendendo festas
em janelas e pupilas.
Porém o bebê
tão esperado e querido
pra sempre deixou de chorar.
(CABRAL, 1998, p. 310).

Neste texto, o acontecimento trágico é a morte de um bebê. O poema desde seu início já prenuncia este fato através do “coro de cigarras”. No entendimento de Most (2001, p. 23), o trágico é “particularmente a morte inesperada, desnecessária e prematura. Estes são os critérios pelos quais acidentes de trânsito fatais, a morte de crianças pequenas e outras calamidades são designadas ‘trágicas’ em linguagem comum”. Estes acontecimentos são tidos como trágicos. Nesse sentido, à espera por um bebê “tão esperado e querido” torna-se trágica se for considerado o fato que este “para sempre deixou de chorar”, ou seja, a morte prematura desta criança é por esse viés algo trágico. Em seu entendimento do trágico, Most (2001) considera que

Pode haver conexões entre o que poderíamos chamar de os usos vernaculares e metafísicos do termo “trágico”, mas ainda assim a diferença entre o uso que o filósofo e a multidão fazem da palavra é evidente: onde está a culpa do bebê na sua morte, ou a necessidade do destino em uma colisão fatal? “O trágico”, compreendido desta maneira, não é em primeira instância um conceito estético

útil para a análise de um gênero específico, mas antes uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana (MOST, 2001, p. 24).

Mais adiante, o teórico acrescenta que:

Ambos os entendimentos modernos do “trágico”, o coloquial e o filosófico, envolvem uma separação fundamental entre “a tragédia” como um gênero que compreende um conjunto de textos específicos e “o trágico” como uma descrição de certos tipos de experiência ou de traços básicos da existência humana. O termo não é estético, mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas. O próprio sucesso deste uso moderno é evidência de que, para os últimos propósitos, ele tem sido extremamente útil; mas para o estudioso que também está interessado em compreender o gênero poético da “tragédia”, ele imediatamente levanta uma série de questões difíceis, até mesmo insolúveis (MOST, 2001, p. 24).

Em sua ponderação acerca do trágico, Most o distingue da tragédia, uma vez que esta refere-se a um conjunto de textos inseridos num gênero poético específico, enquanto o trágico moderno, em sua perspectiva coloquial ou filosófica, é, antes de qualquer coisa, um entendimento antropológico ou metafísico, não podendo ser deste modo considerado um termo estético. É a partir dessa aceção moderna de trágico que diz respeito à essência da condição humana que analiso o poema “Tatuagem”:

Em mim esta indelével tatuagem:
 não mera mancha, nódoa em tela ou derme
 na alma, porém, em sua oculta carne.
 Não longínquas tintas do Pacífico
 mas com os sombrios tons do que é tragédia.
 Há um verde de ramos desmaiados
 preto piche de noite desestrelada
 um vermelho a pender para o tom roxo:
 sangue sustado no fluxo do corpo.
 Vê-se uma árvore que se contorce
 sob o brutal impacto de um carro
 enquanto os deuses arrebatam um jovem.
 (CABRAL, 2004, p. 69).

A imagem da tatuagem é um episódio trágico para o eu-poético. Sabe-se que uma tatuagem é um registro feito sobre a pele que em geral não pode ser apagado, só que nos versos isso fica ainda mais intensificado pelo uso do adjetivo “indelével”. Geralmente a tatuagem é algo superficial, uma vez que os pigmentos depositados no tecido epidérmico não ultrapassam as camadas da derme ou epiderme, todavia, no texto, a metáfora da tatuagem não é somente

uma mancha feita com “nódoa em tela ou derme”, pois a tintura dessa tatuagem atravessa o superficial e chega ao interior do corpo como uma mácula, localizando-se na alma, nos recônditos da “oculta carne”.

Ao estabelecer relação entre o acidente de trânsito que vitimou um jovem e a tatuagem, o eu poético diz: “Em mim esta indelével tatuagem”. A morte de um jovem em virtude do acontecido é pintada não com as “longínquas tintas do Pacífico”, mas com as cores dos “sombrios tons do que é tragédia”. Tudo ocorre em uma noite desestrelada, cujos tons de preto piche em que “Há um verde de ramos desmaiados”. A personificação é nítida, pois o desmaio é uma reação humana. Já se presume a morte, porém não se sabe até o momento quem irá morrer.

4 “ENTRE NASCENTE E FOZ”: O MORTUÁRIO LÍQUIDO DE ASTRID

É sabido que a água percorre o lirismo de Astrid atravessando-o como um tema recorrente. Deste modo, parto do entendimento de que “para Astrid, a água é muito mais que a origem da vida e metáfora da criação: numa relação dialética que não se esgota nunca, é também fonte de morte e de destruição” (PINTO, 2014, p. 154). Acerca dessas transfigurações sofridas pela água, as quais são transformações sofridas pelo homem, Astrid esclarece:

Rasos d’água, na mesma linha de mergulho na interioridade, oferece, com seu título ambíguo, um inventário não só das perdas dolorosas que nos assaltam no decorrer da vida levando-nos às lágrimas, como também o cósmico contraponto da contemplação exterior das águas que nos cercam em mares, rios, chuvas, poços e piscinas (CABRAL, 2012, p. 162).

Na mesma linha de raciocínio da poeta, Guedelha (2015, s/p) argumenta que:

A água, em suas multifacetadas formas, é ao mesmo tempo testemunha e agente dessa condição humana de caminhar inexoravelmente rumo à decrepitude. A chuva, o rio, o mar e outras fontes de água metaforizam a instabilidade da vida, a inconsistência do mundo, a fluidez da existência. *Mas a síntese das sínteses no que se refere à água concretiza-se através das lágrimas*. Estas são expressivas das perdas e ganhos ao longo da vida, inclusive a perda do amado, cuja morte semeia-se por quase toda a obra. (GUEDELHA, 2015, s/p, itálicos meus).

Sobre as lágrimas, um exemplo de Astrid é

“Vamos atrás de nossos mortos
ascender velas que também choram,
 conhecer a casa que nos aguarda”
 (CABRAL, 2005, p. 45, negritos meus).

As águas dessas fontes de lágrimas revelam a penosa dor que assola o indivíduo diante da perda daqueles que lhe são queridos. É o que está posto em *Rasos d’água*, logo nas primeiras páginas, quando o eu-poético fala: “A meu filho Giles, / presença e pranto”. A par do que está dito na dedicatória, enfatizo que *Rasos d’água* expressa essa dor em vários de seus poemas em que se nota a saudade perante a ausência do amado, o poeta Afonso Félix. No entanto, é ao filho já falecido que o livro é dedicado. Já em sua epígrafe, está posto “Lavei os olhos / em muitas lágrimas / Agora vejo melhor”.

Ainda levando em conta o simbolismo das lágrimas, a poeta chora em muitos versos que se inundam pela dor da saudade, ora do filho Giles, ora do amado Afonso Félix.

Exemplos:

Falo de um tempo extinto
de um espaço perdido
em rios e navios
de promessas e esperas
quando o ser aprendiz
desconhecia o mapa
e se feria em quinas
de esquinas e de pedras
a chorar antes as guerras
nas telas dos cinemas.
[...]
Eu a chorar pitangas
No frio ombro das fronhas
Madrugadas afora.
Temporadas de lágrimas
Fáceis e sem consolo
Coração posto em cacos.
(CABRAL, 2004, p. 30, negritos meus).

Assim como em “Sobrevivência”, as lágrimas são a fonte onde Astrid faz jorrar sua poesia. Vejamos:

“**Meus olhos**, porém, mudaram o cosmos.
Puseram esta lágrima boiando
no rosto do mundo”
(CABRAL, 2004, p. 27, negritos meus).

Considero que a água “simboliza a vida e a morte. Traz repouso e bem-estar ao sonhador de uma água tranquila. O ser humano, como as águas do rio, morre a cada instante. A transitoriedade da água é a mesma da entediante cotidianidade em que se vive” (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 13). O que escreve Alvarez Ferreira tem relação com muitos poemas de Astrid. Por isso, pontuo que a água flui e morre a cada instante. A água como símbolo de vida e morte se espalha pelo lirismo astridiano. Por essa razão, retomo a categoria “Morte por água” que consiste num poema homônimo de *Rasos d’água* para enfatizar a partir de Bachelard (1997, p. 11) que:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos

os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura”.

A morte, desencadeada pela água, se estende por muitos poemas e também por alguns contos de Astrid. “Um grão de feijão e sua história” focaliza esse aspecto onde a água é a portadora da morte para o grão de feijão que sucumbe quando um jato de água quente é jogado sobre ele. Já nos textos líricos é, em *Rasos d’água*, que a categorização encontra terreno propício, tal como no poema “Morte por água”:

Da primeira vez

ninguém se deu conta do perigo.
Até a mãe sorriu pensando
como é dramática essa filha
e reviu-a sob um pé de acácias
desmaiada fingindo-se de morta.
Sorte que aos gritos de socorro
um anjo surgiu de entre as ramas
arreatando-a ao umbigo do rio.

—————→
Morte pelo rio

Da segunda vez

a muralha do mar desmoronou-se
mortalha sobre o vulto de sereia.
Mas rolava um tempo **de amor cortês**
e gestos de bravura. Sem demora
dois cavalheiros surgiram da areia
e cavalgando o dorso das ondas
venceram o monstro marinho
em vassalagem à jovem dama.

—————→
Morte pelo mar

Da terceira e última vez

no peito sacudido por soluços
os olhos desataram cachoeiras.
Era a alma que morria embarcando
no esquife do filho rumo ao barro.
Dessa vez não escapou ao naufrágio.
Quando o corpo do fundo do poço
boiou, era cadáver ambulante
a alma decepada ao fio da dor.
(CABRAL, 2004, p. 60, negritos e destaques da morte meus).

—————→
Morte pelo poço

Disposto em três estrofes, o texto discorre acerca das inúmeras possibilidades em que a morte é acionada pela água. Cada conjunto de versos começa com um alerta. “Da primeira vez / ninguém se deu conta do perigo” é o que diz o eu-poético. Vale ressaltar que o ambiente em que se encontra a personagem vai se modificando ao longo do poema. Na primeira vez a quase morte da menina se dá quando ela toma banho no rio; na segunda tentativa a morte viria quando

de um encontro com o mar, no entanto, é somente na terceira estrofe que água mostra o seu lado fatal e desencadeia a morte da menina, “quando o corpo do fundo do poço boiou”.

De *Visgo da terra*, livro de onde vem o poema “Rio Negro”, a morte por água é igualmente apresentada pelo eu-lírico. O rio Negro poetizado por Astrid é visto por alguém próximo à realidade amazônica. Seu olhar sobre o rio é um olhar de quem conhece as nuances dos regimes das águas negras do rio. No intuito de facilitar a compreensão do texto e, tendo em vista a extensão do poema, opto por fragmentá-lo em algumas seções como se verá abaixo:

Rio Negro
 a noite se liquefaz perene
 em tuas águas de antiga chuva.
 O sol te acende centelhas
 mas não te penetra o corpo
 de sonolenta serpente a esti-
 rar-se em leito de sombras.
 (CABRAL, 1998, p. 189-190).

Nesses versos o eu-poético descreve o rio estabelecendo algumas comparações. O rio aparece à feição de uma sonolenta serpente. Nota-se que a imagem do rio como uma serpente aparece noutros poemas de Astrid.

O interessante nestes versos iniciais é a comparação (rio = serpente). A imagem do rio à feição de uma cobra é usual nos textos de Astrid, basta apontar os outros poemas em que tal comparação aparece.

