

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

ASTRID CABRAL: POESIA E CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA

CASCADEL – PR
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUCINÉIA RODRIGUES DOS SANTOS

ASTRID CABRAL: POESIA E CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: Estudos comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Cascavel – PR
2009

ASTRID CABRAL: POESIA E CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 17 de março de 2009.

Prof. Dra. Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Coordenadora do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Prof. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
Membro efetivo (convidado)

Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Membro efetivo (instituição)

Prof. Dra. Rita das Graças Félix Fortes (UNIOESTE)
Membro efetivo (instituição)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 17 de março de 2009.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradeço a Deus e sua infinita bondade que dispôs em favor de minha pessoa.

Meus eternos inspiradores, meus pais, Argemiro e Erotides.

Aos meus irmãos Vanderléia, Sidnéia, Andréia e Vanderlei, que dedicaram seu tempo e esforço. Aos meus cunhados Idivaldo, Mauri, Heltion e Andressa, juntamente com meus sobrinhos Maria Clara e Francisco, torceram por esta conquista.

Ao Luiz Vieira, sempre presente nas atividades e incentivando de todas as formas possíveis.

À Maria Beatriz de Oliveira, minha avó, constantemente preocupada com meu bem estar.

Agradeço às professoras Rita das Graças Felix Fortes e Lourdes Kaminski Alves, pelas observações de grande valia na qualificação.

Estendo meus agradecimentos à Banca Examinado da Defesa, pelas sugestões: Prof. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens, Rita das Graças Félix Fortes e Lourdes Kaminski Alves.

Por fim, agradeço imensamente a meu orientador, Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, pela oportunidade e pela paciência.

“Correm as águas do rio
corre veloz o navio.
Entre as faces do vento
entre as faces do tempo
corremos nós.

Ao abraço de que foz
viajam as águas
viajamos nós?”
[...]

Astrid Cabral

RESUMO

SANTOS, Lucinéia Rodrigues dos. **Astrid Cabral: poesia e cartografias da memória.** 2009. 122 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Defesa: 17 de março de 2009.

O propósito deste estudo é analisar a poesia de Astrid Cabral, principalmente, o tema do fazer poético e da memória. Analisar-se-á, também, algumas temáticas presentes na lírica astridiana como a representação de imagens ligadas à natureza, da qual a poeta se vale para metaforizar as adversidades da vida e seus estágios; a viagem a outros países na qual o eu lírico é um guia para o conhecimento do leitor sobre outras culturas; temas pertinentes à modernidade, enfocando a condição de poeta e os questionamentos do ser perante o futuro e a condição feminina. À memória são destinados poemas nos quais o eu lírico mostra o tempo da infância inserido em um cenário em meio à natureza; as memórias da infância também exprimem o desejo de retorno do eu lírico ao passado, a um tempo repleto de alegrias. O *corpus* desta dissertação é composto pelas seguintes obras de Astrid Cabral: *Ponto de cruz*, *Torna-viagem*, *Visgo da terra*, *Lição de Alice*, *Rês desgarrada*, *De déu em déu*, *Intramuros*, *Rasos d'água*, *Jaula* e *Ante-sala*. A análise dos temas citados será fundamentada teoricamente por autores como: Octavio Paz, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Jorge Luis Borges, Henri Bergson, Ecléa Bosi, Gilberto Freyre, entre outros.

Palavras-chave: Astrid Cabral; poesia; memória.

ABSTRACT

SANTOS, Lucinéia Rodrigues dos. **Astrid Cabral: poesia e cartografias da memória.** 2009. 122 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Defesa: 17 de março de 2009.

The objective of this study to analyse the poetry from Astrid Cabral, principally, to topic the of make poetic and of memory. Will be examined also something presents tematics in lyric astridiana as: the representation of images conections the nature, what the poetic if make to metaforizar the adversity in yours stages lifes; the travel in other country what, the I lyric is the guid-book for knowing of reader about other culture; pertinent themes to the modernity, focus the condition of poetic and the discuss of the before the future and the feminine condition. The memory are destines poem what the I lyric show the time of infancy in the scenery in half the nature; the memory of infancy also expres the wish of return from I lyric the past, the a full time of funny. The works this dissertation is composite by following works of Astrid Cabral: *Ponto de Cruz*, *Torna-viagem*, *Visgo da terra*, *Lição de Alice*, *Rês desgarrada*, *De déu em déu*, *Intramuros*, *Rasos d'agua*, *Jaula* and *Ante-sala*. The analysis from the themes cited will be based for authors as: Octavio Paz, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Jorge Luis Borges, Henri Bergson, Ecléa Bosi, Gilberto Freyre, and others.

Key-words: Astrid Cabral; poetry; memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I – POESIA E FAZER POÉTICO.....	19
1.1 SOBRE A METÁFORA E A SEMÂNTICA DO POEMA.....	39
CAPÍTULO II – O LIRISMO DA MEMÓRIA NO TEMPO E NO ESPAÇO	45
CAPÍTULO III – IMAGENS POÉTICAS: NATUREZA E VIAGEM.....	70
3.1 A POÉTICA DA VIAGEM	85
CAPÍTULO IV – LÍRICA, MODERNIDADE E CONDIÇÃO FEMININA.....	92
4.1 REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM FEMININA.....	103
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é analisar a obra poética de Astrid Cabral, focalizando alguns temas relevantes em sua lírica como: a memória; a condição feminina; a relação homem e mulher; a modernidade; os questionamentos infindos a respeito do Ser e o do poeta criador; as viagens (re)feitas por meio da memória; a natureza como cenário de recordações e como metáfora da vida; a criação poética e imaginário. Analisar-se-á as obras líricas de Astrid Cabral, composta por dez livros, que formam o *corpus* da dissertação: *Ponto de cruz* (1979); *Torna-viagem* (1981); *Visgo da terra* (1986); *Lição de Alice* (1986); *Rês desgarrada* (1994); *De déu em déu* (1998); *Intramuros* (1998); *Rasos d'água* (2003); *Jaula* (2006) e *Ante-sala* (2007).

Astrid Cabral é poeta, ficcionista e tradutora, ademais, tem um percurso social e poético relevante na atual Literatura Brasileira. Foi professora na Universidade de Brasília e Oficial de Chancelaria do Ministério das Relações Exteriores e teve oportunidade de conhecer vários países. Apesar de ter obras publicadas em vários Estados, incluindo o Paraná, nota-se a necessidade de uma maior divulgação da obra da autora em nível nacional e nos meios acadêmicos.

Astrid Cabral nasceu a 25 de setembro de 1936, em Manaus (AM). Aos dezesseis anos publica artigos e crônicas na imprensa local. Em 1958, conclui o curso de Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (UFRJ), bacharelado e licenciatura.

Em 1962, cursa Mestrado em Teoria Literária na Universidade de Brasília e, em 1963, cursa Mestrado na mesma Universidade em Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas Estrangeiras. Em 1966, ingressa na recém criada Universidade de Brasília, ministrando aulas no Departamento de Letras, mas é afastada por questões políticas. Ainda neste ano publica

seu primeiro livro de ficção *Alameda*. Em 1967, prestou concurso público e foi nomeada Oficial de Chancelaria do Ministério das Relações Exteriores. De 1970 a 1972 foi encarregada dos Setores cultural e consular da Embaixada do Brasil no Líbano.

