



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HERCILAINÉ VIRGINIA OLIVEIRA ALVES

ARMÁRIO DE LEMBRANÇAS EM CABEÇA DE MENINA:
a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral.

Manaus
2022



HERCILAINÉ VIRGINIA OLIVEIRA ALVES

ARMÁRIO DE LEMBRANÇAS EM CABEÇA DE MENINA:
a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral.

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório à obtenção do título de Mestre em Letras, no respectivo Programa.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelhaa

Ficha Catalográfica

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

A474a Alves, Hercilaine Virgínia Oliveira
Armário de lembranças na cabeça de menina : a reinvenção da
infância na lírica de Astrid Cabral / Hercilaine Virgínia Oliveira Alves
. 2022
100 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha
Dissertação (Letras - Língua e Literatura Portuguesa) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Infância. 2. Topoanálise. 3. Discurso parodístico. 4. Metáfora. I.
Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM LETRAS**

CERTIFICADO

Certificamos, para os devidos fins de comprovação, que, no dia 9 de setembro de 2022, às 9h, reuniu-se a Banca Examinadora da Defesa da Dissertação intitulada “**ARMÁRIO DE LEMBRANÇAS EM CABEÇA DE MENINA: A REINVENÇÃO DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE ASTRID CABRAL**”, apresentada pela mestranda **HERCILAINÉ VIRGINIA OLIVEIRA ALVES**. Compuseram a Banca os seguintes avaliadores:

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)	Orientador e Presidente da banca examinadora
Prof. Dr. Cacio José Ferreira (UFAM)	Membro da banca examinadora
Profa. Dra. Iná Isabel de Almeida Rafael (UFAM)	Membro da banca examinadora

Manaus, 9 de setembro de 2022.

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós - Graduação em Letras
Cacio José Ferreira
Prof. Dr. Cacio José Ferreira
Siape - 2035803
Coordenador - PPGL



DEDICATÓRIA

À minha Mãe, Maria Elcineide Santos de Oliveira,
mulher, nordestina, professora, mãe solo,
por subverter o esperado pela sociedade,
por preencher os espaços silenciados,
por me ensinar as primeiras letras,
por me instruir no caminho das Letras,
por lutar para que eu pudesse chegar até aqui.
Obrigada por sempre acreditar, encorajar.
É por você.
É para você.
É pela resistência da casa das 10 mulheres
que ressoa em mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo sustento, pela misericórdia e infinita graça; maravilhosa graça que me faz enxergar a sutileza do vento, a força do romper matinal, a brisa noturna em meio à escuridão, Minha eterna gratidão pelo sopro de vida e construção do meu ser;

À minha Casa natal, a casa das 10 mulheres que ainda faz morada em mim. Minha avó, Irene Santos, minha mãe, Elcineide Santos, minhas tias: Edirlene Castro, Elcilene Santos, Erislene Santos, minha prima: Priscila Souza, minhas afillhadas: Ana Beatriz Souza, Victória Souza e Leticia Souza. Obrigada por permanecerem em constante rebeldia, quebrando paradigmas e me ensinando a tornar-se Mulher;

À minha família, meu esposo, Joedge Gonzaga de Vasconcelos, e meu filho, Benício Alves Gonzaga de Vasconcelos, por ser lar, ser afeto, ser afago em todos os momentos. Joedge, eu te agradeço por reinventar a nossa conjugação do verbo amar. Eu sei que posso contar com você em todos os instantes. Benício, eu te agradeço por despertar as infâncias adormecidas, por trazer todo o amor que poderia caber em mim e por outorgar a vivência e o título mais precioso da minha vida: ser sua Mamãe;

Aos amigos antigos, aos que se foram, aos que permaneceram, aos novos, àqueles que submergiram nas águas torrenciais e vermelhas durante a covid-19, àqueles que emergiram e resistiram ao descaso político, ao confinamento, ao enlouquecimento durante a pandemia;

À Universidade Federal do Amazonas, pela oportunidade, pelo retorno à casa, por ser sanidade, ser cientificidade, ser espaço de diálogo e discussão;

Aos todos os professores que exalaram em mim a vontade de aprender, de contribuir, de me dizer;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM – pela concessão da bolsa de estudos;

Ao meu orientador, Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, por ser literatura, por despertar a paixão, o espanto, por provocar incertezas. Minha gratidão por entender meus silêncios, meus sorrisos e minhas angústias. Obrigada por me apresentar a voz longeva astridiana, obrigada por persistir e insistir. E eu só posso aplaudi-lo de pé pela humanidade em conduzir vivências;

Ao Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literatura de Expressão Amazônica (GREMPLEXA), que tem como líderes Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha e a Dra. Iná Isabel de Almeida Rafael, por proporcionar espaço, mesmo em formato virtual, para

debates locais, regionais, nacionais e internacionais por meio de diálogos e de troca de experiências entre professores, estudantes e pesquisadores, durante o período de suspensão das atividades presenciais, por conta do combate à pandemia da covid-19;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), aos coordenadores, aos professores que ministraram aulas de forma remota em tempos sombrios, desesperadores, dolorosos. A todos, minha admiração e respeito. O que aprendi com vocês, sensibilidade, cuidado, acolhimento, alteridade, transborda os manuscritos de leitura e os conduz à sagração da memória;

Ao professor Dr. Cacio José Ferreira e à professora Dra. Iná Isabel de Almeida Rafael e pela leitura cuidadosa e sugestões dialógicas que contribuíram substancialmente para o desenvolvimento da pesquisa;

Aos amigos da turma 2020/1 do PPGL: Cristiane Alves, Leilson Assad, Rodrigo Ramos, Liliane de Oliveira Severo, Sergio Chaves, Vinicius Milhomem, Kamila Santos, obrigada por entenderem meu pranto, por buscarem meu riso, pelas inúmeras reuniões via aplicativos, às vezes, somente para dizer: “Não desista. Todos vamos conseguir!” Vocês fortaleceram a caminhada e contribuíram muito durante o processo da pesquisa;

À Secretaria Municipal de Educação de Manaus/SEMED, por meio do Programa Qualifica, pertencente à Divisão de Desenvolvimento Profissional do Magistério (DDPM), pelo período de afastamento necessário para realização dos estudos. Agradeço a coordenadora do Programa Qualifica, Aldrey Noronha, pela diligência, zelo e acolhimento durante esse processo;

À Divisão de Desenvolvimento Profissional do Magistério – DDPM, lugar onde foi possível me constituir como sujeito-pesquisador. Agradeço aos professores formadores, servidores administrativos, coordenadores, articuladores, gerentes e chefia, por buscarem uma educação pública comprometida com a humanização das pessoas. Preciso destacar os nomes de alguns amigos formadores: Roberto Abtibol, Ana Michelle Martins, Samara Magalhães, Graça Borges e Edilene Souza, por vivenciaram comigo todos os passos necessários para chegar até esta dissertação, desde a abstração das ideias, no mundo ideal, até a materialização da pesquisa, no mundo real. Obrigada pela escuta. Obrigada pelos lampejos de luz refletidos nas xícaras de café.

Em nossa vida ainda ardem aqueles velhos,
aqueles antigos lampiões de esquina
cuja luz não é bem deste mundo...
Porque, na poesia, o tempo não existe!
ou acontece tudo ao mesmo tempo....
(Mário Quintana, 1992, p. 30)

Minha infância é hoje
aquele peixe de prata
que me escorregou da mão
como se fosse sabão.
(Astrid Cabral, 2005, p. 91)

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo investigar o universo lírico da poeta amazonense Astrid Cabral, no que tange à reinvenção da infância. O *corpus* de análise materializa-se em poemas selecionados de dois livros da autora, tomados como universo de amostra: *Visgo da terra* (2005) e *Infância em franjas* (2014), tendo em vista que, nessas duas obras, o eu-lírico é a mulher em revisita à menina que foi um dia. Os problemas de pesquisa que nortearam o trabalho foram assim delineados: que estratégias linguísticas e literárias Astrid Cabral utiliza, em seus poemas, para reinventar os flagranters da infância? Quais metáforas da poeta expressam essa reinvenção? A pesquisa em busca de respostas para os problemas postos imerge no discurso poético astridiano, de dicção feminina, nos quais ouve-se a voz ora da menina, ora da mulher, já que a mulher e a menina estão frequentemente se reencontrando, em intensos diálogos. As lembranças da infância estão eternizadas em poemas plenos de inquietude, de ecos do passado, de descontentamento e de criticidade, o que faz com que o olhar sobre a infância tenha sempre um tom revisionista em relação ao passado e ao presente. O embasamento das investigações conta com os seguintes aportes teóricos: reflexões sobre a topoanálise e a poética do espaço, tal como as define Bachelard (2008); a intertextualidade e o discurso parodístico, com base em Samoyault (2008) e Sant'Anna (2001); a metáfora como mecanismo linguístico e estético de recriação da realidade, tendo como pontos de partida as considerações de Marcuschi (2000), Lopes (1986) Sardinha (2007) e Lakoff e Johnson (2002). A pesquisa seguiu três eixos norteadores: Astrid Cabral (a poeta), a infância (o assunto) e o olhar multifacetado (o procedimento de pesquisa), e procura mostrar que a poeta quebra a lógica cartesiana que a sociedade costuma imprimir nos discursos sobre a infância, contrapondo uma amarga ironia à costumeira visão romântica a respeito do universo infantil. Com isso, Astrid Cabral poetiza os ônus e os bônus de ser criança, especialmente de ser menina, em um mundo de silenciamentos e repressão à figura feminina.

Palavras-chave: Infância. Topoanálise. Discurso parodístico. Metáfora.

ABSTRACT

The research aims to investigate the lyrical universe of the Amazonian poet Astrid Cabral, regarding the reinvention of childhood. The corpus of analysis materializes in selected poems from two of her books used as a sample: *Visgo da terra* (2005) and *childhood in fringes* (2014), considering that, in these two works, the lyrical self is the woman who revisits the girl she once was. The research problems that guided the work were outlined as follows: what linguistic and literary strategies. Does Astrid Cabral use, in her poems, to reinvent childhood flagrant? Which metaphors of the poet express this reinvention? The search for answers to the problems posed is immersed in the Astridian poetic discourse of feminine diction, in which sometimes the girl's voice is heard, sometimes the woman's voice, since the woman and the girl are often meeting again, in intense dialogues. Childhood memories are eternalized in poems full of disquiet, echoes of the past, discontent and of criticality, which makes the look at childhood always have a revisionist in relation to the past and the present. The basis for the investigations with the following theoretical contributions: reflections on topoanalysis and the poetics of space, as defined by Bachelard (2008); intertextuality and parody discourse, based on in Samovault (2008) and Sant'Anna (2001); metaphor as a linguistic mechanism and aesthetic of recreating reality, having as starting points the considerations of Marcuschi (2000), Lopes (1986) Sardinha (2007) and Lakoff and Johnson (2002). The search followed three guiding axes: Astrid Cabral (the poet), childhood (the subject) and the multifaceted (the research procedure), and seeks to show that the poet breaks the Cartesian logic that society usually imprints on discourses about childhood, contrasting a bitter irony to the usual romantic view of the universe childish. With this, Astrid Cabral poetizes the burdens and bonuses of being a child, especially of being a girl, in a world of silencing and repression of the female figure.

Keywords: Childhood. Topoanalysis. Parodystic speech. Metaphor.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro Alameda	59
Figura 2 - Capa do livro Ponto em cruz.....	60
Figura 3 - Capa do livro Torna-viagem	61
Figura 4 - Capa do livro Lição de Alice	62
Figura 5 - Capa Visgo da Terra	63
Figura 6 - Capa do livro Rês desgarrada	64
Figura 7 - Capa do livro de Deú em déu.....	66
Figura 8 - Capa do livro Intramuros	67
Figura 9 - Capa do livro Rasos d'água	68
Figura 10 - Capa do livro Jaula	69
Figura 11 - Capa do livro Ante-sala	70
Figura 12 - Capa do livro Palavra na berlinda.....	72
Figura 13 - Capa do livro Infância em franjas.....	73
Figura 14 - Capa do livro Mínimas	74
Figura 15 - Capa do livro Fuligem	76



LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Metáforas do poema "Esboço"	79
--	----



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
ARQUEOLOGIA SENTIMENTAL: UMA POÉTICA DO ESPAÇO	28
1.3 Casa: o grande berço do homem.....	28
1.2 Casas imersas em sombras	31
1.3 Uma casa soterrada pelo tempo	37
VONTADE DE CRESCER: UM DISCURSO PARODÍSTICO.....	44
2.1 Sobre a intertextualidade.....	44
2.2 A recriação da infância por Casimiro de Abreu.....	48
2.3 A recriação da recriação de Casimiro de Abreu por Astrid Cabral.....	52
VESTIDA COM A POEIRA DO TEMPO: UM MUNDO TRADUZIDO EM METÁFORAS.....	58
3.1 Astrid Cabral e suas metáforas de capa.....	58
3.2 A metáfora e sua margem de criatividade linguística	77
3.3 Mulher e menina transitando entre metáforas	80
3.4 A metáfora do dragão domado	90
DERIVAS DE DISCUSSÕES.....	94
REFERÊNCIAS	97

PREÂMBULO

Criar memórias. Isso é um imprescindível ao ser. É por elas e com elas nos constituímos, nos lançamos ao nostálgico da vida. Esse traço mnemônico faz com possamos nos interligar, nos faz reviver e nos transporta para a reflexão. Há um intercâmbio de sentimentos que nos faz pensar o que nos trouxe para o ponto de chegada. Resgatar isso é rememorar a nossa existência. Por isso, pretendo apresentar nessas linhas um breve relato sobre minha trajetória acadêmica, que está imbricada com a vida pessoal. Logo, o texto dialoga, ainda, com um ser em construção.

DA CIDADE DA SOL À CIDADE PORTO DE LENHA

Sou Hercilaine Virgínia Oliveira Alves. Tenho 36 anos. Sou pesquisadora, profissional, mãe. Tenho vários “eus” que habitam em mim e constituem esses sujeitos. Quantas histórias cabem nesse fragmento? Quantas transformações? Quantos aprendizados? Mas é preciso textualizar, me traduzindo em texto. Urge escrever.

Nasci em Fortaleza, Ceará, no dia 17 de fevereiro de 1986. Meus pais permaneceram casados por 6 anos. Quando completei quatro anos, eles se separaram e, por esse motivo, eu e minha mãe fomos morar em Manaus. Mas, mesmo sendo tão pequena, consegui guardar na memória cheiros, sabores, sensações, imagens coloridas da minha terra. Sempre que fecho os olhos, sinto o gosto do caju, vejo uma geladeira vermelha na sala, vejo meu pai brincando comigo... e tantas outras recordações que me constituem e somam-se com a novas vivências da cidade Porto de Lenha.

Em terras manauaras, minha avó e tias nos esperavam. É! Mulheres! Somente mulheres. Que lutaram para reivindicar seus direitos e empoderar uma geração. Mulheres que ousaram sair do comodismo, do sistema patriarcal, e se dispuseram a crescer, a sonhar, a realizar. Que venderam água nos semáforos da Constantino Nery, que foram trabalhar na Zona Franca de Manaus (ZFM) e que perceberam nas leituras dos livros uma sublime forma de ascensão. Minha mãe, Maria Elcineide, deu continuidade ao magistério, depois que assinou a carta de alforria da Zona Franca de Manaus. Foi ministrar aula de Língua de Portuguesa na Escola Estadual Severiano Nunes, no bairro da Alvorada. Ela ama o que faz. Apresentava vários livros aos alunos, desde o *Cachorrinho Samba*, de Maria José Dupré, a *Lucíola*, de José de Alencar. E adivinha quem era o laboratório dessas leituras? Minha mãe pedia a mim para fazer a avaliação dos livros a fim de ajudá-la no trabalho. Isso foi um dos motivos que me “obrigou” a ser ávida em leitura. Foi dessa relação que fiz minha compilação literária até o ensino médio.

Todo meu ensino, do fundamental à pós-graduação, foi vivenciado em instituições públicas. Desmistificando o ensino precário que muitos acreditam, tive professores comprometidos com a educação que me impulsionaram, me trouxeram para o campo das ideias e da inquietude. Isso se deu de forma mais latente, no ano de 2000, no Instituto de Educação do Amazonas (IEA), um lugar que foi centro de excelência na formação de magistério. Nesse ambiente, tive contato com debates profícuos: August Comte, Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi, Lev Vygotsky, Piaget, Emília Ferreiro, Montessori, Descartes, Emile Durkheim e tantos outros que a memória tende a não ajudar a recuperar. O IEA agregou em mim muitas formas de enxergar humanidades. Mas, também, deixou algumas lacunas no campo das exatas. Para sanar essa deficiência, minha mãe matriculou-me em um cursinho pré-vestibular, quando eu estava no 3º ano do ensino médio, uns três meses antes de fazer a prova para ingressar na Universidade. Curioso fato. Eu não fiz a minha inscrição em nenhuma outra Instituição de Ensino Superior. Minha mãe sempre dizia: “ou você passa ou você passa”. Bela perspectiva.

Nessa aventura, tive a parceria e o companheirismo da minha tia Maria Elcilene Santos de Oliveira. Ela almejava, também, trilhar os caminhos universitários. Trabalhava os dois horários e nos encontrávamos à noite, para a grande aula de cursinho. Bons momentos. Às vezes, nosso momento Cinderela acontecia no ônibus - meia-noite - no caminho de casa, retornando de uma jornada de trabalho e estudo. Isso nos remete à clássica frase de Fernando Pessoa, no poema Mar Português, “tudo vale a pena se alma não é pequena.” E como toda cerarense... somos grandes em sonhos. É, também, o que nos diz Patativa do Assaré com respingos de residualidade.¹

“Eu sou de uma terra que o povo padece
Mas não esmorece, procura vencer,
Da terra querida, que a linda cabocla
Com riso na boca zomba no sofrer
Não nego meu sangue, não nego meu nome,
Olho para fome e pergunto: o que há?
Eu sou brasileiro fio do Nordeste,
Sou Cabra da Peste, sou do Ceará”
(ASSARÊ, 2008)

¹ “A Teoria da residualidade literária e cultural, sistematizada pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes, estuda o que remanesce da mentalidade de um tempo em outro, através da cultura e, mais especificamente, da literatura. Publicada no livro Poesia insubmissa afrobrasilusa (1999), a residualidade tem como fundamentos basilares os conceitos de resíduo, mentalidade, hibridação cultural e cristalização, provenientes da Química, da História das mentalidades, da Antropologia, e da Geologia, respectivamente, bem como da análise do imaginário popular da humanidade como um todo, no decorrer dos séculos.” (NASCIMENTO, p. 22, 2014).

Não esmorecemos. A referência veio de minha mãe, uma mulher que não foge à luta, que ressignifica a dor e transforma o vendaval em gotas diárias de sabedoria; mulher que enxergou o conhecimento como ascensão pessoal, econômica e social. Essa imagem ressoa forte em mim.

E conseguimos a tão sonhada aprovação. E para a UFAM, fomos nós. Fiz a minha matrícula no período da tarde e minha tia, no período da noite. Minha mãe estava por lá. Três mulheres. Três cearenses. Três universitárias. Três docentes em Letras - Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Amazonas.

A NORMALISTA NA UNIVERSIDADE

Em 2003, ingressei na Universidade Federal do Amazonas pelo Processo Seletivo Contínuo (PSC). Na classificação geral, fiquei em segundo lugar, uma surpresa para mim, pois como toda adolescente – sim, eu ainda tinha 16 anos – a incerteza pairava sobre minhas ações. Lembro-me de que comemoraram meu aniversário nos corredores da Universidade. Foi um período de muito aprendizado e conquistas. Nos primeiros períodos, participei de todos os eventos na faculdade. Vivenciei a frase do Prof. Calisto, na aula de Metodologia do Estudo (1º período), “Não deixem a Universidade passar por vocês; passem por ela. Viva cada momento.” Segui prontamente esse conselho. Estudei Grego, ao meio-dia, com o saudoso prof. Giancarlo Steffani; à noite, no Instituto Nacional de Pesquisa do Amazonas (INPA), participava das aulas de Tukano a convite do professor citado. Também participei do Projeto de Pesquisa de Estudo do Português Falado no Amazonas, tendo como responsável a Profa. Dra. Isabel de Oliveira Monguilhott, na área da Sociolinguística Variacionista.

Envolvei-me no Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) com o prof. Dr. Luiz Carlos Martins. São tantas lembranças que me vêm à memória – a dolorosa arte de escrever, os embates teóricos, as saídas para pesquisa de campo, mas destaco uma em especial. Todo bom universitário contava as moedas para tirar xerox dos materiais que os professores deixavam como indicação de leitura. Eu não ia quebrar essa regra. E para escrever o primeiro relatório de PIBIC, ou eu ficava no laboratório de informática ou ia para casa de colegas que tinham computador. E em umas dessas andanças, Hellen Picanço Simas ficou comigo altas horas da madrugada, esperando a minha conclusão do texto. Pouco tempo depois desse episódio, com o valor recebido da bolsa, consegui comprar computador, mesa e cadeira apropriados. Bens materiais que simbolizavam o esforço e a dedicação de uma iniciante

pesquisadora. Talvez não satisfeita com o nível de exigência do professor orientador, participei da seleção de monitoria em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa. PIBIC e monitoria. Uma overdose de aprendizagem.

Concomitante a essa situação, apresentei trabalhos na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) com incentivo do prof. Dr. Julio Barreto e, em outro momento, participei de um Projeto de Extensão Interletras Eletrônicas – com ele. Cursei francês no Centro de Estudos de Línguas (CEL), mas não concluí porque recebi a grata notícia na aprovação no concurso público da Secretaria Municipal de Educação (SEMED). Participei das aulas de Psicopedagogia com Dra. Iolete Ribeiro da Silva. E me matriculei no curso de Comunicação na optativa de Organização de eventos com a professora Larissa Tupinambá; Com a professora Lúcia Helena da Silva, participei do projeto Curso Preparatório para a SEMSA.

Não só de eventos científicos os universitários vivem. Em meio à loucura de ser pibiqueira, encontrei espaço para exercitar não só a mente, mas também o corpo. Estavam abertas as inscrições para os Jogos Universitários. E é claro que não ia perder essa oportunidade. Formamos o time. Todas excelentes em não saber a direção da trave, mas tivemos uma equipe técnica sonhadora e entusiasta que nos fizeram chegar à semifinal. Das comemorações de festas juninas à comissão de formatura... eu vivi a UFAM, menos às sextas-culturais.

DA TEORIA À PRÁTICA: militância no ensino público

No ano de 2005, assumi o concurso público na Secretaria Municipal de Educação (SEMED) no turno matutino. Minha primeira turma foi de alfabetização na Escola Municipal São Pedro. Logo eu que pulei essa fase – fui alfabetizada em casa pela minha mãe – tive que envolver as crianças no mundo da escrita, da música, das performances, das apresentações culturais. O quanto tive que aprender! E como é importante a presença e a orientação de colegas que já estão nessa jornada! Eles nos auxiliam no caminhar. Destaco o companheirismo da Jane Lima Brito. Ela fez toda a diferença nessa jornada. Foi desafiador. Dividi-me em processos de alfabetização e letramento e em disciplinas na academia, optativas, projetos de pesquisa. Em 2006, recebi o convite para trabalhar à noite com Educação de Jovens e Adultos na mesma escola em que lecionava pela manhã. Em 2007, fiz o Processo Seletivo da Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas – SEDUC, onde ministrei aulas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Ensino Religioso, na Escola Estadual Padre Pedro Gislandy. Em 2008, assumi outro concurso, também na SEMED – agora para o Ensino Fundamental II -

Língua Portuguesa no período noturno, ainda na Escola Municipal São Pedro. Trabalhei os três horários.