Ilustrando em *Visgo da terra* há pelos menos outros dois poemas, além do “Rio Negro”, em que o rio é metamorfoseado como cobra. O primeiro desses poemas está em “Por toda parte o rio”, cujos versos

Por toda parte o rio
solta serpente a rojar-se
 na paisagem da planície
cobra domada à forca por
 barrancas e algemas de pontes
 ou cativo fragmento de pote
 na palma côncava do púcaro
 no copo translúcido e mínimo
 leite a pojar o seio das cuias [...].
 (CABRAL, 2005, p. 60, negritos meus).

No segundo texto, “A cheia” onde se lê:

[...] Lambendo chapechape beiras e batentes

o rio cobra raivosa ia mostrando os dentes.
 Não mais praias, matos ou ribanceiras nuas.
 (CABRAL, 2005, p. 70, negritos meus).

Um terceiro exemplo é retirado de *Rasos d'água*, especialmente, quando se observa os versos de “Rio de antanho”:

**Para mim fosse redondo
 seu deslizar de serpente**
 na marrom do lombo
 não passava de morada
 de estrelas cardumes luas
 espelho de lindas nuvens
 cama onde o sol se deitava [...].
 (CABRAL, 2004, p. 99-100, negritos meus).

Retomando a análise de “Rio Negro”, é necessário observar que para além da comparação do rio/serpente. Outro aspecto que já surge nos versos é o jogo de oposições e o isomorfismo bem ao final dessa porção do poema. Em tendo suas águas negras, fruto dos sedimentos carregados pelo rio, fica evidente que o sol não consegue irradiar sua luz; o que contribui para que o rio permaneça em seu leito de sombras.

Rio Negro
 em tua apressada correnteza
 flui entre caules folhas e espumas
 a tristeza ancestral e densa
 dos homens que já engoliste
 com guelras de limo e lodo
 ou viste em teus crespos espelhos.
 (CABRAL, 1998, p. 189-190).

Acima, eu-poético apresenta o rio-assassino cuja gula é capaz de engolir homens, da mesma forma como carrega caules, folhas e espumas. Dessa forma, os versos sugerem que diante da força do rio, somos ínfimos seres. Além disso, o rio é peixe que “com guelras de limo e lodo” foi/é capaz de engolir os homens – como já se disse. Em tuas águas, comenta o eu-lírico, fluem não somente sedimentos, mas também os sentimentos: a tristeza e talvez o desespero daqueles que já engolistes.

Rio Negro
 tuas artérias-igarapés
 repetem moitas paredes cegas
 fachadas quintais janelas
 e murmuram sob o vão das pontes

o pranto do instante que se esvai
fugaz feito peixe rápido e esquivo.
(CABRAL, 1998, p. 189-190).

Nos versos acima, o eu-poético mostra o rio-cenário, composto de fachadas, quintais, janelas. O rio é parte de nós, ou seja, o rio não é só a morada dos peixes, mas abriga em seu leito aqueles que por ali transitam e se estabelecem.

Os versos 6-7 aludem à morte, pois “o pranto do instante que se esvai / fugaz feito peixe rápido e esquivo” traz consigo o sentido de morte que num átimo de segundo arrebatava quem por acaso mergulha no rio. A comparação ou **metáfora comparativa** feita nos versos é refinada e disfarça o real significado da morte que pode vir “fugaz feito peixe rápido e esquivo”.

Rio Negro
as precavidas palafitas
te conhecem a volúpia das cheias
os flutuantes o doce bamboleio
os jiraus a fúria dos dilúvios
os remos tua translúcida derme.
Mas ninguém atinge o teu enigma.
(CABRAL, 1998, p. 189-190).

Ao mostrar algumas porções conhecidas do rio, eu-poético destaca que: “as precavidas palafitas / te conhecem a volúpia das cheias”, assim como “os flutuantes o doce bamboleio”, bem como “os jiraus a fúria dos dilúvios” e “os remos tua translúcida derme”.

Há de se destacar o uso que a poeta faz da elipse, figura de linguagem utilizada para aumentar a expressividade da mensagem poética, pois não é necessário a repetição do verbo “conhecer” no início de cada verso, uma vez que o contexto já dá conta disso. Não obstante, ao apresentar o que se conhece do rio, o eu-lírico fala também daquilo que é desconhecido acerca dele, ou seja, conhecemos algumas faces, porém nunca saberemos tudo sobre rio. Assim, o rio permanece como um segredo, já que “ninguém atinge o teu o teu enigma”. Os versos acima corroboram para uma leitura dos ciclos do rio: enchente/vazante.

Vale notar que os versos se organizam tendo como suporte poético a hipálage, figura de sintaxe que consiste na “associação de um termo determinante a um termo que não é, logicamente, o seu determinado correspondente” (AZEREDO, 2010, p. 494), ou seja, nesses versos, a hipálage se dá quando ocorre a transferência do significado do adjetivo “precavidas” a palafitas, quando deveria ser a quem as construiu. Nessa perspectiva, o termo deveria se referir aos seres humanos, não à construção em si.

Outro ponto importante na construção imagética do rio é o fato de a ele serem atribuídos aspectos humanos: fúria e volúpia. Talvez por isso, pelo fato de o rio ser personificado, é que ninguém consegue decifrar o seu segredo, logo o rio permanece como um enigma.

Rio Negro
Viveiro-cemitério de cardumes
 em pele de jacarés e tracajás
túmulo-berço de botos e nenúfares.
 Em teu ventre **vida e morte** moram
 diluídas no escuro mistério
 em que vivemos nós mergulhados.
 (CABRAL, 1998, p. 189-190, negritos meus).

Nestes versos, há um jogo de **metáforas antitéticas**, dentre as quais estão “viveiro-cemitério, túmulo-berço e vida-morte”. As oposições estruturam o enunciado poético, pois o rio negro é viveiro-cemitério de cardumes em pele de jacarés e tracajás. Além disso, destaco a figura de sintaxe do quiasmo que é “uma inversão da ordem nas partes simétricas dos segmentos envolvidos” (AZEREDO, 2010, p. 492). Deste modo destaco abaixo a construção quiasmática presente nestes versos de Astrid.

Ilustrando:

Rio Negro
 Viveiro-cemitério de cardumes x túmulo-berço de botos e nenúfares.
 império de jacarés e tracajás
 (CABRAL, 1998, p. 189-190).

Como se observa nos versos acima, o quiasmo é uma repetição em forma de x.

Na sequência, os versos:

Rio Negro
 quando acordei em tuas margens
 desde a aurora do mundo corrias
obstinado entre nascente e foz.
 Quando daqui me for, persistente
 seguirás pela noite dos séculos
 em **ciclos de enchente e vazante.**
 (CABRAL, 1998, p. 189-190, negritos meus).

Nos versos acima, aponto que o eu-lírico tem consciência quanto à certeza de sua morte, e demonstra essa convicção nos versos: “Quando daqui me for”. Com a mesma confiança se refere ao rio, pois sabe que o “Rio Negro” seguirá “obstinado entre nascente e foz”, como

também em seus “ciclos de enchente e vazante”, ou seja, essa é a sina do rio, esse também é o nosso destino.

Rio Negro
Contigo arrastas rumo ao abismo
 invisível carga de risos de meninos
 orgasmos de jovens, ais de velhos.
Sereno soberano também me carrega
na deriva da vida até o oculto oceano
 refluindo fluindo indo indo...
 (CABRAL, 1998, p. 189-190, negritos meus).

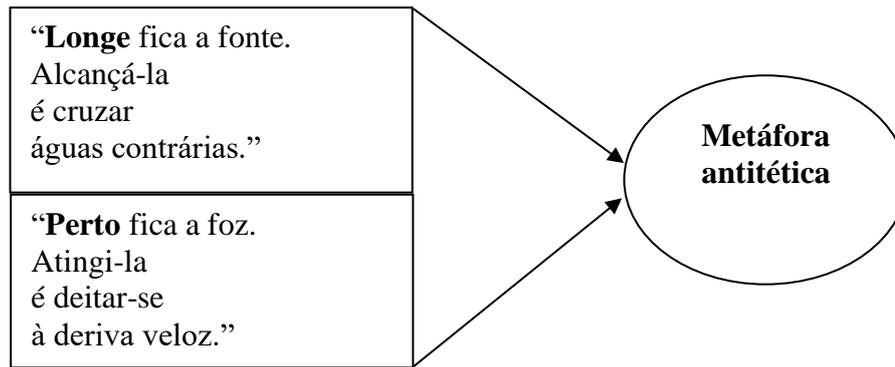
Em seu desfecho, o poema reafirma a temática de morte em contraponto à perenidade do ser. Deste modo, o rio segue como um elemento que carrega em suas águas travessuras de meninos, dores de velhos e volúpia de jovens. Destaco também que aparecem no poema as três fases da vida humana: as crianças, os jovens (quase adultos) e os velhos, ou seja, o rio é participante de todo o processo de vida humana, levando consigo todos esses sedimentos/matéria rumo ao abismo onde se esconde oculto oceano: a imagem da morte.

Em “Águas do Tapajós”, o eu poético se identifica com o rio.

Ilustrando:

[...]
Ó águas do Tapajós,
Não sois as mesmas de outrora
Nem sou eu a mesma de antes.
 [...]
 Ó Tapajós, entanguida
 De dor, **rendo-me à deriva**
 Do fundo líquido jade.
Ó águas do Tapajós,
Nosso rumo é mesmo a foz.
 (CABRAL, 2004, p. 110-111, negritos meus).

No poema “Acimabaixo” há outro exemplo retirado da lavra poética de Astrid Cabral em que se dá a metáfora antitética, bem como as imagens cruzadas de vida/fonte e morte/foz.



Quadro 5: A metáfora antitética longe/perto. Fonte: O autor.

Como se vê, no texto, o eu poético se posta diante de um dilema: regressar à fonte, mesmo que isso implique seguir rumo a “águas contrárias” ou continuar a viagem “à deriva veloz”. Os termos longe/perto sugerem distância a ser percorrida. Para retornar à fonte, há de se percorrer um longo percurso, todavia, para atingir a foz basta “deitar-se / à deriva”. O que parece é que é quase impossível voltar à fonte, mas chegar à foz é mais fácil, uma vez que é só deixar-se conduzir pelo curso das águas.

Já em “No umbigo do rio”, o eu-lírico diz o seguinte:

Inocente fui pela aragem da manhã
colher flores selvagens, dessas miúdas
de tufos baixos e corolas brancas
dessas que trocam sem problema
o chão dos campos por jarros na sala
até ficarem cinzentas, cobertas de pó.
Assim me extraviei entre moitas
atrás das tais sempre-vivas-do-mato...
Ao sair do sol entrei num túnel de galhos
que levava à corrente e à pequena praia
de areias alvas como macaxeiras nuas.
Daí entrei num banho de águas castanhas
anoitecendo cada vez mais escuras
e logo me senti envolvida num abraço
que me puxava ao fundo, como se houvesse
alguma armadilha de peixe submersa
meus pés em vão tentando tocar o chão,
o grito quando eu vinha à tona, sumia
abafado no gorgolejo da correnteza,
e o caudal sempre me enrolando brutal
sem que eu pudesse me desvencilhar.
Pensei, em vez de flores quase eternas
vou colher agora a flor da minha morte
no olho deste abismo, no umbigo do rio.
Então deu-se o milagre! Um anjo, saído
do verde ou do céu, me salvou das águas.
Tudo aconteceu há meio século

e a paisagem de tão antiga evaporou-se.
Aqui, estou vestida com a poeira do tempo
irmã das flores que buscava em meu passeio.
(CABRAL, 2005, p. 61-62).