Astrid Cabral foi uma das integrantes mais ilustres de “O Clube da Madrugada”¹; até então com duas obras poéticas publicadas: *Ponto de cruz* (1979) e *Torna-viagem* (1981), que fizeram com que a renovação fosse novamente reintegrada ao clube, pois, de acordo com Telles (<http://www.secrel.com.br/jpoesia>), “O Clube da Madrugada” – movimento renovador da literatura amazonense, fundado na década de 50 – sofreu na década de 70, após o seu início autêntico e vital, uma exaustão literária. Os autores pertencentes ao movimento continuaram publicando, porém, a falta de surgimento de novas “vozes” no Clube, não permitiu muitas descobertas e inovações.

Em 1978, obtém *Certificates of Proficiency* em inglês, expedidos pelas universidades de Cambridge e de Michigan. De 1986 a 1991, Astrid Cabral trabalhou como Oficial de Chancelaria no Consulado Geral do Brasil em Chicago, nos setores consular, comercial, cultural e de comunicação. Em 1988, com a anistia, é reintegrada ao corpo docente da Universidade de Brasília, ministrando aulas de Literatura Brasileira. A autora foi casada com o falecido poeta Afonso Félix de Sousa, com quem teve cinco filhos.

Ao todo, Astrid Cabral publicou doze livros, sendo: um de ficção, um infanto-juvenil e uma antologia, além das nove obras de poesia. A poeta participa de mais de quarenta antologias no Brasil e no exterior. Com uma produção acadêmica significativa, Astrid escreve ensaios, resenhas e críticas.

1 Clube da madrugada: movimento renovador da Literatura amazonense criado em 1954 com dois objetivos: consolidar a proposta estética do Modernismo no Amazonas e modificar o cenário da literatura amazonense que, até então, estava se arrefecendo. “A idéia do clube funcionava como alfinetada no formalismo passadista das academias, sugeria descontração, prazer e convivência informal, companheirismo sem hierarquias. Eram jovens tirando, simbolicamente, as gravatas que os sufocavam. Quanto à palavra madrugada, ao mesmo tempo que remetia às noites boêmias, em que a rapaziada se arrastava dia afora no bate-papo dos bares, sugeria também o raiar de algo novo, o alvorecer de uma postura mais crítica, menos alienada diante da realidade” (BACELLAR: disponível em: <http://www.panoramadapalavra.com.br/poeta_da_vez61.asp>).

Astrid Cabral publicou as seguintes obras: *Alameda* (1963 – ficção); *Ponto de cruz* (1979 – poesia); *Torna-viagem* (1981 – poesia); *Zé Pirulito* (1982 – infanto-juvenil); *Visgo da terra* (1986 – poesia); *Lição de Alice* (1986 – poesia); *Rês desgarrada* (1994 – poesia); *De déu em déu* (1998 – poemas reunidos – 1979-1994); *Intramuros* (1998 – poesia); *Rasos d'água* (2003 – poesia); *Jaula* (2006 – poesia) e *Ante-sala* (2007 – poesia).

A poeta Astrid Cabral obteve as seguintes premiações: Prêmio José Décio Filho, da União Brasileira de Escritores, Goiás: 1981, com a obra *Ponto de cruz*; Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras: 1987, pela obra *Lição de Alice*; Prêmio Nacional de poesia, categoria revelação, concedido pela empresa Novo Cine-Vídeo Produção e Distribuição, de Porto Alegre (Lei Sarney): 1987, pelas relevantes obras *Lição de Alice* e *Visgo da Terra*; Prêmio no 1º Concurso Nacional de Poesia, promovido pela Casa do Escritor, São Paulo: 1987; Prêmio Jorge Fernandes, conferido pela União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro: 1996, pela obra *Rês desgarrada*; Prêmio por ser um dos três ganhadores do Concurso Nacional de poesia Helena Kolody, Paraná: 1997, com *Intramuros*; Prêmio e medalha Zilah Mamede, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro: 1999, pela antologia *De déu em déu*; Prêmio Afonso Félix de Souza, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro: 2003, ao livro *Rasos d'água*; Prêmio da Academia Brasileira de Letras: 2004, com a obra *Rasos d'água*.

A fortuna crítica de Astrid Cabral é significativa e engloba opiniões da crítica de vários autores brasileiros como Igor Fagundes, Fausto Cunha, Antonio Paulo Graça e Ivan Junqueira; seus livros igualmente são comentados em outros países como na Revista *Colóquio Letras*, de Lisboa, Portugal; na revista *El día*, de Montevideu, Uruguai, e outras.

Em sua primeira obra de poesia, *Ponto de cruz*, publicada em 1979, a autora direciona vertentes que serão, posteriormente, referenciais em seus poemas. A condição de dona-de-casa e de mulher-mãe-esposa é revestida de alegrias, porém, esconde, sutilmente,

sentimentos de dor, de amargura e de sofrimento, pois, no ato da renúncia de suas expectativas individuais com relação ao futuro em favor do homem – casamento –, desperta no eu lírico uma meditação e reflexão sobre suas escolhas. Nos poemas desta obra, a relação de convivência entre o casal é, apenas, carnal e percebe-se, muitas vezes, o descontentamento do eu lírico diante do ato amoroso, provocando tristeza e desolação. Nas palavras de Lélia Coelho Frota (1979, In: CABRAL, 1998a), *Ponto de cruz* apresenta imagens nas quais a poeta aborda os pequenos afazeres do cotidiano até o consumismo humano, que se torna predatório diante da fauna e da flora. Também os poemas desta obra revelam o homem em desarmonia com a sociedade em que vive, seja com as pessoas, seja com sua situação e com o mundo em que está.

Em 1981 é publicada a obra *Torna-viagem* que, como o próprio título direciona, é uma viagem de retorno a lugares visitados no Oriente entre 1970 e 1972, período no qual Astrid Cabral exerceu a profissão de Oficial de Chancelaria das Relações Exteriores. Por meio da memória, a poeta detém informações essenciais desta geografia insólita; a grandeza de nações e glórias passadas desses povos que existem, apenas, no passado, são inerentes aos povos visitados no Líbano, na Síria, na Grécia, no Irã, no Egito; e à geografia do Mar Vermelho e Mediterrâneo. O eu lírico captura um tempo passado que está submerso em ruínas, assim como demonstra no poema IX, de *Torna-viagem*, no qual os reis surgem nas imagens dos pastores, os carneiros sendo os vassalos e o cajado o cetro. Os rios, as montanhas e as mesquitas são imagens que despertam lembranças de tempos remotos. Evidenciando como as imagens persistem na memória, a obra *Torna-viagem* foi escrita sete anos após a visita de Astrid Cabral a estes países.