DA DOCÊNCIA PARA DISCÊNCIA: Uma boa filha à casa torna

Em 2008, me inscrevi na seleção para o curso de Especialização em Linguística na UFAM. Fui aprovada. Excelentes momentos. Professores entusiasmados, aulas desafiadoras. As aulas eram todos os dias pelo período da manhã. Precisei me ausentar da escola, mas continuei trabalhando, no horário noturno. No mesmo ano, a Prefeitura Municipal de Manaus divulgou o edital para curso de pós-graduação *latu sensu* em Língua Portuguesa. Participei da prova e fui selecionada. As aulas eram todos os sábados. As Especializações foram concluídas ao mesmo tempo, em 2010.

Ainda sobre a trajetória educacional, ministrei aula numa escola particular. O processo de seleção foi interessante. Havia uma banca formada pelo supervisor geral, coordenação, professores. Uma cena marcante foi a análise da prova didática. O supervisor questionou o meu tom de voz, dizendo que era muito baixo, tímido. E isso poderia causar problemas no que diz respeito ao controle da turma. Um professor replicou dizendo que via o contrário. Era uma estratégia. Minha voz funcionava como estratégia para amenizar e harmonizar o ambiente. Depois de algumas semanas, recebi uma ligação que confirmava meu contrato. Pedi licença por interesse particular da SEMED para ingressar no ensino particular. Fui criticada por querer trocar a calma do ensino público pela agitação, tensa do privado. Mas, eu precisava disso. Precisava me lançar em outros desafios. Vivenciei muitas aprendizagens. Dedicção e doação total. Era outro ritmo.

Depois, voltei à SEMED, dessa vez para a Escola Municipal Eliana Lúcia Monteiro, período da tarde e da noite. E novamente, três horários. Mas dessa vez, a alfabetização não me acompanhou. As turmas que assumi correspondiam ao Ensino Fundamental II. Infelizmente ou felizmente, um prefixo faz a diferença, a escola reduziu as turmas, por isso deixei de fazer parte do corpo docente.

Lembra do supervisor que estranhou a minha voz? Ele foi peça fundamental para que eu pudesse participar do processo seletivo da Divisão de Desenvolvimento Profissional do Magistério – DDPM. Ele me informou sobre a seleção, totalmente desconhecido por mim. Fiz a minha inscrição. Análise de currículo. Prova. Entrevista. Bem, a vaga era minha. Assim, mergulhei no universo da formação de professores.

No primeiro momento, ia compor a equipe do Anos Finais na área de Língua Portuguesa, mas de repente, pasmem! Lá estava eu na equipe do Bloco Pedagógico – 1º, 2º e 3º ano - Formação de professores alfabetizadores. É. Destino. Sina. Aprendizagem. Precisei me arvorar nos processos de ensino aprendizagem, da ludicidade, do Sistema de Escrita Alfabética, da Psicogênese da Escrita. Debate intenso e construção de diálogos com Emília Ferreiro, Magda Soares, Arthur Gomes de Moraes... universo para além das junções de letras. À noite, a formação era para professores de Língua Portuguesa. E voltamos a trabalhar os três horários: pela manhã – docente de uma escola particular; à tarde e à noite, formadora de professores na DDPM. Em 2017, precisei pausar esse ritmo frenético, para vivenciar a experiência mais desafiadora e humana, tornei-me Mãe.

DAS TENTATIVAS DE MESTRADO

Em 2011, fiz a inscrição para a seleção de Mestrado. Tentei na área de Linguística, mas cheguei atrasada dez segundos. Isso mesmo: dez segundos. Isso faz toda a diferença. Esfriei esse desejo acadêmico e me dediquei ao ofício do magistério. Em 2018, com incentivo da amiga Ana Michele Martins, fiz a seleção para aluna especial na disciplina de Intertextualidade e Estudos Interartes, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar de Ciências Humanas (PPGICH) na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). No mesmo ano, fiz a prova de mestrado para o referido Programa. Passei na prova escrita, mas não na prova de idiomas. Também fiz para a UFAM, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), passei nas etapas proposta, menos na entrevista.

Em 2019, prestei duas seleções: uma para o Programa de Pós-graduação em Educação e outra, novamente, para o PPGL. Na primeira, não obtive aprovação, mas na segunda... tudo aconteceu. Conteí com ajuda de um amigo muito querido que me orientou da escolha do tema à escrita do projeto. Roberto Porto Abtibol. Um professor, formador, gente que humaniza os processos, que compartilha os saberes em favor do ensino público de qualidade. Ele foi peça norteadora de mudança. Assim como Samara Magalhães, Vinicius Alves e Telma Félix. Eles constituíram uma espécie de banca examinadora. Uma sabatina para o momento da entrevista. Foi difícil passar pelo crivo desses doutores.

No dia da entrevista oficial, muito nervosismo. Os professores escolhidos para compor a banca examinadora deslizavam mansamente no corredor da UFAM. De repente, ecoa uma voz: “Estão nervosos?” Nós, os candidatos à vaga, tremendo, respondemos em uníssono:

“Sim!”. E uma gargalha surgiu, nada discreta, acompanhando a melodia: “Ótimo! Assim é melhor.” Era ela, a pessoa que consegue ser o paradoxo humanizador: Profa. Dra. Cássia Nascimento. Obtive a aprovação nessa etapa.

O próximo momento foi estreitar os laços com meu orientador, Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha. Depois de dezesseis anos, os caminhos da UFAM nos reaproximaram. No entanto, essa normalidade acadêmica foi interrompida devido à pandemia de covid-19 que assolou a todos e afetou nosso estado físico, emocional, psicológico. A turma de 2020 do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFAM) nunca adentrou a sala de aula do mestrado. Não tivemos aula presencial. Não participamos de discussões nos corredores, nem tão pouco conversamos sobre aleatoriedades servidos a uma xícara de café. No entanto, seguimos via classe virtual. Orientações e reflexões através de uma tela, de uma plataforma que ora funciona, ora emudecia as nossas vozes e deformava nossas faces.

A tessitura para a pesquisa sobre ARMÁRIO DE LEMBRANÇAS EM CABEÇA DE MENINA: a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, foi construída ao longo desse processo midiático com o uso das plataformas digitais. É importante salientar que a temática da dissertação foi mudando ao longo dessa caminhada, ganhando forma, cor, sensação e experiência. A concepção aconteceu durante uma conversa despreziosa com o prof. Dr. Carlos Guedelha. Ele estava performando sobre o que pulsa em suas veias: Astrid Cabral. O primeiro contato que tive com os escritos de Astrid Cabral ocorreu assim. Uma performance artística de um pesquisador, admirador, encantado com a mulher que poetiza vários “eus” e faz uso dessa polifonia para validar as vozes que foram silenciadas durante gerações. A representatividade exalada em cada verso poetizado pela declamação do prof. Dr. Carlos Guedelha trouxe materialidade para o escopo da pesquisa.

Destaco, ainda, que a ideia primordial da dissertação foi mostrar que tanto Linguística quanto Literatura fazem parte de uma complexidade e relacionam-se mutuamente, formando o arranjo estético da linguagem. Para isso, encontra nos textos de Astrid Cabral, o *corpus* necessário a fim de transparecer o que Jackbson (1977, p. 162) afirma: “Um linguística surdo à função poética da linguagem e um especialista em literatura indiferente aos problemas linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismo”. Se continuarmos apáticos em relação aos estudos linguísticos e literários, em nada avançaremos. Estaremos surdos, cegos e mudos aos avanços do tempo. Para além disso, foi possível enxergar nas produções astridianas o mundo amazônico, a poeta contempla essa realidade com os olhos da memória, com as vozes que fazem ecoar a personificação de angústias, de medos, de alegrias e de questionamentos.



Assim, encontrei na poesia de Astrid Cabral um mundo de palavras transfigurado em mulher e poeta que dialoga com essa pesquisadora, mãe, profissional. Esse ser humano em construção.

INTRODUÇÃO

“Multifacetada” é um adjetivo que pode ser aplicado à exatidão da produção poética de Astrid Félix de Sousa Cabral. Uma obra poética que teve o seu início com *Alameda*, seu livro de estreia, que, sendo um livro de contos, presenteia os leitores com textos de marcante densidade lírica. Prosa poética, para ser mais exata. Aficionada pela filosofia existencialista, Astrid transporta, nesse livro, a angústia humana para as personagens do reino vegetal, que, por sua vez, vivem os dramas humanos. O livro veio a público em 1963, e sua publicação foi considerada, naqueles dias e para a posteridade, um marco para a história da literatura da Amazônia.

Mais de uma década e meia depois, em 1979, veio o primeiro livro de poemas, intitulado *Ponto de cruz*. O primeiro de uma dúzia de livros de poemas, entre os quais constam: *Torna-viagem*, (1981), *Lição de Alice* (1986), *Rês desgarrada*, (1994), *De Déu em déu* (1994), *Intramuros* (1998), *Rasos d’água* (2003), *Visgo da terra* (2005), *Jaula* (2006), *Ante-sala*, (2007), *Palavra na berlinda* (2011), *Infância em franjas* (2014), *Mínimas*, (2016), *Íntima fuligem* (2017), *Trasanteontem* (2018). Nesses livros, como observa Lelia Coelho Frota (1998, p. 400), “Astrid Cabral reduz a um estado de sítio o mundo dado, através da sonda de duas imagens: uma simbólica, outra coloquial, que muitas vezes prefere convergir”.

Nessa construção imagética, como assinala Guedelha (2014), a poeta se esmera em exercitar um olhar revisionista sobre o mundo e as relações entre os humanos. Trata-se de um mundo que precisa ser reinventado, e o material dessa reinvenção é a poesia. É na oficina da poeta que a experiência humana, vincada pela dor e a angústia, recebe as luzes da metáfora para iluminá-la e recriá-la.

Segundo Guedelha (2014, p. 14), Astrid desenvolveu com notável competência duas das grandes linhas da moderna poesia do Amazonas: “há em sua lírica, por um lado, a postura introspectiva aliada a uma atitude de reflexão; por outro, a constante tentativa de eternizar a infância e a adolescência, recuperando e preservando, pelo viés da memória, o seu torrão – o Amazonas”.

Interessou-nos, para o desenvolvimento da pesquisa, essa “tentativa de eternizar a infância”, o modo como Astrid revisita a menina que um dia foi, e desvela um mundo filtrado pelo olhar dessa menina, que, em sua forma peculiar de encarar a vida, desestabiliza as certezas que dão forma ao modo de ser dos adultos, pulverizando

tradições e crenças, pondo-a num rosário de hipocrisias no novelo de revelações que vai desafiando aos olhos do leitor atento.

Nossa proposta de investigação situa-se na interface de dois campos da linguagem, que são os estudos literários e os estudos linguísticos, além de outros diálogos com áreas do conhecimento que tocam a linguagem, rastreando na lírica de Astrid elementos alusivos à intertextualidade, discurso parodístico, polifonia, metáfora. Para tanto, selecionamos os livros *Visgo na Terra* (publicado pela primeira vez em 1986) e *Infância em franjas* (2014), que retratam as memórias da escritora em um tempo o qual não “passou de todo” e que a visita com lembranças fantasmagóricas.

A poeta recorre aos artifícios da linguagem para rememorar os acontecimentos relacionados à infância e apresenta algumas temáticas como medo, insegurança, distração, tormentos, rebeldia. Essa última sempre presente na construção temática da poeta em diversos textos. É importante salientar que toda a arquitetura estilística astridiana centraliza-se na dicção feminina. A voz que fala em seus textos é sempre uma mulher. E essa construção evidencia as experiências as quais a poeta vivenciou. São protestos. São tensões. É a realidade desvelada e revelada através do percurso nostálgico, irônico, metafórico e subjetivo da arte de lapidar sentimentos e materializá-los em texto.

No livro *Visgo da terra* (2005), encontramos a mulher, reconvertida em menina, fazendo volteios pela cidade de outrora, revisitando os espaços da infância. Trata-se da poetização da Manaus da primeira metade do século XX. Como salienta Guedelha (2014, p. 16), Astrid “preocupou-se em produzir um livro de poemas inteirinho voltado para a Manaus de sua infância e adolescência, explorando os anos de 1940 e 1950, ora retrocedendo ora avançando um pouco para além dessas duas décadas”. Nesse sentido, o livro veio à tona como uma grande novidade literária do ano de 1986, pelo seu forte caráter de ineditismo, uma vez que:

Visgo da terra é o caso único de um livro que poetiza a Manaus daqueles idos página a página, poema a poema. Juntos, seus textos formam um impressionante painel da cidade que a viu nascer e crescer. Uma cidade que a Astrid adulta não chegou a conhecer, por dois motivos principais: a mulher tornou-se uma “rês desgarrada” em outros pastos, e a tal cidade pereceu com o passar dos anos (GUEDELHA, 2014, p. 16-17).

Nessa obra dá-se o reencontro da mulher com a sua infância e os espaços onde viveu suas experiências mais marcantes. O local, a paisagem, os móveis, a memória, a sensibilidade, pontos de vista marcantes no mundo astridiano que surge e faz significar.

O tom amazônico em seu fazer poético é rio estrondoso, desagua, flui com grande barulho. De forma viva e renovada, sem exacerbado regionalismo, sem infernismo, sem o exótico, a poeta instiga as curiosidades passageiras e pitorescas e ao mesmo tempo, apresenta a dicção feminina atrelada à presença do mundo amazônico, assim, entre lembranças, paisagens, costumes e posicionamentos se constitui a memória poética do sujeito lírico. Como pontua Guedelha, em:

ruas, casas, instituições, espaços de lazer, as relações sociais, tradições, credences etc. As paisagens e os espaços recebem um tratamento lírico digno de nota, transfigurados numa linguagem musical, com um misto de saudosismo (sem exacerbações ufanistas) e pitadas sutis de ironia e crítica social, como é comum acontecer com a maioria das obras de sua geração (GUEDELHA, 2014, p. 16-17).

Em relação à *Infância em franjas* (2014), um dos dilemas explícitos no livro é a repressão sofrida na infância, como bem pontua Guedelha (2017), que aponta a tríade família, igreja e escola na tecitura astridiana como elementos responsáveis pelas amarras que o adulto impõe na espontaneidade e na criatividade da criança. Essa tríade funciona, na prática, como o mecanismo que Louis Althusser denominou de “Aparelhos ideológicos de Estado”. São forças propulsoras e difusoras de ideologias que servem para “moldar”, segundo a classe dominante, a maneira como as pessoas precisam se comportar em sociedade.

Nesse sentido, Astrid posiciona-se de forma veemente: “Confesso inata rebeldia diante das formas fixas, certa impaciência com a disciplina” (CABRAL *in* LEÃO, 2012, p. 166). Ela exercita essa atitude de romper o previsível, caminhar à margem do instituído. Dessa forma, propaga uma ideologia ao construir o discurso literário sobre a infância. Dividido em três seções – “Cabeça de menina”, “Armário de lembranças” e “Meu pai em mim” – *Infância em franjas*, como já sugere o título, traz os poemas voltados para as “franjas” da infância. Assim, em cada poema do livro Astrid recria algum flagrante da infância, exercitando um olhar revisionista sobre o passado. Guedelha (2017, p.21) comenta que “o livro é um tecido, e os vários fios são os poemas e metáforas que recriam a infância. A mulher olha para a infância como um tempo de repressão da criança pelo adulto e pelas instituições, como a família, a igreja e a escola”.

Com o objetivo de investigar esse multifacetado universo lírico, no que tange à reinvenção da infância, buscamos formatar um *corpus* materializado em poemas selecionados dos livros de Astrid como universo de amostra para posterior análise. Logo

veio a descoberta de que uma poesia tão multifacetada demanda uma análise também multifacetada, ou seja, de variadas faces, como um poliedro.

Tomamos emprestado da pesquisadora Iná Isabel de Almeida Rafael (2015, p. 31) a “metáfora do poliedro”, que ela utiliza para dar conta das interfaces da Linguística e da Literatura. Ela sublinha que “o poliedro é uma figura geométrica que possui diversas faces, entendendo ‘face’ como cada um dos lados de um poliedro. Das muitas faces do poliedro, cada face olha em direção e para além de uma determinada fronteira”. Além disso, como demonstra a pesquisadora, “das diversas faces do poliedro-linguística, há uma que pode olhar para a Literatura. E quando exercita esse olhar, é comum ter a reciprocidade como resposta, porque de fato a Literatura também é um poliedro, e uma de suas faces inelutavelmente tende a olhar para a Linguística”.

Nosso percurso de pesquisa também se situa na interface desses dois módulos de investigação da linguagem: os estudos literários e os estudos linguísticos. Para tanto, montamos as faces do poliedro como chaves teóricas para acessar os textos astridianos sobre a infância. Assim foi que ancoramos a base teórica de nossas investigações em Samoyault, Sant’Anna, Bachelard e Lakoff e Johnson. Em cada um desses teóricos encontramos uma chave diferente para abrir as vias de acesso ao universo lírico astridiano. A cada acesso, com chave própria, o vislumbre de uma das faces do poliedro-obra.

Tivemos acesso a Bachelard (2008) e recebemos a chave da topoanálise, guardada em *A poética do espaço*, para adentrar as casas da infância, que o eu-lírico intenciona nos mostrar na face de seu turismo poético; a chave encontrada em Samoyault (2008), com *Intertextualidade*, e Sant’Anna (2001), com *Paródia, paráfrase e cia.*, permitiu acessar a face da intertextualidade e do discurso parodístico a cujo exercício Astrid costumava dedicar boa parte de sua escrita; e em Lakoff e Johnson (2002), encontramos a chave da metáfora conceitual, disponível em *Metáforas da vida cotidiana*, a qual nos permitiu uma imersão na face do discurso metafórico de Astrid sobre o universo infantil. Desta forma, traçamos o entrelaçar das categorias de análise, a saber: Intertextualidade, discurso parodístico, poética do espaço e metáfora conceitual.

O percurso metodológico dessa dissertação deu-se pelo canal da pesquisa bibliográfica. O *corpus* de análise materializou-se em poemas selecionados de dois livros de Astrid Cabral, tomados como universo de amostra: *Visgo da terra* (2005) e *Infância em franjas* (2014), tendo em vista que, nessas duas obras, o eu-lírico é a mulher em revisita à menina que foi um dia. É preciso salientar a divisão de sessões apresentadas em

Visgo da terra refere-se à Terra, Água e Seres totalizando sessenta (60) poemas. Notamos que o título das sessões destaca os elementos da natureza a fim de mostrar como firmeza e sensibilidade são partes constituintes do ser. Na primeira sessão – Terra – destacamos os seguintes poemas: *A cabra entre quatro paredes*; *Onde reinam as sombras*; *Cenário arcaico*; *A casa*; *Ensaçando partidas*; *Elegia derramada*; *Grupo escolar*; *Noites de Manaus 1950*; *Palácio Rio Negro e as palafitas*. Na segunda sessão – Água – selecionamos: *Mesopotâmia*; *No umbigo do rio*; *Anfíbia*. Na terceira sessão – Ser – elegemos: *Esboço*; *Dominus vobiscum*; *O Dragão domado*; *Olhos à retaguarda*; *Mascarado das sombras*.

No que se refere ao livro *Infância em franjas* (2014) podemos encontrar três sessões: “Cabeça de menina”, “Armário de lembranças” e “Meu pai em mim”. Destaca-se a escolha lexical “cabeça”, para enfatizar os pensamentos; “armário”, para estruturar de forma organizada as lembranças construídas; e o próprio eu, que projeta uma ideia do pai, a fim de que a própria subjetividade o abrace. Por esse caminho de leitura, fizemos um recorte e elegemos para análise a primeira sessão, intitulada “Cabeça de menina” na qual destacamos o poema *Casemiro, Casemiro*, para evidenciar a recriação da recriação da infância. O embasamento das investigações contou com os seguintes aportes teóricos: reflexões sobre a toponímia e a poética do espaço, tal como as define Bachelard (2008); a intertextualidade e o discurso parodístico, com base em Samoyault (2008) e Sant’Anna (2001); a metáfora como mecanismo linguístico e estético de recriação da realidade, tendo como pontos de partida as considerações de Marcuschi (2000), Lopes (1986) Sardinha (2007) e Lakoff e Johnson (2002).

Desta forma, a pesquisa seguiu três eixos norteadores: Astrid Cabral (a poeta), a Infância (o assunto) e o olhar multifacetado (o procedimento) para poesia astridiana. Após as análises realizadas, os resultados obtidos foram organizados no formato oficial da Dissertação, que conta, além da Introdução, das Derivas e discussões com os seguintes capítulos:

O Capítulo 1, intitulado “Arqueologia sentimental: uma poética do espaço”, tem como base teórica a toponímia e a poética do espaço, tal como se encontram delineadas em Bachelard (2008), a fim de acompanhar o eu-lírico em seus volteios pela Manaus de sua infância e adolescência, na primeira metade do século XX, especialmente as casas onde vivenciou suas experiências infantis;

O Capítulo 2, com o título “Vontade de crescer: um discurso parodístico”, estabelece conexões teóricas com Samoyault (2008) e Sant’anna (2001), para examinar a recriação da recriação da infância, por meio da leitura do poema “Casemiro, Casemiro”



como hipertexto de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, tomado como hipotexto de uma atualização parodística;

O Capítulo 3, nominado “Vestida com a poeira do tempo: um mundo traduzido em metáforas”, recorre a Lakoff e Johnson (2002), autores da teoria da metáfora conceptual, para desempacotar as metáforas que Astrid criou para traduzir os flagrantos da infância e da passagem para a idade adulta.

ARQUEOLOGIA SENTIMENTAL: UMA POÉTICA DO ESPAÇO

O livro *Visgo da terra* (2005) é um campo propício para o exercício da toponálise, definida por Bachelard (2008, p. 28) como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”, no qual Borges Filho (2007) vê o imbricamento do espaço e da literatura, ou da literatura como campo onde emerge a construção do espaço. No livro em questão, Astrid desenvolve um turismo lírico por variados espaços da cidade de sua infância e adolescência, a Manaus da primeira metade do século XX, anos 40, 50 e 60, aproximadamente, à guisa de uma arqueologia sentimental.

Um dos espaços privilegiados nesse turismo lírico e sentimental são as casas da família, que recebem as luzes da metáfora para iluminá-las. Como leitores atentos, tomamos conhecimento dessas casas por meio das imagens que as representam nos poemas astridianos, ciceroneados pela menina, que nos guia nessas “escavações” líricas. Ela “vai mapeando as casas com muita vivacidade, vestindo-as de uma incrível roupagem metafórica, e reserva as pinceladas mais pródigas para as residências de sua própria família, isso porque eram essas casas que ela conhecia mais a fundo, efetivamente” (GUEDELHA, 2014, p. 44). É assim que o leitor adentra os espaços das residências. Para dar conta dessa arqueologia, o eu-lírico ilumina cada recôndito com as luzes da memória “sobre as sombras do passado” e a poeira “vai sendo espanada por uma linguagem a um tempo nostálgica e questionadora” (GUEDELHA, 2014, p. 44).

Acompanhamos a menina na companhia de Gaston Bachelard, teórico fundamental quando se trata de investigar a poética do espaço. O seu livro *Poética do espaço* foi publicado em 1958, com o título em francês *La Poétique de l'Espace*, destinado a impulsionar reflexões a respeito da relação entre o ser humano e seus espaços de habitação. O enfoque recai sobre a casa, o porão, o sótão, os espaços interiores e exteriores, além de elementos dispostos nos espaços de habitação, como a gaveta, o cofre e os armários, entre outros. Usamos, com Bachelard, a chave da toponálise para compreendermos as representações das casas de Astrid.