O texto trata da experiência de um afogamento ocorrido há quase cinquenta anos, tal como o próprio sujeito lírico relata: “Tudo aconteceu há meio século”. Ao evocar o tempo passado, o eu poético revive os fatos já quase submersos pela memória. O passeio em busca das flores, “das tais sempre-vivas-do- mato”, o levou de encontro ao “umbigo do rio” que simboliza o abismo de águas, o redemoinho a nos sugar com força igualmente brutal. O eu poético relembra tudo isso dizendo “me senti envolvida num abraço / que me puxava ao fundo”, para mais adiante acrescentar:

o grito quando eu vinha à tona, sumia
abafado no gorgolejo da correnteza,
e o caudal sempre me enrolando brutal
sem que eu pudesse me desvencilhar.
(CABRAL, 2005, p. 61-62).

A força da água a enrolando traiçoeira, a luta para emergir, o grito de desespero em contraponto ao “abafado gorgolejo da correnteza”, tudo isso indica a batalha incessante pela vida. Quando tudo parecia perdido, eis que surge um anjo, não se sabe de onde, se “saído do verde ou do céu”, resgatou-a das águas que a engoliam.

Chamo à atenção, no discurso poético, para a metaforização que se estabelece em uma comparação ou **metáfora comparativa** entre praias de areias brancas e macaxeiras nuas.

Ilustrando:

Ao sair do sol entrei num túnel de galhos
que levava à corrente e à pequena praia
de areias alvas como macaxeiras nuas.
(CABRAL, 2005, p. 61-62).

O tempo é igualmente importante para compreensão do texto. Já se falou que o eu-lírico recorre ao tempo passado para que o já vivido venha à tona, trazendo consigo as lembranças submersas no rio da memória. Passado meio século, o eu poético não é mais o mesmo de antes, tal como o rio, enquanto que a paisagem já não existe mais. Sobre a paisagem comenta o sujeito lírico: “a paisagem de tão antiga evaporou-se”, no entanto “aqui, estou vestida com a poeira do tempo”.

Da mesma forma em “Por toda parte o rio”, o eu-lírico diz:

[...]
 Em águas batismais comungo
 e mergulho o arcaico corpo de
 remotíssimo passado anfíbio
 nós todos tão sáurios tão
 irmãos de peixes e quelônios
 e espelho o rosto em fuga por
 águas igualmente fugitivas
 e comigo vai o rio rente rindo
 roendo ruindo riando submim
 num sobsolo de sonhos.
 (CABRAL, 2005, p. 60).

Os poemas comungam de vários pontos incomum: a imagem do rio, do poço e do mar como portadores da vida, mas também como símbolos de morte. Trazem o ser humano, quase sempre vítima de sua força, fome e sede. As águas conduzem o homem da nascente à foz, levam-no ao encontro do abismo, “à deriva da vida rumo ao oculto oceano”, assim como o puxam ao “umbigo do rio”. O que dá unidade aos poemas não é exclusivamente a morte, é antes a água em seu eterno fluir. Nessas águas navegam o eu-lírico e o leitor. Por essas águas, escorrem tanto a vida quanto a morte em incessante movimento rumo à foz.

4.1 As narrativas funestas: a sacralidade aquática em “O dilúvio”

Neste tópico, o estudo analisa a sacralidade aquática no conto “O dilúvio”, de *Alameda*. Essa perspectiva da água, enquanto elemento sagrado que se concentra no dilúvio, é examinada com base nas considerações de Eliade (1992). Já o mítico que aparece no conto por meio das relações dialógicas deste com o texto bíblico do Gênesis é focado conforme as contribuições de Bachelard (1997).

Sobre o sagrado, vale lembrar as palavras de Cunha e Nunes (2013, p. 12):

Com o processo de racionalização, o homem foi abandonando seu modo de vida de referências ancestrais, quando sua alma e seu corpo se integravam ao cosmos, quando o sobrenatural era o seu próprio modo de existir, pois ele, os deuses, os rios, o vento e as árvores falavam uma mesma linguagem. Com o tempo, perdeu-se o sentido da natureza como símbolo do sagrado, e nada mais do mundo – agora um mundo profano – oferecia respostas para os mistérios da alma. Mas segundo Mircea Eliade, mesmo dividindo o mundo em sagrado e profano, permaneceu na alma humana um sentido religioso – *o homo religiosus*. E a forma de se religar ao tempo mítico das origens e dos deuses é reencenando os mitos, porque estes explicam como todas as coisas foram criadas a partir de uma origem sagrada. O mito é, então, uma manifestação do sagrado. Desta forma, ao preservá-lo, recriando-o, a literatura permite que o

homem resgate o tempo sagrado e se torne contemporâneo dos deuses. É esta a função – a de lançar o homem no tempo das origens – de um conto, de uma peça, de um poema, de um romance.

Diante do que foi mencionado antes, destaco que a natureza é, em sua essência, sagrada, e tal sacralidade se faz presente em “O dilúvio”, conto em que Astrid confere a uma árvore o discurso de caráter mítico presente em seu texto. Levando isso em conta, Graça (1998, p. 15) argumenta que as personagens astridianas “vivem uma existência mítica, absolutamente determinada por forças cósmicas e orgânicas”.

Em sendo estruturalmente dialógica, a diegese reatualiza outro texto que o antecede. Trata-se de uma nova percepção do Mito do dilúvio, contido no livro do Gênesis, da literatura bíblica. Logo nas primeiras páginas, a narrativa apresenta como narradora uma árvore a qual é personificada. Cabe a ela o relato deste episódio catastrófico.

Assim começa o conto: “Certo dia perdido entre os outros, as nuvens começaram a se aglomerar, cobrindo o céu de um imenso toldo cinzento. Tão cinzento e tão baixo que não mais se via a revoada dos pássaros costumeiros” (CABRAL, 1998, p. 127). Este fragmento da narrativa já insinua o que virá depois, assim como o próximo fragmento do conto, onde se lê:

Difícil acostumar-se com a ausência de asas, a avareza do sol. Este se entrincheirava atrás do teto espesso, esquecido dos frutos verdolengos e anãos. Em todas as direções o verde era sombrio e violento, pois o sol não lhe dourava a pele. **Distinguia-se quando muito a noite do dia, e embora o silêncio estivesse onipresente e as árvores de tão paradas lembrassem estátuas, a apreensão latejava em todos.** A quietude absurda sufocava. Mesmo as folhas velhas retesavam-se de medo, sustendo a queda, subitamente interrogativas ao que viria depois. (CABRAL, 1998, p. 127-128, negritos meus).

Neste excerto, é possível que se verifique através do relato desta narradora um prenúncio de destruição, ou seja, de morte, quando profere o seguinte discurso: “Difícil acostumar-se com a ausência de asas, a avareza do sol”. O que está dito, nesta porção da narrativa, é que sem a avareza do sol, não há vida, por esse motivo, o que predomina é a ausência de asas, ou seja, a morte sendo anunciada. Vale destacar ainda a presença da comparação ou **metáfora comparativa** que se estabelece quando a narradora compara as árvores paradas em termos de estátuas. Árvores/estátuas.

Dada essas informações iniciais, Mircea Eliade considera que:

Noé e o Dilúvio tiveram como recíproco, em inúmeras tradições, o cataclismo que pôs fim a uma “humanidade” (“sociedade”), à exceção de um único homem, que se tornou o Antepassado mítico de uma nova humanidade. As

“Águas da Morte” são um *leitmotiv* das mitologias paleorientais, asiáticas e oceânicas. A Água “mata” por excelência: dissolve, abole toda forma. (ELIADE, 1992, p. 67).

De acordo com o teórico acima, Noé se tornou o antepassado mítico de uma nova humanidade. Já no conto, a árvore é a portadora dos relatos e das ações, ela também é escolhida para continuar em forma de barco – como se verá mais adiante.

Em seguida, continua a narradora:

Pela floresta inteira instalava-se o pressentimento de que aquele telhado infinito se despencaria de uma vez só, folha de zinco gigantesca comprimindo todos. Nem as árvores robustas seriam poupadas. Minguariam vítimas da mesma sina que marcava as ervas, suas delicadezas reduzidas, ressequidas entre páginas de mostruários. As ervas então, sumiriam sem deixar o mais leve sinal. **Seriam pó no pó** (CABRAL, 1998, p. 128, negritos meus).

No fragmento acima, algumas palavras dão pistas do que virá. Nota-se que quem foi escolhida para trazer a mensagem do porvir é uma árvore, entretanto, nem mesmo “as árvores mais robustas seriam poupadas”, ou seja, o que está posto é que a morte chegaria para todos, desde os pequenos relvados os quais seriam acometidos primeiro, até as mais imponentes árvores não seriam esquecidas, ou seja, “Seriam pó no pó”. No excerto a seguir, a narradora diz que é a portadora do presságio: “Foi quando uma árvore imensa resolveu contar o seu segredo, por vaidade comentaram uns, enquanto outros a fizeram soberana e lhe ouviram a palavra” (CABRAL, 1998, p. 128).

Lendo o trecho, percebo que o protagonismo da árvore pode ser analisado em termos do sagrado, tal como define Eliade (1992). Para tanto, recorro outra vez mais ao conceito de hierofania, entendendo-o como a manifestação do sagrado, uma vez que a sacralidade, neste caso, manifesta-se na figura da árvore, pois é a ela que cabe a incumbência da profecia como também das transformações em decorrência do evento catastrófico. Por essa ótica a árvore estaria predestinada a fazer cumprir-se a profecia.

No próximo excerto a narradora anuncia que virá:

– **Mais dia, menos dia a chuva começa a cair. Morrerão todos. Uns antes, outros depois.** Dos tubérculos subterrâneos aos coqueiros aéreos, ninguém escapará. **Apenas eu fui escolhida e sobreviverei em forma de barco.** Chegado é o tempo da provação (CABRAL, 1998, p. 128, negritos meus).

Em seu discurso, a árvore avisa que todos morrerão quando a chuva começar a cair, ou seja, a morte por água, que é uma categoria muito produtiva no universo lírico-ficcional de Astrid, mais uma vez se esboça, agora, por intermédio da chuva/dilúvio. Além de anunciar que “ninguém escapará” da morte por meio da chuva, a árvore dirá que somente ela sobreviverá, mas não em forma de árvore, e sim como barco.

Ao considerarmos o fragmento do conto acima, novamente, podemos apontar as relações entre o texto de Astrid e a narrativa bíblica. Vejamos:

Todos os seres vivos foram exterminados da face da terra; tanto os homens como os animais grandes, os animais pequenos que se movem rentem ao chão e as aves do céu foram exterminados da terra. Só restaram Noé e aqueles que com ele estavam na arca. (BÍBLIA, GÊNESIS, 7:23).

Ou seja, assim como na narrativa bíblica só restaram Noé e os que com ele entraram na arca, no conto astridiano somente a árvore sobreviverá, só que como barco.

Após esse pronunciamento “[...] recolheu-se à mudez enquanto a surpresa e a curiosidade aguçavam a todos. A revelação precipitara aos borbotões ao longo das *artérias vegetais*” (CABRAL, 1998, p. 128-129). É evidente o uso da metáfora no termo em itálico, em que as artérias são ressignificadas para se referir ao mundo vegetal. Outra questão que aparece aqui, como também nos outros relatos do livro, é o intercâmbio de vozes em que a voz do narrador se mistura à de outros personagens. Sobre isso, Graça (1998, p. 13-14) comenta:

[...] a narração se dá num jogo cambiante entre a terceira e a primeira pessoa, às vezes, recorrendo-se ao chamado estilo indireto livre, em que o narrador, em terceira pessoa, assume o ponto de vista do personagem. Assim, a estratégia narrativa consiste em marcar a diferença do narrador em relação aos personagens e, ao mesmo tempo, com eles se identificar. O objetivo seria descobrir o humano no vegetal.