Visgo da terra (1986) é considerada por alguns críticos como a obra de maior destaque da poeta. Neste livro, os poemas apresentam a terra natal do sujeito poético astridiano. O Estado do Amazonas, mais especificamente Manaus, é um centro de beleza

imensurável, natural e repleta de seres únicos e memoráveis. Dividida em três partes, “terra, água e seres”, a obra apresenta poemas mais longos, se comparados aos outros livros da autora, o que define uma posição reflexiva. A busca pelo passado é evidenciada nesta obra, as recordações do tempo de infância e adolescência se contrapõem a um futuro incerto; os lugares e as pessoas fazem parte do passado, porém, para o eu lírico, estão vivos e presentes. O eu lírico deseja (re)viver os tempos de outrora, mas estas recordações são sufocadas pelo presente que aparece como uma ameaça ao feliz passado. Os elementos naturais são um ponto de partida para as demais imagens dos poemas; do rio, uma das representações mais recorrentes em sua poesia, brotam seres, pessoas já mortas e lembranças de acontecimentos que antecederam naquelas águas; da casa, reflete os retratos das plantas, dos jardins, dos parentes e dos vizinhos; das ruas, a vida noturna, o tema da prostituição, os namoros escondidos. As lembranças conservadas de outrora, levam o eu lírico a afirmar que aquela terra permanece tal qual a conheceu e que continua sendo o “reino” de seus sonhos.

Publicada simultaneamente a *Visgo da terra, Lição de Alice* (1986) expressa o exame do próprio ser, ou seja, os poemas são o espaço em que o eu lírico discorre sobre a intimidade do indivíduo em seus vários estados. Nesta obra, o Eu está em constante desajuste com o meio em que vive, levando o eu lírico a se revoltar com a busca do homem pelo conhecimento e, ao mesmo tempo, o desapego pelos sentimentos, como se evidencia no trecho do poema “Revolução”: “ao lixo com os frios raciocínios / premissas hipóteses teorias. [...] e atear-lhe urgente o fogo do amor / que alastra e incendeia a vida” (CABRAL, 1986b, p. 24); a desarmonia ultrapassa a relação sujeito e sociedade, carregando para as relações pessoais este estado de descontentamento e tristeza.

O envelhecimento da vida – representado pela metáfora do rio – é um estado de constante reflexão do eu lírico; pois o homem luta incansavelmente pela sobrevivência, mesmo sabendo que, no fim da vida, todos perecerão no mesmo cais. A nomeação “rio do

tempo” para a segunda parte de *Lição de Alice*, indica que a poeta, como na primeira parte, reflete sobre a condição humana: enquanto o rio passa, todos navegam junto dele. Pode-se afirmar que estes poemas são mais um desmascaramento do homem diante do efêmero arrastar-se da vida, dos problemas pessoais, das tristezas, dos sofrimentos e também de sua impotência perante a morte inevitável.

Rês desgarrada (1994) – denominada pelo pesquisador Antonio Paulo Graça (1998, In: CABRAL, 1998a) de “livro irmão de *Torna-viagem*” – também é um retorno outra região e a outra cultura visitada pela autora. A obra é composta por cinquenta e quatro poemas, escritos entre os anos de 1986 e 1990, e é dividida em três partes: rês desgarrada; outra geografia; outro clima. São poemas que retratam a cultura, a geografia, a relação entre as pessoas de outro país: os Estados Unidos. Porém, diferente de *Torna-viagem*, na obra *Rês desgarrada* o leitor não é incentivado a compartilhar do ânimo do eu lírico para conhecer outra região; em primeiro lugar, os poemas revelam o testemunho de como o estranhamento em relação a outra cultura e a não adaptação a esta, podem influenciar não só na visão que se tem do novo país conhecido, mas também pode modificar a opinião sobre sua terra que foi deixada para trás. A clara demonstração de saudades do eu lírico por sua terra natal faz com que os poemas sejam revestidos de elogios ao Brasil e, ao mesmo tempo, de estranhamento por estar em outras terras. Porém, esta idealização nacional não é feita de forma totalmente alienada; o eu lírico reconhece os problemas sociais de seu país, mas antes viver em país que “vive-se de projetos”, do que em um lugar desconhecido e inadaptável.

No prefácio da obra, Naud (1994, In: CABRAL, 1998a) afirma que os poemas deste livro comprovam que o homem não consegue abandonar totalmente a sua terra. A distância territorial serve para que o eu lírico reflita a respeito da própria identidade e, dessa forma, propicia que ele obtenha um posicionamento diferente sobre alguns aspectos, como no caso da valorização da terra natal e da relação entre as pessoas, os parentes e os vizinhos, questões

observadas somente após o afastamento de sua pátria. Viver em uma terra totalmente estranha desperta no eu lírico um sentimento de exílio e este é um dos grandes motivos de toda sua poesia, o despertar e, ao mesmo tempo, a sensação de perda, de desarraigamento que provocam imagens de confrontação entre as duas paisagens e desencadeiam recordações, saudades e solidão. A paisagem e a relação entre as pessoas, contrastando Brasil e Estados Unidos, são os temas mais presentes nos poemas de *Rês desgarrada*; a natureza, tão valiosa em *Visgo da terra*, aqui, é abafada por grandes edifícios, pela tecnologia avançada e as riquezas e condições dignas de vida que não se sobrepõe, para o eu lírico, ao espaço natural, ao sossego e à tranqüilidade experimentada em outro lugar.

Intramuros, publicado em 1998 pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, é a premiação de uma das três melhores obras apresentadas no Concurso Nacional de Poesia Helena Kolody. No prefácio, Fausto Cunha salienta que Astrid Cabral possui um olhar minucioso sobre as coisas e os seres e rompe atrevidamente a aparência das coisas e as mostra como são. A obra é dividida em três partes: intramuros, jaula e extramuros; nas denominações “intramuros” e “jaula”, os poemas refletem o universo pessoal do eu lírico, enquanto que “extramuros” são retratações de locais visitados: apresentam-se as paisagens naturais de outros países e de outras cidades, porém, estas descrições não se referem, apenas, às grandiosas paisagens, mas também às pequenas aves, rios e frutos, à natureza “comum”, que pode ser vista por todos, mas que, neste caso, é observada por um olhar atento e cuidadoso.

Em 2003, Astrid Cabral publica *Rasos d'água* – obra em que os poemas apresentam as contemplações da vida e das ações humanas. A vida é metaforicamente representada pelo rio, águas em que todos navegam ininterruptamente e que, por este contínuo navegar, todos estão sujeitos à perda de pessoas queridas e ao doloroso envelhecimento. Esta obra é dedicada ao seu falecido marido Afonso Félix de Souza e Astrid, novamente, como ocorre em suas demais obras, escreve sobre a morte, porém, com maior intensidade: o sofrimento pela perda

se faz latente, mas, ao mesmo tempo, o eu lírico busca a conformidade com esta situação.

A obra *Jaula* é publicada em 2006 e todos os poemas fazem referências aos animais. Contudo, ao contrário do que o título indica, os animais não estão enclausurados, mas livres na natureza. Os poemas mostram como o homem pode, ao mesmo tempo, se parecer e se diferenciar dos animais.

Em 2007, a poeta publica o seu mais recente livro, intitulado *Ante-sala*. Como o próprio título indica, *Ante-sala* discorre sobre o período que antecede à morte, ou seja, a vida. A ante-sala é habitada por todos, sem exceção, e, a partir do nascimento, todos fazem parte deste lugar que resultará, posteriormente, em plena sala. No prefácio à obra, Igor Fagundes (2007) afirma que a denominação ante-sala se refere ao estado de espera, de expectativa com relação ao que virá, ao que será descoberto, ao que será, enfim, decifrado, pois o mistério não será revelado apenas após a morte: as respostas estão presentes no período real. Uma vez que a obra fala sobre morte, nada mais comum do que ter ao lado a vida, mas não se contrastando uma com a outra, antes uma completa a outra, pois se caminha para a morte enquanto se vive e morre-se dia-a-dia.