1.3 Casa: o grande berço do homem

Em seu livro, Bachelard mostra a casa como um espaço que encerra o “universo” na escrita de alguns poetas e ficcionistas clássicos. É o caso de Baudelaire, em cujos texto

é possível sentir a casa como símbolo de abrigo e proteção contra as tempestades e turbulências vindas do mundo exterior, com forças capazes de desestabilizar o mundo interior do indivíduo. Insere a cabana como sendo o espaço instaurador da solidão, que se alia à tranquilidade e ao sonho.

Bachelard recorre também a Rilke, que contrapõe a solidão confortante do campo aos orgulhosos arroubos da cidade. De qualquer forma, é a casa, seja a simples cabana seja a casa mais elaborada, a “casa” é muito mais que uma inserção geométrica no traçado de uma vila ou de uma cidade. A casa é “vivida” por seus habitantes, sendo para eles o lugar do devaneio, do abrigo e da proteção, e assim não é apenas o indivíduo que habita a casa: a casa também habita o seu habitante, de forma irreversível. Segundo ele,

A casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da “casinha humilde” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. (BACHELARD, 2008, p. 24).

É verdade que existe, em torno da imagem da casa da infância, uma “poética do espaço”, umbilicalmente ligado aos sonhos e devaneios, por meio dos quais há sempre um passado que teima em encharcar o presente, como sublinha Bachelard:

Todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova (BACHELARD, 2008, p. 25).

A “casa nova”, citada pelo teórico, é a casa arquitetada pelos devaneios, pelos sonhos, portanto trata-se de uma casa imaterial, forjada no espírito, para onde são canalizadas todas as imagens recuperadas ou reinventadas da casa material das quadras infantis, de tempos imemoriais:

O devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história (BACHELARD, 2008, p. 25).

Os sonhos e devaneios possibilitam que as diversas moradas povoem o imaginário, recuperando e retendo tesouros antigos nessa “nova casa” que o imaginário construiu. Dessa forma,

Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida (BACHELARD, 2008, p. 25-26).

Bachelard procura mostrar que a casa é uma das maiores forças integradoras das lembranças e dos sonhos do ser humano. Ela seria uma espécie de catalizadora dos devaneios ligados às experiências da vida. Não fosse a casa, o homem seria um ser absolutamente disperso, sem nenhum tipo de centramento. Vale ressaltar que a casa é o primeiro mundo do ser humano, pois

Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 2008, p. 26).

Essa metáfora do berço é bastante expressiva, uma vez que remete às noções de origem e de identidade, além das sensações já aludidas de acolhimento, abrigo e proteção. E é algo que vai acompanhar o indivíduo por toda a sua existência, conjugando o passado ao presente. A memória é o teatro onde o presente e o passado encenam os dramas e tragédias da vida:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 2008, p. 28).

É nesse sentido que a poética do espaço ganha importância, considerando que:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem sentidas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 2008, p. 29).

A poesia não tem limites a prendê-la, como acontece com a biografia. Só a poesia tem a prerrogativa de escavar os “belos fósseis”, inacessíveis a qualquer outro tipo de escavação. A única arqueologia possível, nesse caso, é a arqueologia poética, como a que faz Astrid ao retornar a um passado esfumado pelas sombras, como vemos nos tópicos a seguir.

1.2 Casas imersas em sombras

Guedelha (2014, p. 45), referindo-se à poetização das casas por Astrid Cabral, explicita que “a visita às casas – seus porões – vai desvelando espaços e coisas que encobrem histórias de amores e desamores, sonhos e pesadelos, mistério, fascinação e medo”. Verdadeiramente, as casas da infância configuram-se como preciosas extensões do “eu” perdidas no tempo. No poema “A cabra entre quatro paredes” (CABRAL, 2005, p. 35-36), temos um bom exemplo dessa realidade, o retorno a uma das casas da infância. Assim o poema se inicia:

Mal transpus a soleira vislumbrei
a mancha preta destacando-se
feito uma estranha ilha na penumbra.
Seria eu vítima de algum equívoco?
Onde as estantes? As cadeiras de vime?
Mapas? Apenas as paredes já
escuras pelo hálito das chuvas.
(CABRAL, 2005, p. 35)

Nessas imagens, temos o eu-lírico entrando na casa, esta mergulhada na penumbra. Penumbra é uma gradação da luz para a sombra. O fato de o retorno decorrer em atmosfera sombria é relevante, tendo em vista que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 842), “a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. A casa, antes povoada, se encontra agora abandonada, caminhando a passos largos rumo à ruína, pela ação do tempo. Assim sendo,

o eu-lírico se vê atropelado por uma série de questionamentos, oriundos de seu inconsciente, a respeito dos objetos que um dia “habitaram” aquela casa. Estão nominados, entre os objetos, as estantes, as cadeiras de vime e os mapas, coisas intrinsecamente ligadas ao Avô, homem dado aos estudos, à astronomia e às viagens marítimas.

Nessa casa que se encontra imersa em sombras, é possível encontrar uma “mancha preta destacando-se/feito uma estranha ilha na penumbra”. Trata-se de uma cabra, estranhamente estacionada no interior da antiga residência:

Era uma cabra fixa no vazio
me olhando sem transtorno, com teimosa
fleuma ou talvez arrogância sutil.

Que faziam ali, na sala de estudo
as patas vindas do capim lá fora?
(CABRAL, 2005, p. 35)

A imagem insólita de uma cabra no interior da casa sinaliza uma tradição antiga, que remonta aos gregos e também ao judaísmo como uma manifestação divina. Por exemplo, depois que Jeová se manifesta a Moisés no monte Sinai, em meio a relâmpagos e trovões, os judeus, como recordação desse fato, passam a recobrir o tabernáculo com lã retirada da cabra (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991). O uso da lã caprina objetivava manter viva na mente do povo a auspiciosa manifestação divina. O escritor La Fontaine ressalta, a respeito da cabra, “uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (*capris*), deriva a palavra capricho” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 156-157). Dessa forma, a imagem da cabra no poema astridiano tem a conotação de um capricho divino, algo que se situa muito além da compreensão de uma pobre mortal. Tanto que ela se vê às voltas com inquietantes perguntas:

Então seria eu a súbita intrusa?
Onde a luneta do Avô ao canto?
Sua escrivãzinha de feltro verde?
O quebra-luz ali aceso espichando
o dia no término azul das tardes
sob as cirandas dos carapanãs?
E as prateleiras, as lombadas de couro
os nomes cintilando sob o ouro
Gonçalves Dias, Alencar, Machado?
Só o desenho tricolor do piso
mostrava a identidade do recinto.
(CABRAL, 2005, p. 35)

Como se vê, ela praticamente se sente uma intrusa, numa casa em que passara os dias de sua infância, mas agora parece estar sob a posse da cabra (capricho divino). O espaço da casa eleito por ela para sua “arqueologia sentimental” é justamente a sala de estudo do Avô, que em um passado distante a colocara no colo inúmeras vezes, naquele ambiente mágico, para ministrar “lições” de literatura, astronomia e curiosidades da vida. O eu-lírico “lê” a sala de estudo do Avô, em consonância com o que estipula Bachelard:

No plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da “criada de grande coração”, em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 2008, p. 33)

Certamente que, com a sua “leitura” da sala de estudos do Avô, o eu-lírico oferece ao leitor a oportunidade de este imergir em lembranças quanto a algum espaço de uma das casas de sua infância, porque ele, o leitor, não se mantém passivo diante das imagens poéticas que consome: ele é também um criador, sendo recriador das imagens que acessa nos textos que lê.

Quanto à menina, os devaneios a conduzem a uma dispersão semelhante à dispersão dos objetos que no passado constituíram o “ser” daquela casa:

Distraí-me pensando na dispersão
de objetos, em roubos, doações,
leilões, lances ao lixo, tudo andando
pegando vários rumos e sumindo, indo
pelos ocultos becos do mundo.
A múltipla constelação em torno
dos avós se eclipsam de todo.
Senti aquele espaço reduzido
a abstração, evaporado. Migrara
em diáspora aquele vasto cortejo
de alfaias, objetos, quinquilharias.
(CABRAL, 2005, p. 35-36)

As coisas vão “pegando vários rumos e sumindo, indo / pelos ocultos becos do mundo”, mas o que resta de verdade universal é que “a múltipla constelação em torno / dos avós se eclipsam de todo”. Tudo vai se reduzindo a abstrações e a lembranças que passam a constituir o “teatro do passado” que alimenta a memória.

Mas para a menina que ultrapassa a soleira da casa, persiste a visão da incômoda “cabra”, que se assenhoreara do ambiente:

Olhei mais uma vez a magra cabra.
Tranquila não arredava um só passo.
Era o leão-de-chácara daquele
território perdido para mim.
Mais, era a própria rainha-leoa
me enfrentando no trono do reino
que conquistara e agora defendia.
(CABRAL, 2005, p.36)

Enfim, é a constatação de um reino irremediavelmente perdido. Perdido por imposição da vontade divina, alheia aos desejos humanos. Tomando posse da casa, a cabra a defende como uma posse, como um reino conquistado. A cabra, associada a uma “rainha-leoa”, mantém esse reino no âmbito do feminino, que é também o âmbito da saudade e da memória. Mas tudo já se encontra fora do alcance da menina.

Outro poema de *Visgo da terra* que põe alguns aspectos da casa da infância em evidência é “Onde reinavam as sombras”, em que tanto a casa quanto a criança se encontram imersas em “noites consteladas / de astros e de medos / cismas sussurros segredos”. Nessa casa, havia:

Quintais onde reinavam sombras
e aromas de goiabas e mangas.
Latadas prenhes sacudiam o ouro
de alamandas como sinos mudos.
No oitão a dama-da-noite
engalanava o jardim
com cheiro autoritário.
Grilos crivavam o silêncio
de humílimos gritos.
No forro de altas salas
morcegos rompiam o sossego
de sapos amoitados cautos
ao pé de baixos muros.
O mistério incubava-se ali
imerso em copas e esquinas
cobras pelas cacimbas
ardor entre virilhas.
(CABRAL, 2005, p. 28-29)

Sintomaticamente, a casa é um espaço envolto nos mistérios aterrorizantes da noite. Mistérios que se materializam sinestesticamente nas imagens visuais e olfativas que chegam misturadas ao leitor. O eu-lírico mostra primeiramente os espaços externos da casa, começando pelo quintal, tisonado de sombras e aromas oriundos das frutas. A metáfora do “reinado” das sombras, logo no início do poema, acentua o tom de mistério

que vai envolver a passagem em revista pela casa. Na latada encontra-se as alamandas, trepadeiras de forte coloração amarela, cuja flor lembra ligeiramente o formato de um sino, daí a associação com o ouro (amarelo) e o paradoxo do “sino mudo”.

Do quintal, passa-se ao “oitão” da casa (frontão), onde está instalada a dama-da-noite, adornando o jardim e exalando o seu forte aroma, metaforizado como “cheiro autoritário”. Lá também se encontram os grilos. Em “grilos crivavam o silêncio / de humílimos gritos”, a assonância por meio do /i/, insistentemente repetido, atualiza aos ouvidos do leitor o canto irritante dos grilos, que parecem se eternizar. E já no interior da casa, o leitor é convidado a olhar para o forro das salas, de onde os morcegos exercitam seus voos rasantes em direção aos baixos muros, residências dos sapos. Em todos esses elementos, encontra-se encubado o “mistério”, palavra-chave do texto, já que o mistério parece ser o principal “habitante” daqueles espaços. Ele subsiste, “imerso em copas e esquinas”.

No poema “*Cenário arcaico*” novamente o quintal comparece como espaço privilegiado:

O mundo? Aquele quintal
pulando cercas e ruas
até mergulhar raízes
no raso rio vizinho.
Ah verde dossel de folhas
periquitos papagaios
mil sombras à flor da terra
retalhos de azul e sol!
Chuvas de frutas maduras
pedras tingidas de limo
troncos de pardas orelhas.
(CABRAL, 2005, p. 30)

O quintal é retratado como um local de muitas motivações visuais, olfativas e gustativas. Um espaço sinestésico por excelência. E também cinestésico, uma vez que abriga múltiplas variedades de vidas, seres em movimento constante. Para a menina, o “mundo” se reduzia àquele quintal, que era uma significativa extensão da casa. E os seres que ali habitavam emprestavam as ações humanas para compor a visão detalhista, ricos em quebrar a expectativa do leitor, uma vez que ao usar a expressão “Era uma vez”, espera-se, comumente, a introdução de narrativas infantis associadas ao conto maravilhoso, no entanto, Astrid desmistifica o uso desse termo e inicia uma sequência de personificações motivada pela visão nostálgica de menina. A imaginação infantil faz morada e espalha-se nos versos, como se vê:

Era uma vez a mangueira
encantada, tinha ancas
lombo e crinas de cavalo.
Manga espada manga rosa
manga jasmim manga sapo.
Mosquitos zumbiam zin
zin ávidos na carniça
das ácidas graviolas.
Gravetos e folhas secas
fuçavam o chão nos turvos
riachos das enxurradas.
Entre galinhas de Angola
a ciscarem grãos de milho
um jabuti tartamudo
arrastava-se no exílio.
Ossos de animais brotavam
da terra recém-lavada:
sinal da morte nascendo
em irônica semente.
(Meus olhos ciscando o mundo.)
(CABRAL, 2005, p. 30-31)

Se o quintal era o mundo, os olhos criativos da menina se compraziam em “ciscar o mundo”, deleitavam-se com isso, porque viam em cada elemento natural uma sugestão de natureza sobrenatural. São muito belas, por exemplo, as imagens da “mangueira encantada”, da “carniça das graviolas”, do “jabuti no exílio” e da “morte nascendo em irônica semente”.

Em relação à penumbra e à noturnidade que cercam as casas revisitadas por Astrid, convém destacar que obedecem a um requisito próprio das “casas da lembrança”, como explicita Bachelard:

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-la seria mandar 365 sent-las. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! **A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra.** Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar no meu passado. Posso então esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória, no campo do imemorial. (BACHELARD, 2008, p. 32)

Ciosa de sua inserção no campo poético do onirismo, Astrid devolve ao leitor as impressões recolhidas nas escavações que realiza nas sombras e nos mistérios das noites.

Convém destacar ainda que

Para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da “primeira escada”, não tropeçaríamos num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos (BACHELARD, 2008, p. 33).

É por isso que a mulher, mesmo já no auge da maturidade, consegue reviver uma menina que consegue mapear os objetos da casa, situá-los no espaço com exatidão milimétrica, referindo detalhes que parecem estar bem conservados em um armário de lembranças, que é a cabeça da menina.

1.3 Uma casa soterrada pelo tempo

No livro *Visgo da terra* (2005), selecionamos o poema “A Casa” onde Astrid traz o tempo para o primeiro plano da cena, já na primeira estrofe:

Sobre as vigas e o telhado
o tempo choveu o mar de sal
onde se afundam meus olhos.
Camadas de cal e caliza
soterram a casa que tento
em vão desenterrar de mim:
(CABRAL, 2005, p. 32)

Foi o tempo que provocou o soterramento da casa. Soterrada dentro do eu-lírico, que tenta desenterrá-la de si, mas as tentativas são “em vão”. Na verdade, as confissões do eu-lírico dão conta de que o tempo transformou a casa de pedra (casa material) em uma casa do imaginário (casa imaterial). O tempo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 876), “simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é a eternidade”. O tempo humano caracteriza-se pela finitude. Ao tempo divino da eternidade, tempo sem limite, contrapõe-se o tempo humano do século e dos limites bem marcados (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991). Nesse sentido, o tempo se configura um agente de envelhecimento, de destruição, de desestabilização da matéria.

Associados ao tempo no poema, aparecem o sal e a cal (caliza), que de certa forma materializam a força do tempo, tornando-o visível. Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 796) salientam que “o sal é, ao mesmo tempo, conservador de alimentos e destruidor pela corrosão” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p. 797). Além dessa duplicidade de

sentido, o sal simboliza ainda um sentido oposto à fertilidade: “a terra salgada significa terra árida, endurecida. Os romanos jogavam sal nas terras das cidades que destruíam para tornar o solo para sempre estéril” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 797). Na literatura bíblica, embora Jesus tenha metaforizado os seus seguidores como “sal da terra”, com a função de “salvar”, é comum a associação do sal com maldição e infertilidade (Salmo 106) e também com amargura (Jeremias 17).

As águas salgadas são amargas, enquanto a água doce tem o poder de fertilizar. Ao dizer que “o tempo choveu o mar de sal / onde se afogam meus olhos”, Astrid lança mão de uma hipérbole (mar de sal) para intensificar a devastadora ação do tempo, por meio do sal, sobre a casa da infância. Seus olhos, no exercício de olhar para trás, afogam-se nesse mar indesejável. No que concerne à cal e à caliça, dizem respeito aos resíduos de uma obra de alvenaria demolida ou em desmoronamento, onde se avoluma o pó e os fragmentos de materiais diversos. São as camadas que soterram a casa de pedra, mas também enterram a casa do pensamento, do imaginário da menina.

Após os dois pontos postos no final da primeira seção do poema, vêm as demais seções, que especificam as decorrências da ação do tempo:

Vivo está o chão dos alicerces
minhocas roçam raízes escondidas
ciscam pintos e piolhos-de-cobra
se enrolam em tímidos rocamboles
formigas-de-fogo arquetetam montes
fundas crateras e subterrâneos.
(CABRAL, 2005, p. 32)

Percebe-se que a casa, antes povoada de humanos, agora é “habitada” por seres minúsculos, que tomaram conta dos espaços: minhocas, piolhos de cobras e formigas de fogo. Dizer que o chão dos alicerces está vivo, soa como uma amarga ironia, porque a vida que ali se manifesta não é a vida humana, mas sim a ativa presença desses organismos minúsculos, que gostam de habitar espaços que homem abandonou. É diante dessa visão da casa abandonada do presente que o eu-lírico embarca em uma viagem pela casa do passado, aquela de antes da “chuva de sal” do tempo, registrando vivências e impressões de um tempo pretérito:

Soberanas as janelas vestem
balcões com saiotos rendados
cortinas de rico labirinto
onde borboletas e altivos pavões
abrem asas e caudas na brisa
enquanto humildes olhos-de-boi

ventilam porões úmidos de mofo
tecendo tapete nas rosáceas
mates do mosaico em que passeio
o adolescente desassossego.
(CABRAL, 2005, p. 32)

A menina relembra as cortinas ricamente ilustradas com borboletas e pavões, e destaca também os olhos-de-boi (claraboias), que consistiam em aberturas redondas ou ovais no teto ou paredes das casas, a fim de deixar entrar o ar ou a luz para o porão. Depois, volta o seu olhar para as salas da casa:

As salas de altíssimos pés-direitos
coroam-se das guirlandas que certo
pintor cego, anos mais tarde, houve
por bem esconder sob mãos de tinta.
("Para realçar os retratos na parede")
Range o pinho-de-riga sob os pés
da Avó no vaivém da cadeira
austríaca em si mesma enovelada.

Dançam castiçais de miçangas
e vidrilhos ao som de sonatinas
gaguejadas por dedos aprendizes
no piano de Leipzig. Ah faina
de escalas, Hanons e Czernies!
E chega a chuva tapitítapiti
das goteiras tão sem-cerimônia
beirais esbanjando água em bica
sutis lambrequis lacrimejando
gotas no amplo regaço do terraço.
(CABRAL, 2005, p. 32, p.33)

Descreve-se uma sala de uma família de certa inserção econômica, dados os elementos que participam da ornamentação da casa: o pinho-de-riga é uma madeira das mais nobres entre as nobres, originária dos Alpes suíços e da Rússia. A cadeira é austríaca. O piano é de Leipzig (Alemanha). Há um certo tom de cosmopolitismo nos móveis e utensílios da casa, possivelmente herança do propalado ciclo da borracha, quando Manaus foi convertida em "Paris dos Trópicos", gerando nas famílias abastadas e remediadas da cidade um esnobismo e ostentação do tipo importação. Fazia parte do ritual do "fausto" importar praticamente tudo da Europa. Daí ter-se uma casa com certos requintes europeus.

Os odores oriundos da cozinha também fazem parte das reminiscências:

O massacre de alhos e pimentas
no bojo cantante do almofariz
atravessa copa e quarto zás-trás
pra anunciar os bifés sangrentos
suando gordura e chiando no carvão

aceso dos fogareiros de argola.
(CABRAL, 2005, p.33)

A metáfora do “massacre” feito pelo espremedor (almofariz) de alhos e pimentas traduz para o leitor a intensidade dos odores dos temperos, que transpõem o espaço da cozinha e invadem toda a casa. A metáfora olfativa intensifica-se ao ser associada a outra metáfora, de natureza visual e gustativa dos bifes sobre o fogo. Assim, percorre essa parte do poema um apelo sinestésico ao leitor.

O próximo recanto a ser revisitado é o jardim, que serve de “antessala” para as conversas de amigos e familiares:

Aquém portões de ferro o jardim
é a antessala onde nos reunimos
para mansas conversas ramerronas
em bancos brotando dos canteiros
no à vontade dos tajás e jasmins.

Ali o sangue da tarde moribunda
coagula-se em coroas de papoulas
enquanto o avô estende o olhar
de patriarca pelo feudo do quintal
(as mangueiras prenhes de frutos
orquídeas ervas-de-passarinhos
e curicas tilintantes de vida)
e pelos imensos aposentos povoados
de filhos netos afilhados e criados.
(CABRAL, 2005, p.33, p.34)

A maneira como as relações entre a menina e o quintal/jardim são representadas na referida obra, mostra o vínculo estabelecido entre os elementos, a composição, o encontro e o reconhecimento do espaço enraizado na memória afetiva. Em “*Louvor à Terra: uma viagem ao jardim*” (2021), Byung-Chul Han nos apresenta uma filosofia de vida ao enxergar o jardim como espaço de transição, de vida e morte, de festas, alegrias, disputas e melancolias. A viagem é o regresso ao lugar simbólico que deixa aromas, sensações e cava na memória o berço de harmonização entre as relações sociais. Um convite metafórico e terapêutico que nos transporta da agitação do dia, categorizada pelos ditames do tempo, para um estilo de vida contemplativo, perceptível as cores, toques, cheiros, luz, escuridão. No capítulo, “*O tempo do outro*”, o autor amplia nossa visão quando:

No jardim, as estações do ano são percebidas, antes de tudo, corporalmente. A dor que eu sinto aí é, todavia, benéfica, sim, avivadora. Ela me devolve a realidade, sim, a corporeidade que hoje é cada vez mais perdida no morno

mundo digital. Esse mundo não conhece nenhuma temperatura, nenhuma dor, nenhum corpo. O jardim, porém, é rico em sensibilidade e materialidade. Ele dá muito mais sustentação ao mundo do que a tela de computador (HAN, 2021, p. 24).

É esse sentir diferente com esse mesmo olhar límpido e refinado que Astrid insurge em seus versos. A poeta limpa a opacidade gerada pelo mundo frenético e revela minúcias de vida, áurea de mistérios e empresta a voz para o universo infantil, este diferente do que a sociedade impõe; nesse contexto, o cenário da infância ganha olhar, voz e denuncia o que a memória precisou engavetar. Dessa maneira, o encontro no jardim gera outro significado, a contemplação deixa de ser horizontal, superficial, e passa a ser transversal, pois proporciona consciência da brevidade das coisas tangíveis e intangíveis; limpa o olhar “o olhar amante, o conhecimento conduzido pelo amor redime as flores de sua falta de ser. O jardim é, portanto, um lugar de redenção.” (HAN, 2021, p.28). Esse ser errante, sem pressa, passeia por todos os espaços da casa, envolto em lembranças, saboreia cada extensão de vida presente na casa exterior, interior e circundante, convidando-nos a acompanhar os movimentos do olhar da memória.