O comentário do autor explica que a estratégia narrativa consiste em mesclar a 1ª e a 3ª pessoa do discurso no intuito de procurar o que há de humano no vegetal, já que “os minúsculos dramas dos seres que habitam as margens da alameda [...] se tornariam, assim, dramas fundamentais dos homens” (GRAÇA, 1998, p. 14).

No fragmento que segue, a personagem protagonista passa por um processo de mudança em sua forma, se transformando de árvore a barco:

Já nos dias seguintes, a árvore transformava-se em tábuas, ripas, varas e mastros. Um homem com um machado e a árvore perdia a sua figura

cilíndrica. A unidade decomposta, subdividia-se, alargava-se, estendia seu corpo antes maciço em espaço maior. Cada golpe, porém, era a dor da amputação, o dó de sentir-se desmembrada, rotas as comunicações de seiva e tecidos que há centenas de anos eram contínuas e indivisíveis (CABRAL, 1998, p. 129, negritos meus).

No excerto, aparece quase de forma diluída no texto a marcação temporal: “Já nos dias seguintes”, além disso, quando a narradora fala que “a árvore se transformava em tábuas, ripas, varas e mastros”, leia-se que ela metamorfoseia-se em barco que será sua forma definitiva de agora em diante já que é em forma de barco que a ex-árvore cumprirá a missão que lhe foi confiada. Outro ponto muito importante que aparece no trecho é a aparição do homem enquanto personagem.

Acerca desse aspecto Graça (1998, p. 15, negritos meus) comenta o seguinte:

São poderosos símbolos da impotência humana. E não é por acaso que *Alameda* exhibe uma estruturação simbólica completa e complexa. **Todos os personagens, mesmo os homens que ocasionalmente “aparecem” nas histórias, vivem à margem da alameda.** Por ela passam, mas vivem a sua margem. E esse caminho, que confere unidade de lugar (e também de tempo, aqui quase indistinguíveis), se torna o símbolo metafísico de uma história que nos condiciona, que nos atravessa enquanto julgamos atravessá-la.

Concordando com o pensamento do autor, lembro que as contingências de tempo, bem como as de espaço, tornam-se fluidas nos contos de Astrid. Da mesma forma, o “aparecimento” dos homens sempre se dará pelas margens da alameda-jardim, já que no centro desse espaço estão os vegetais, é a eles que cabe o protagonismo das ações, tal como é posto no caso de “O dilúvio”.

Dando continuidade ao seu relato, a narradora pontua que

Pairando sobre o martírio, acenava-lhe apenas a imagem do naufrágio iminente mais a esperança de reavistar o azul do céu, boiando sobre a crista das águas como exótico nenúfar. Existia, pois, consolação, nunca alegria. Qualquer alegria era débil ante a ideia da floresta submersa, raízes apodrecidas, frutos e verduras fermentadas pela infusão na água das chuvas. Vinha-lhe com o orgulho de ter sido a indicada para testemunhar o flagelo, um ressentimento intransferível, a sensação de ser excluída, como se por desígnio seu, se houvesse furtado ao destino comum (CABRAL, 1998, p. 129).

Em seu diálogo, a narradora lamenta-se ante a catástrofe iminente, sendo seus olhos testemunhas da sina que acometerá a todos os seres da floresta, estes serão consumidos pela água da chuva. Deste modo, a dor que a árvore sente ao saber do seu destino e dos outros se

apazigua com “a esperança de reavistar o azul do céu, boiando sobre a crista das águas como exótico nenúfar”. A comparação ou **metáfora comparativa** é explícita, uma vez que a voz da narrativa associa o “azul do céu” ao “exótico nenúfar”.

Ainda em seu dizer, não haveria alegria, mas somente refrigério para com o que estava por vir, pois como poderia sentir júbilo sabendo que certamente a floresta iria perecer, e com ela as raízes iriam apodrecer? Apesar de sentir-se orgulhosa “de ter sido a indicada para testemunhar o flagelo”, junto ao orgulho estava o desgosto em tendo sido excluída da morte, não por sua vontade, “se houvesse furtado ao destino comum”, leia-se “o destino” como o perecer diante da morte tal como foram “os frutos e verduras fermentadas pela infusão na água das chuvas”, ou seja, afora tê-la sido poupada da morte, não se sentia consolada, já que somente ela iria testemunhar o martírio da floresta.

Acerca da questão do destino, Graça (1998, p. 14-15) pontua que “o destino é o que há de comum entre o humano e os vegetais. No caso de *Alameda*, as personagens conhecem o seu destino, porque como se disse, vivem uma existência mítica, absolutamente determinada por forças cósmicas e orgânicas”. Ancorado no posicionamento do autor, digo o que pensa a narradora: “Estaria à mercê dos ventos e das águas, leve qual **pétala despencada**” (CABRAL, 1998, p. 130), ou seja, como apontado por Graça, em tendo os vegetais suas vidas marcadas pelas forças da natureza, o que implica que “a morte pode vir com o vento muito forte, com a chuva destruidora ou com a degeneração de pétalas, hastes e pistilos” (GRAÇA, 1998, p. 15). Nesse pequeno trecho, outra **metáfora comparativa** surge, desta vez os termos comparados envolvem a árvore que estaria à mercê das forças cósmicas, leve tal qual pétalas despencadas. Cruzando o discurso teórico ao literário, o estar sujeito às prerrogativas da natureza fica evidente, pois a narradora tem sua existência deliberada pela ação de uma grande chuva. Em razão disso, Graça (1998, p. 15) destaca que “os ciclos vegetais não são apenas mais previsíveis, são somente mais breves” que os estágios humanos, pois, como foi dito, é o destino o ponto de fusão entre homens e vegetais. Para estes, a vida tem proporções gigantescas, enquanto para aqueles o que importa, antes de tudo, é a impossibilidade de permanência.

Até o fragmento anterior, a narradora ainda estava em seu processo de transformação de árvore a barco. Agora, em tendo concluído a metamorfose chegou-se a sua forma definitiva: “Quando era barco feito (de suas fibras mais flexíveis, teceram-se as velas) a chuva chegou” (CABRAL, 1998, p. 130). O que está posto aí é que o que era apenas previsão tornou-se realidade com a chegada da chuva.

Ilustrando a partir do texto:

Nos primeiros dias o alívio após a longa expectativa, suplantou o pânico. A não ser as gramas, os relvados e os capinzais, ninguém se afligiu com a chuva incessante. Não eram raras as chuvas prolongadas e a aflição costumava invadir os ânimos com atraso, após esperas inúteis, expectativas vãs. Contudo ao término de duas semanas, a terra de sede saturada recusava-se a sorver as águas, que ascendiam velozes marcando seus avanços nos troncos da floresta. Foi quando a inquietude mais que as águas cingiu a todos. A lembrança da profecia até então esquecível como fantasia de árvore caduca, gritava dentro de cada um. **A morte ali estava, disfarçada em chuvas inestancáveis**, e a indiferença dos vegetais era um mito entre os outros, **basta lembrar a desolação dos pinheiros debulhando compridas lágrimas de resina [...]** Pouco a pouco se afogavam os arbustos, os mais tenros, os mais resistentes. Desapareciam as sebes e os cerrados de gingas e pitangas, simultâneos. Tempo depois foi a vez das macieiras e cerejeiras nos terrenos altos e frios. A das coníferas, dos rijos carvalhos (CABRAL, 1998, p. 130, negritos meus).

Observando o excerto acima, vejo que aí está o ápice da íntima relação envolvendo a água e a morte. Conforme as palavras da narradora, “A morte ali estava, disfarçada em chuvas inestancáveis”, ou seja, a chuva inunda, afoga, varre os pequenos seres, levando-os nessas águas ao encontro da morte. Outra imagem importante da água é aquela já mencionada por Guedelha (2015) quando diz que a síntese das sínteses no que se refere às águas realiza-se nas lágrimas. É exatamente isso que vemos no trecho onde a narradora diz “basta lembrar a desolação dos pinheiros debulhando compridas lágrimas de resina (CABRAL, 1998, p. 130)”. As chuvas lavam e levam tudo, diante disso os pinheiros choram, derramam compridas lágrimas de resina. É mister salientar que se compararmos o excerto acima com a seguinte passagem do Gênesis bíblico, veremos como os textos dialogam, pois, o relato bíblico afirma que “quarenta dias durou o Dilúvio, e as águas aumentaram e elevaram a arca acima da terra. As águas prevaleceram, aumentando muito sobre a terra, e a arca flutuava na superfície das águas” (BÍBLIA, GÊNESIS, 7:17-18).

No tocante ao que foi dito acima, ressalto que na lírica de Astrid atuam pelo menos linhas de força como aponta Graça (1998, p. 9-10), a primeira “que investe na interioridade ‘pessoal e geográfica’, a segunda que procura decifrar o enigma do exterior, sejam os países, como em *Torna-viagem* e *Rês desgarrada*, sejam as ameaças da existência”.

A par dessas informações é que problematizo a relação entre literatura e paisagem. De acordo com Alves (2013), a paisagem é um dispositivo muito provocador de um trajeto que liga sujeito, palavra e mundo por meio do olhar. Nesse sentido, a noção de paisagem funciona “como uma questão contemporânea importante em torno da relação cultural e estética entre homem e

natureza, por mediação do olhar, que os estudos de paisagem se encontram com os literários” (ALVES, 2013, p. 192).

Dessa forma, analisar o sentido de paisagem é importante para compreensão do texto narrativo. À primeira vista, o olhar poético de Astrid em torno da paisagem pode causar certo estranhamento no leitor, já que a autora constrói uma paisagem que não se assemelha às paisagens amazônicas, o que fica claro quando a narradora diz: “Tempo depois foi a vez das macieiras e cerejeiras nos terrenos altos e frios. A das coníferas dos risos carvalhos” (CABRAL, 1998, p. 130).

É evidente que no Brasil há plantações de macieiras, geralmente situadas no Sul e Sudeste, onde o clima é mais propício à adaptação, só que na Amazônia não há como isso ocorrer devido à umidade da floresta. Entretanto, apesar de as cerejeiras serem nativas da Ásia, especificamente do Japão. No Brasil, as cerejeiras, já começaram a ser introduzidas em algumas áreas cujo clima é propício a sua adaptação.

Outro ponto que deve ser mencionado para explicar o fato de fauna e flora não serem oriundas da Amazônia é o respeito de Astrid ao texto original, o Gênesis. Em sendo Astrid uma leitora da Bíblia Sagrada, como se vê a seguir: “[...] sempre fui fascinada pela bela Bíblia” (CABRAL, 2015, p. 367), sua narrativa retoma o mito bíblico conforme a interpretação da autora. Dessa forma, seu texto é indubitavelmente dialógico, para lembrar a noção instituída por Bakhtin.

Dada a relação dialógica do texto de Astrid com o escrito sagrado, Culler destaca uma outra perspectiva que deriva da ideia de dialogismo. A essa nova abordagem dá-se o nome de intertextualidade. No que tange a esta última relação, o teórico ressalta que

Teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de “intertextualidade”: Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles (CULLER, 1999, p. 40).

Aceitando a ideia proposta por Culler que uma obra retoma, transforma ou contesta outro texto é que leio a narrativa de Astrid, visto que sabemos que ela busca suas referências lá nos escritos sagrados e cria uma narrativa que está intimamente ligada a esta fonte anterior.

Um pouco adiante, Culler pontua que “A intertextualidade e auto reflexividade da literatura não são, finalmente, um traço definidor, mas uma colocação em primeiro plano de aspectos do uso da linguagem e de questões sobre representação que podem também ser observados em outros lugares” (CULLER, 1999, p. 41).