Os poemas astridianos apresentam confluências de temas e, nesta pesquisa, busca-se analisar as temáticas de maior recorrência em sua poesia. Como diz Lélia Coelho Frota, no prefácio a *Ponto de cruz* (1979), Astrid faz uma viagem através do sangue, pois a relação do eu lírico entre pais, filhos, avós e os parentes mais próximos implicam encontros que levam o eu lírico à reflexão e à recordação sobre seu tempo de infância e adolescência, vivido em um cenário belo e saudoso. A condição feminina, representada pela dona-de-casa, esposa e mãe é repleta, geralmente, de desencantos; a memória de outros tempos e outros povos e culturas revelam os costumes e as características do Outro; a modernidade, com seus questionamentos sobre o ser humano, o ser poeta, a morte e a vida, expressam uma tentativa de explicação sobre o inexplicável. A natureza – um dos temas privilegiados pela poeta – recorre a temas

antigos, mas ao mesmo tempo novos, pois, “com efeito, falta-nos plena adesão à Natureza, não só naquele transe de passagem do Romantismo ao Realismo, mas sobretudo nesta hora crucial do nosso estágio, em que o surto febril dos nossos dias vem destruindo o maternal da terra em nome do progresso” (NAUD, 1994, In: CABRAL 1998a, p. 418). Observa-se que a temática de alguns poemas astridianos se assemelha a temas constantes da literatura, como exemplo a natureza, na qual é valorizada intensamente, mas é, muitas vezes, representada pela terra natal do sujeito poético.

Mesclando temas recorrentes na literatura em relação homem e mulher a temas característicos da modernidade, como reflexões, questionamentos e metalinguagem, Astrid Cabral percorre um longo caminho de experiências, tanto pessoais, que contribuem como matéria-prima para seus poemas, quanto de escritora, que possibilita esta transitoriedade por vários temas. Estas temáticas apresentadas são, apenas, alguns direcionamentos presentes nos poemas astridianos e que serão fonte desta pesquisa.

A estrutura desta dissertação é composta por quatro capítulos. Na introdução, além do direcionamento temático da dissertação, também é apresentado o percurso social e poético de Astrid Cabral. No primeiro capítulo “Poesia e fazer poético”, será abordado o tema da poesia e do fazer poético; no segundo capítulo “O lirismo da memória no tempo e no espaço”, a discussão é sobre a memória lírica, um dos temas de maior recorrência na poética astridiana. As imagens poéticas, tal como as da natureza e das viagens, são as abordagens do capítulo “Imagens poéticas: natureza e viagem”; a natureza que se mostra como cenário para as recordações e a viagem exterior, assim como também a natureza, propicia reflexões do eu lírico sobre assuntos inerentes ao homem como a reflexão sobre vida e morte. O último capítulo intitulado “Lírica, modernidade e imagem feminina” aborda os temas da modernidade, tal como os questionamentos humanos e a condição feminina em seus vários eixos como: mulher dona de casa, esposa, mãe, trabalhadora e poeta.

Com o intuito de analisar as temáticas propostas neste estudo, o referencial teórico será composto, essencialmente, pelos seguintes autores: Alfredo Bosi, Ecléa Bosi, Jorge Luis Borges, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Octavio Paz, Emil Staiger, Maria Alzira Seixo, Elisabeth Badinter, Gilberto Freyre, Simone de Beauvoir, entre outros.

CAPÍTULO I

POESIA E FAZER POÉTICO

Segundo Aristóteles, em *Poética* (1973), a poesia se define como imitação, e este objeto de imitação é o homem e suas ações, sejam eles “indivíduos de elevada ou de baixa índole” (p. 444), homens superiores, inferiores ou semelhante a nós.

Aristóteles afirma que duas causas podem ter originado a poesia: a primeira é que o homem imita e gosta de ver o imitado, a segunda seria que a imitação é intrínseca ao homem, isto é, o homem imita os homens e suas ações e os primeiros autores que imitaram deram origem à poesia.

Quanto ao conteúdo da poesia, Aristóteles mostra que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1973, p. 451); o poeta narra o que poderia ser e, mesmo que se utilize de alguns fatos reais, “nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas” (1973, p. 451). Esta observação de Aristóteles pode ser constatada em vários poemas nos quais o poeta se utiliza da verossimilhança para compô-los, porém, cada autor apresenta diferentes versões para o mesmo fato ou distintas explicações para cada personagem.

De acordo com Teles (2005), a poética, ou como o próprio autor designa, a ciência da poesia, deve ser compreendida em dois sentidos: “um que trata da invenção, da criação ou da recriação; outro que olhe, que ache conforme e que a julgue de algum valor como forma artística, assim como Deus fez com sua criação” (2005, p. 49). Dessa forma, o primeiro sentido diz respeito à criação literária, e o segundo examina se o texto em questão atende a novos elementos pra se somar à tradição literária.

Na opinião de Teles (2005), a poesia tem como função mostrar, por meio das palavras, o que passaria despercebido, ou seja, “uma linguagem destinada além do mais, a expressar o que de certa forma escapa ao utilitarismo da linguagem comum” (TELES, 2005, p. 52).

Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), afirma que a poesia pode ser considerada um paradoxo, pois desperta paixões tanto no momento da criação, quanto da leitura e a arte de compor poesia desperta alguns sentimentos que somente a poesia pode proporcionar. A poesia, de acordo com Octavio Paz, é “Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior, linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia” (1982, p. 15); o autor afirma que há modelos a serem seguidos quanto à construção de poemas, mas não da poesia. Somente o poeta pode experimentar tal emoção ao escrever e somente o leitor atento é capaz de senti-las no poema.

No dizer de Paz (1982), a poesia é de tal forma uma expressão de sentimentos que não é, apenas, por meio de palavras que pode ser expressa; ela ultrapassa muitas vezes a linguagem verbal e pode ser encontrada em outras formas que não seja a escrita.

A construção da obra literária requer uma determinada técnica e esta forma de elaborar é um método usado apenas no momento da criação, pois é um ato particular, é algo que está intrínseco ao ser criador e se dissolve ao terminar a composição de um poema ou de um único verso. Quanto à compreensão do poema, na opinião de Paz (1982), está principalmente na biografia do autor e não tanto no momento histórico em que está vivendo.

Quanto ao desempenho do leitor no poema, Octavio Paz (1982) afirma que um texto se torna poesia somente devido à participação do leitor, caso contrário se teria o escritor com suas palavras, não com sua poesia; o leitor identifica a poesia e, por esse motivo, “cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar

poético” (PAZ, 1982, p. 30). A poesia é um dos recursos da qual o homem se utiliza para ir além de si. Ao criá-la, o poeta desenraíza as palavras de seu sentido natural e as transporta para um lugar no qual acaba de criar; o leitor, no momento da leitura, recria o poema. Para uma poesia ser completa ela deve se realizar de dois modos: no poeta, que a cria e no leitor, que participa ativamente deste processo de realização da poesia.