Ainda em relação à casa exterior, é muito expressiva a metáfora intertextual do “feudo do quintal”, do qual o avô é o patriarca. Ele é o responsável por essa casa tão rica de sugestões e tão povoada de plantas, pássaros e pessoas, entre filhos, netos, afilhados e criados. Fala-se de um tempo em que a família se reunia no jardim para barulhentas conversas. A casa, como era de costume, tinha jardim e tinha quintal. Mas aquela casa, com tudo que tinha e representava, parecia estar vivendo os seus últimos dias, segundo o olhar perscrutador e profético do avô-senhor-feudal:

O Avô retira o Patek da algibeira.
parece imaginar que os dias
daquele mundo estão contados.
Saúvas ferozes e implacáveis
virão pelas gretas ente parale-
lepípedos picotar os oitizeiros
e tomar conta da casa
para sempre.
(CABRAL, 2005, p.34)

Essa imagem final do poema retoma, de certa forma, a imagem inicial. Quando o Avô consulta o Patek (relógio suíço), parece estar sinalizando a aceleração do tempo, que traz a ruína. As saúvas, representantes mais ativas e ferozes dos seres minúsculos listados no início do poema, estão ávidas para “tomar conta da casa / para sempre”. A locução adverbial “para sempre” marca o tom de eternidade do tempo e insinua a ruína da casa

como um fatalismo. Só será possível “revê-la” reinventando-a, nos espaços sagrados do imaginário.

Ainda em *Visgo da Terra* (2005), apresentamos o poema “Ensaio de partidas” lemos que:

Cadeiras de balanço mastigavam os soalhos
ensaio de partidas, embalando fundas ânsias
contra bojos de navios trancados a âncoras.
Caolhos rádios acendiam as mágicas pupilas
de gatos e vozes espectrais sem apoio de bocas
e rostos chegavam, de que mundo, de que mapa?
Ventiladores giravam as corolas metálicas
no chão invertido dos tetos criando brisas
que não se aventuravam pelas ruas polidas
de sol nem ousavam soprar a fuga de velas.
(CABRAL, 2005, p. 43)

Percebe-se um olhar ontológico sobre os objetos integrantes da sala, notadamente as cadeiras de balanço, os rádios e os ventiladores. Na referência às cadeiras de balanço, diz-se que elas “ensaiavam partidas” e “embalavam fundas ânsias”. Trata-se de uma bem elaborada hipálage, por meio transfere-se para essas cadeiras um atributo que diria respeito às pessoas que as utilizam, que são os idosos da família. Ensaiar partida é estar, de alguma forma, na iminência da morte. E essa contingência dos idosos à espera da morte contamina as cadeiras nas quais eles se assentam, e assim elas também, as cadeiras, aparecem marcadas para morrer. Quanto aos rádios, cabia-lhes a prerrogativa de trazer o mundo lá de fora para dentro da casa, materializado em um aparelho que causava estranheza à menina, por apresentar vozes descarnadas, sem identidade e sem marca de origem. Os ventiladores, em seu mister de criadores de brisas, eram também objeto de estranheza para o olhar da menina, que a tudo personificava.

Discorrendo sobre a relação dos poetas (e dos sonhadores) com os objetos dispostos em suas casas, Bachelard assinala que:

os armários e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. são objeto mistos, objetos-sujeitos. têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 2008, p. 91).

Assim, os objetos da casa são instauradores de sonhos e devaneios. Migram da casa de pedra para a casa do imaginário com naturalidade. Esse fenômeno é explicável, porque, na poética do espaço, dois espaços diferentes se tocam e se imbricam: o “espaço



da intimidade” e o “espaço do mundo”. Nessa dinâmica, a intimidade do poeta captura o mundo para o seu território.

Em suma, aprendemos com Bachelard (2008) que a casa natal é muito mais um centro de moradia, porque ela é verdadeiramente um centro de sonhos. O devaneio abrigou-se em cada um de seus redutos, e os redutos particularizaram os devaneios. Dessa forma, o quintal, a sala, a cozinha, a sala de estudos, o quarto, o sótão, o porão, o jardim, etc onde a criança ficou sozinha em muitos momentos de suas experiências inaugurais no mundo formam, em particular e em conjunto, um rico e vasto painel de um devaneio interminável, “de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar. Se atribuirmos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (BACHELARD, 2008, p. 34). Assim, a casa onírica é o eco da casa natal. É a casa de pedra tornada casa do pensamento, pela mediação da poesia.

VONTADE DE CRESCER: UM DISCURSO PARODÍSTICO

Este capítulo propõe uma leitura de textos de Astrid Cabral à luz da teoria da intertextualidade e, por extensão, do discurso parodístico. As análises levam em conta as considerações de Kristeva (2005), Bakhtin (1981), dando especial realce para as reflexões de Samoyault (2008) e Sant’Anna (2001), no sentido de mostrar como Astrid recria, a seu modo, a recriação da infância que se deu, especialmente, na poesia do bardo romântico Casimiro de Abreu, notadamente o poema “Meus oito anos”.

2.1 Sobre a intertextualidade

A intertextualidade pode ser percebida como um fator *sine qua non* da arte literária, desde que Julia Kristeva, em publicação de 1969, chamou a atenção para a realidade do incessante entrecruzamento de textos na materialidade de qualquer texto. Ao falar sobre o conceito de intertextualidade, Kristeva (2005, p. 68) ensina que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. E assim define o termo intertextualidade como “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, ou “transposição de enunciados anteriores ou sincrônicos (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 15). Dessa forma, quando lemos um texto B, estamos forçosamente lendo também um texto A, anterior a ele, sendo o texto A um hipotexto (texto primeiro), do qual o texto B é um hipertexto (texto atual). E nessa infinita crônica de retomadas e avanços textuais, a literatura se mantém viva.

No Glossário Ceale, no verbete organizado por Maria Zilda Ferreira Cury da UFMG sobre intertextualidade, lemos:

Intertextualidade: a relação “entre textos”, o diálogo entre textos. A produção de um texto sempre implica a retomada de muitos outros e depende do olhar do leitor para que se criem e recriem significações, já que este último é corresponsável por sua construção. A *intertextualidade* se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Escrita e leitura são faces da mesma moeda. O leitor também participa dessa ampla rede dialógica ao trazer para o texto que está lendo sua bagagem de leituras de outros textos, de variadas linguagens e diferentes gêneros (CURY, 2022, s/p).

E o verbete acrescenta ainda:

A literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente. Em razão disso, a *intertextualidade* é um importante fator da leitura literária. O texto literário se apresentaria como um feixe de relações intertextuais, de diferenças e tensões em que “se faz acontecer certa realidade”. Na verdade, a *intertextualidade*, inerente à linguagem, torna-se explícita em todas as produções literárias que se valem do recurso da apropriação, colocando em xeque a própria noção de autoria (CURY, 2022, s/p).

Vê-se que a literatura, de certa forma, alimenta-se do tecido intertextual, que se materializa nesse “feixe de relações” entre textos do passado e o presente. Bakhtin (1981) já assinalava que nenhum texto nasce no vazio, não existe um vácuo no qual o texto ganha vulto. Na verdade, todo texto nasce de textos anteriores, assim como todo texto possibilita o surgimento de outros textos. Então se fala de uma infinita cadeia textual, que segue até o fim dos textos, na qual cada texto que vem à luz presentifica-se como um elo a mais na corrente.

Segundo Samoyault (2008, p. 10), “citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se reportam facilmente e se deixam descrever”. Constituem um mecanismo de que a literatura se serve para construir e preservar uma memória de si mesma e gerar uma “poética do texto em movimento”.

Kristeva (2005, p. 68) explicita que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)”. Isso implica que “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”. Samoyault (2008) comenta que, para lançar essa base teórica da intertextualidade, Kristeva ancora-se na ideia bakhtiniana de que há um permanente diálogo entre os textos, dada a multiplicidade de discursos que atravessam a tecitura textual, trazida pela palavra, que é, por natureza, polissêmica. Bakhtin chamara de “polifonia” ao emaranhado de vozes que se inter cruzam nos textos, soando de modo semelhante (BAKHTIN, 1981).

No entendimento de Samoyault (2008, p. 20), “a noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros”. Porque a alteridade pressupõe a existência do outro, que não é uma existência à parte: é uma existência que nos toca, mesmo que seja um toque que transponha as barreiras do tempo e do espaço e ganhe vida nos textos que produzimos e consumimos. Um dos teóricos que retomam o princípio da intertextualidade, para referendá-lo, é Roland Barthes. Ao citá-lo, Samoyault (2008, p. 23) recorda que todo texto “é um tecido novo de citações passadas”.

Em sua contribuição para o debate, Sant'Anna (2001) discute as noções de paródia e paráfrase, já esboçadas por Bakhtin, e discorre sobre o discurso parodístico em contraposição ao discurso parafrásico. Segundo ele, o discurso parafrásico traduz a intertextualidade das semelhanças, enquanto o discurso parodístico faz emergir a intertextualidade das diferenças. De forma didática, Sant'Anna (2001) assinala que a paráfrase contém no seu sentido etimológico a noção de continuidade e repetição, portanto situando-se ao lado da imitação e da cópia.

Retomando o verbete de um dicionário de termos literários de Karl Bergson e Arthur Ganz, o pesquisador anota que paráfrase “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” (SANT'ANNA, 2001, p. 17). Conseqüentemente, a paráfrase repousa sobre o idêntico, acomoda-se ao anteriormente dito.

A paródia, por outro lado, ocasiona a transformação do texto em um campo de batalha, ao inserir na memória textual uma inserção contrária: a voz que se acrescenta se opõe ostensivamente à voz em que se alojou. Não há fusão de vozes, como na paráfrase. O que há, em verdade são vozes antagônicas disputando o sentido. Assim, é da natureza do discurso parodístico o antagonismo, a descontinuidade, a inversão do sentido, o efeito irônico e crítico (SANT'ANNA, 2001). Por meio da ruptura e do corte, instaura-se o novo, que nasce da invenção e do acréscimo do diferente sobre o já posto. Ou seja, no discurso parodístico há duas vozes que são nitidamente perceptíveis, uma em presença (alojada no intertexto, o texto atual) e outra em ausência (cuja morada é o hipotexto, o texto retomado). Pelo discurso parodístico, o hipertexto retoma o hipotexto para negá-lo. A própria etimologia da palavra “paródia” já assinala essa matriz semântica de afastamento: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT'ANNA, 2001, p. 12).

Um dos textos mais parafraseados e parodiados na literatura brasileira é o poema romântico “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (p.83, 1957) um poema que é uma espécie de “profissão de fé” do nacionalismo ufanista e do saudosismo tão cultivado na poesia do Romantismo. O poeta maranhense escreveu: “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá”. Esta é a primeira estrofe do poema foi publicado no livro *Primeiros Cantos*, em 1846. Encimando as estrofes, na publicação original, consta a seguinte epígrafe, tomada de empréstimo a Goethe, poeta do Romantismo alemão, traduzida pelo poeta Manuel Bandeira:

Conheces o país onde florescem as laranjeiras?
Ardem na escura fronde os frutos de ouro...
Conhecê-lo?
Para lá,
para lá,
quisera eu ir!
(DIAS, p.22, 1944)

A poesia do romântico alemão é marcada por um nacionalismo exacerbado, e retomá-la como epígrafe pelo poeta brasileiro já é uma atitude parafrásica de chancelar esse discurso de idealização da pátria e de forte saudosismo. Realmente, Gonçalves Dias lavrou seu poema como uma espécie de louvação da natureza da sua pátria, situando-a muito acima da do país em que se encontra exilado, Portugal.

Como dissemos, o texto gonçalvino é talvez o mais parafraseado e parodiado de toda a tradição poética brasileira. E a primeira paráfrase veio à luz ainda na vigência do próprio Romantismo, sob a pena do poeta Casimiro de Abreu, que inclusive reaproveitou o mesmo título de Gonçalves Dias, “Canção do exílio”, além de incorporar a epígrafe oriunda de Goethe: “Se eu tenho de morrer na flor dos anos / Meu Deus! não seja já; / Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde, / Cantar o sabiá!”. No poema de Casimiro, o sabiá não aparece sobre a palmeira, e sim sobre a laranjeira, está presente na epígrafe de Goethe. Laranjeiras ou palmeiras à parte, o discurso parafrásico se instala, é mais do mesmo. É a intertextualidade da chancela, que passa adiante o discurso sem perturbá-lo. O discurso romântico do nacionalismo ufanista passa adiante bem ilustrado, sem nenhum arranhão. É o que acontece, por exemplo, na letra do Hino Nacional Brasileiro, que se curva diante de Gonçalves Dias, nos versos: “Teus risonhos, lindos campos têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida”, / Nossa vida” no teu seio “mais amores”. (LIRA, 1954, p.217-218)

A retomada mais dissonante do texto do poeta romântico é possivelmente o “Canto de regresso à pátria”, do satírico Oswald de Andrade. Ele fere de morte o tecido textual do nacionalismo ufanista, de exaltação, quando ativa uma bomba na antessala do discurso acalentado. Eis o que diz o poeta modernista: “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá”. Oswald segue desmantelando o discurso nacionalista, dando-lhe fortes marteladas de humor. Trata-se, portanto, de uma paródia que, ao gosto modernista da primeira fase, desenvolve-se em tom iconoclasta.

A exemplificação que vimos, em torno das retomadas da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias por outros poetas, é um bom exercício para clarificar o contraste entre o discurso parodístico e o discurso parafrásico, nos termos que seguem:

A paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre reinauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se esconde atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma (SANT’ANNA, 2001, p. 28).

Isso porque a paráfrase é a intertextualidade das semelhanças, ao passo que a paródia é a intertextualidade das diferenças. A paráfrase se pauta pelo reforço, enquanto a paródia se pauta pela deformação. E se a paráfrase mantém a memória de um, a paródia estabelece a memória de dois. Daí o caráter ocioso da paráfrase e o caráter contestador da paródia:

A paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição (SANT’ANNA, 2001, p. 29).

A metáfora do jogo, utilizada por Sant’Anna (2001), pode ser uma ilustração expressiva dessa antinomia: se o hipotexto entrasse em campo para uma acirrada partida e precisasse de reforço de seus hipertextos, teria o reforço da paráfrase, mas da paródia jamais: a paródia ingressaria como reforço do time contrário. De qualquer forma, seja por meio da paráfrase ou da paródia, retomar um texto é sempre render-lhe homenagem, embora a paródia tenha muito a aparência de um amor bandido.

Todo o arrazoado que fizemos neste tópico tem uma razão de ser: as reflexões sobre intertextualidade iluminarão a leitura do poema “Casemiro Casemiro”, de Astrid Cabral, como hipertexto do poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu.

2.2 A recriação da infância por Casimiro de Abreu

Discorrendo sobre o poeta Casimiro de Abreu e seu estilo no interior da estética romântica, Antonio Candido (2000, p.173) afirma, em tom irônico, que ele “foi o predileto dos cestos de costura”, dada a sua grande aceitação pelo público feminino da época, certamente por causa de seus enleios amorosos, suas imagens sensuais elegantes e sua distância calculada das feridas mais marcantes do mal do século, um verdadeiro

“conquistador sonso”. É o poeta da infância, da saudade, da natureza singela e pitoresca. Seu principal livro de poemas, *Primaveras*, já traduz, no título essa tendência à exaltação da natureza.

Como costumava acontecer com os poetas de sua geração, morreu de tuberculose quando ainda tinha apenas 21 anos de idade (nasceu em 1839 e faleceu em 1860). Apesar disso, é contado entre os mais expressivos e populares poetas do Romantismo brasileiro, talvez pelo seu lirismo ingênuo, pelo sentimentalismo do qual o público muito gostava e pela simplicidade da linguagem que utilizava. Os temas mais caros a Casimiro de Abreu foram o amor, a saudade da infância e da pátria e as frustrações da vida.

Um dos poemas mais antológicos de Casimiro é “Meus oito anos”, que, como já anuncia o título, contém a recriação da infância. Nas duas estrofes que abrem e fecham o poema, o eu-lírico assim se pronuncia:

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!

Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!
(MOISÉS, 1996, p.172-3)

O fato de essas estrofes abrirem o poema e serem repetidas no final, fechando-o, dá a elas um certo tom de mote a ser glosado pelo poeta. É viável se pensar assim, considerando que os poetas do Romantismo nutriam uma certa devoção pela poesia medieval. Por esse mote, o leitor toma contato com o suprassumo do conteúdo do poema, qual seja as confissões do adulto, embora ainda adolescente, relativamente à saudade que sente de sua infância. Infância irrecuperável, porque “os anos não trazem mais”. Só a poesia pode recriá-la. Infância metaforizada como a “aurora da vida”, uma expressão metafórica que atualiza uma metáfora do tipo “A vida é um dia”, em que a infância seria a aurora, e a velhice o crepúsculo.

Trata-se, no caso deste eu-lírico, de uma infância perfeitamente integrada à natureza, entre flores, bananeiras e laranjais. Uma natureza idealizada, que se comporta como uma extensão do estado de espírito do eu-lírico, envolto em sonhos e amores. Em suma, uma infância “querida”. Marcante é a abertura do poema com a interjeição “oh!”,

que oferece ao leitor, logo como primeira impressão, um certo tom de desejo, aspiração e admiração.

O lamento se justifica no texto porque a razão de ser dessa necessidade de recriar a infância, perdida no tempo, encontra-se na oitava estrofe, quando o eu-lírico desabafa: “Em vez das **mágoas de agora**, / Eu tinha nessas delícias / De minha mãe as carícias / E beijos de minha irmã!” (negrito nosso). Trata-se de uma antítese que põe de um lado o passado (a infância) e o presente (a idade adulta ou adolescente). Na infância estão as muitas delícias, as carícias e os beijos, enquanto no presente o que resta são “mágoas”, configurando um presente amargo e infeliz.

O poema compõe-se de doze estrofes, o que sinaliza os ciclos anuais, e a repetição das duas primeiras estrofes no final do poema traduz a ideia de que esses ciclos formam um círculo, possivelmente representando o desejo do eu-lírico de eternizar as felizes quadras de uma infância irretocável.

As demais estrofes vão reiterando o que já se anunciou, de forma sinóptica, nas duas primeiras: a terceira estrofe realça a beleza da inocência que caracteriza a infância, comparando-a com uma flor perfumada; a quarta estrofe apresenta as metáforas: o mar é um lago sereno, o céu é um manto azulado, o mundo é um sonho dourado e a vida é um hino de amor; a quinta estrofe traz à tona os momentos de alegria e ingenuidade do menino que brinca ao sol e que goza as melodias da noite; a sexta estrofe apresenta a metáfora do céu bordado de estrelas, os aromas que cobriam a terra, as ondas que beijavam a areia e a lua que beijava o mar; enfim, os dias da infância eram “risonhos”, a vida era “doce”, o menino era “livre” e corria pelas campinas à caça de passarinhos e borboletas, quando não estava colhendo saborosos frutos nas pitangueiras e mangueiras, ou brincando à beira do mar, naqueles tempos “ditosos”. E não poderia faltar o acento grave da religião, também marca registrada do Romantismo, e ela comparece na décima segunda estrofe: “Rezava às Ave-Marias, / Achava o céu sempre lindo, / Adormecia sorrindo / E despertava a cantar!”

Ao apresentar a infância em tom tão primaveril, o que faz Casimiro de Abreu? Primeiramente se mantém fiel ao seu propósito de produzir uma poesia-primavera, como promete o título de seu livro mais conhecido. Em segundo lugar, procura situar-se religiosamente dentro da cartilha romântica do saudosismo e da idealização da infância, mantendo intocável a discursividade que vê a infância como o paraíso do qual fora expulso pelo tempo, guardião dos prazeres e delícias da meninice. Semelhantemente ao casal infante, Adão e Eva, que, expulsos do paraíso original, não mais tiveram como

retornar, porque a sua aura de inocência foi perdida, e assim se tornaram “adultos”, passando a experimentar as terríveis dores do trabalho e das máculas espalhadas sobre a natureza, conforme relata o Gênesis, livro bíblico dos começos.

É evidente que o discurso de Casimiro sobre a infância insere-se em uma discursividade parafrásica, uma intertextualidade aliada a uma interdiscursividade alojada no pensamento romântico como algo indissociável do fazer poético. Tanto que o seu poema é encimado por uma epígrafe emprestada de Victor Hugo, ícone do Romantismo francês: “Oh! souvenirs! printemps! aurores!” – Oh! saudades! primaveras! auroras! (tradução livre). Essa epígrafe sinaliza a disposição de Casimiro em dar curso à discursividade da idealização da infância, como se encontra no mestre francês e em muitos outros românticos que seguiam a mesma cartilha, dos quais retoma inclusive a interjeição “ah!” para realçar o tom de recordação e reminiscências.

E há que contar também as vivências pessoais do poeta. Segundo Massaud Moisés:

Morto na adolescência, Casimiro de Abreu deixou um legado poético marcado indelevelmente pelo signo da idade que lhe coube atingir: ambígua como os anos que viveu, sua obra oscila entre a infância (ou infantilidade), que teimava em persistir, e a maturidade, que nebulosamente se anunciava. Trata-se de uma poesia que espelha, com a simetria dum diário íntimo, a quadra adolescente em que foi concebida. Ainda que tivesse o dobro da idade ao falecer, seus poemas continuariam exibindo a crise de personalidade que percorre, habitualmente, a adolescência: poesia adolescente não porque desaparecera aos vinte e um anos, mas porque tem como eixo as indecisões que assinalam o trânsito para a idade adulta. (MOISÉS, 1985, p.430)

Daí resulta uma poesia que se mostra paradoxal, como o próprio Romantismo também se apresenta. Enraizada no Romantismo, a poesia casimiriana “pende entre duas forças antagônicas mas convergentes. De um lado, um vetor dirigido no rumo do passado, a exprimir o evasimismo temporal; de outro, um vetor emotivo, projetado na direção de vagos ideais” (MOISÉS, 1985, p. 43). O que resulta dessas duas vertentes é uma poesia que se pauta pelo negativismo em relação à vida. Percorre essa poesia um saudosismo, uma sondagem do tempo, “que começa macroscopicamente, com a Pátria, e termina microscopicamente, com a infância. E é a infância que, refluindo para as bordas da memória e do presente do poeta, acaba se tornando um tema único” (MOISÉS, 1985, p. 44), derivando para a saudade da pátria, do lar, da família (mãe e irmã), dos amores.

Tem razão Massaud Moisés, se considerarmos que o próprio poeta dera um depoimento falando sobre a realidade da infância a persegui-lo inelutavelmente. Disse ele: “Meu Deus! que se há de escrever aos vinte anos, quando a alma conserva ainda um

pouco da crença e da virgindade do berço?” (ABREU in: SILVEIRA, 1999, p. 44). Como se vê, Casimiro parece se ressentir de sua muita proximidade com a infância, fato que o faz titubear sobre os temas a desenvolver em seus textos. O berço parece se impor sobre a busca de rumos da adolescência.

Todavia, quando Massaud Moisés assevera que tudo seria igual mesmo que o poeta tivesse o dobro da idade, está indo na contramão do pensamento do próprio poeta, que assim se pronuncia: “A mocidade palpita, e na sede que a devora decepa os louros inda verdes e antes do tempo quer ajustar as cordas do instrumento, que só a madureza da idade e o trato dos mestres poderão temperar” (ABREU in: SILVEIRA, 1999, p. 45). Nota-se que Casimiro põe a “culpa” na própria infância pela onipresença da infância idealizada em sua poesia. É a mocidade do poeta que tem um pé na infância e ainda não conseguiu chegar à madureza. E jamais chegaria, pois seria colhida pela morte prematura.