Retomando a análise da narrativa, o excerto “Sobre a floresta infinita, cuja medida era o horizonte, as águas baixavam implacáveis, insaciáveis, caudalosas” (CABRAL, 1998, p. 131), destaco o uso da **metáfora hiperbólica** que caracteriza “a floresta infinita” em proporções demasiadamente exacerbadas como se vê em “cuja medida era o horizonte”. O trecho traz informações sobre as águas. Nesse sentido, a narradora diz que “as águas eram implacáveis, incansáveis, caudalosas”, em sua sede de destruição, ou seja, as águas conduzem à morte, pois assim como são capazes de trazer vida, são também responsáveis por ceifá-las.

É fato que a natureza é parte de Astrid. Em sua urdidura poética, há aspectos telúricos que a ligam à Amazônia, da mesma forma como há também pontos cosmopolitas relacionados as viagens empreendidas pela autora e isso contribui para que seus textos tenham muito de universal, pois restringir a produção lírico-ficcional de Astrid ao regional é vertiginosamente um pecado. Retomando o que pontuou Graça (1998), acerca das duas linhas de força (interior/exterior) que percorrem os textos de Astrid, digo que o seu eu poético, no caso dos textos líricos, ou seu narrador, considerando sua prosa de ficção, atuam como um cicerone a guiar o leitor e mostrar os cenários antes capturados pelas lentes de Astrid.

5 “PRESENÇA ABSTRATA: AS METÁFORAS DA MORTE

5.1 Do espelho e do retrato

A gente se despe em frente
 a espelhos e ousa enfrentar-se.
 Porém não há mesmo como
 ver-se, blindada a alma
 e as costas inalcançáveis.
 Somos opacos, translúcidos
 apenas a radiografias.
 Contudo resta a ânsia
 de bem nítidos nos vermos
 na dimensão do real.
 Mas, por mais que nos olhemos,
 o eclipse é sempre total.
 (Cabral, 2007, p. 33).

Discorro, nos limites deste tópico, acerca das metáforas do espelho e do retrato, um ponto de referência em Astrid Cabral. A poeta reflete, poeticamente, a respeito do tempo em muitos dos seus escritos. O tempo na poética de Astrid é fugaz, incansável, uma vez que o tempo nos atormenta enquanto seres finitos. Da mesma forma, a morte e a velhice nos inquietam. Assim, é a “dolorosa passagem do tempo no homem e em particular na mulher” (CABRAL, 2015, p. 432), que pode ser observado em muitos de seus textos.

A fugacidade do tempo é uma constante no fazer poético de Astrid. Por essa razão, considero a ação do tempo um aspecto fulcral em sua poética. Neste tópico, analiso que o foco dessa passagem do tempo recai sobre a metaforização de dois objetos: o espelho e o retrato, que são recorrentes no lirismo da poeta. O espelho entendido como objeto de constatação do tempo presente; o retrato compreendido a partir da evocação de um tempo passado. O tempo age nos dois objetos de forma distinta. Não obstante, da ideia de retrato e espelho derivam duas temáticas convergentes na lírica da autora: a velhice e a morte.

A poesia de Astrid revela essas inquietudes humanas. Suas estratégias poéticas mostram que os espelhos-retratos nos tornam prisioneiros do tempo, uma vez que presos estamos quando permanecemos emoldurados nas fotos-retratos. Do mesmo modo, do espelho somos reféns. Em um tempo presente, o espelho nos desafia, desconcerta-nos, pois neste objeto refletor nos contemplamos; nas fotos permanecemos eternizados nos limites de um retrato, num tempo passado que se torna presente quando a “memória, solução de permanência / metamorfoseia falta em presença” (CABRAL, 2007, p. 46). Como exposto acima, a memória é a possível solução escolhida pela poeta para suprir a ausência dos seres que partiram em sua finitude.

O olhar poético astridiano rememora as coisas efêmeras de que se faz a vida. Astrid poetiza as dores humanas, as perdas, os dilemas, as tragédias. Em seu poetizar, ela revela o instante que se esvai. Surge, então, o tempo dilacerador de rostos. Acerca do tempo enquanto instante, Paz (2012, p. 163) destaca que “a experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante é sempre um para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo”.

Noutras palavras, Astrid em seu olhar poético simboliza o instante eterno, o instante e nunca mais, instante em que nos postamos diante do espelho, ou que nos eternizamos para sempre nos limites de um retrato. É evidente que o espelho exerce fascínio sobre os humanos. A procura de um Outro diante do espelho exerce poder, especialmente na mulher, e é justamente em razão disso que o eu poético diz: “Passaste de mulher a pessoa”, pois “O espelho nunca mente” (CABRAL, 2004, p. 45). Ao discorrer sobre esta questão, Eco pontua que “a imagem especular *não pode ser usada para mentir*. É impossível mentir *sobre* as imagens especulares e *a respeito delas* (fazendo passar por especular fenômenos que não o são), mas não se pode mentir *com* a imagem especular e *através* dela (ECO, 1989, p. 26, itálicos do autor)

No espelho, procuramos o Outro que existe em nós, a imagem de nós mesmos: o Eu e o Tu, eis o duplo que convive no espelho. É essa a constatação do eu poético de “Armadilhas do hormônio”, publicado em *Rasos d'água*. Essa autocontemplação humana diante do espelho nos direciona ao mito de Narciso, personagem eternamente preso em seu reflexo ao espelho. Sobre esse aspecto diz o eu poético de “Primeiro espelho” que

A flor das águas
foi o primeiro espelho do universo

Nele, as nuvens
descobriram seu perfil de plumas
e assistiram à própria coreografia
sob a batuta dos ventos.
Já o firmamento
acorrentado ao feitiço
de constelações e luas duplicadas
foi o precursor de Narciso
(CABRAL, 2004, p. 104).

Após a leitura do poema, digo que há na poesia de Astrid Cabral um recorrente olhar poético narcísico. Ao trazer considerações acerca do mito de narciso, Guedelha diz em “Narciso faz *strip-tease...*” que a poeta se despe perante nós, os leitores.

Ao examinar sua obra poética, podemos enxergar a poeta refletida em seus textos, dito de outro modo, seus escritos refletem as muitas faces de Astrid. Os seus textos funcionam como um grande espelho cujos reflexos de Astrid escancaram a vida da poeta, os seus vários “eus”. É através dessas imagens capturadas por seus poemas que com ela podemos nos identificar.

Isso fica claro quando nos deparamos com este depoimento da poeta:

Minha poesia tem uma vinculação existencial profunda. Jorra mais de experiências pessoais do que de leituras. É meu testemunho de vida, fruto da minha percepção do mundo. É uma espécie de *strip-tease* espiritual. Coloque nela sem pudor de máscaras, com franqueza quase brutal. Não há nela o doce embalo da canção, mas soluços, gritos, perguntas e protestos. É uma poesia em que se podem apontar tensões e arestas, a consciência do patético e do nostálgico, doses de ironia e uma visceral tristeza. Estou comprometida com a autenticidade, o ser profundo (CABRAL, 2015, p. 338).

Levando em conta o dizer de Astrid, Guedelha indaga: “E o que são poetas, senão verdadeiros narcisos? Suas obras e as estruturas poéticas que criam carregam muito do ser e constituem o espelho no qual se miram” (GUEDELHA, 2015, s/p). Acerca dessa questão o autor comenta que

A inteligência grega nos ensinou que o que caracteriza o Narciso é o olhar. Ou o desejo forjado pelo olhar. A sina de Narciso é olhar sempre para sua própria imagem, ao ponto de ser devorado pelo encanto avassalador da autocontemplação. No decurso do tempo, aquela fonte mítica sobre a qual Narciso se debruçava foi cedendo espaço a outros elementos simbólicos ligados à imagem, como o espelho (GUEDELHA, 2015, s/p).

Na mesma linha do poema anterior; os versos: “Um dia fui bela, filha, / digo a surpreendê-la / Devo provar com retratos / o que tem ar de mentira” (CABRAL, 2004, p. 41). A primeira coisa que chama atenção nestes versos é a ironia refinada e ao mesmo tempo cruel deste eu-poético em pleno processo de busca de si mesmo, nessa incessante procura de si. O retrato, assim como o espelho, representa o duplo. O duplo, aqui, é no sentido de comprovação, pois cabe o trocadilho retrato-verdade deste ser-mulher que um dia foi bela; beleza esta perdida num longínquo passado, mas que ainda hoje pode ser recapturada por meio do retrato.

Em seu lirismo, Astrid aborda temas como a deterioração do corpo, a fugacidade do tempo e a iminência da morte. Ao comentar sobre sua produção ficcional, ela relata que em seus livros confluem temas como “a transitoriedade humana, os desgastes materiais e espirituais, a velhice, a nostalgia da juventude e a morte” (CABRAL, 2012, p. 162). Esse fluxo temático percorre diversos livros da autora, dentre os quais cito “Ponto de cruz / Lição de Alice

/ Rasos d'água / Ante-sala / Palavra na berlinda”; obras que celebram “o espaço abstrato e subjetivo das emoções e reflexões” (CABRAL, 2012, p. 161).

O lirismo de Astrid Cabral é repleto de metáforas fúnebres. No poetizar astridiano, o espelho e o retrato materializam a corporeidade dos seres que partiram em sua finitude. A esse respeito, exponho que “o ser humano só se reconhece a partir da aceitação de sua finitude. A vida está estreitamente ligada com a significação que se atribui à morte” (NEGRINI, 2014, p. 29). Dialogando com a afirmação de Negrini, faz-se necessário enfatizar que, em seu mortuário lírico, Astrid constantemente reinventa a morte moldada entre espelhos e retratos. É a partir da constatação de que as ações do tempo deixam marcas no corpo e na vida que o sujeito poético de *Rasos d'água* começa a “ver a outra face da morte” (CABRAL, 2004, p. 76).

Para analisar o espelho-retrato como fotografias metafísicas em Astrid Cabral, parto da teorização de Susan Sontag, em *Sobre fotografia*, para quem “A foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo” (SONTAG, 1977, p. 18). Em sua ficção, Astrid justapõe tempos: passado, presente e futuro pelo intermédio das fotos, tal como no fragmento de “Águas represadas” em que se lê:

Da aventura sobram algumas fotos, tipo, vejam, não estou inventando façanha, não é nenhuma mentira. Coleciono fotos, estratégia para documentar momentos de prazer (CABRAL, 2004, p. 123).

Nessa mesma linha, Sontag assinala que as fotos são fatias de tempo, o que se verifica no fragmento de texto astridiano, em que as fotos são arquivos da memória ou tempos fragmentados.

A acuidade do olhar de Astrid capta o espelho-retrato como espectros da morte. Diante do que foi dito anteriormente, recorro ao postulado de Susan Sontag que, ao discorrer teoricamente sobre a fotografia, diz: “Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio” (SONTAG, 1977, p. 18). Dessa forma, posso dizer que Astrid potencializa na foto o fascínio pela morte.

O primeiro poema apreciado neste capítulo é “Do outro lado”, de *Ante-sala*:

A quilômetros do abismo
tranquilo, o recém defunto
de grinaldas coroadas
toma chá com torradas
celebrando a travessia
pelo espelho metafísico.
(CABRAL, 2007, p. 41).

O texto poético traz como eixo temático a metáfora da viagem, expressa por meio dos versos “celebrando a travessia”. O recurso da metáfora é utilizado abundantemente por Astrid Cabral. As metáforas fúnebres florescem em seus versos, assim como se verifica em “Do outro lado”. Há inúmeros outros exemplos em que a metáfora da viagem se ancora. O objetivo da travessia é alcançar a outra margem, pois, um dia, ao certo não se sabe, todos nós seremos lançados rumo à viagem eterna.