O poeta lírico, no dizer de Staiger (1993), emprega a primeira pessoa “eu”, por esse motivo alguns escritos são obscuros ao entendimento, uma vez que o leitor não se encontra no mesmo estado que o autor. Para o lírico, os objetos e as coisas estão além de sua significação corriqueira, mas, para esta constatação, os objetos devem ser observados com profunda atenção; é por isso que nos poemas a predominância não é do lógico, do racional, a lua e as estrelas não simbolizam, apenas, astros no espaço, mas, muitas vezes, podem representar uma companhia valorosa para o ser que a observa atentamente. A poesia se completa quando o leitor passa a fazer parte dela; dificilmente o poema responderá a perguntas que o leitor possivelmente procure, ou às vezes um leitor desatento imagina que as palavras do poema estejam respondendo a perguntas pré-feitas antes mesmo da leitura do poema. O leitor tem um papel relevante no poema, pois este só se completa com a união entre poema e leitor.

Para Staiger (1993), o momento de criação é singular e raro para o poeta; nesta perspectiva, Octavio Paz, (1982) destaca que o leitor deve ter consciência de que os momentos de leitura são únicos, ou seja, não são em todos os momentos que o leitor consegue captar a essência poética e assim, completando um e outro, criador e leitor compartilham os momentos únicos do poema.

O poema do autor é diferente do poema recriado pelo leitor. O papel do leitor tem fundamental relevância para o poema, pois este é inacabado e o leitor o complementa. A elaboração do poema e a recepção do leitor são dois processos poéticos, de acordo com Paz (1991). O texto poético não tem existência independente, precisa que o leitor lhe dê realidade,

assim, o autor é, apenas, o primeiro autor, os demais autores são os leitores posteriores. Na realidade, as obras literárias necessitam de vários estágios para se difundirem, tanto o leitor quanto o crítico podem expandi-las, como relegá-las ao esquecimento. “O autor escreve a obra e o leitor, ao lê-la, a recria, refaz ou rejeita; por sua vez, a obra modifica o gosto, a moral ou as idéias do leitor; por último, as opiniões e as reações do leitor influem no autor” (PAZ, 1991, p. 174), deste ponto de vista, a obra literária pode influenciar o leitor, bem como a opinião do leitor pode influenciar o autor. O leitor constrói uma rede de idéias, de acordo com suas leituras, também o autor pode passar por esta transformação. Leituras de agora não são vistas com os mesmos “olhos” com que o leitor a leu pela primeira vez; assim, o acúmulo de experiências de leitura proporciona no leitor novas formas de compreender aquilo que lê.

Conforme Borges (2000), a poesia não está oculta, está sempre à espreita e pode aparecer a qualquer momento. O poeta transforma as palavras em poesia, assim também o leitor percebe esta transformação e então começa a fazer parte desta criação, pois:

um livro é um objeto físico um mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo e as palavras (ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos) saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra” (BORGES, 2000, p. 12).

Cada leitura de um poema é única; a primeira leitura é singular e, às vezes, se pensa que a mesma sensação se repete a cada nova leitura; porém, é sempre uma nova descoberta.

De acordo com Dufrenne (1969), ao leitor não é permitido ler a linguagem poética com a mesma representação de palavras cotidianas, pois “umas e outras não se encontram mais em seu estado primitivo com seu frescor e força devido à usura do emprego cotidiano que lhes camuflou a 'essência singular'” (p. XVI-XVII). A leitura lírica pode levar o leitor a um estado denominado poético, estado no qual o objetivo não é alcançar o poeta, mas o leitor;

nesta acepção, podemos, então, demarcar a poesia a exercer uma ação no leitor.

O leitor descobre um mundo de encantamento, que não é tão diverso do mundo em que vivemos, mas este mundo criado à parte só pode ser fugaz. Ao penetrar em outro mundo, o leitor não se desloca de um para o outro, ele permanece no real e, paralelamente, se insere no outro. O receptor recebe as mensagens que estão fixadas no poema, ele pode reinventá-las, vê-las de forma diversa, mas “imaginar não pode ser para o leitor senão um meio de estar presente e ser fiel à obra, isto é, fazer presente a si, o mundo que ela propõe, evitando, porém, o arbitrário e respeitando o que esse mundo tem de indeterminado, de tão somente sugerido” (DUFRENNE, 1969, p. 107), quando isso ocorre, o leitor descobre o sentido da poesia.

Segundo Eliot (1991), a recepção dos poemas por parte do leitor é diferenciada, cada receptor o compreende de uma forma diferente do outro. Assim:

Um poema pode dar impressão de significar coisas muito distintas a diferentes leitores, e todos esses significados podem ser diferentes daquilo que o autor imaginou expressar. [...] A interpretação do leitor pode diferir e ser igualmente válida. E pode até ser melhor. Pode existir num poema muito mais do que aquilo que o autor julgava existir. As diferentes interpretações podem todas constituir formulações parciais de uma coisa; as ambigüidades podem ser derivadas ao fato de que um poema significa mais, e não menos, do que a língua ordinária é capaz de comunicar. (ELIOT, 1991, p. 45).

De acordo com Paz (1982), alguns historiadores afirmam que a poesia pode ser madura e decadente e isso depende da época em que é criada. A poesia considerada madura e completa é feita em momentos de ascensão histórica, nos quais todos têm acesso a sua compreensão; já a arte decadente é produzida nos momentos de crise histórica. Assim “arte clara é arte grande. Arte obscura e para poucos é decadente” (PAZ, 1982, p. 52). Porém, essa obscuridade pode ser definida equivocadamente, pois todo poema, a princípio, oferece resistência de entendimento, ou seja, no momento em que as palavras se desenraízam, causam certo estranhamento por parte do leitor e, uma vez que se trata de novidade, provoca uma

obscuridade que nem sempre faz parte no poema. As crises históricas que propiciam a arte decadente provocam, também, o aparecimento de novos poetas que criam obras solitárias. Quando surgem poetas inconformados com os valores vigentes na sociedade, o problema não está em seus poemas de questionamentos, mas na própria sociedade a qual pertencem.

O próprio poeta é sua poesia, pois ele é suas palavras e como são inseparáveis, homem e palavra, a correção ou tradução de um poema pode se tornar um exercício de re-criação: as palavras são insubstituíveis, assim como as pausas e as colocações de cada elemento em um poema. As palavras das quais o poeta se utiliza são as que se encontram nele, que estão dentro dele, por esse motivo pode-se afirmar que fazer poesia é utilizar palavras que já estavam presentes na vida do poeta.

Emil Staiger (1993) afirma que na antiguidade, para uma obra ser considerada lírica, deveria assemelhar-se às obras clássicas em composição, extensão e métrica; hoje, já se demonstrou que a poesia é criação do autor e, para que uma obra seja considerada lírica, deve haver na escrita poética a essência do lírico.

Segundo Staiger (1993), no momento da criação, o poeta não tem intenção alguma ao compor, ou seja, as palavras que serão escritas não foram ensaiadas ou escolhidas, são antes as palavras que surgiram no momento exato da escrita. A união entre musicalidade e significação deve acontecer normalmente ao poeta no momento da escrita, se acaso ele tentar coordená-las, não obterá o mesmo êxito e o poema soará artificial. A inspiração, considerada a musa dos poetas e também motivo de questionamentos, surge independente da vontade do escritor. É somente por um instante em que ela se faz presente e o poeta deve estar preparado para sua “aparição”, pois o poeta não sabe quando ela se fará presente novamente. Na concepção de Staiger, a pessoa que merece ser chamada de poeta é o indivíduo capaz de construir obras-primas com as palavras, quer dizer, os temas recorrentes na poesia são limitados, mas ilimitadas são as formas de dizê-los. Cada poeta cria suas próprias

características e para compor sua obra pode se valer da verossimilhança, se basear em outras obras e na vida real.