E Massaud Moisés volta a ter razão ao sublinhar o caráter paradoxal da poesia de Casimiro. A mesma quadra dos oito anos, idealizada em “Meus oito anos” é desnudada desse acento idealista em “A virgem louca”, texto em prosa publicado em 1857. Lá o poeta anota o que segue: “Ah! Meus oitos anos! Quem me dera tornar a tê-los!... Mas... nada, não queria não, não; aos oito anos eu ia para a escola, e confesso francamente que a palmatória não me deixou grandes saudades” (ABREU in: SILVEIRA, 1999, p. 406).

Refletindo sobre esse paradoxo na obra de Casimiro, Silva (2013, p. 16) lança as seguintes perguntas, já sugeridas por Hélio Lopes: “Quem era real? O “eu” da poesia que para esquecer as experiências da infância lembraria de uma felicidade inexistente ou o da prosa que confessaria os ressentimentos passados? Ou ainda nenhum dos dois?” Se levamos em conta que o poeta é um fingidor, como assinala Fernando Pessoa, forçosamente temos que concluir que essas perguntas não têm muita relevância. O poeta, como criador de mundos, pode também criar muitos “eus”. Casimiro talvez tenha ensaiando recriar diferentes olhares sobre a infância, mas é possível que o pouco tempo vivido não lhe tenha permitido dar continuidade a esse possível projeto.

Astrid Cabral, conhecedora do poema casimiriano “Meus oito anos”, chama-o para um diálogo no livro “*Infância em franjas*” (2014), e é disso que tratamos no tópico a seguir.

2.3 A recriação da recriação de Casimiro de Abreu por Astrid Cabral

A infância atravessa caminhos na literatura, percorre temáticas voltadas à vida, à memória, à beleza, à pureza e algumas vezes, à morte. Astrid Cabral nos oferece essas

imagens de forma poética articulando a seus referenciais, suas experiências e tragédias a fim de captar as tonalidades intimistas do ser humano, especificamente, ser mulher. O diálogo astridiano faz a articulação com o tempo para constituir o traço determinante na recriação das lembranças aprisionadas no passado. A poeta quebra a lógica cartesiana que a sociedade costuma imprimir nos discursos sobre a infância, contrapondo uma amarga ironia à costumeira visão romântica a respeito do universo infantil. Com isso, Astrid poetiza os ônus e os bônus de ser criança, especialmente de ser menina, em um mundo de silenciamentos e repressão à figura feminina.

Em sua leitura do livro de Astrid, Moura (2016, p. 33) destaca que

O eu lírico feminino assume a postura de uma colecionadora de lembranças desde a divisão de suas sessões: “Cabeça de menina”, “Armário de lembranças” e “Meu pai em mim”. Nota-se a sugestão oferecida por “cabeça”, a qual guardaria os pensamentos; “armário”, salvaguarda das lembranças; e o próprio eu, que projeta uma ideia do pai, a fim de que a própria subjetividade abarque-o. Por esse caminho de leitura, destaca-se o fato de que o eu lírico produz por si mesmo a imagem do pai, a ser uma extensão da sua subjetividade em forma de novo afeto em si (MOURA, 2016, p.33).

Em *Fraturas da memória: infância e violência na paródia do discurso lírico em Infância em Franjas*, de Astrid Cabral, Moura apresenta o livro em questão e analisa as expressões artísticas astridianas sob a ótica da desarmonia. Contraria o discurso da sociedade, que pincela o universo infantil com cores alegres e coloridas, e quebra a puerilidade. O autor traz tons fortes que rompe a expectativa de leveza e tranquilidade presentes no decorrer da infância e ainda, aborda a maneira como a dicção astridiana é construída fio a fio externando os medos, as angústias, o olhar atento da menina que se descortina a cada lembrança poetizada.

Ainda segundo Moura (2016, p. 33),

As partes contêm pequenos poemas que conservam a infância contada por um eu lírico feminino envelhecido e denotam, em seus títulos, a ideia de recônditos nos quais estão armazenados pensamentos, experiências e afetos responsáveis também por dores e angústias. Unidos pelo eu lírico, os poemas constroem uma pequena narrativa de eventos pretéritos, em que as lembranças não carregam o ludismo ou a beleza infantil. Ao contrário, as franjas-poemas saltam pelas páginas com poder e violência (MOURA, 2016, p.33).

É que nos poemas astridianos, em que a mulher reencontra a criança que um dia foi, não há lugar para idealizações. Os poemas são amargos, porque se propõem

descortinar um tempo igualmente amargo de uma infância vivida sob os auspícios de adultos censores.

Astrid Cabral subverte a matéria lúdica, apresentando-a pelo avesso, e evidencia que a infância não foi um lugar de felicidade. A inversão é uma forma de ludismo poético que arranha e quebra a cadência do verso, revelando a inflexão raivosa de uma menina que não se resignava com o posicionamento imposto pelos mais velhos. As consoantes em “rijas regras” arrastam-se em fortes fricções, enquanto os urubus lançam um olhar que está sempre à espreita, vigiando o cumprimento do que for normatizado (MOURA, 2016, p. 34).

Isso é especialmente verdade no poema “Casemiro, Casemiro”, no qual o diálogo intertextual com Casimiro de Abreu é evidente, como se pode perceber:

Ai que não tenho saudades
da infância bem lá pra trás!
Que raivas choros temores
junto a adulto senhores.

E as tarefas rotineiras
que não acabavam mais?
à sombra de rijas regras
e urubus nos beirais!

Ai vontade de crescer
ouvir conversas inteiras
tossir e espirrar na igreja
e sem melindres dizer
indesejáveis verdades!

Enfrentar a lei dos grandes
e encarar o fogo do inferno
como conversa de espertos.
(CABRAL, 2014, p. 7)

Podemos ler esse poema em companhia de Samoyault e Sant’Anna, no que diz respeito à intertextualidade.

O eu-lírico percorre o caminho contrário ao discurso usado pela maioria dos textos que se referem à infância, inclusive o próprio poema “Meus oito anos”, que associa à infância um mundo de afetividade, pureza, bondade, leveza, o que gera sentimentos bons e prazerosos. Astrid desloca esse sentido e nos leva a analisar a infância sob a ótica da criança, e não do adulto. A voz lírica que fala no texto é a voz de uma menina, que olha para os espaços e para as relações da infância e conclui que tudo precisa ser redimensionado, para que o mundo pareça justo.

O discurso parodístico de Astrid já começa pelo título do poema, que soa como uma espécie de repreensão poética ao poeta romântico: “Casemiro, Casemiro”. Astrid

parece devolver ao poeta a repreensão que os adultos costumam direcionar às crianças. Certamente a menina ouvira muitas vezes uma censura que se iniciava com o preâmbulo “Astrid, Astrid” ou “menina, menina”. Agora vem a “vingança” da menina: repreende o mestre, talvez por ter retratado uma felicidade plena, irrepreensível, que dificilmente existe no mundo infantil.

A primeira estrofe já remete diretamente ao poema casimiriano, todavia a retomada do texto romântico não significa em absoluto, como já sinalizamos, fazer coro com Casimiro e os demais românticos. Por exemplo, logo de saída o eu lírico rejeita a interjeição “Oh!” de Casimiro e também de Victor Hugo. Ela é substituída por uma outra interjeição, “Ai”. Enquanto a interjeição “oh!”, onipresente no Romantismo, insere nos textos a acepção de aspiração, desejo, admiração, a interjeição “Ai” revela dor, frustração, impaciência:

Ai que não tenho saudades
da infância bem lá pra trás!
Que raivas choros temores
junto a adulto senhores.
(CABRAL, 2014, p. 7)

Esse eu-lírico frustrado e impaciente declara de pronto que não sente saudades da infância. É um rompimento, um contradiscurso ao discurso romântico: ao “que saudades que tenho” de Casimiro de Abreu, contrapõe o “não tenho saudades”. E mais: ao contrário do texto de Casimiro, em que a infância diz respeito a um passado relativamente próximo, já que o eu-lírico é ainda adolescente, no texto de Astrid a infância ficou “bem lá pra trás”, ou seja, temos uma mulher que, em idade adulta, possivelmente até em idade avançada, olha para trás, numa certa arqueologia lírica.

Nessa arqueologia, desconstrói o discurso de Casimiro, que vê uma infância cercada de amor, sonhos e flores em tardes fagueiras. O que ela encontra sob os escombros das escavações é um misto conjugado de “raivas choros temores”, assim mesmo, sem vírgulas separando os substantivos enumerados, para que o leitor tenha contato não com sensações individualizadas, mas sim com um bloco inteiriço de sensações alarmantes. Os responsáveis por essas sensações? Os “adultos senhores”.

A expressão “senhor” (“senhores”) significa “o mais velho”, “o mais antigo”, conforme os dicionários vernaculares. Mas na matriz religiosa do cristianismo, via língua hebraica, “senhor” significa também “dono”, “proprietário”, como no exemplo “Ele é o senhor de tua vida”. Então temos uma ambiguidade no uso da expressão pelo eu-lírico: os adultos são senhores, porque são mais velhos, e, portanto, requerem estrita obediência

da criança; e os adultos são senhores, porque se consideram proprietários da vida da criança, donos inclusive das vontades dela.

É sintomática essa referência desabonadora aos adultos, tendo em vista que, no poema casimiriano os adultos aparecem sempre como elementos enriquecedores da harmonia do lar e das relações. Os adultos citados por ele reduzem-se a duas mulheres, a mãe e a irmã, ambas pródigas em expressões de carinho e afeto. Não aparecem outros adultos. O mais são apenas cenas de uma natureza plástica e aconchegante. O fato de não aparecerem outros adultos talvez se deva à razão de que, quanto mais presenças humanas fossem inseridas, mais se tornaria imperioso ao eu-lírico falar de conflitos e desencontros, o que não estava em sua pauta na construção do poema. Por isso os adultos são apagados. São apagados, por exemplo, os professores que o fustigavam com a dolorida palmatória citada em “A virgem louca”.

No poema astridiano, pelo contrário, os adultos são onipresentes no universo infantil, como censores e perturbadores da harmonia desejada:

E as tarefas rotineiras
que não acabavam mais?
à sombra de rijas regras
e urubus nos beirais!
(CABRAL, 2014, p. 7)

Eram os adultos a fonte das “tarefas rotineiras / que não acabavam mais”. Eram eles os autores e fiscalizadores das “rijas regras” que tanto fustigavam a menina. Discorrendo sobre essa questão, Moura (2016, p. 39) comenta:

Ao colocar-se contra o imaginário do poeta romântico por meio da paródia, Astrid Cabral subverte as categorias encontradas no “ser casimiriano”, a fim de evidenciar que as imagens femininas criadas por homens determinam o comportamento feminino com argumentos de boa conduta, embora estejam camuflados por tons doces e meigos. A educação para uma “boa dama”, o sorriso grácil para uma “moça direita”, o silêncio que nada deve questionar; todos são traços que fraturam a infância feminina evidenciada no poema de Astrid Cabral, à medida que ela põe à luz um contracanto à referência. É pela fratura agora empregada sobre o discurso canônico que o eu lírico feminino abre vagas para a realização de sua memória, de sua subjetividade, isto é, de si. Os condicionamentos de existência do amor para uma mulher levam-na à posição recatada, que ocupava desde menina, isto é, desde a infância ela já viria sendo preparada com silenciamentos (MOURA, 2016, p.39).

Embora pareça ser *nonsense*, algo disparatado, não deixa de ser uma bela imagem o verso que mostra os “urubus nos beirais”. Os urubus ocupam o lugar destinado às “borboletas azuis” de asas ligeiras em “Meus oito anos”, poema que põe o menino a correr

livremente pelas campinas e montanhas, brincar entre bananeiras e laranjais, passear à beira-mar, aventurar-se subindo em árvores diversas. Quanto à menina astridiana, seu espaço é, na verdade, um contraespaço. Ela não tem a liberdade que tem o menino. Está sempre em ambiente fechado, em atmosfera pesada, sendo ladeada por adultos vigilantes.

Por isso, a vontade de crescer, ausente na mente do menino, torna-se uma fixação para a menina:

Ai vontade de crescer
ouvir conversas inteiras
tossir e espirrar na igreja
e sem melindres dizer
indesejáveis verdades!

Enfrentar a lei dos grandes
e encarar o fogo do inferno
como conversa de espertos.
(CABRAL, 2014, p. 7)

Novamente a presença do “ai”, que materializa uma experiência dolorosa. Seguidamente a essa interjeição, o desejo manifesto de “crescer”, para assim poder ter acesso às permissividades que eram concedidas ao adulto, tais como “ouvir conversas inteiras”, “tossir e espirrar na igreja” e dizer “indesejáveis verdades”. Trata-se de ações que eram vedadas à menina, mas permitidas aos adultos, o que, de certa forma, revela atitude incoerente e hipócrita por parte destes: são atitudes indesejáveis, mas somente os adultos podem praticar, as crianças não. É a “lei dos grandes” que a menina tem ímpetos de afrontar, ainda mais desconfiando que o discurso sobre o “fogo do inferno” destinado às crianças desobedientes não passa de uma “conversa de espertos”, ou seja, adultos espertos, que utilizam a religião em benefício próprio, como um fator de amedrontamento para conter qualquer lance de rebeldia ou transgressão.

Como mostramos no tópico que abre este capítulo, o discurso parodístico ocasiona a ruptura e o corte, instaurando o novo, que nasce da invenção e do acréscimo do diferente sobre o que já está estabelecido. É isso que faz Astrid em seu poema, ao visitar o festejado poeta do Romantismo: nega-lhe o discurso parafrásico que ele ofertara a muitos outros que o antecederam. Por outro lado, com o discurso parodístico ela perturba a tradição em que o texto do mestre Casimiro se insere, mas daí faz emergir um trajeto de para o conhecimento, tendo como cicerone uma menina, pelos olhos da qual todas as cenas da infância se encontram filtradas.

VESTIDA COM A POEIRA DO TEMPO: UM MUNDO TRADUZIDO EM METÁFORAS

Neste capítulo, procuramos desempacotar as principais metáforas elaboradas por Astrid em sua reinvenção da infância em seus poemas. Metáforas que traduzem o universo infantil e a dolorosa passagem para o mundo adulto. Em nossas reflexões, recorreremos a alguns estudiosos da metáfora, entre eles Aristóteles, Edward Lopes e Lakoff e Johnson.

3.1 Astrid Cabral e suas metáforas de capa

Iniciamos este tópico afirmando que Astrid Cabral é uma metaforista, considerando metaforista a pessoa cujos enunciados são pródigos em metáforas; pessoa a quem muito apraz metaforizar. Como define Domingos Francisco (2001, p. 68) metaforizar é reelaborar o mundo, a partir do conhecimento existente do Mundo. Assim sendo, “tanto a ciência quanto a arte podem ser vistas como linguagens que, apesar de diferentes, possuem a mesma pertinência cognitiva. Tanto a ciência quanto a arte reelaboram o Mundo. Não são meras descrições do Mundo. São modos de criar Mundos”. E para criar os seus mundos particulares, o poeta tem na metáfora um recurso imprescindível, diríamos a matéria prima de sua criação, já que o poeta opera na linguagem, e as metáforas “são um modo simples de expressar um rico conteúdo de ideias, que não poderia ser bem expresso sem elas” (SARDINHA, 2007, p. 14). Como se vê, as metáforas preenchem lacunas de sentido que de outra forma não seriam preenchidas.

Em sua faina de metaforista, Astrid recheia os seus textos de metáforas, as quais se ostentam já nas capas dos livros, uma vez que todos os títulos são evidentes metáforas, como veremos a seguir.

A Figura 1 mostra o primeiro livro publicado por Astrid foi Alameda, que veio à luz no ano de 1963.



Figura 1 - Capa do livro Alameda



Fonte: Cabral (1963).

Metáfora do título: A HUMANIDADE É UMA ALAMEDA. Essa metáfora traduz a ideia de que na alameda-humanidade os vegetais representam os seres humanos, encarnando as suas angústias existenciais. No centro da Alameda, encontra-se o imperativo “AME”, sinalizando o amor fraterno como uma espécie de antídoto ao espectro da morte que assedia as personagens, embora a morte seja uma certeza para todos os seres vegetais/humanos. Há, por exemplo, uma passagem do conto “Queixa contra o vento”, onde uma árvore nova queixa-se contra o vento, visto por ela como um agente do aniquilamento:

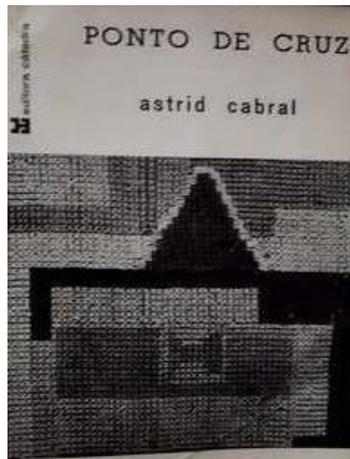
Já ultrapassei a tenríssima idade de broto, a sólida maturidade. Meu futuro é o fim. Reluto porém contra a ideia de morte violenta, raízes desencravadas do solo pelo vendaval, o corpo comportando seiva para mais uma floração. Sonho a morte como lenta inconsciência, entorpecimento progressivo. Prefiro a tortura arrastada de uma doença ao inesperado do raio, à fúria da ventania. Está no destino que as plantas definhem e um dia se vão legando suas sementes. Vê-las trucidadas a lâminas de fogo ou ferro, derrubada no arrastão assassino do vento, deixa-me amargurada, em crise (CABRAL, 1998, p. 76).

Personificada, a árvore reflete sobre a sua condição, que é, na verdade, a condição humana. Angustia-se ante o nonsense da morte, que lhe intercepta os anseios de permanência e perpetuação.

A Figura 2 mostra o segundo livro de Astrid é *Ponto de cruz*, publicado em 1979:



Figura 2 - Capa do livro Ponto em cruz



Fonte: Cabral (1979).

Metáfora do título: A VIDA É UM BORDADO. A ilustração da capa dialoga com o sentido da metáfora, pois apresenta uma peça de bordado feito à mão, com ponto de cruz. Os poemas do livro presentificam a metáfora do título, desvendando o cotidiano mesquinho a que a mulher é submetida em suas lides angustiantes, em que a realidade da efemeridade do mundo e das coisas exerce um efeito devastador sobre a alma feminina, como se pode perceber neste excerto do poema que dá nome ao livro, “Ponto de cruz”:

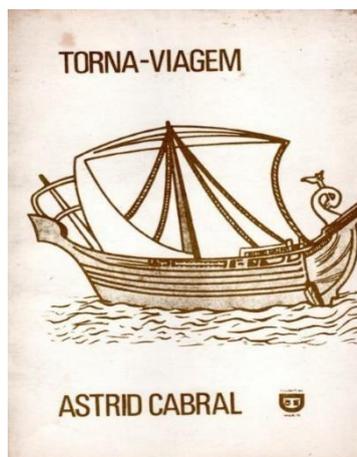
O peito? retrós entaniçado
por mil linhas de aflição
euzinha toda por dentro
que nem pano em bastidor:
bico de agulha finoferoz
sobe-desce-sobe bordando
minha vida em ponto de cruz
(CABRAL, 1979, p. 26)

A metáfora da “minha vida em ponto de cruz” carrega uma ambiguidade constitutiva, já que pode ter o sentido de uma vida tecida com muitos fios, como um ponto de cruz da bordadura, mas também pode apontar para uma vida envolta em sofrimento, reportando-se à cruz da tradição cristão, talvez o símbolo máximo de sacrifício e experiências dolorosas.

Em 1981, foi publicado o livro *Torna-viagem*, conforme apresenta a Figura 3.



Figura 3- Capa do livro Torna-
viagem



Fonte: Cabral (1981).

Metáfora do título: A VIDA É UMA VIAGEM. A expressão “torna-viagem” significa a viagem de retorno a um lugar já visitado anteriormente. Na metáfora do livro, o torna-viagem se faz por meio da imaginação. O eu-lírico desenvolve um turismo lírico por lugares onde Astrid morara e trabalhara. Assim, o leitor toma conhecimento de espaços e relações desenvolvidas no Oriente médio e na Grécia. Dessa forma, o livro compõe-se de poemas-postais que trazem à tona elementos da cultura oriental, filtrados pelo olhar inquieto da mulher amazônida, que assim se pronuncia:

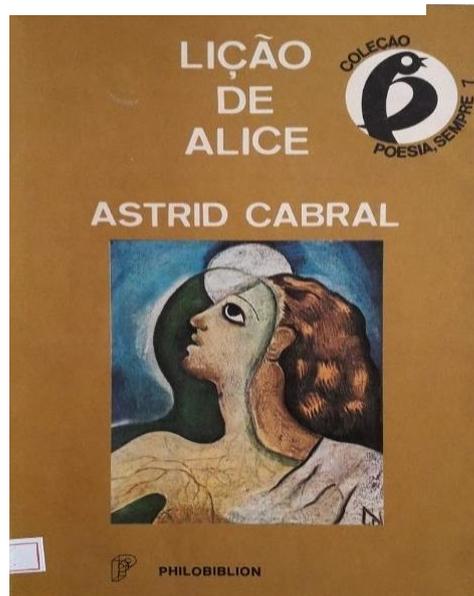
Atroz pranto de exílio
lágrimas tigres eufrates
com que inundamos os rios
de nossa ubíqua babilônia
pois dia a dia no desterro
enterramos à sombra de sal-
gueiros o corpo órfão de sopro
enquanto sem bagagem de carne
a alma transpõe azuis soleiras
- derradeira viagem de regresso
à matriz entre as estrelas
(CABRAL, 1981, p. 78)

Vê-se aí uma mulher que se sente exilada, por se encontrar em terras alienígenas. Desconcertada ante a natureza e a cultura em tudo diferente da realidade amazônica, ela derrama as suas “lágrimas tigres Eufrates”. E abre-se o ensejo para refletir sobre a morte, que é a “derradeira viagem de regresso” ao útero da terra.

Em 1986, foi publicado o livro *Lição de Alice*, conforme mostra a Figura 4.



Figura 4 - Capa do livro Lição de Alice



Fonte: Cabral (1986).

Metáfora do título: VIVER É APRENDER. Na escola que é o mundo, há lições que precisam ser aprendidas por uma Alice que não vive em nenhum país das maravilhas, mas vive, sim, no complexo e contraditório mundo das pessoas comuns. Assim, a Alice de Lewis Carroll, habitante do país das maravilhas, sai de cena para que uma outra Alice, menina e mulher com seus parques prazeres e muitas dores, exercite o seu olhar crítico sobre a vida e suas inquietações. Nesse sentido, a vida é um eterno aprendizado, especialmente para a mulher, como se vê no poema que dá nome ao livro:

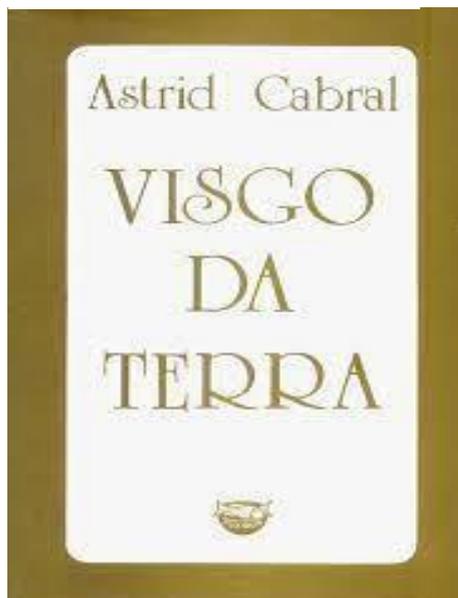
No vale de lágrimas
a lição de Alice:
não se deixar afogar.
Nadar na preamar
da própria dor
(CABRAL, 1986, p. 16)

O poema confirma que o habitat de Alice não é o país das maravilhas, mas sim o “vale de lágrimas” que é o planeta terra. Aprender a nadar sobre as lágrimas para nelas não se afogar é talvez a mais importante lição que a mulher tem que aprender.