Retornando ao poema, evidencio que na poética de Astrid Cabral encontra-se ancorada a seguinte metáfora “A VIDA É UMA VIAGEM”, cujo desdobramento é “a morte é uma partida”, ou seja, uma viagem sem volta. Tal como se lê nos versos, “o recém defunto / de grinaldas coroadas / toma chá com torradas / celebrando a travessia / pelo espelho metafísico” (CABRAL, 2007, p. 41). A imagem do recém-defunto celebra sua partida rumo ao abismo tranquilo. É interessante notar que o canal, pelo qual o ser parte em sua viagem, é o “espelho metafísico”, e o destino, como já mencionado, é o abismo.

Em seguida, apresento a análise do poema “A meio caminho”, publicado em *Lição de Alice* (1998):

Câmara lenta o tempo se instala
nos corpos e nas almas e sem alarde
processa vísceras e vontades
até a pulverização final.
A meio caminho fica sobressalto
ante o punhal dos velhos retratos
e o desgosto face ao frio espelho
que não devolve o antigo rosto.
(CABRAL, 1998, p. 299).

O eu poético de “A meio caminho” trata da iminência da morte a qual se apresenta por meio da **metáfora do tempo**. A passagem do tempo age como uma câmera lenta que se instala em corpos e almas. A imagem do tempo é instigante, pois este é posto como agente de morte que ferozmente devora vísceras e vontades.

É importante ressaltar que o tempo atua sobre dois campos: o concreto ou objetivo que se dá ao processar as vísceras; e o subjetivo, tendo como ápice o processamento das vontades. O que se destaca disso é que o tempo age até o ápice da vida, que por sua vez é a pulverização do ser. O que se verifica do estudo do poema é que a morte está sempre a meio caminho, sorradeira, sempre à espera do momento certo.

A seguir, analiso o poema “Espectadora”, de *Lição de Alice*:

Afinal estás invisível
 aos olhos dos que te viam
 e ávidos te despiam
 por campos de fantasia
 e matagais de luxúria.
 Afinal és invisível
 fantasma à sombra.

 É hora de te fitares
 não no espelho de outros olhos
 mas no de aço emoldurado.
 É hora de as pupilas navegarem
 pelos rios da saudade.
 (CABRAL, 1998, p. 300).

Em “Espectadora”, o eu poético relaciona alude à metáfora do retrato. No poema, a morte figura como espectadora do espetáculo da vida. O texto não confirma, mas sugere hipóteses de interpretação. Neste caso, para uma melhor compreensão da mensagem poética, fragmento-o em duas partes. A primeira compreende a fase em que o ser se encontra em um estágio de invisibilidade pós-morte. Invisível aos olhos vorazes que antes o viam; olhos que também nutriam fantasias e luxúrias. Outro ponto que merece atenção é o contraste entre os versos 1 e 6. O verso 1 implica o sentido de transitoriedade, de momento passageiro. O outro carrega o sentido de permanência. O verso 7 dialoga com a teorização de Sontag, quando ela diz: “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 1977, p. 14).

A próxima seção do poema contrapõe-se ao sentido da primeira. Nesta, o ser não mais é observado pelos espelhos de outros olhos, mas pelos espelhos de aço emoldurado, pois múltiplos são os espelhos da vida. Os olhos/espelhos são transitórios. Os espelhos-retratos são permanentes.

O que se percebe é que os olhos captam imagens diferentes do ser-fantasma. As lentes do passado captam o ser através dos espelhos-olhos. Já no presente, os olhos de antes passam a enxergar este ser pelo espelho-retrato. Em sua nova condição, o ser já foto-retrato é visto como defunto. Logo, “As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam à própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos das pessoas” (SONTAG, 1977, p. 44). A perspectiva poética entre morte e fotografia sugerida pelo eu poético é também apontada teoricamente por Sontag.

Os versos finais trazem a ideia de rememoração. Esse ato faz emergir o ser por intermédio da lembrança. Deste modo, a memória é acionada para que entendamos que há “uma

obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 1993, p. 314, itálicos do autor).

No poema publicado em *Rasos d'água* (2004), Astrid Cabral reflete, poeticamente, acerca da velhice como um “Último retrato”:

Olhos embaçados
 Ouvidos vagos
 Voz abafada
 Pele sapo

 Passos de cágado
 A terceira dentição
 A terceira perna
 Gestos amarrados
 Corpo trêmulo
 Mente trôpega
 Ossos vulneráveis
 Veias entupidas

 Pela manhã os
 pés no formigueiro
 À noite a cabeça
 na mata de grilos
 A lenta despedida
 O encontro marcado
 adiado a drágeas
 (CABRAL, 2004, p. 68).

O texto poético une a **metáfora do retrato** à velhice. Ao reportar-se ao processo de envelhecimento a poeta afirma em “O gume camuflado” que

Envelhecer é o jeito
 sorrateiro que a morte acha
 de ir penetrando na gente
 (CABRAL, 1998, p. 307).

Dessa forma, a velhice é um retrato da morte, já que é a última fronteira antes do encontro com a finitude. Sabendo disso, retomo à análise do poema “Último retrato” destaco que os seus dezenove versos se encontram dispostos numa única estrofe, as quais captam a proximidade da morte de um velho. A morte é metaforizada como um último retrato, ou seja, “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 1977, p. 44). As lentes sensíveis desse eu poético fotografam a passagem do tempo, da vida que se esvai aos poucos em cada fase desse tempo cíclico. Cada verso do poema é uma moldura diferente

da velhice. Começemos então com o seguinte questionamento: o que é a velhice senão um último retrato? A resposta a tal pergunta nos é apresentada nos versos do poema, quando o eu-poético confessa-nos do “encontro marcado / adiado a drágeas”; a metáfora da drágea é reinventada por vezes na lírica de Astrid e faz parte da lavra de metáforas daquilo que considero como o mortuário lírico da poeta.

De *Ante-sala* vem o poema, “Eu em papel”, que encerra o passeio pelas metáforas do espelho e do retrato na lírica de Astrid:

Não tarda serei retrato.
Olhos abertos mas cegos.
Boca e lábios despidos.
De palavras e sorrisos
Orelhas em sentinela
inútil à mudez do nada
nariz incapaz de faro.
O corpo sem peso e gesto
refém da pele papel.

Até que a enchente o arraste
ou um incêndio se alastre
deixando o rastro da cinza.

E o vento que sopra em cima.
(CABRAL, 2007, p. 25).

O poema representa a metáfora do retrato. O retrato enquanto metáfora é um recurso que antecipa a morte do ser. A imagem deste objeto quando metaforizado aprisiona o ser que em breve será papel. Na primeira estrofe, o verso inicial: “Não tarda serei retrato”, confirma a consciência do ser em face da morte próxima. Ainda nesta estrofe, o sujeito poético descreve o ser-objeto-retrato.

No segundo verso, “Olhos abertos mas cegos”, inicia-se a **metáfora personificadora** do ser-retrato, associação esta muito próxima da ideia de morte, pois a interpretação do referido verso é dúbia. Numa primeira leitura, refere-se ao corpo fúnebre; noutra, parece à imagem do ser já objeto. No próximo verso, “Boca e lábios despidos”, persiste a ideia de transformação do ser.

O quarto verso, “De palavras e sorrisos”, reafirma o processo de imobilização do ser. O conjunto de versos a seguir, “Orelhas em sentinela / inútil à mudez do nada / nariz incapaz de faro”, finaliza o processo de transfiguração corpórea. Essa modificação começa com os olhos em cuja descrição: “abertos-cegos” paradoxalmente remete à morte. Em seguida, passa-se à

boca e aos lábios, estes despidos de “palavras e sorrisos”. Noutros termos imóveis, mudos. Depois de olhos, boca e lábios, o sujeito poético descreve “orelhas e nariz”.

Após todo esse percurso, os dois versos finais da primeira estrofe, “O corpo sem peso e gesto / refém da pele papel, reafirmam a ideia de destruição da corporeidade ou substituição de corpos. Antes tínhamos o ser-corpóreo provido de boca, lábios, orelhas e nariz. Agora, o que temos é o ser-objeto cujo corpo encontra-se “sem peso e gesto”, uma vez que o corpo de agora se tornou “refém da pele papel”, ou seja, é retrato, corpo-objeto. Os versos finais, “Até que a enchente o arraste / ou um incêndio se alastre / deixando o rastro da cinza”, estão impregnados do significado de destruição do corpo, não mais destruição do ser, mas do objeto que antes fora corpo-matéria, agora sois corpo-objeto.

Outro ponto que merece destaque são as possibilidades que a voz poética apresenta como possível desfecho para o agora corpo-objeto. Em suas variantes, o eu poético traz como possível destruição para o corpo-objeto a “morte por água”, acionada pela enchente, ou a “morte pelo fogo”, a qual pode vir por um possível incêndio.

Por fim, o verso “E o vento que sopra em cima”, focaliza segundo Chevalier & Gheerbrant (2016, p. 935) o simbolismo do vento, o qual conforme os autores “apresenta vários aspectos. Devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconsistência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 935). No entanto, o vento, como força da natureza, no contexto do poema sinaliza a destruição, tal como a fúria de um vendaval.

5.2 Do sono

O poema “A cara da morte” apresenta uma experiência de quase morte em que a personagem é o “menino afoito”. O cenário dessa fatalidade é “tanques das águas”. Já na primeira estrofe: “Quando a vertigem do sono / deitou-me em vale de sombras / de relance te vi nu / correndo ao tanque das águas.” (CABRAL, 2007, p. 39).

Os fragmentos “vertigens de sono” e “vale de sombras” induzem o interpretante a um possível desfecho favorável à morte. Ainda no tocante ao “vale de sombras” cabe também o diálogo com o texto bíblico contido no livro de Salmos, especificamente, no salmo 23, versículo 4, em que há a seguinte passagem: “Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte, não temerei mal algum”.

Na estrofe seguinte: “Só mais tarde, ao despertar / tua ausência me assombrou. / Precipitei-me água adentro. / Onde estás, menino afoito?”. Leia-se o segundo verso: “Tua ausência me assombrou” em que se verifica uma experiência de quase morte, novamente

intensificada pela água tal como no verso “Precipitei-me água adentro” (CABRAL, 2007, p. 39). A próxima estrofe é enfática em termos de uma interpretação de uma possível morte.

Leia-se: “Então sob um cobertor / de fundas águas azuis / te vi deitado sereno / em duro chão de azulejo”. Aparentemente o que se evidencia nestes versos é o possível afogamento do já mencionado menino afoito, no entanto as expressões “sob um cobertor”, “deitado sereno” e “em chão duro de azulejo” trazem em si uma carga de significados funéreos, o que conduz para o possível estado da personagem: menino afoito.

O quarto conjunto de versos põe em evidência uma comparação em que o eu-lírico é o “homem da Emulsão de Scott”, e o menino representa o “peixe morto às costas”. Para melhor compreensão do processo de comparação vide imagem abaixo:

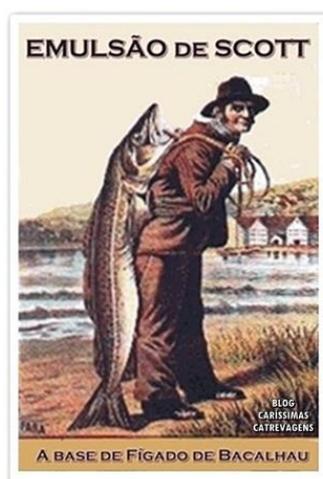


Figura 1. Disponível em: <http://carissimascatrevegens.blogspot.com.br/2009/03/emulsao-de-scott-o-purgante.html>.