Dufrenne (1969) afirma que o poeta deve ser compreendido por meio de sua poesia, e não o contrário; é por meio do poema que conhecemos o que inspira o poeta. O autor salienta que as confidências do poeta sobre a sua obra não devem ser consideradas como verdade, pois ele pode estar submerso em seu papel de poeta a tal ponto que queira impor ao leitor uma idéia do que não é.

A arte de compor poesia é um processo interior e uma competência verbal que o poeta alcança “através de um penoso esforço de purificação” (PAZ, 1982, p. 54). O poeta busca atingir um estado para escrever, mas não é o da introspecção nem o da análise, é um estado psíquico em que lhe aparecem imagens e, por meio dessas imagens, ele encontra a fonte para sua composição.

De acordo com Teles (2005), ser poeta exige levar a sério seu ofício, dessa forma, há os poetas que desde cedo praticam este ofício e que se dedicam ao estudo da poesia; há também aqueles que tentam ser poetas, porém, “todo grande poeta sabe todos os segredos da sua arte, do passado ao presente, do popular ao clássico – o que lhe permite inventar a partir desse conhecimento – e assim escreve, ora obedecendo à tradição (que eles conhecem) ora inventando novas maneiras e técnicas de dizer e de escrever” (TELES, 2005, p. 53).

Enquanto a prosa é uma manifestação “tardia”, no dizer de Paz, a poesia:

pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. (PAZ, 1982, p. 83)

Há várias sociedades que não têm registro de outros gêneros literários que não a

poesia, porém ela pertence a todas as sociedades, pois, em se tratando de arte verbal, a poesia é a forma mais antiga. Quanto às origens da poesia, Eliot (1991) afirma que:

A poesia era utilizada primitivamente em rituais religiosos e, quando entoamos um hino, estamos ainda utilizando-a com um determinado propósito social. As primitivas formas do gênero épico e a saga podem ter transmitido aquilo que sustentamos como história antes de se tornar apenas uma diversão comunitária, e antes do uso da linguagem escrita, uma forma de verso regular deve ter sido extremamente proveitosa à memória – e a memória dos primitivos bardos, dos contadores de histórias e dos sábios deve ter sido prodigiosa (ELIOT, 1991, p. 26).

Em que se baseia o poeta no momento da composição é uma questão que, certamente, a maioria dos autores e leitores se questionam. Staiger (1993) observa que o poeta, para obter sua obra-prima, a poesia, “deixa-se fundamentar biográfica, psicológica, sociológica, histórica e biologicamente” (p. 48). Para o autor, o meio em que o poeta vive pode influenciar em sua escrita, porém, não totalmente, pois o poeta é um criador e pode, também, inventar outro mundo e passar a fazer parte dele por meio de sua escrita.

Há algumas questões que são discutidas por vários teóricos, mas, para as quais, somente o poeta detém as respostas; uma das considerações seria o questionamento do leitor para o autor em relação a sua inspiração ao compor, isto é, o poeta se fundamenta na vida real, ou é pura imaginação, criação? Paz (1982) afirma que “a poesia é fome de realidade” (p. 80). Nesta acepção, Aristóteles (1973), juntamente com os autores Paz (1982) e Borges (2000), afirmam que o poeta pode se inspirar no real, mas não o faz totalmente; a natureza que o rodeia lhe fornece as ferramentas necessárias, mas não é o suficiente para a poesia, seria, no máximo, para narração real. Dessa forma, o poeta se baseia em algo, porém o que está dito em um poema são criações; o “material” usado na obra *Rês desgarrada*, de Astrid Cabral, é fundamentado na vida real da poeta, pois seu tempo de infância vivido em Manaus e o tempo em que morou nos Estados Unidos, fazem parte da realidade de Astrid, tão bem representados

mediante o eu lírico.

No prefácio à obra *Rês desgarrada*, José Santiago Naud afirma que:

Pois bem, *Rês desgarrada* é confronto em terra estranha, agravado longe da pátria pela frieza material. (...) a linearidade nostálgica evoca paisagens brasileiras, que batem com a experiência do novo, em Chicago ou noutros lugares. Confrontação com o outro, semente de saudades, a que não faltam sequer métricas remanejadas segundo a nossa tradição. Um diferendo: Brasil/USA. (NAUD, 1994. In: CABRAL, 1998b, p. 415)

No poema “Anticanção do exílio”, o eu lírico proclama a contraposição entre as duas nações:

ANTICANÇÃO DO EXÍLIO

Se fosse pela razão
não voltava não.
Mas é que sou movida
a gás de emoção.

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

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

Se fosse pela razão
não voltava não.
Mas é que sou movida
a gás de emoção.
(CABRAL, 1998a, p. 345)

Ao longo da historiografia literária, os movimentos se alternam, ora centrados na razão, ora na emoção. Desde a mitologia grega a contraposição entre razão e emoção é representada pelos deuses Apolo e Dionísio e essa dualidade é constantemente referida na literatura. Assim como a variação entre razão e emoção é um dualismo presente na

representação artística, também nos poemas astridianos, há momentos que o eu lírico deve escolher entre os dois caminhos. Os advérbios “aqui” e “lá” referem-se aos Estados Unidos e, ao Brasil. A riqueza que pode ser facilmente alcançada com o trabalho se contrapõe à pobreza evidente, mas a emoção supera a razão. O eu lírico encontra-se “aqui”, isto é, nos Estados Unidos, e reconhece que o trabalho é valorizado, racionalmente seria a idealização do campo profissional. O “lá” se refere ao Brasil, ou seja, à terra natal do eu lírico e, mesmo com as dificuldades econômicas latentes, nas quais as pessoas vivem de “projetos”, a emoção que move o eu lírico o impulsiona a retornar para seu lugar de origem. O livro *Rês desgarrada* é dedicado pela poeta aos seus amigos de Chicago, aos quais Astrid pede-lhes perdão por ter visto “o novo com olhos velhos”; assim também o eu lírico demonstra claro desconforto com relação ao novo país, sua terra natal não é, apenas, lembrada constantemente, mas colocada lado a lado com o novo. A primeira e a última estrofe se repetem enfatizando que o eu lírico busca explicar a sua escolha; a segunda e a terceira são explicitações das razões que levaram o eu lírico a fazer a escolha por um dos países.

Este poema de remete ao célebre poema “Canção do exílio”, do romântico Gonçalves Dias. Neste texto, também estão representadas às emoções de alguém que se ausentou de sua terra natal, como se pode ler nos versos: “Minha terra tem primores / que tais não encontro eu cá; / em cismar – sozinho, à noite – / mais prazer encontro eu lá; / minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá” (In: SARGENTIM, 2000, p.373). A semelhança entre os dois poemas é significativa, porém as diferenças são marcadas nas razões que levam um e outro a sentir saudades de sua terra natal. No poema “Canção do exílio”, o eu lírico exalta as belezas de sua terra natal, a natureza que se exprime nas árvores, nos cantos dos pássaros, no céu, nos bosques, na noite, enfim, todo o meio natural que rodeia o eu lírico “lá” na sua pátria é incontestavelmente superior à terra em que se encontra no momento, o “cá” não apresenta a mesma singularidade e, assim, o eu lírico deseja o retorno pela incomparável diferença entre

os dois lugares.