Em 1986, foi publicado o *Visgo da terra*, reeditado em 2005, conforme retrata a figura 5.



Figura 5 - Capa Visgo da Terra



Fonte: Cabral (2005).

Metáfora do título: A AMAZÔNIA (MANAUS) É UM VISGO. O termo “visgo”, ou visco, conforme se encontra dicionarizado, significa algo que apresenta viscosidade, ou seja, uma substância pegajosa, que adere facilmente e se “cola” em uma determinada superfície. Na metáfora do título a “terra”, que é a Amazônia e, mais especificamente, a cidade de Manaus, que é a terra natal da poeta, contém um “visgo” que se apega ao corpo e à alma do nativo, como um índice de identidade amazônica. Nos poemas do livro, a terra, a água e os seres da Manaus da infância e adolescência de Astrid são revisitados pelo eu-lírico, e nesse retorno ao passado ganha vulto o apego às coisas da terra. Confirmando a metáfora do título, mesmo Astrid Cabral residindo por muitos anos fora do Amazonas (Rio de Janeiro e Brasília, especialmente) e fora do Brasil (Estados Unidos e Líbano), Manaus ficou colada à sua alma, exatamente como um visgo. É o que mostram os seus poemas do livro, como podemos perceber em “Neoclássica”:

Caricatura da Grécia
a Manaus da minha infância
essa Atenas tropical
plantada de paraquedas
entre vegetais e colunas
e doces mares singrados
das proas de canoas e catraias
pelo peloponeso dos baré
(CABRAL, 2005, p. 56)

O eu-lírico situa a cidade de Manaus em um tempo no qual ela se comportava como uma caricatura da Grécia, sendo a Atenas dos trópicos. Trata-se de um período ainda próximo ao apogeu do ciclo da borracha, quando a cidade quis ser cosmopolita e de matriz europeia, cidade moderna e em sintonia com o mundo erudito. Mas ao olhar desse eu-lírico, o que temos é uma “caricatura”, porque os códigos europeus caíram “de paraquedas” sobre a cultura “baré”, que são os códigos nativos. A mulher retrata essa Manaus de sua infância com uma indisfarçável ironia, porque ela era um arremedo da cultura grega. Mas essa Manaus tem o seu lado mais autêntico, com o qual a mulher se identifica. Em suas próprias palavras: “Manaus de negras águas onde naufrago. Manaus de águas passadas” (CABRAL, 2005, p. 39). É essa Manaus, com as suas eloquentes contradições, assim como a própria Amazônia, que recebe a predicação metafórica da terra como um visgo emocional.

Em 1994, foi publicado o livro *Rês desgarrada*: Vide Figura 6.

Figura 6 - Capa do livro *Rês desgarrada*



Fonte: Cabral (1994).

Metáfora do título: COMUNIDADE É REBANHO. Uma rês desgarrada significa um animal separado de seu rebanho, fora de seu grupo identitário. Rebanho, aqui, não tem conotação negativa, mas tem o sentido de comunidade em que as pessoas partilham da mesma identidade cultural. A imagem que ilustra a capa mostra bem a situação da rês desgarrada: uma parte isolada do seu todo (em amarelo). É nesse sentido que a metáfora

do título se desenvolve no livro, pois a mulher, cuja identidade amazônica norteia o seu pensar e o seu viver, encontra-se fora da Amazônia, na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, cidade onde Astrid Cabral viveu e trabalhou com oficial de chancelaria do Brasil. Ali, a sensação é de exílio, e isto justifica a metáfora: uma rês dos pastos amazônicos perdida em outros pastos, em tudo diferentes dos seus, como bem confessa o eu-lírico ao se identificar como uma vaca na balsa, rês desgarrada, sofrendo com saudade dos pastos brasileiros e amazônicos.

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

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

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

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

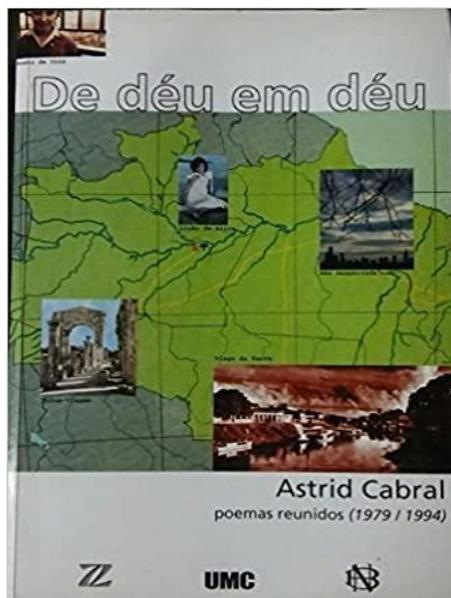
- Vaca na balsa, rês desgarrada
(CABRAL, 1994, p. 19)

A metáfora se desdobra pela tentativa de fusão de elementos da cultura estadunidense com elementos da cultura brasileira. Paisagens e costumes são díspares, e isso provoca a nostalgia, a saudade e a desorientação desse “ser rural tão tropical” perdido na urbe, que é um “labirinto de pedra e vidro”.

Em 1998, foi publicado o livro-reunião *De déu em déu*. Vide Figura 7.



Figura 7 - Capa do livro de
Deú em déu



Fonte: Cabral (1998).

Metáfora do título: A POESIA É UMA PROCURA. A locução adverbial “de déu em déu” significa a procura de algo em vários lugares, aos poucos. No diálogo com a metáfora de déu em déu à procura de poesia, a ilustração da capa mostra os cinco primeiros livros de poemas da autora: *Ponto de cruz*, *Lição de Alice*, *Rês desgarrada*, *Torna-viagem* e *Visgo da terra*. O livro reúne os poemas publicados pela autora entre os anos de 1979 (ano da publicação de *Ponto de cruz*) e 1994 (ano da publicação de *Rês desgarrada*). Assim, esse livro-reunião parece sinalizar, metaforicamente, que a autora, até esse momento, esteve em busca da poesia de déu em déu, ou seja, de livro em livro, e apresenta ao leitor a síntese de sua trajetória poética.

Em 1998, foi publicado o livro *Intramuros* conforme disposto na Figura 8.

Figura 8 - Capa do livro
Intramuros



Fonte: Cabral (1998).

Metáfora do título: LIMITAÇÕES SOCIAIS SÃO MUROS. A imagem da capa apresenta a palavra “Intramuros” como sendo uma figura feminina, situada entre muros, que de certa forma limitam a sua existência. Astrid dedicou esse livro a todas as mulheres que, à sua semelhança, põem a mão na massa do pão e da palavra, a quem ela chama de companheiras, sabendo-se que o termo “companheiro” significa etimologicamente aqueles comem juntos do mesmo pão. O ofício do pão confina a mulher entre os muros dos afazeres domésticos, socialmente construídos para o seu confinamento. Todavia, pelo ofício da palavra, que é a poesia, ela se multiplica e potencializa a sua força, ultrapassando esses muros, que não são suficientes para retê-la, em sua ânsia de liberdade:

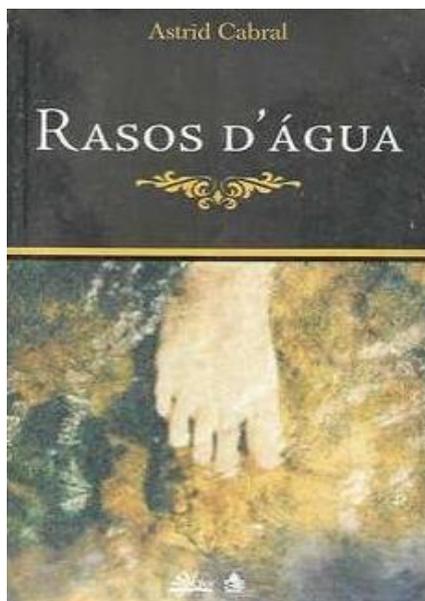
Lavo panos e panelas
o olhar buscando estrelas.
Quero a água
que não vem da torneira.
Quero o fogo
que não vem do fogão
(CABRAL, 2001a, p. 38)

O poema estabelece antíteses entre o confinamento da cozinha e a amplidão das estrelas; entre a água da torneira e a água metafórica; entre o fogo do fogão e o fogo metafórico. Uma peça da antítese aponta para os ofícios domésticos, enquanto a outra peça aponta para os desejos nutridos por essa mulher que fala de seus dilemas existenciais.

Ela se movimenta entre as lides do pão, que a prendem ao chão da casa, e as lides da palavra, que a libertam em oníricos voos, por meio da poesia, rumo à plenitude.

Na Figura 9, temos o registro do livro *Rasos d'água* publicado em 2003.

Figura 9 - Capa do livro *Rasos d'água*



Fonte: Cabral (2003).

Metáfora do título: A VIDA É UM RIO. A imagem da capa mostra um pé humano mergulhado em uma corrente de água, que, como se vê, é uma água rasa, escassa. Trata-se de uma discursividade metafórica para apresentar ao leitor os estigmas de uma fase bastante sintomática da vida humana, que é a velhice, ou a chamada terceira idade. O livro traz poemas em que a mulher, já anciã, olha para trás e vê que as caudalosas águas da infância e da juventude cederam lugar a um tempo de águas escassas, de fontes secas. No rio, que é a vida, ela se aproxima da foz, tendo já se afastado inexoravelmente da nascente e das fortes correntes, como mostra o poema “Acimabaixo”:

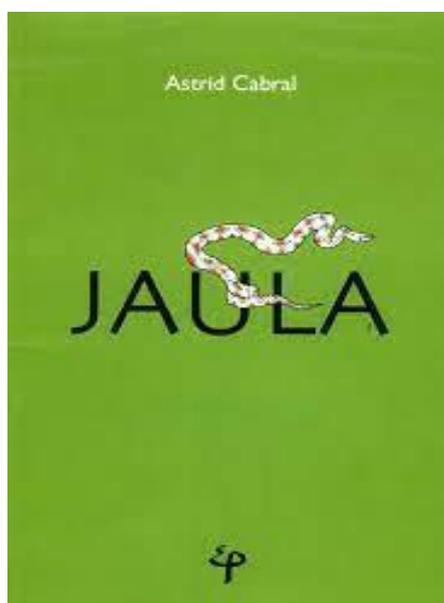
Longe fica a fonte.
Alcançá-la
é cruzar
águas contrárias.

Perto fica a foz.
Atingi-la
é deitar-se
à deriva veloz
(CABRAL, 2003, p. 111)

A antítese entre fonte (nascente) e foz (desaguadouro) transcreve uma linha imaginária que é o curso da vida, como um rio. A fonte é o nascimento, enquanto a foz é a morte. Estar mais próxima da foz que da fonte, na experiência humana, significa ter entrado na velhice, um tempo em que o eu-lírico convive muito de perto com as diversas formas da água, as quais são testemunhas das subtrações e das instabilidades da vida. Mas a forma líquida que a acompanha diuturnamente são as lágrimas, que mantêm os seus olhos rasos d'água. As lágrimas decorrem das muitas dores e perdas verificadas no curso do rio/vida.

Em 2006, foi publicado o livro *Jaula*, conforme mostra a Figura 10.

Figura 10 - Capa do livro *Jaula*



Fonte: Cabral (2006).

Metáfora do título: HUMANOS SÃO ANIMAIS. A ilustração da capa mostra uma serpente (talvez uma cobra coral) em liberdade, fora da jaula. Estamos diante de uma “jaula poética” construída por Astrid. Ela revisita a fauna amazônica, mas ao fazê-lo suspende as fronteiras entre o humano e o animal, ao fundir a animalidade humana com a humanidade animal. São metafóricas as coleiras e os uivos de que falam os poemas. Trata-se de protestos contra as imposições e convenções sociais que buscam aprisionar os seres, especialmente as mulheres. Por isso, Astrid retira os bichos metafóricos da jaula,

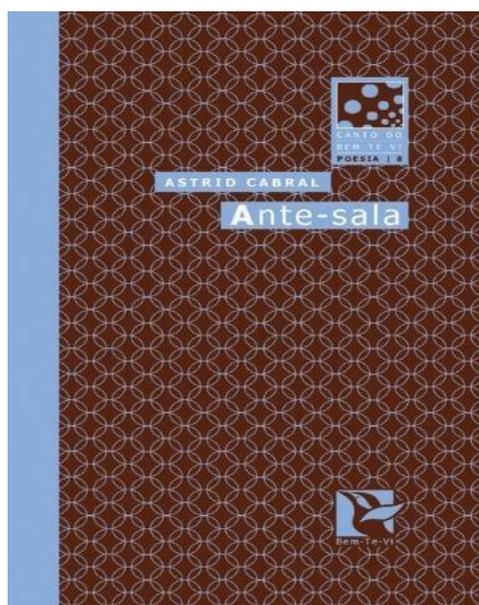
também metafórica, e os põe em liberdade. Libertos, eles se materializam como elementos de transgressão e revisão do mundo, tal como podemos ler no poema “Cave canem”:

Dentro de mim há cachorros
que uivam em horas de raiva
contra as jaulas da cortesia
e as coleiras do bom senso.
solto-os em nome da justiça
tomada de coragem homicida.
Mas sabendo que raiva mata
à míngua de domar meus cães
vacinei-os. Ladrem mas não mordam
e caso mordam, não matem
(CABRAL, 2017, p. 31)

“Cuidado com o cão!” é a tradução, do latim, do título do poema (Cave canem). Era uma frase comum nas casas romanas, como uma advertência sobre a presença de um cão bravo naquela casa. Só que neste caso a “casa” em que o “cachorro” se abriga é o interior do eu-lírico, com o qual o cão se confunde, pois faz parte de sua humana animalidade. É um cão vacinado e domado, à custa de renúncias e sacrifícios, em nome da resignação, da contida rebeldia ante as indesejáveis imposições das convenções sociais.

Em 2007, foi publicado o livro *Ante-sala*, conforme é apresentado na Figura 11.

Figura 11 - Capa do livro
Ante-sala



Fonte: Cabral (2007).



Metáfora do título: A MORTE É UMA SALA. Partindo dessa metáfora, podemos entender a antessala como sendo a sala de espera da morte, ou seja, uma condição extrema da velhice ou de um estado de doença terminal. Dessa forma, os poemas do livro vão tratar de um certo compasso de espera da morte, que se aproxima para os indivíduos retratados, marcados existencialmente pela angústia do presumível fim e pela iminência da partida. Os que morreram, já se encontram em plena sala. O poema que dá nome ao título do livro contém as seguintes imagens:

Este o mundo
de mistérios
refratários
a microscópios.

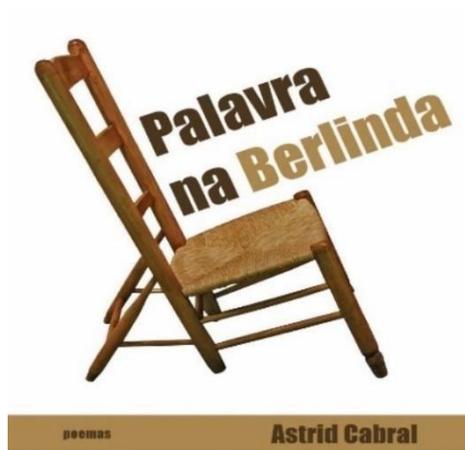
Este o mundo
de muralhas
inexpugnáveis
a máquinas.

Esta a antessala:
áspera espera
de outra era
(CABRAL, 2008, p. 113-114)

São desconcertantes as metáforas que complementam a metáfora da antessala, presentes no poema. Trata-se de um mundo que se situa além do alcance dos microscópios, portanto inalcançáveis por meio da ciência, por ser um território de mistérios refratários; é também um mundo inacessível às máquinas, logo inatingível à inteligência e à ação humana. A aliteração presente em “áspera espera / de outra era” praticamente materializa, no campo fônico, a aridez dessa realidade cáustica, que é a vida na vizinhança da morte, que há de transportar o ser para uma outra era, um outro mundo. A certeza gera arrelia.

Em 2011, foi publicado o livro *Palavra na berlinda*, conforme Figura 12.

Figura 12 - Capa do livro Palavra
na berlinda



Fonte: Cabral (2011).

Metáfora do título: A PALAVRA É UM ASSUNTO. A expressão “estar na berlinda” tem o sentido de ser objeto de comentários, atenção ou curiosidade. Quem está na berlinda tornou-se assunto e se encontra em evidência. Na imagem da capa, esse alguém é a “Palavra”, que, sentada em uma cadeira, transforma-se em centro das atenções. Estamos diante da prática da metalinguagem, ou mais especificamente da metapoesia. Nos poemas deste livro, Astrid põe em xeque o próprio ofício poético, desnudando as artimanhas do poeta em suas lides com as palavras, e como estas se relacionam com as contingências humanas. No poema “Necessidade prima”, temos o que segue:

Sem a palavra
trôpegos pastamos
no chão do nada.

Sem a palavra
o mundo míngua
no anonimato.

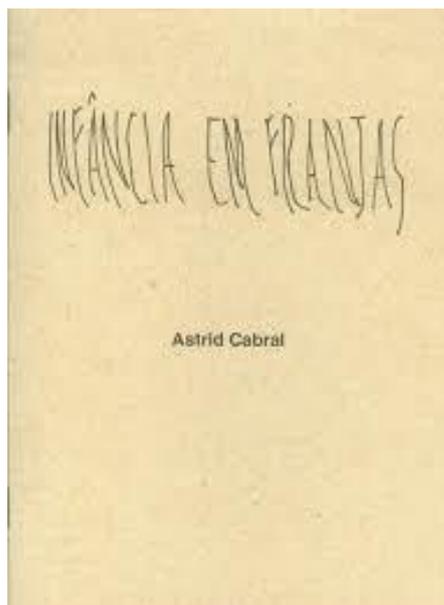
Só a palavra
levanta pontes
de homem a homem.

Só a palavra
clareia a estrada
por onde vamos
(CABRAL, 2011, p. 36)

Realmente o poema apresenta a palavra como uma “necessidade prima”, ou seja, um artigo de primeira necessidade, daqueles indispensáveis à sobrevivência humana. Sem elas, as palavras, é impossível a sobriedade e o equilíbrio. Sem elas, a vida humana perde o sentido. Isso porque é somente por meio delas que os homens conseguem interagir (a metáfora da ponte traduz essa ideia) e se comunicar; e é somente por meio delas que se pode andar pela estrada escura do mundo, uma vez que elas iluminam os passos humanos, à semelhança do farol de Alexandria para os navegantes. Falando do lugar social de poeta, o eu-lírico dá assim a conhecer o seu material de trabalho, as palavras dos homens, que ele, o eu-lírico-poeta, veste com a roupagem da metáfora.

Em 2014, foi publicado o livro *Infância em franjas*. Vide Figura 13.

Figura 13 - Capa do livro
Infância em franjas



Fonte: Cabral (2014).

Metáfora do título: A INFÂNCIA É UM PENTEADO. Um dos sentidos da palavra “franja” é uma espécie de penteado em que se faz uma divisão de mechas nos cabelos, que descaem sobre a testa e dão um certo ar infantil. A forma como as franjas são arranjadas depende do estilo de cada pessoa que deseja fazê-las. Na imagem ilustrativa da capa, temos a simulação de fios de cabelo lembrando franjas. Assim, os poemas do livro organizam-se como pequenas franjas desse harmônico penteado que é a infância e que também é a obra. E cada poema-franja recorta algum aspecto da infância,

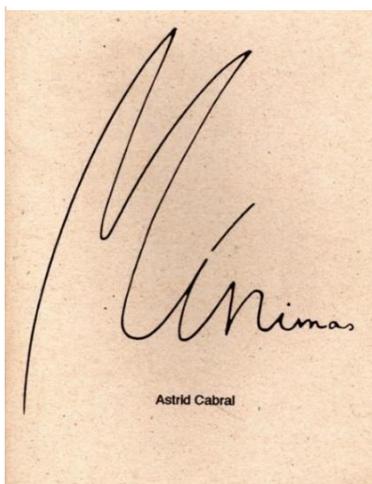
metaforizando-a. Em um dos recortes, como uma epígrafe de si mesma, a poeta anota:

A infância não passou de todo.
Recolheu-se a um armário de
lembranças-fantasmas, de onde
às vezes escapam e me visitam
(CABRAL, 2014, p. 2).

E é a realidade da memória que ativa a metáfora do “Armário de lembranças-fantasmas”, ou simplesmente “Armário de lembranças”, uma das divisões do livro *Infância em franjas* (CABRAL, 2014). A cabeça da mulher é esse armário de lembranças, as quais ali se abrigaram, voluntariamente, assumindo a forma de recordações. Essas reminiscências costumam ganhar vida e visitar a mulher, tais quais fantasmas, logo podem causar assombro. Mas o assombro não provoca repulsa. Ao contrário, pode suscitar atração, já que o eu-lírico confia: “Não paro de correr atrás da criança que não paro de correr atrás de mim” (CABRAL, 2014, pórtico). Assim sendo, temos uma atração mútua, de mão dupla: a infância gosta de visitar a mulher, e também gosta de ser visitada, no que é correspondida, mulher e infância, uma correndo atrás da outra. Todavia, se a infância se materializa como um grande penteado metafórico, na impossibilidade de abarcá-la por inteiro, a mulher se concentra em algumas de suas franjas a cada visita que lhe faz.

Em 2016, foi publicado o poema *Mínimas*. Vide Figura 14.

Figura 14 - Capa do livro
Mínimas



Fonte: Cabral (2016).



Metáfora do título: MENOS É MAIS. Trata-se de uma proposta de criação poética com opção pelo minimalismo. A ilustração da capa mostra a palavra visualmente em gradação decrescente, o que de certa forma caracteriza o isomorfismo, recurso por meio do qual a forma identifica-se com o conteúdo. A expressão do minimalismo se dá também no fato de que a capa denota uma grande sobriedade e economia, pois nada há além do título da obra e nome da autora. Nos textos narrativos que compõem a obra, essa proposta é levada a efeito, uma vez que a autora diz pouco e sugere muito, explorando ao máximo o poder de sugestão da linguagem. É o que se pode observar no microconto “Voo vermelho”:

Mãe, eu vi uma moça voando.
Voando? você é que está voando.
Ela estava de vermelho, mãe.
Qual o programa de tevê? aposto que você estava caindo de sono.
Não. Eu vi da janela do meu quarto.

Notícia do jornal no dia seguinte: Babá se atira do 6º andar. Estava de vestido vermelho, presente de Natal da patroa
(CABRAL, 2016, p. 10)

O próprio título do conto já contém uma metáfora, em forma de hipálage, ou contaminação semântica, do “voo vermelho”, em que a cor do vestido “contaminou” semanticamente outro substantivo muito próximo, o “voo”. E também a ideia do suicídio como sendo um voo rumo ao chão. Pautada pelo minimalismo, a narrativa se serve de técnicas da linguagem cinematográfica, como o “corte de câmera”, ponto em ato a narração de fatos com o mínimo de palavras, caracterizando também a economia narrativa e linguística.