A estrofe seguinte, “Mas não eras um cadáver! / Deus! teu coração batia / suave, teu pulmão arfava / em meio ao rumor das águas.” permite que se visualize o instante de quase morte deste menino já quase defunto, no entanto, seu coração ainda pulsava entre rumores de vida e morte; seu pulmão arquejava lampejos de vida, tudo isso desencadeado pela sua aventura descabida do menino junto ao “tanque das águas”. O epílogo do poema “Pude, enfim, nesse mergulho / de cara encarar a morte: / ela não é força que amor / mate ou de vez nos aparte.” (CABRAL, 2007, p. 39), traz as personagens (eu-lírico e menino) em um encontra em face da morte, esta, sempre à espreita para agir pelo acaso ou descuido de um menino afoito.

Em “Visão”, a **metáfora do sono** é associada ao fim da vida, entretanto, não é apenas esta a imagem metafórica veiculada no poema, haja vista que a **metáfora da viagem** também se destaca como se verá a seguir:

Vi mortos desabrocharem do solo. Eram súbitas, impetuosas árvores. Sacudiram os cabelos sujos da terra, como se o vento soprasse nas copas. **A meu lado as lápides desmornadas pareciam leves blocos de papel.**

Os ex-mortos estavam sorridentes. Traziam lenços de enxugar lágrimas, grinaldas e palmas de flores nos braços como troféus da vitória. **Retomavam a vida interrompida dizendo-se bem-dispostos, depois de tanto sono.** Os corpos sem marcas de doença.

Pergunto pela viagem, notícias do continente desconhecido. Dizem não se lembrarem de nada e me perguntam: e você, o que anda fazendo? Respondo que espanava lembranças, para que a poeira dos dias não as soterrasse de vez (CABRAL, 2007, p. 52, negritos meus).

O poema retrata uma intertextualidade bíblica, posto que tanto Jesus quanto o apóstolo Paulo metaforizam a morte como sono. Sabendo disso, apresento algumas passagens do discurso bíblico que relacionam `morte e sono. Vejamos:

a) I Coríntios 15: 20 Mas, de fato, Cristo ressuscitou dentre os mortos, sendo Ele **as primícias dos que dormem.**

b) I Coríntios 15: 51 Eis que vos digo um mistério: **nem todos dormiremos**, mas transformados seremos todos,

c) I Tessalonicenses 4: 13 Não queremos, porém, irmãos, que sejais ignorantes **com respeito aos que dormem**, para não vos entristecerdes como os demais, que não têm esperança.

d) I Tessalonicenses 4: 14 Pois, se cremos que Jesus morreu e ressuscitou, assim também Deus, mediante Jesus, trará, em sua companhia, **os que dormem.**

e) João 11:11-14 Nosso amigo Lázaro **adormeceu**, mas vou para **despertá-lo**. Disseram-lhe, pois, os discípulos: Senhor, se dorme, estará salvo. Jesus, porém, falara com respeito à morte de Lázaro; mas eles supunham que tivesse falado do repouso do sono. Então, Jesus lhes disse claramente: Lázaro **morreu**.

f) Efésios 5:14- Por isso diz: Desperta, **tu que dormes**, e levanta-te dentre os mortos, e Cristo te esclarecerá.

g) Daniel 12:2 – E muitos **dos que dormem no pó da terra** ressuscitarão, uns para vida eterna, e outros para vergonha e desprezo eterno.

Há inúmeras passagens bíblicas onde a morte é relacionada ao sono, no entanto ficaremos apenas com estas, que já são suficientes para demonstrar tal questão que é interessante para o entendimento da mensagem poética.

Urdido numa prosa poética, o poema mostra a visão do eu-lírico sobre o ressurgimento dos mortos. O primeiro verso já traz a **metáfora antitética**, “Vi os mortos desabrocharem do

chão”, neste trecho do texto vida e morte se encontram no desabrochar dos ex-mortos. Em seguida, ao ler o próximo verso retomando o anterior veremos a imagem da comparação ou **metáfora comparativa**. Ilustrando com base no texto: “Eram súbitas, impetuosas árvores. / Sacudiram os cabelos sujos da terra, / como se o vento soprasse nas copas”. Os mortos, aqueles que acabaram de desabrochar, passaram de humanos a árvores. A transformação sugere uma metamorfose em que a morte dá lugar à vida, ou seja, onde há morte há também vida. Nos três poemas subjaz a metáfora conceptual “MORTE É SONO”, cujo domínio-fonte é “morte”, enquanto o “domínio-alvo” é “sono”.

Outro poema que traz a metáfora do sono é “Despertar”, publicado em *Ante-sala*. Eis o texto:

Acordei
com os galos da madrugada
em vez de engrenar a rotina
fiquei ciscando mistérios
no terreiro do mundo.

Avaliei
Meu cansaço colado
Ao meu corpo, indesmanchável
No conforto do colchão:
Ossos pedindo socorro.

Acordei
para a evidência inequívoca:
eu vizinha da partida
rumo ao sono fundo e longo
na cama definitiva.
(CABRAL, 2007, p. 70, negritos meus).

Impossível ler o poema acima e não lembrar das palavras de Ariès, para quem “o repouso é, ao mesmo tempo, a imagem mais antiga, mais popular e mais constante do Além. Essa imagem ainda não desapareceu, apesar da concorrência de outros tipos de representação” (ARIÈS, 2014, p. 32).

5.3 Do jogo (ou da brincadeira)

Na roda viva dos vivos
a morte foi tirando a sorte:
tuturubimturubimtêê
tiquetaquetambarola
este dentro este fora.
Pegou meu pai de surpresa

“tão moço” diziam todos
 (Minha mãe sete anos de preto
 a vida inteirinha de luto)
 Pegou de repente o tio Vicente
 já Biluca a viúva bem mais velha
 quase esqueceu, idem de seu irmão
 Neném que morreu de cabeça branca.
 Entre tia Matilde e tia Raimunda
 escolheu antes Matilde, sabe lá por quê.
 Depois, ai de mim, foi a vez de meu Avô
 que sem fé não quis a visita do padre
 (Positivista convicto para o pesar
 e as muitíssimas lágrimas de minha Vó)
 tuturubimturubimtêê
 tiquetaquetambarola
 este dentro este fora.
 Na terra o jogo segue macabro:
 Quem vai brincar no céu agora?
 (CABRAL, 1998, p. 218).

O poema remete à metáfora conceptual “A MORTE É UM JOGO”, em que “morte” seria o “domínio-fonte” e “jogo” representa, neste caso, “o domínio-alvo”. Nesse sentido, a metáfora do jogo é interessantíssima dentre as imagens de morte em Astrid. A associação lúdica do jogo e sua correlação com a morte suaviza o tom macabro que envolve o tema da morte. A estratégia lírica insinua um eufemismo, pois permite que se aborde a finitude humana de modo delicado.

No *Dicionário de Símbolos*, “o jogo é fundamentalmente um símbolo de luta, luta contra a morte (jogos funerários), contra os elementos (jogos agrários), contra as forças hostis (jogos guerreiros), contra si mesmo (contra o medo, a fraqueza, as dúvidas etc.) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 518).

Graça (1998, p. 22) em seu profícuo estudo sobre a lírica de Astrid, assevera que

Se nunca foram inexistentes, a ironia e o humor não passavam de tênues insinuações nos livros anteriores. Em *Visgo da terra*, ainda uma vez diferente, eles se expandem, chegando ao riso escancarado. As histórias de assombração (na medida certa para arrepiar inocentes) e sua legião de monstros são recontadas com o necessário encantamento, numa linguagem límpida e evocativa.

Lavrado numa linguagem que mescla doses de humor e ironia como apontou Graça na citação acima, a escrita poética de Astrid prepara o leitor para a aceitação de sua condição humana. Dessa forma, “o jogo literário desvincula-se de questões pragmáticas e explicita o seu

caráter de arte que, ludicamente, liberta o homem do jugo de sua condição humana” (DUARTE, p. 76).

Ainda conforme à perspectiva teórica de Duarte (1994):

Na perspectiva do humor, o fingimento será reduplicado: além de usar máscara e representação, o texto exibirá os artifícios que usa. Nesse caso abrem-se os bastidores da criação, pelo menos para os leitores atentos, revelando-se as artimanhas da construção textual, que não será reflexo de intenção de dominar, de enganar ou de conquistar posição de superioridade, mas estará buscando estabelecer comunicação entre seres humanos que têm o mesmo problema existencial, o mesmo desejo de atenção e amor e o mesmo medo da morte (DUARTE, 1994, p. 67).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, a autora acrescenta que:

Ao usar o humor, diferentemente, o autor finge desligar-se desse sentido prévio e constrói incongruências com relação às normas interiorizadas, das quais mostra, entretanto, ter conhecimento. Revela assim também a consciência de as estar infringindo, numa infração sem maiores consequências, mas que pode proporcionar o prazer da criatividade e da ilusão (consciente) de escapar ao inevitável destino do homem – a morte (DUARTE, 1994, p. 72).

Astrid evoca no texto em questão o modo poético cantiga para amenizar o tratamento dado à morte. Deste modo, o eu-poético suaviza o tom macabro que permeia o poema, o que permite que o eu-lírico discorra sobre o tema da morte, associando este conteúdo à brincadeira e ao jogo, que por sua vez suaviza o tom da finitude.

“ÚLTIMAS PERGUNTAS”: À GUIZA DE CONCLUSÃO

Verifiquei, após análise dos textos selecionados, que a poesia de Astrid está axiologicamente entrelaçada à morte que, por sua vez é iluminada pelas luzes metáfora. Quer seja na poesia ou na prosa há em Astrid Cabral uma insistente reflexão filosófico-existencial que concentra na morte o seu suporte temático.

Iluminados pela metáfora, os escritos astridianos, tratam da condição humana e mostram a inexorável fatalidade da morte, causando, assim, inquietação, pois na maioria das vezes, não nos preparamos para dizer adeus, mas é justamente essa a questão crucial da poesia de Astrid, colocar o leitor diante do abismo que representa a partidas daqueles que nos são queridos.

Ao mesmo tempo em que trata liricamente da finitude, a poesia de Astrid fala de vida, pois sendo indissociáveis, vida e morte não se separam uma da outra. Nesse fio condutor entre vida e morte, o leitor vai percorrendo páginas e páginas, descobrindo que a morte não está distante de nós, antes, ela é parte de nós.

O labor poético de Astrid Cabral é contaminado pelas perdas de que se faz a vida. Deste modo, digo que a literatura, de modo geral, retrata as inquietudes humanas: o amor, a saudade, a solidão, a angústia, o tempo e a morte. Todos estes temas são percebidos por Astrid. Há também espaço para o cotidiano, assim como para a contemplação da natureza.

Em suas faces líricas, a poeta prepara o leitor para o enfrentamento de sua condição humana, seus poemas e contos mostram que a vida está intimamente ligada à morte, pois somos seres fadados ao desaparecimento. A consciência da autora mostra que diante da iminente passagem do tempo, nós somos ínfimos seres nesta engrenagem.

Da mesma maneira, Astrid sinaliza que estamos em constante deslocamento, ou seja, somos seres migrantes. Nesta travessia, nos percebemos como eternos viajantes cujo destino nos direciona rumo à outra margem ou ao desconhecido. Ao excursionarmos as metáforas da morte na lírica astridiana, somos conduzidos por águas que nos levam da nascente à foz.