Ao contrário do poema de Gonçalves Dias, “Anticanção do exílio” mostra que estar longe de sua grei não é desvantajoso, a não ser o sentimento nostálgico do eu lírico, os benefícios de viver em outro lugar são existentes.

Apesar dos desencontros dos dois poemas, ambos enfatizam as lembranças, as emoções e o desejo incontrolável de voltar ao lugar de origem. Borges diz que a realidade do poeta pode ser o material de partida, porém, as inverdades devem ser acrescentadas a este assunto, pois “não há satisfação em contar uma história como realmente aconteceu. Temos de mudar as coisas, ainda que as achemos insignificantes; caso contrário, não devemos nos tomar como artistas, mas talvez como meros jornalistas ou historiadores” (BORGES, 2000, p. 121).

No poema “Cercas” se observa, com maior ênfase, os motivos que levaram o eu lírico ao estranhamento do novo; portanto, o diferencial entre duas nações está no comportamento humano:

CERCAS

“Good fences make good neighbours”

No meu país, as cercas
são visíveis e inúteis.
Na infância, rouba-se fruta
do quintal alheio, as goiabas
do vizinho mais gostosas.
Após a colheita das chuvas
põe-se alguidar² com mangas
em cima dos muros baixos
dádiva à gula de quem passar.
Embrulhos de café e açúcar
vasilhas de ovos e azeitonas
cruzam as cercas pro formas
em vaivéns fraternos.

Neste país de jardins abertos
e altos muros de reservas

2 Vaso de barro ou de metal.

as cercas estão fincadas
no coração dos homens.
(CABRAL, 1998a, p. 336)

O título deste poema direciona o leitor ao contraste entre dois países. No primeiro, as cercas são pro formas, ou seja, ilustrativas, um limite que se torna ilimitado, pois assim desejam as pessoas. A divisão e a confraternização entre aquele que convivem, acontece independente das cercas ou não. As pessoas vivem em fraternidade e compartilham o que têm com o vizinho, sem distinção. Os detalhes de como era feita esta comunhão, estão guardadas na memória do sujeito lírico, visto que a infância logrou deter pormenores desta celebração. A permissão de adentrar no quintal vizinho para roubar goiabas expressa o não egoísmo por parte de quem doa; a divisão de frutas, cafés, ovos, enfim, toda espécie de comestível é compartilhada, pois não há limite de território entre as pessoas.

Contrastando-se a esta imagem, o segundo país se mostra com cercas mais fincadas, intimidadoras, pois o limite imposto não está no espaço geográfico, mas no comportamento do homem. A designação “neste país” indica que o eu lírico está no espaço real do segundo país, enquanto que o primeiro, ou seja, o lugar em que viveu sua infância está, apenas, no campo da memória.

O poeta tem o dom de criar e de nomear as coisas, por isso é constantemente associado ao criador e à criação; no poema, o criador tem o poder de “mudar” a realidade de uma imagem e transformá-la em algo que é possível, apenas, na poesia; o poeta diz em seus poemas o que poderia ser e não o que realmente aconteceu. Octavio Paz, em *Convergências* (1991), acrescenta que, no poema, o poeta transmite de modo elaborado o que sentiu e pensou, “o poeta, ao nomear o que sentiu e pensou, não transmite as idéias e sensações originais: apresenta formas e figuras que são combinações rítmicas nas quais o som é inseparável do sentido” (PAZ, 1991, p. 19). Sobre este mesmo assunto da nomeação,

Dufrenne (1969) afirma que “ao falarmos, nós nomeamos as coisas, mas não foram elas que nos comunicaram seus nomes. O ato soberbo de nomear, mesmo que não inventemos o nome, coloca-nos na posição transcendente de um criador e nos torna, como diz Claudel, os colaboradores de Deus” (DUFRENNE, 1969, p. 22).

Na prosa, o autor consegue dizer algo de várias maneiras, porém na poesia, só existe uma maneira de dizer as coisas, pois a poesia é algo mais que é “inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela” (PAZ, 1982, p. 135).

As cerimônias e ritos religiosos podem ser denominados como primitivos, mas há os que afirmam que o sagrado está nas instituições e não no homem em si. Para Paz (1982), a mudança do homem está em sua religiosidade e este é o elemento modificador:

[...] de um lado julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem sem o perigo de convertê-lo numa forma inofensiva da literatura; de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo 'sagrado', e frente ao que nos oferecem as igrejas atuais (PAZ, 1982, p.142).

Paz compara a poesia à religião, pois ambas pretendem mudar a natureza do homem, porém, esta busca pela mudança é a própria essência da natureza; o estado poético, o amoroso e o religioso despertam as mesmas emoções, isto é, “ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos” (PAZ, 1982, p. 171-172). O poeta é um ser que experimenta o assombro, a divinização e o amor. Diante do sagrado o homem experimenta sua pequenez; a dependência de um ser superior é permanente na vida do ser e o acompanha em todos os momentos; diante do desmedido o homem sente como o ser superior é imensurável. Essa experiência do sagrado revela a nossa condição original, a de incompletude e imperfeição.

A atividade criadora está constantemente ligada a um termo usado por alguns críticos

e pelos leitores, a “inspiração” que o poeta recebe no momento da escrita seria a única responsável pelas palavras aprimoradas da escrita poética? Há uma colaboração que auxilia na composição poética, tanto faz o nome que lhes dêem: inspiração, razão, musa; essas “colaborações” são constantes e estão presentes na criação. Paz afirma que o fato de saber que há uma inspiração é um problema para os poetas modernos, pois nem todos admitem ou concordam que são “influenciados” por outra coisa a não ser sua própria criação. Porém, esta questão não resolvida a respeito da inspiração e a falta de uma resposta eloqüente para esse assunto é um dos motivos pela qual não é possível compreender totalmente o processo da criação poética.

Para os poetas da antiguidade a “outra voz” é a inspiração que, conseqüentemente, é sobrenatural, pois:

Sagrada ou profana, épica ou lírica, a poesia é um dom, algo exterior que baixa sobre o poeta. A criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana. Mas esse mistério não provoca nenhum problema, nem contradiz as crenças comumente aceitas. Nada é mais natural que o fato de o sobrenatural se encarnar nos homens e falar sua linguagem (PAZ, 1982, p. 196).

Desde o século XVI a inspiração passa a ser questionada e até excluída, pois, para os estudiosos daquela época, “ninguém fala pela boca do poeta, a não ser sua própria consciência; o verdadeiro poeta não ouve outra voz, nem escreve um ditado; é um homem desperto e senhor de si” (PAZ, 1982, p. 197). Dizer que recebeu uma inspiração para criar poderia significar falta de lucidez. A partir do século XIX, há uma dualidade entre inspiração, considerada sobrenatural, e as crenças humanas modernas. Neste período, o poeta transita entre estas duas perspectivas: a inspiração e a negação da mesma, resultado das acepções da modernidade. A Idade Moderna criou seres sem rosto, como as classes, as raças, etc. E, refletir sobre a criação poética não é só uma característica da modernidade, mas também um

elemento desencadeador desta época.

O poetizar não é dado e inato, mas algo que se constitui e que também constrói o homem. As palavras não esperam pelo poeta, antes é ele que deve procurá-las e encontrá-las. Essas “palavras especiais” não estão em si mesmas especiais, mas no que elas pretendem dizer.