Na Figura 15, temos a capa do livro *Íntima fuligem*, publicado em 2017.



Figura 15 - Capa do livro
Fuligem



Fonte: Cabral (2017).

Metáfora do título: O SER HUMANO É PÓ. O pó é matéria de que o homem é constituído. Essa parece ser a base da concepção judaico-cristã sobre a origem do homem, formado do pó da terra. Assim, o seu destino é transformar-se em pó, retornando à terra de onde foi retirado. E no decurso da vida, quando a velhice começa a se aproximar, o tempo vai aos poucos pulverizando o ser, convertendo-o em pó e poeira, cinza e fuligem. Fuligem que se associa tanto à terra quanto ao ar, ao fogo e à água: o tempo, agente da decrepitude, processa vísceras e vontades, como diz a própria Astrid, até a pulverização final. Assim sendo, refletir sobre as íntimas fuligens é mergulhar no rio do tempo, que é também o rio da vida, pois a vida é um rio. E também é fogo. E da queima provocada pelo fogo interior, restam as fuligens íntimas, que são resultantes da combustão emocional. A ilustração da capa sugere elementos amorfos que lembram folhas e flores desfazendo-se pela ação da combustão que as chamas provocam ou da maceração provocada pelo tempo. O poema “Mar sem margem”

Mistério?
Cósmico mar
onde ínfima navego
buscando em vão
oculta margem...
(CABRAL, 2017, p. 45)

As íntimas fuligens, que decorrem das ardências internas do ser, materializam-se em forma de solidão e angústia. A memória, sempre ativa, vai exumando dos escombros do tempo, entre fagulhas e brasas, ou entre ondas e correntezas, as relíquias que dão conta de uma vida vivida no passado, para aquecer e inflamar uma outra vida, esta vivida no presente, assediada inelutavelmente pela angústia da solidão.

Como pudemos observar, Astrid Cabral revela-se uma exímia metaforista já nas capas de seus livros, ao intitulá-los sempre com metáforas altamente expressivas e elucidativas do conteúdo de seus textos. Como o título de uma obra perfila-se entre os seus paratextos, e os paratextos sinalizam sempre direções interpretativas, convém concluir que as metáforas dos títulos iluminam a leitura dos poemas e narrativas desses livros.

3.2 A metáfora e sua margem de criatividade linguística

O poema “Esboço”, do livro *Visgo da terra* (2005), é composto de cinco metáforas, por meio das quais a mulher apresenta-se a si própria para o leitor, como segue:

O barro
é o das barrancas esboroadas
nos solimões dos tempos

Os olhos
cacimbas minando mágoas

Os membros
galhos movidos ao vento

As sardas
pitadas de mururé
na face líquida

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

As metáforas criadas pela poeta para elaborar um “esboço” da mulher, dão conta de um ser perfeitamente integrado à natureza amazônica, da qual faz parte, de forma indissolúvel. A leitura dessas metáforas pode ser iluminada com o esclarecedor estudo sobre o fenômeno metafórico proposto pelo pesquisador Luiz Antonio Marcuschi (2000),

que traz à tona um aspecto fundamental da língua em uso, que é a questão da criatividade linguística. Ele argumenta que criar, em linguagem, é algo mais do que produzir sentenças com base numa série de regras, como pressupunha Chomsky. Marcuschi tem razão quando assinala que aquilo que Chomsky chama de criatividade é, na verdade, recursividade ou produtividade nas construções linguísticas, já que

o fundamento da criatividade linguística situa-se muito mais no âmbito do não-previsto. Assim, não há criatividade em todos os atos de fala, mas apenas naqueles em que algo mais do que a convenção, o uso e o saber comum estejam presentes. Criar é algo mais do que simplesmente usar a linguagem em situações contextualmente novas. É fazer com que a linguagem consiga transmitir aquilo que foi criado à sua revelia e à margem do instituído (MARCUSCHI, 2000, p. 74).

Como se percebe, a metáfora brota à margem dos processos linguísticos convencionais, o que nos permite dizer que ela tem um certo caráter transgressor, por rejeitar nascer no berço do já previsto, programado para o nascimento dos fatos de linguagem. Nesse sentido, a metáfora não deve ser encarada apenas como uma figura de

linguagem ou um acessório disponível para o embelezamento da mensagem. Ao contrário, ela deve ser vista como “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” (MARCUSCHI, 2000, p. 75). É certo que a metáfora cria universos de conhecimento e se mostra instauradora de realidades novas.

Dessa forma, retratar os olhos da mulher como “cacimbas minando mágoa”, ou os seus membros como “galhos movidos ao vento”, consiste em oferecer ao atento leitor de poesia imagens poéticas criativas, porque inesperadas, imprevisíveis. Além dessa larga margem de criatividade, as metáforas que enformam o poema provocam o surgimento de realidades inexistentes previamente como cenas do mundo, o que equivale dizer que essas metáforas criam novas realidades, e, portanto, dão um novo conhecimento do mundo. Em nenhuma cena do mundo, olhos humanos são cacimbas ou membros humanos são galhos de árvores. É preciso que a metáfora funde essas cenas e as adicione às cenas do mundo para que elas passem a existir. E existem apenas no curso da metáfora.

Outra observação feita por Marcuschi (2000) tem a ver com a natureza da metáfora, que não é exclusivamente linguística: ela surge no âmbito da linguagem, mas não fica presa à linguagem, uma vez que as realidades que ela cria não são puramente linguísticas. Dessa forma, “não é possível penetrar a metáfora com recursos apenas linguísticos, dado que ela se submete às categorias de denotação, conotação ou

outras semelhantes” (MARCUSCHI, 2000, p. 75). Além disso, cumpre destacar que a metáfora tem um aspecto mágico e um aspecto lógico, que nela convivem harmoniosamente.

A magia e a lógica são duas formas distintas de conhecimento, e também duas formas distintas de comunicar o conhecimento obtido. É por meio da fusão da mágica com a lógica, de forma inesperada, que a metáfora reestrutura a realidade e cria novas áreas de experiência que “fogem ao indivíduo restrito à realidade puramente factual. É em parte isso que leva todas as correntes linguísticas e filosóficas de cunho positivista a não tratarem a metáfora ou simplesmente a descartá-la” (MARCUSCHI, 2000, p. 75-76), porque se apegam ferrenhamente à lógica e expurgam de suas preocupações qualquer elemento ligado ao conhecimento mágico. Mesmo assim a metáfora subsistiu por mais de dois mil e quinhentos anos, e continua subsistindo, incomodando alguns e encantando outros. Encantam os leitores de poesia, por exemplo, as metáforas astridianas nas quais uma mulher tem o seguinte “retrato falado”:

Quadro 1 - Metáforas do poema "Esboço"

o barro	barrancas esboroadas nos solimões do tempo
os olhos	cacimbas minando mágoas
os membros	galhos movidos ao vento
as sardas	pitadas de mururé na face líquida
o ser	negros caudais

Fonte: a própria autora (2022)

O que se percebe, nesse autorretrato metafórico em que a mulher se apresenta perfeitamente integrada à natureza, é uma prerrogativa da metáfora tradicional, clássica. Lakoff e Johnson (2002) assinalam que a metáfora, segundo a concepção tradicional, de matriz aristotélica, é um recurso caro à imaginação poética e que se afasta da linguagem ordinária para a construção de uma linguagem extraordinária.

E quando o poeta cria a metáfora original, como faz Astrid nesse poema, “o que ele inventa são os termos, não a relação: encarna uma forma antiga numa substância nova. A figura de invenção não é original na forma, mas apenas nos termos novos em que o gênio do poeta soube encarná-la (COHEN, 1996, p. 41). Assim, Astrid reinventa a linguagem para dar conta da relação da mulher com a sua terra, a Amazônia. Isso só é possível porque

Segundo Aristóteles, a metáfora permite expressar uma ideia nova. Sendo nova, ela exige do leitor um trabalho mental para encontrar o ponto em comum entre as entidades presentes na metáfora. Por exemplo, quando o poeta (como

Homero) chama a velhice de colmo (espécie de palha que serve para cobrir casas), o ouvinte deve buscar as semelhanças entre velhice e colmo: “ambos perderam a flor” (SARDINHA, 2007, p. 21).

Da mesma forma, quando a mulher diz que seus olhos são cacimbas minando mágoas, força o leitor a buscar, compulsoriamente, as semelhanças entre os olhos humanos e uma cacimba (espécie rústica de poço), ou seja, a realidade líquida das lágrimas derramadas por essa mulher.

Temos uma autoapresentação do eu-lírico registrada por traços metafóricos, de inegável criatividade linguística e estética, cuja força reside no próprio fato de nela se fundirem polos diferenciados. São esses polos diferenciados fundidos que constituem a base da metáfora: fusão de campos semânticos diversos irreduzíveis a relações lógicas. Além disso, as expressões metafóricas sugerem aspectos que as palavras com seu significado literal não poderiam expressar. A eficácia das metáforas astridianas consiste no efeito-surpresa que provocam, a partir do não-previsto, base da sua criatividade.

3.3 Mulher e menina transitando entre metáforas

Neste tópico, tratamos de metáforas astridianas que captam cenas e cenários diversos da infância, extraídas do livro *Visgo da Terra* (CABRAL, 2005). A primeira encontra-se no poema “No umbigo do rio” (CABRAL, 2005, p. 61). Nele a mulher relembra um dia da infância, quando entrou no mato para colher flores selvagens para colocar nos jarros que ornamentavam a sala de sua casa. Nessa busca por flores selvagens, a menina foi atraída para o rio de águas turvas, onde parecia haver muitas dessas flores. Todavia, ao adentrar as águas traiçoeiras do rio, ela quase se afoga, como se uma força descomunal a puxasse para o fundo. Nas palavras do eu-lírico:

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 isso 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).

Entre as metáforas que dão forma a esse fragmento do poema, destacamos as que seguem:

(1) Aqui estou vestida com a poeira do tempo

(2) (sou) Irmã das flores que buscava em meu passeio

O que essas metáforas traduzem? Que leituras elas nos permitem fazer? Primeiramente é necessário assinalar que a mulher que lavra essas metáforas encontra-se, na linha do tempo, a cinquenta anos do fato que está rememorando. Ou seja, meio século a separa da concretude do fato retratado, uma paisagem “tão antiga” que “evaporou-se”. Uma fatia de tempo considerável. Tudo isso é evocado na metáfora (1), iniciada pelo dêitico “aqui”, um advérbio que marca tanto temporal quanto espacialmente a localização do eu-lírico: “Aqui estou”, cinquenta anos depois (situação temporal) e em outro lugar (situação espacial). Na sequência, ela se caracteriza como estando “vestida com a poeira do tempo”. Percebe-se que a mulher se situa a uma enorme distância da menina, esta mergulhada em suas aventuras e em suas águas, e aquela imersa na poeira das lembranças pulverizadas pelo tempo. E foi o tempo que transformou a mulher na “irmã das flores” referida na metáfora (2). Mas essa transformação só foi possível porque um “anjo” salvou a menina do afogamento, assim permitindo que se transformasse em mulher, avançando no tempo.

Essas metáforas (1) e (2) enquadram-se à perfeição nas considerações de Lopes (1986), quando este assinala que o poeta marca a sua mensagem com uma linguagem especial, a fim de chamar a atenção do leitor, apartando-a do discurso utilitário, porque nos usos poéticos da linguagem os efeitos estéticos decorrem do afastamento “dos modos de dizer comuns, ‘dando ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita admiração’, no dizer de Aristóteles” (LOPES, 1986, p. 102). Nas metáforas em questão, o ar estrangeiro sugerido por Aristóteles pode ser percebido no transporte do sentido operado pelas metáforas, por meio do qual vem à tona o novo, o inusual, o insuspeitado, em que a vestimenta da mulher é um tecido de tempo, e essa mulher é uma flor, irmã de outras flores. E as flores, em sua fragilidade e transitoriedade, são facilmente esfumaçadas pelo tempo.

Uma decorrência da passagem inexorável do tempo é a metáfora (3): “Olhos à retaguarda” (CABRAL, 2005, p. 89). São os olhos da mulher, que agora “olham para trás” (CABRAL, 2005, p. 89), tentando revolver a terra das raízes, numa dolorosa exumação do passado. Trata-se da arqueologia sentimental de que tratamos no capítulo anterior. No que concerne à metáfora, Fiorin explicita que:

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois

significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata, aumentando a intensidade do sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. (FIORIN, 208, p.34)

Nesse sentido, os olhos que olham para trás, que constituem a memória, têm uma tonicidade expressiva, já que olhar para trás é pôr a memória em franca atividade, na tentativa de reconstituir o tempo vivido na infância. Entre os flagrantes recuperados pela memória do eu-lírico, constam as seguintes metáforas:

(4) **Uma mesopotâmia pessoal:** a metáfora da mesopotâmia pessoal é estruturante do poema “Mesopotâmia”

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

O termo “Mesopotâmia” significa “terra entre rios” e se refere a uma área geográfica localizada entre os rios Tigre e Eufrates, que abrigou diversos povos e impérios durante a Antiguidade, entre os quais os sumérios, acádios e babilônicos. A Mesopotâmia “de Nabucodonosor” referida no poema diz respeito à Babilônia, em seu segundo império, quando Nabucodonosor a transformou em um império mundial. Babilônia costuma ser lembrada pela suntuosidade e beleza de seus Jardins Suspensos e pela narrativa referente à Torre de Babel. O eu-lírico parte dessa referência para afirmar que a sua infância ocorreu em outra Mesopotâmia, qual seja, “a de eu fala Agassiz”.

Agassiz é uma referência ao naturalista Luiz Agassiz, que, acompanhado da esposa, Elizabeth Agassiz, viajaram pela Amazônia da segunda metade do século XIX, fazendo anotações científicas que resultaram na elaboração do livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. Nesse livro, o casal fala, entre outras coisas, sobre a Manaus daqueles idos. Descrevem, por exemplo, o encontro das águas do rio Solimões com as águas do rio

Negro, nas proximidades da cidade, e destacam aspectos do espaço urbano e dos costumes dos habitantes (AGASSIZ, 1975).

Dessa forma, a metáfora da Mesopotâmia amazônica diz respeito à capital amazonense, que é banhada por dois rios, o Negro e o Solimões. A partir dessa metáfora geográfica e fluvial, o eu-lírico demonstra que sua infância se deu em ambiente plasmado pela água. Duas hipérboles expressam a superabundância das águas sobre a cidade: a primeira é a do “rio-mar lambendo o céu” (referência ao rio Amazonas, o maior do mundo) e a segunda é a da “terra ébria d’água”. Tendo a sua infância mergulhada nessas águas, a menina se sente irmanada aos seres aquáticos, como sapos, arraias e botos.

(5) **A inquilina dos igarapés:** é recorrente em poemas astridianos a autoidentificação da menina como uma anfíbia, ou seja, um ser que vive “duas vidas”, uma na terra e outra na água. Essa metáfora aparece, por exemplo, no poema “Anfíbia”, no qual ela se identifica como “menina irmã das tartarugas / tão inquilina dos igarapés” (CABRAL, 2005, p. 84), porque tinha prazer em tomar banho nas frias águas dos igarapés, bracejando entre plantas aquáticas e cardumes de girinos, porque aquele era o seu reino. Apesar da censura dos adultos por sua destemperada aventura da menina nas águas, na tentativa de massacrar o seu pendor anfíbio, ela não temia a voracidade e a fúria de poraquês, piranhas e jacarés, verbalizadas pelos familiares como amedrontadora ameaça. Ela era filha das águas e era nas águas que se sentia plena.

Ferrari entende que:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato (FERRARI, 2011, p.92).

Nesse sentido, é plausível inferirmos que, na metáfora da menina como “inquilina dos igarapés” ou como uma “anfíbia” temos o domínio-alvo da infância (conceito mais abstrato) materializado no domínio-fonte dos cursos de água (conceito mais concreto).

(6) **Os ossos avulsos na sala de jantar da avó:** trata-se de uma metáfora muito bem estruturada, a partir do olhar poético da menina, como consta no poema “Saboaranas”. Eram de saboarana (espécie de madeira típica da Amazônia) praticamente todos os móveis da sala de jantar da casa: a mesa ao centro, ladeada por cadeiras da mesma madeira, na qual se tomavam as refeições; a cristaleira, que consistia numa edificação

emadeiraada à guisa de guarda-louças; o buffet, que abrigava salvas, jarras e taças; e tantos outros móveis espalhados pela sala:

Tudo sustentado pela saboarana.
Nada porém suplantava em beleza
a onça-pintada viva nas entranhas
do corpo cor de aurora da madeira
agora esquadrejado em tantas toras.

Eu cavalgava nelas e regressava
à floresta buscando as saboaranas
o lenho ainda íntegro sob as cascas
as frondes entrançadas de lianas
folhas trêmulas de chuva e sereno.

No redondo dos troncos e dos galhos
não mais cipós, orquídeas, voo de abelhas.
Eu sofria aquele degredo absurdo:
árvores reduzidas a esqueleto.

Meu Deus, os belos móveis da Avó
eram ossos avulsos pela sala
(CABRAL, 2005, p. 112-113)

Certamente estamos diante do olhar poético, aquele que vê o insuspeitado nas coisas comuns. Aquele que “revela” a essência para além das aparências. A menina olha para os móveis de saboarana e vê neles o esquadrejamento de muitas de árvores, esqueletos abandonados na mata, cujos ossos se encontravam disfarçados de móveis para ser o ornamento e a serventia da casa.

Podemos aplicar essa metáfora dos ossos o conceito de epifania, proposto por James Joyce, ou seja, a epifania como um *insight* que o sujeito tem diante do objeto: o indivíduo posta-se diante do objeto, e este lhe revela a essência de uma determinada experiência humana, e a partir daí o sujeito transforma essa revelação em imagem poética (JOYCE, 2012). Em sentido filosófico, a epifania seria a responsável por uma grande satisfação do sujeito por conseguir atingir o verdadeiro sentido das coisas. É uma sensação semelhante à de ter recebido uma revelação divina. Um sentimento profundo de compreensão, inspiração e iluminação sobre algo (JOYCE, 2012).

No poema em questão, a menina compartilha com o leitor a satisfação de uma descoberta gratificante, em que móveis não são apenas móveis, mas ossos de pobres árvores desossadas para o deslumbramento dos homens.

(7) **Negro mundo de batinas:** uma das instituições que são alvo do olhar revoltado da menina é a igreja. Para ela, trata-se de uma instituição marcada pela injustiça, pela discriminação dos pobres, pela falsa moral, pela monotonia e o consequente

descompasso com a dinâmica da vida real. Isso é perceptível, por exemplo, no poema “Dominus vobiscum” (CABRAL, 2005, p. 95), no qual ela relembra as procissões em honra a Maria, das quais participava e de que não guarda boas lembranças. O ressentimento que ocupa a sua memória se deve ao fato de que a igreja dividia as meninas em dois grupos, para os quais dispensava tratamentos diferentes: as ricas e as pobres. Às ricas era concedida a bênção de, vestidas de cetim e arminho à maneira de anjos, seguirem de perto o andor, tendo, portanto, tratamento privilegiado no séquito.

Quanto às pobres, era-lhes reservado um espaço obscuro e um tratamento indiferente. Daí a revolta da menina: “Eu sofria o opróbrio de ser pobre / colecionando injustiças e lágrimas” (CABRAL, 2005, p. 95). Sua pobreza tornava impossível, inclusive, ter vez no certame “Quem dá mais para as Missões”. As vencedoras eram sempre as meninas ricas, que sempre dispunham de moedas para depositar no colo do menino Jesus de louça. Na verdade, elas “compravam” a coroa de “Rainha das Missões” com o dinheiro dos pais. Decorre daí a metáfora/hipálage do negro mundo de batinas, que traduz a revolta do eu-lírico: “Negro mundo de batinas, morrinha / de hábitos, hipocrisias e rosários” (CABRAL, 2005, p. 95). Sentindo-se injustiçada na comunidade hipócrita da igreja, ela apelava à Providência em busca de uma solução:

Implorava ao Sagrado Coração
o degelo daquelas almas frias.
“Seu pecado é a rebeldia”
mas eu me sentia inocente
e tinha fé no milagre
da farsa desmascarada
(CABRAL, 2005, p. 95)

Como se vê, o protesto da menina não era contra a fé ou a religião. Era, sim, contra um sistema viciado, em torno da fé, que caminhava na contramão dos princípios cristãos que pregava. Falava-se de amor e justiça, mas se praticava a injustiça e o desamor, comportamento que ela resume em dois substantivos bastante expressivos: hipocrisia e farsa.

Discorrendo sobre esse poema, Guedelha (2014) aponta uma ironia no título, “Dominus vobiscum”, como segue:

A expressão latina significa “o Senhor convosco”, mas os primeiros versos já começam a explicitar que as bênçãos da Igreja estavam reservadas, em maior grau, para os ricos. “Para as missões”. Além do alijamento dos pobres, evidencia a falsidade mesclada à aparência de piedade nos ofícios religiosos. Na verdade, o ambiente eclesiástico é retratado como um mundo de aparências. Tanto que a

menina, na sua inocente rebeldia, implorava ao Jesus verdadeiro (não o falso, de molas) o verdadeiro milagre, qual fosse o desmantelamento da farsa, a religião a serviço dos ricos, a comercialização da bênção “divina” (GUEDELHA, 2014, p. 88-89).

Por não conseguir se amoldar a esse mundo de falsas aparências, a menina não deixa a igreja impune à sua crítica revoltosa. Critica-a também no poema “Elegia derramada” (CABRAL, 2005, p. 37-38), “pela postura iracunda dos sacerdotes contra os comunistas e os protestantes, e pelo clima de morbidez a que nem os próprios fiéis resistiam. Entediados pela morrinha do ambiente, dormiam nos bancos da igreja” (GUEDELHA, 2014, p. 90). E a critica mais uma vez, no poema “Missa na madrugada” (CABRAL, 2014, p. 20), nestes termos:

Madrugada
sem resquícios de aurora.
Acordam-me
Antes dos sinos.
Vamos à missa das cinco.
Chumbada de sono
sonâmbula
visto-me sem ânimo.
Vai a família rua afora
à parca luz de altos
lâmpioes cansados.
Sigo atrás desgarrada
bêbada de preguiça.
Por que aquela missa?
(CABRAL, 2014, p. 20)

Percebe-se que o olhar da menina sobre a rotina da ida às missas na madrugada é extremamente negativo, atividade forçada pelos adultos e que lhe perturba o sono e lhe tira o sossego. Mais uma metáfora/hipálage aparece para expressar o estado de espírito do eu-lírico, que é a imagem dos “lâmpioes cansados”. Na verdade, o cansaço dos lâmpioes é apenas reflexo do cansaço da menina, que “chumbada de sono / sonâmbula” e “bêbada de preguiça” é arrastada pelos adultos a uma atividade religiosa na qual ela não consegue perceber nenhum sentido plausível.

(8) **O mundo numa redoma:** A escola é outra instituição que não passa despercebida aos olhos atentos da menina. Guedelha (2014, p. 85) mostra com propriedade que, ao se referir à escola de seu tempo, o eu-lírico “desnuda dois problemas agudos da educação à época: a monotonia das aulas e a falta de visão crítica da escola no repasse de certos conteúdos aos alunos”. É o que acontece no poema “Grupo escolar” (CABRAL, 2005, p. 53) formado por oito dísticos:



A pique foi o mundo
de tão álacres recreios.

Sinetas anunciam
a emancipação do jugo.

A terra era esquartejada
nos mapas de parede.

O corpo humano exposto
só no papel colorido.

Frações e carroções
de soluções exatas.