Em seu olhar poético, Astrid reelabora estes temas com os olhos da mulher-poeta, condição ambígua usada por Astrid para falar de si mesma. Vejamos: “do pouco que sei de mim, posso dizer olhando para trás, que me vejo dividida pela contraditória condição de mulher-poeta” (CABRAL, 2015, p. 399). Mostra em sua percepção acurada da morte que este tema não se esgota em sua ficção, uma vez que inúmeras são as perspectivas de morte na ficção astridiana. Entretanto, chama atenção nesse tratamento dado à morte e a sua relação com a água. Morte e água, “morte por água” e morte de água são constantemente poetizados por Astrid Cabral. É próprio do ser humano refletir acerca de sua condição humana, de sua transitoriedade, de sua

percebibilidade, de sua finitude, de sua existência. É da natureza do poeta, tal como é da literatura, expressar por meio de palavras (poemas) as aflições da vida.

Destarte, a morte na poética de Astrid, quer seja lírica ou na prosa de ficção funciona como um *leitmotiv*. Sua vasta obra poética abarca, além de diversos livros de poemas, um livro de contos cujo lirismo se evolva de uma prosa surpreendente, revelando uma sensível percepção em relação à natureza, à finitude e aos dramas dos minúsculos seres que protagonizam suas narrativas.

Na poesia de Astrid, somos convidados a observar com os “olhos à retaguarda” que a morte e a vida caminham de mãos dadas, morrer e viver percorrem o fazer poético da poeta.

Depois de um longo percurso pelo lirismo de Astrid, chega-se à conclusão que que a metáfora é a principal recurso incessantemente usado pela poeta, no sentido de operacionalizar sua interpretação para com a morte.

Chegamos, então, a essas conclusões: tendo em vista que, ao poetizar acerca da finitude, ela cria inúmeras metáforas, dentre os exemplos recorrentes em seu lirismo está a expressão metafórica “os desertores apressados”, que automaticamente atualiza a metáfora “A VIDA É UMA VIAGEM”. Esta metáfora aciona em nossa mente o entendimento de que os seres humanos estão sempre em trânsito em uma trajetória cuja fonte é o nascimento e que nos leva em direção à morte ou à foz, para usar outra metáfora de Astrid. Por essa razão, há de se considerar Astrid como uma grande *metaforista* – pessoa que cria, faz uso constante dos mecanismos metafóricos que expressam o seu olhar diante da finitude.

Entre as principais metáforas da morte lavradas por Astrid se destacam-se: a da viagem, a do tempo, a do sono. Claro, há inúmeras outras, assim como existem as categorias que, de maneira similar, focalizam a morte na lírica da poeta. A distinção que se faz entre metáforas e categorias é que enquanto as metáforas por si só já sinalizam a finitude, as categorias são grupos de poemas que não necessariamente esboçam o tema da morte sem o intermédio do recurso da metáfora. Entretanto, o estudo evidenciou essas metáforas como sendo as mais aparecem nos livros considerados para análise.

Sabendo disso, outro ponto que merece destaque é fato de que alguns temas/assuntos só podem ser compreendidos em termos metafóricos, este é o caso da morte. Sardinha (2007, p. 15) declara com bastante acerto que “muitos conceitos só podem ser entendidos como metáfora”. Tomando como mote o argumento de Sardinha (2007, p. 15), para quem “outros conceitos-chave abstratos como o **amor**, mudança, **morte**, comunicação, vida e sociedade são essencialmente metafóricos” (SARDINHA, 2007, p. 15, negritos meus).

Vejo que alguns desses conceitos abstratos a que se refere o autor, ou pelo menos os dois que foram colocados em destaque, são perfeitamente observáveis na lírica da poeta Astrid Cabral. Amor e morte estão intimamente relacionados ao fazer poético da autora. Como se observou, ela compreende e aborda esses dois conceitos quer seja na prosa, quer seja na lírica pelo mecanismo da metáforização.

O argumento do autor concatena-se ao que disse Astrid ao se referir ao uso das metáforas em sua obra poética. Eis o que disse a poeta ao se referir à morte: “uso metáforas como onça sem pelo e bicho de sete cabeças” (CABRAL, 2015).

Sobre as relações que se estabelecem entre vida e morte, a pesquisa assinala que não se pode falar da morte sem levar em consideração o seu oposto, a vida. Os pares dicotômicos vida e morte são indissociáveis na lírica astridiana. Ao considerar este aspecto, lembro as palavras da própria poeta, quando afirma “Abarco uma temática que comporta a [...]. celebração da vida e a dor da morte” (CABRAL, 2015, p. 349).

Sabendo que literatura é a expressão da vida, Astrid revela que

Através da poesia busquei e cultivo a minha identidade. Sempre quis me descobrir. Tentar saber o que se esconde em mim. Toda a minha trajetória de vida pode ser rastreada nos meus textos: os arroubos da juventude, as indagações existenciais que me perturbavam, os momentos cruciais, os espaços por onde andei e que me causaram deslumbramentos ou decepções, os encontros transformadores. É um itinerário emocional. (CABRAL, 2015, p. 422-423).

A citação acima fecha esse caminhar por uma das faces líricas de Astrid. Como ela mesma disse, toda uma trajetória de vida pode ser rastreada em seus textos, as perdas de entes queridos. A poesia é a expressão da subjetividade, assim conhecemos os vários ‘eus’ de Astrid.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagem, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

ALVES, Ida. *Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar*. In: Revista da Anpoll, n. 35, p. 181-202, Florianópolis, jul./dez. 2013.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. – São Paulo: Estação Liberdade: EDUC, 2002.

ANDRÉ, Willian. *A angústia diante da morte em “Lázaro”, de Hilda Hilst*. Revista estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 47, p. 269-286, jan./jun. 2016.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nassetti, São Paulo, Editora Martin Claret, 2004.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

BAKHTIN, Mikahil. *Estética da criação verbal*. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

- CABRAL, Astrid. *Visgo da terra*. Edições Puxirum: Manaus, 1986a.
- CABRAL, Astrid. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblon, 1986b.
- CABRAL, Astrid. *De déu em déu: poemas reunidos, 1979-1994*. – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.
- CABRAL, Astrid. *Rasos d'água*. 2. ed. Manaus: Valer/Uninorte/Governo do Estado do Amazonas, 2004.
- CABRAL, Astrid. *Ante-sala*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2007.
- CABRAL, Astrid. *Astrid Cabral: a professora fala da poeta*. In: *Amazônia: literatura e cultura*. (Org.). Allison Leão. - Manaus: UEA Edições, 2012.
- CABRAL, Astrid. *Sobre escritos: rastros de leitura*. Manaus: EDUA, 2015.
- CABRAL, Astrid. *Íntima fuligem: caverna e clareira*. – Manaus: Editora Valer, 2017.
- CANÇADO, Márcia. *Manual de semântica: noções básicas e exercícios*. – 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2015.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978 (Linguística e Filologia).
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e outros. – 29. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; NUNES, Elzimar Fernanda. *Nos meandros entre a palavra poética e o(s) mito(s): percursos teóricos em literatura*. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. (Org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia, humor e fingimento literário*. Cadernos de pesquisa do NAPq, Belo Horizonte, FALÉ/UFMG, n. 15, p. 54-78, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. – Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESPÍRITO SANTO, Rosana Silva. *Morte: uma jornada por várias obras*. In: *Metáforas do cotidiano*. OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia. (Org.). – Belo Horizonte: Ed do Autor, 1998.

FAGUNDES, Igor. *Astrid Cabral: no limite do ser*. In: *Ante-sala*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

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

GINZBURG, Jaime. *Estética da morte*. In: *Rev. Gragoatá, Niterói*, n. 31, p. 51-61, 2. sem. 2011.

GRAÇA, Antonio Paulo. *Humanismo e destino em Alameda*. In: *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.

GRAÇA, Antonio Paulo. *A poesia de Astrid Cabral*. In: *De déu em déu: poemas reunidos, 1979-1994*. – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Florianópolis/SC: UFSC, 2013 (Tese de Doutorado).

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Manaus de águas passadas*. Pará de Minas, MG: VirtualBooks Editora, Publicação 2014.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Astrid Cabral: uma mulher e uma obra*. In: *Sobre escritos: rastros de leitura*. Manaus: EDUA, 2015.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Astrid Cabral: metáforas do eu-poético poeta*. In: *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. MOURA, Fadul, SERAFIM, Yasmin, OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). – 1. ed. – Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Expressões amazonenses na literatura*. Pará de Minas, MG: VirtualBooks Editora, 2017.

GUIDA, Ângela. *Tempo e finitude: a tensão entre vida e morte*. In: *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIV, n. 22, jan-jun. 2010.

INGARDEN, R. *O Homem e o Tempo*. **Revista Cerrados**, v. 3, n. 3, 1994, p. 155-177.

KALLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A propósito da metáfora*. In: Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v.9, n.1, p.71-89, jan./jun. 2000.

MOST, Glenn W. *Da tragédia ao trágico*. In: Filosofia & literatura: o trágico. Organizado por Kathrin Holtermayr Rosenfield com a colaboração de Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Jorge Zalar., Ed 2001.

MOURA, Heronides Maurílio de Melo. *Metáforas: das palavras aos conceitos*. In: Letras de Hoje. Porto Alegre. v. 40, n 1, 2005.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *A poesia que brinca com a morte: Farewell (1996) de Drummond*. In: Contexto - Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFES, 2011.

NEGRINI, Michele. *A significação da morte: um olhar sobre a finitude humana*. SOCIAIS E HUMANAS, SANTA MARIA, v. 27, n. 01, jan/abr 2014, p. 29 – 36.

PAES LOUREIRO. *A poesia*. In: MOARA – Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n. 7, p. 7-16, jan/jun., 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERROT, Michelle. *As mulheres e os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. – Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINTO, Zemaria. *Lira da madrugada*. Manaus: Coreli e jiquitaia, 2014.

PORTELLA, Oswaldo. A FÁBULA. Revista Letras, [S.l.], v. 32, dez. 1983. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338>>. Acesso em: 01 fev. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338>.

RAMOS, Maria Luiza. *As escrituras da morte*. In: Revista brasileira de literatura comparada. v. 1, n. 1 (1991).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SAMPAIO, Enderson de Souza; GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Eros e Tântatos em “O instante da Açucena”, de Astrid Cabral*. In: Revista Decifrar: Uma Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM (ISSN 2318-2229) Manaus, Vol. 02, Nº 04 (Jul/Dez-2014) Edição Especial: Amazônia.

SAMPAIO, Enderson de Souza. *O imaginário poético de Manaus e da Amazônia em Visgo da terra, de Astrid Cabral*. In: Expressões amazonenses na literatura volume 2. Organizador e autores. Pará de Minas, MG: VirtualBooks Editora, Publicação 2017.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24).

SILVA, Alencar e. *Quadros da moderna poesia amazonense*. Manaus: Editora valer, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOMLYÓ, Gyorgy. O poeta do tempo capturado. In: A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz / Maria Esther Maciel (organizadora). — Belo Horizonte: Autêntica: Memorial da América Latina, 1999.

SPANGHERO, Maíra. *A mi me encantan las metáforas*. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553**, [S.l.], n. 5, fev. 2007. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1326>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

TELLES, Tenório. *Clube da madrugada – presença modernista do Amazonas*. – Editora Valer, 2014.

TOPEL, Marta F. *Terra Prometida, exílio e diáspora: Apontamentos e reflexões sobre o caso judeu*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 331-352, jan./jun. 2015.

VEREZA, Solange C. *O locus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso*. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição nº 41, p. 199-212, 2010.

ZANOTTO, Mara S. T. *A construção e a indeterminação do significado metafórico no evento social de leitura*. In: Metáforas do cotidiano. OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia. (Org.). – Belo Horizonte: Ed do Autor, 1998.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Estações do inferno: lírica e angústia em Astrid Cabral*. In: *Amazônia: literatura e cultura*. (Org.). Allison Leão. Manaus: UEA Edições, 2012.