Lições sobre locuções
correções de gramática.

Carrancas e ternuras
de mestras solteironas.

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

O ambiente da escola é focalizado em cheio, e de forma um tanto negativa. As primeiras lembranças que vêm à mente da menina dizem respeito aos recreios, “tão álacres” (alegres, vivos, animados), que equivaliam a uma “emancipação do jugo”, anunciada pela sineta. O que seria o “jugo”? justamente as aulas que lhe eram ministradas. Nas aulas de Geografia, “A terra era esquartejada / nos mapas de parede”; nas aulas de ciências, “O corpo humano exposto / só no papel colorido”; nas aulas de Matemática, “Frações e carroções / de soluções exatas”; nas aulas de Português, “Lições sobre locuções / correções de gramática”. Trata-se de uma visão panorâmica do dia a dia da escola, especialmente da sala de aula. A sequência de dísticos permite inferir que a sucessão de aulas das diferentes disciplinas acontecia sem muita conexão entre elas, à margem da interdisciplinaridade e da complexidade do conhecimento. E também sem preocupação com as contextualizações necessárias para um aprendizado mais eficiente. Assim, as aulas eram marcadas pela monotonia, e por isso não atiçavam o interesse da menina. “Em todos os casos revela-se uma colossal falta de praticidade. Há um distanciamento entre a matéria ensinada e a vida concreta dos discentes. A ausência de praticidade concorre para deixar desinteressantes os assuntos ministrados nas salas (GUEDELHA, 2014, p. 87).

Quanto ao perfil das professoras, também não se revela algo aprazível, já que, inusitadamente, associa “ternuras” com “carrancas”, um misto de atração e repulsa, o que parece ser uma imagem estranha, ainda mais sendo essas mestras adjetivadas com a pecha

de “solteironas”, considerando que a condição de solteira da mulher, após certa idade, era algo que, à época, não era visto com bons olhos.

Por fim, o dístico que encerra o poema acumula duas metáforas que parecem ser a síntese da visão da menina sobre aquele mundo escolar: “A vida em caricatura / o mundo numa redoma”. Pode-se dizer que “a caricatura é uma representação que prima em ser grotesca, irônica e até cômica; a redoma, por sua vez, conota o abafamento, o sufocamento, o hermetismo. Assim, a escola é metaforizada como o reino do aborrecimento e da chatices” (GUEDELHA, 2014, p. 88). Vista a escola por esse ângulo, fica fácil entender o toque da sineta que anunciava o recreio como a emancipação do jugo.

O proferimento metafórico, como esse da redoma que aprisiona os seres em um espaço reducional, aplicada à escola, “abre caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente” (CÂNDIDO, 2006, p.138), pela associação de termos díspares, como “grupo escolar” e “redoma”. Essa associação demonstra que a metáfora, como sublinha

Cândido (2006, p. 138), “tem uma capacidade ilustrativa e pode ter capacidade reveladora, quando cria uma relação nova, que esclarece o mundo de forma diversa. A metáfora quebra a barreira entre as palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova”.

(9) **Mascarado de sombras:** A menina revisita também os cenários da noite e seus medos. Era nos territórios noturnos que habitavam os seres “mascarados de sombras”, metáfora que abarca toda a nuvem de mistérios que roubavam a paz da infância. Entre esses seres, constava o “velho Bufe de Fufurunfeu / casado com a velha Buféia de Funfurféia” (CABRAL, 2005, p. 111). Esse velho Bufe, mascarado de sombras, vestia-se de vento, “viviu numa casa de sopapo e fumaça” e “xingava criança sapeca que não queria dormir” (CABRAL, 2005, p. 111). As crianças se deitavam na cama, embuçadas em lençóis, com medo do terrível velho, cujos olhos as espiavam fixamente pelo buraco da fechadura, com o intento de roubá-las “num saco de estopa que de tão comprido arrastava / como roupa de noiva em degraus de igreja” (CABRAL, 2005, p. 111). Após o indizível desespero que a ameaçava praticamente a noite inteira, a menina despertava de manhã, como se estivesse retornando do reino da morte:

Meu Deus que alívio ressuscitar de manhã
cedo, dar de cara no espelho da chuva
armazenada na tina, lembrar que se o velho
Bufeu tinha pacto com morcegos e era
parente próximo de mariposas e mochos



só vivia entre as sete paredes da noite
e preso dava coices atrás da porta do sol
(CABRAL, 2005, p. 111).

Nesse excerto há duas expressivas metáforas associadas ao mistério: primeiro a metáfora do ser “mascarado de sombras”, e depois a do espaço formado pelas “sete paredes da noite”. Interligadas, essas duas metáforas mostram que é da noite e suas sombras que brota a sensação de mistério e pavor que assalta a alma das crianças, povoando-lhes os sonhos e pesadelos. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

Entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias escuras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p. 64).

Essa realidade do dia (e da luz) como algo que sucede a noite (reino da escuridão) explica bem a metáfora da “ressurreição” da menina, ligada à surpresa de despertar ao amanhecer, depois de transitar pelos contornos de sombras semelhantes ao inferno.

Certo é que nas noites da menina, numa cidade às escuras, havia um rosário de cenas apavorantes:

Eram noites consteladas
de astros e de medos
cismas sussurros segredos.
(...)
Eram noites de sentido em alarme
de rios interiores a escorrer
aluviões de ânsias e angústias
por margens abstratas
(CABRAL, 2005, p. 28-29).

As sombras das “noturníssimas noites” daquela Manaus provinciana propiciavam as mais bizarras associações imagéticas:

Noites de gasoso carvão
e árvores almas penadas.
Ai ocultos vultos embru-
lhados em dobras de trevas!
Ai ameaças de morte
vindo das bocas dos becos!
(Negros medos corroendo
os alicerces do ser!)
(CABRAL, 2005, p. 40).

O palácio Rio Negro, imerso em trevas, convertia-se em campo propício ao trânsito das assombrações:

Os soldados dos lavrados portões
viravam cães na calada da noite
uivando por salões e corredores
e havia fantasmas de lindas fadas
engalanadas de plumas e espumas
desfilando pelas escadarias...
(Espião, de um olho-de-boi, eu via!)
(CABRAL, 2005, p. 48)

Como se vê, as noites da menina eram o império do medo, mascarando de sombras a sua infância. E Astrid foi pródiga na elaboração de metáforas que recriam esse ambiente horripilante.

3.4 A metáfora do dragão domado

Como vimos no capítulo 2 desta Dissertação, a menina nutria uma incontrolável vontade de crescer, a fim de se libertar da indesejável tutela dos adultos e de suas regras maçantes. Para ela, crescer equivaleria a conquistar de uma vez por todas a liberdade tão ansiada. Tudo isso está posto no poema “Vontade de crescer” (CABRAL, 2014, p. 7). E como fato normal do ciclo da vida, o crescimento veio à menina, que se tornou mulher. E agora, por meio do poema “O dragão domado” (CABRAL, 2005, p. 114-115), é a mulher que lamenta a perda da infância, uma vez que, como pontua Guedelha (2014, p. 121), nesse poema “o eu-lírico poetiza a difícil e dolorosa passagem da infância para o mundo adulto”. Eis a primeira parte do poema:

Tive em menina um dragão chinês
que se hospedava no vão das moitas
habitando a noite do meu jardim.
das madrugadas às tardes viajava
pela antípoda penumbra de outro país
e ao regressar cansado espojava-se
sonolento na grama grávida de grilos
as patas enxotando os pirilampos
que fosforesciam estrelas verdes
por entre tranças de samambaias.
Drogava-se com o ópio das papoulas
e guloso engolia finas lagartixas
mariposas tontas carapanãs vadios.
Bebia choro de chuva e suor de sereno.
Urinava poças que viravam espelhos.
De orgulho ou por descuido pisava
as unhas rosa-esmalte dos junquinhos

e o coração de ouro das margaridas.
Humilhava sapos camaleões lagartos
insinuando que jamais cresceriam
até seu porte de ambulante montanha.
De sua tosse brotavam chispas e chamas
e fogueiras breves rubras se acendiam
iluminando o território do meu sonho
(CABRAL, 2005, p. 114)

Em um estudo bem elaborado sobre o poema, Guedelha (2014) esclarece que esse fantástico dragão chinês disparatado que habita o sonho da menina, portanto do seu imaginário, sendo o protagonista de inúmeras peripécias, é uma metáfora da infância. Os versos acima listam as estrepolias do dragão onírico notívago, como assinala Guedelha:

O seu período de ação era a noite. Durante o dia, excursionava por “outro país” onde houvesse noite naquele momento – possivelmente retornando ao seu lendário país de origem, a China – e quando as sombras da noite desciam sobre a vida da menina, ele aparecia e cometia os atos mais disparatados possíveis: divertia-se com o medo dos seres minúsculos que fugiam ante a sua colossal figura e, folgazão, assumia o comando do noturno território. Superpostas com os verbos no pretérito imperfeito, essas peripécias repetiam-se todas as noites, acompanhando os contornos das noites infantis da menina (GUEDELHA, 2014, p.122).

O dragão onírico confunde-se com a própria vitalidade e expansividade da menina, que, avessa às regras e convenções, move-se à margem da propalada normalidade do mundo adulto e subverte a ordem normal das coisas. Esse modo de viver lhe dava prazer, embora constantemente tivesse que enfrentar a censura dos familiares. Confrontada com o princípio da realidade, a despeito das forças que a empurram em direção ao princípio do prazer, resta à menina encontrar uma forma de domar a sua fera:

Assim foi até que me pus a conquistá-lo
(tarefa em que se foram anos e enganos)
fiz-lhe então cócegas cafuné carinhos
sentei-o em meu balanço, dei de comer
do meu prato, dividi meu travesseiro
cobertor e quarto. Conte-lhe meu segredo.
Ele se fez todo doçura e manso obediente
Se foi minguando enquanto eu crescia.
Até que se sumiu um belo dia
(CABRAL, 2005, p. 114-115)

A metáfora é altamente sugestiva: em um jogo de sedução, o eu-lírico domestica o seu monstro, o que faz com que a rebeldia ceda lugar à doçura, e as contestações sejam suplantadas pela obediência mansa. Projeta-se assim o processo de crescimento da menina, sua passagem para a idade adulta, depois de muitos “anos e enganos”:

O “monstro”, depois de domado, começou a definhar, enquanto a menina crescia. Pela sequência de sugestões do poema, o leitor é levado a esperar a morte do “animal” no último verso, mas o eu-lírico nos surpreende registrando, ao invés da morte, o sumiço do mesmo. Ele não morreu, apenas sumiu, desapareceu, foi habitar outros territórios de sonhos (GUEDELHA, 2014, p. 123).

Esse animal fantástico, monstro onírico, cuja morte é negada, mas lhe é dado apenas um sumiço, é confirmado por Guedelha como sendo a infância da menina, que foi domada, decretando o fim do encanto:

O que vem a ser, então, esse dragão focalizado no poema? Se bem o “observarmos”, veremos que todos os seus atos são avessos à ordem natural das coisas: troca o dia pela noite, perturba a paz dos outros seres, desafia as leis da natureza, provoca alteração na ordem das coisas, soberbamente põe-se acima dos demais elementos, caçoando de outros bichos, maltratando as plantas, considerando-se maior e mais poderoso. Enfim, semeia o caos por onde passa. Esse dragão é uma alegoria para a infância, a meninice. Semelhantemente ao monstro destrambelhado, a menina colecionava um rosário de estrepolias que subvertiam a ordem convencional das coisas. Como se percebe, ser criança consistia em sublevar-se contra a ordem estabelecida, “mas arte nenhuma era por mal”, diz a menina. A infância conduz na sua bagagem uma vultosa carga de espontaneidade, vitalidade, deslumbramento e rebeldia que o mundo adulto precisa podar. A menina trazia em si um dragão insensato, disparatado, teleguiado pelos instintos indomáveis. Para os adultos, afeitos à sisudez da idade e às amarras das convenções, essa escassez de limites representava a encarnação do mal. Daí os sermões, as censuras, as repreensões, as reprimendas (GUEDELHA, 2014, p.123).

Como se nota, eram os instintos clamando pela busca do prazer, e ao mesmo tempo a voz castradora do adulto pondo em evidência o princípio da realidade, objeto de apreensão por parte da menina. Em seu mundo psíquico, ocorre o dilema salientado por Freud (2019), segundo o qual, por conta dos impulsos de autoconservação do “eu”, o *princípio do prazer* é substituído pelo *princípio de realidade*, o qual determina o adiamento da satisfação, a renúncia a muitas possibilidades, incluindo a tolerância temporária do desprazer no longo desvio que leva ao prazer, com a manutenção do propósito de um ganho final de prazer. É o princípio da realidade que obriga a menina a começar a pôr freios em seus impulsos, domesticando a sua fera, portanto a sua infância. É o que diz Guedelha:

A partir dessa avalanche de reprovações, foi se forjando, aos poucos, na mentalidade da menina, a necessidade de domar o seu dragão, embora fosse exatamente a sua natureza selvagem que a fascinava. Levou anos nessa tarefa de adestrá-lo para o gosto adulto, para depois perceber que cometera uma série de enganos: tentara domar o indomável, conquistar o “inconquistável”. O resultado foi que acabou perdendo o seu dragão, pois ele fugiu. Foi o vigor da adolescente que definhou, cedendo lugar à placidez da mulher. Tornar-se “manso obediente”

foi uma sentença de morte para aquele cuja vitalidade consistia no exercício da liberdade. A expressão “um belo dia”, fechando o poema, pode ser alçada ao universo da ironia, pois o fim da infância trouxe consigo o fim do encanto, fazendo emergir a dolorosa experiência do “ser adulto”. Por outro lado, a mesma expressão – considerando que o dragão não morreu, apenas empreendeu uma fuga – tende a conotar positivamente, no sentido de que ele exilou-se nas regiões do “belo”, podendo, portanto, ser resgatado pela poesia (GUEDELHA, 2014, p.126).

Esse resgate da infância, resgate da menina pela mulher, faz parte da “arqueologia sentimental” astridiana, realizada especialmente por meio da metáfora. A vontade de crescer que um dia povoou os sonhos e delírios da menina, o seu imaginário, deram lugar ao torna-viagem da mulher, que navegando em águas contrárias, mergulhada em torrentes de imaginação e recordações, tenta alcançar a criança que um dia foi, e lhe é impossível tornar a ser.

DERIVAS DE DISCUSSÕES

Nestas considerações finais, que de certa forma arrematam o percurso da pesquisa, sem, no entanto, esgotá-lo por inteiro, temos a convicção de que encontramos, nos poemas de Astrid, aquilo que Afranio Coutinho apresenta como sendo o mais importante em uma obra de arte: algo mais que a teoria implícita ou explícita, algo mais que a intenção do autor, algo mais que a imagem social que ela reflete, considerando que nosso trabalho não é um compêndio de filosofia, nem de sociologia, nem de história, nem de arquitetura biográfica, mas sim de crítica literária, atividade que centra a sua atenção nos processos literários que o autor empregou para traduzir a sua visão de mundo. E “a visão de mundo pode ser idêntica em vários autores. A sua técnica pessoal graças à qual ele atingiu o seu objetivo estético é que difere e individualiza os artistas. E essa técnica manipula uma série de artificios específicos da literatura, diferente de todas as outras atividades humanas” (COUTINHO, 1997, p. 65).

Esta pesquisa conclui que os artificios selecionados por Astrid para traduzir a sua visão de mundo foram os mais adequados para esse fim, e ela os manipulou com competência técnica e densidade poética. A análise dos poemas selecionados de *Visgo da Terra* (2005) e *Infância em franjas* (2014) nos possibilitou notáveis descobertas, ao examinarmos uma poesia que emerge das memórias construídas na infância e mostra a inquietação do eu-lírico ao vivenciar os bônus e os ônus de ser criança. O labor poético de Cabral caracteriza-se pelos versos cuidadosamente dosados que revelam ora a interioridade, ora as imprevisibilidades do mundo infantil, ora os pequenos espasmos intrínsecos à menina, cuja voz é dessoterrada, ganha forma e sentido, seja ao recordar os lugares nos quais viveu, seja ao desempacotar os flagrantemente da passagem para a vida adulta. A poeta cria o jogo sinestésico e tece imagens, cheiros e sensações, a fim de evidenciar os espaços de sua memória, destacar a efemeridade das coisas que a cercam e expressar a inata rebeldia que muitas vezes era motivo de censura dos adultos.

Para materializar esses trasbordamentos expressivos, a poeta vale-se da metáfora como matéria prima, uma de suas mais requintadas estratégias estéticas. Como procuramos mostrar, Astrid é uma metaforista: ela captura a vida por múltiplos ângulos, vê o insuspeitado nas coisas comuns, enxerga o improvável e limpa a opacidade dos olhos pragmáticos, fazendo com que as luzes da metáfora invadam os ambientes da memória. A capacidade criadora e inquietante de recriar o visível, e até mesmo o invisível, contornando-o em palavras e imagens, é a essência da arquitetura astridiana.

Uma das qualidades pujantes em toda sua obra literária é a capacidade de traduzir a própria visão de mundo, a apreensão da vida através da sensibilidade e da imaginação. A poeta é criadora de mundos, ela evidencia suas concepções estéticas de forma peculiar, pois cria artifícios de linguagem para ressaltar, com êxito, a poesia vinculada às terras amazônicas e ao pingar corrosivo do tempo. Diante dessa evidência, da técnica pessoal, Astrid costura os fragmentos da memória e retrata as inquietudes humanas: o amor, a saudade, a solidão, a angústia, a infância e o medo, entrelaçando-os às cenas cotidianas, entrelaçando de forma inquietante o passado e o presente.

Os rastros literários da autora mostram que, mesmo diante da inevitabilidade do futuro, a menina – avessa às regras e convenções – precisou domesticar a sua inata rebeldia para adentrar no mundo dos adultos, sufocando o prazer e os devaneios em favor do princípio da realidade. No entanto, essa inconformidade não se esvai, pois ela continua em forma de angústia latente e é acionada em cada fazer poético, porque é nessa estesia que surgem a esperança e a contemplação.

Diante de tantas reflexões que Astrid Cabral nos proporciona, deixaremos, também, como ponto de derivas e discussões o silenciamento da menina/mulher, o qual a poeta denuncia em suas produções. Ela cria mecanismos para ecoar as vozes daquelas que estão à margem; aquelas que, historicamente, foram apagadas pela repressão social, enclausurando o feminino na subalternidade (SPIVAK, 2010), e nos faz refletir sobre a resistência na subalternidade. Segundo Spivak (2010), o subalterno seria aquele que carece do poder de autorrepresentação, a quem se nega o reconhecimento como sujeito da própria história. Essa negação é oriunda de processos históricos que apagam as vontades, os desejos e o posicionamento do indivíduo. No recorte que fizemos para este estudo, isso pode ser aplicado às ações da menina/mulher apresentados nos poemas, o que atesta a lucidez Astrid Cabral, que, consciente de tais representações, tem por ofício o papel de trazer à tona os ecos das vozes inquietantes e na constante rebeldia, lapida a palavra e a transforma em mil facetas de um contexto marcado por temas que falam sobre a alma feminina. É nesse visgo que habita a memória, as lembranças guardadas na cabeça de menina, a relação adulto e criança, a condição feminina e os questionamentos infindos a respeito do ser.

Do armário de lembranças que se encontra na cabeça da mulher/menina, saltam para os poemas as imagens que dão forma às obras que analisamos, que respondem bem aos critérios de beleza estipulados por James Joyce, registrados por Nadia Gotlib (1985), para aferir a qualidade literária de uma obra literária: um conjunto de três qualidades

essenciais, que são a *integridade* (ter um objeto específico e focalizar esse objeto); a *simetria* (construção da harmonia entre as partes constitutivas do objeto e também a harmonia dessas partes com outros elementos da realidade); e a *epifania* (“iluminação” que leva a descobertas propiciadas pelo debruçar-se sobre o objeto. As descobertas geram questionamentos sociais e existenciais). Há simetria nas obras analisadas, pois elas elegem a infância como objeto a ser recriado pela memória; há integridade, uma vez que a infância da menina é recriada numa arquitetura poética de coerência interna e externa; e há epifania, já que o retorno à infância se dá em um clima de absoluta serendipidade e, ao mesmo tempo, de atitude revisionista da vida, do mundo e da sociedade.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1980a.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino* (Editora Vozes, 15 ed., 2008).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsk*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

AGASSIZ, Louis. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

CABRAL, Astrid. *Alameda*. 2ª ed. Manaus: Valer, 1998b.

CABRAL, Astrid. *Antologia pessoal*. Brasília: Thesaurus, 2008.

CABRAL, Astrid. *De déu em déu, poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998a.

CABRAL, Astrid. *Infância em franjas*. Rio de Janeiro: Editora KD, 2014.

CABRAL, Astrid. *Intramuros*. Manaus: Valer, 2011a.

CABRAL, Astrid. *Íntima fuligem*. Manaus: Valer, 2017b.

CABRAL, Astrid. *Jaula*. São Paulo: Penalux, 2017a.

CABRAL, Astrid. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

CABRAL, Astrid. *Mínimas*. Rio de Janeiro: Editora KD, 2016.

CABRAL, Astrid. *Palavra na berlinda*. Rio de Janeiro: Ibris Libris, 2011b.

CABRAL, Astrid. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

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

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

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

CANÇADO, Márcia. *Manual de Semântica: noções básicas e exercícios*. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COUTINHO, Afranio dos Santos. *A literatura no Brasil, introdução geral*. São Paulo: Global, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Intertextualidade*. Glossário CEALE, disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/intertextualidade>. Acesso em 10/08/2022.
- DIAS, A. G. Canção do exílio. In: BANDEIRA, M. (Ed.). *Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Nacional, 1944.
- DIAS, Gonçalves; AZEVEDO, Álvares de; ALVES, Castro. *Poesia romântica*. Manaus: Valer, 2010.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer / Sigmund Freud*; tradução do alemão de Renato Zwick; revisão técnica e apresentação de Tales Ab'Sáber; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo, Edson Sousa. – 1. ed. – Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. Primeiros cantos. In: *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957, p. 83-4.
- GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- 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. *Astrid Cabral: Metáfora da Infância Domada*. In: *Poesia e ficção na Amazônia Brasileira*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Manaus de águas passadas*. Pará de Minas/MG: Virtualbooks, 2014.
- HAN, Buyung-Chul. *Louvor à Terra: uma viagem ao jardim*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- JOYCE, James. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.
- LOPES, Edward. *Metáfora, da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDU, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).
- LEÃO, Allison. *Amazonas: literatura e cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012.
- LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *A propósito da metáfora*. Belo Horizonte: Revista de Estudos da Linguagem, v.9, n.1, p.71-89, jan./jun. 2000.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 2 – Romantismo. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 19a. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOURA, Fadul. *A fratura da memória: infância e violência na paródia do discurso lírico em Infância em franjas*, de Astrid Cabral. Manaus: UFAM - Revista Decifrar, vol. 4, nº 7, jan-jun de 2016.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010.
- NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. *A Complexidade Nos Estatutos Do Homem Thiago De Mello*. 2014. 22 p. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- QUINTANA, Mario. *Velório sem defunto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- RAFAEL, Iná Isabel de Almeida. *Múltiplas cidades em uma cidade: discursos metafóricos sobre a Manaus do ciclo da borracha*. Manaus: UFAM, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2005.
- SAMOYAU, Tiphaine. *A intertextualidade: a memória na literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- SILVA, Marcia Cristina. *Retratos da infância na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013 (Tese de Doutorado).



SILVEIRA, Souza da. *Obras de Casimiro de Abreu*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.