Para Paz (1982), o verdadeiro estado poético é o silêncio e a imagem, pois a imagem é criada pelo homem, ou seja, ela não estava lá no momento do sentimento original. Os sentimentos que havia antes de compor um poema, como alegria e tristeza, agora fazem parte da imagem que o poeta usou em sua composição poética. A criação poética não é exclusividade de poucos; o poeta precisa atrair a poesia e converter as imagens em palavras, porém, deve-se ressaltar que para isso ocorrer o autor deve ter certa competência verbal para transformar simples palavras em poesia.

Segundo Paz (1991), a arte eterniza as coisas que toca, seja em esculturas, em pinturas ou em palavras; a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo acarretou mudanças claras no modo de pensar das pessoas: a arte e a política que antes eram vistas como a “serviço” da Igreja, cambiaram sua própria natureza, assim:

a religião da arte, como a religião da política, nasceu das ruínas do cristianismo. A arte herdou da antiga religião o poder de consagrar as coisas e infundir-lhes uma espécie de eternidade? Os museus são nossos templos e os objetos neles se exibem estão além da história. A política – mais exatamente: a Revolução – confiscou a outra função da religião: mudar o homem e a sociedade. A arte foi um ascetismo, um heroísmo espiritual: a Revolução foi a construção de uma igreja universal (PAZ, 1991, p. 46).

Desta forma, a arte e a política se difundiram como religião: cada qual defendendo e afirmando no que se acredita; na arte, o artista busca eternizar os objetos; na política, transformar o homem. Se antes a obra de arte era tida como uma tradução entre o belo e seu

sentido, agora o sentido da arte está nela mesma, não em outro lugar; o que a obra de arte quer dizer ela diz nela mesma. A arte é um veículo de transmutação das Idéias.

Na Idade Média, a poesia era um dos veículos da propagação religiosa, mais ainda, era serva total da religião. A diferente maneira de pensar na Idade Moderna transformou a própria poesia em religião, em culto máximo, anterior às demais escrituras sagradas.

A obra de arte obteve grande repercussão após a Revolução Industrial, pois a produção acelerada de objetos cada vez com maior perfeição, levou a arte à consagração como fonte de objetos singulares; as casas se encheram de objetos ornamentados e artefatos.

A poesia e a religião, muitas vezes, se aproximam, pois ambas possuem vários elementos em comum. Na visão de Teles, “tanto a Religião como a Poesia são formas de revelação do encontro do homem com o sobrenatural” (2005, p. 61), dessa forma, o imaginário, por meio da linguagem, propõe a criação de um outro mundo. Assim, esta aproximação da poesia com o sagrado se dá pelo fato da poesia ultrapassar a linguagem comum, de nos aproximar de uma categoria além; pois o fato do poeta escolher suas palavras e tirá-las da representação comum, as transfere e “ordenando-a de outra maneira, construindo dentro dela o seu cosmo particular, que é o poema, objeto verbal artisticamente estruturado” (p. 62).

De acordo com Lukács (1999), os primeiros teóricos burgueses se dedicaram quase que exclusivamente aos gêneros da poética antiga, ou seja, ao drama, à epopéia, à sátira. Os teóricos burgueses acreditavam que deveriam manter-se o mais próximo possível do modelo antigo; assim, todas as manifestações artísticas que não correspondessem ao modelo antigo, eram desconsideradas pela teoria e, às vezes, consideradas não artísticas.

Na metade do século XIX, o romance confirma seu domínio como expressão da consciência burguesa na literatura. Embora o romance seja uma transformação da epopéia, não pode ser considerado como tal, pois as tendências épicas atingiram a plenitude, apenas, na

Antiguidade. Com o fim da sociedade antiga, a continuação idêntica deste gênero se extinguiu.

A poesia, fonte primeira de demonstração artística, nem sempre foi devidamente valorizada. Como hoje os meios de comunicação afastaram parte dos leitores, na ascensão burguesa a poesia foi desvalorizada e, conseqüentemente, seus criadores também:

Os poetas malditos não são uma criação do Romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o num parasita ou vagabundo. Daí também que os poetas não vivam, pela primeira vez na história, de seu trabalho. (PAZ, 1982, p. 283-284. Grifos do autor)

O poeta moderno é solitário, pois a burguesia não dava importância aos seus escritos, pois os poetas faziam críticas à burguesia e à sociedade e, assim, passou a ser desconsiderado socialmente. “Praticar” poesia poderia ser no máximo um passa-tempo, mas não uma profissão. A valorização do romance e a desvalorização da poesia ocorrem porque “[...] o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica” (LUKÁCS, 1999, p. 93).

O modo com que se faz poesia pode ser assim definido conforme Borges (2000): o poeta torna incomuns as palavras comuns, utilizadas no dia-a-dia, mas que, quando transferidas à poesia, se tornam singulares e com valores únicos. A distinção entre estilo simples e elaborado das poesias não tem importância, o que se torna relevante é se esta mesma poesia permanecerá viva ou se tornará fugaz.

Na apresentação à obra *Visgo da terra*, de Astrid Cabral, Alencar e Silva afirma que: “Ninguém é poeta impunemente. Nem só porque o queira. Há que pagar sempre um preço muito alto. E há que juntar à vocação e à determinação o aprendizado eficaz e a competência [...]” (ALENCAR e SILVA, In: CABRAL, 1998a, p. 412).

No poema “Perfil”, o eu lírico contrapõe sua vida pessoal à sua vida poética e evidencia como as duas despertam sentimentos diferentes:

PERFIL

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

Neste poema percebe-se a presença de três “faces” femininas que se fazem constantes na lírica moderna: a dona-de-casa, a mãe de família e a poeta. Nos quatro primeiros versos, a contraposição entre “dona de casa” e “dona de nada”, reflete o posicionamento do eu lírico diante deste papel feminino, ou seja, ao mesmo tempo em que a mulher é designada como dona de casa (fato que não quer dizer, essencialmente, que a mulher possua algum bem material) também a assemelha à escrava. Ao atribuir à mulher o papel de “escrava”, também relaciona a mulher dependente do trabalho ou, como o poema demonstra, “amarrada” à história da condição feminina.

Nos versos seguintes aparece outra designação da mulher desde os primórdios: a genitora. Outra vez a contraposição, neste caso entre alegrias e tristezas; o eu lírico atribui à mulher mãe a alegria de gerar, mas também as tristezas: “lutos e sustos” que estão presentes neste papel.

Ao final do poema, o terceiro aspecto feminino se evidencia: ser poeta. Porém, não é

destacada como algo doloroso, como ocorre com os demais aspectos como “escrava” e “lutos e sustos”. Neste caso, o fazer poético não é algo que a mulher faz obrigada. O eu lírico evidencia que o ofício de escrever não é, apenas, uma distração que se faz nas horas vagas, entre o trabalho e o cuidar dos filhos; o prazer de “horas plenas”, satisfatórias. A metáfora da jaqueira se relaciona com a representação do poeta que, no ato da criação, está cheio de “frutos”, isto é, repleto de inspiração para suas criações. Nas palavras de Staiger (1993), o poeta compõe quando a inspiração aparece, não quando ele quer escrever. Não é em um determinado momento que isto acontece, pode aparecer em horas raras, curtas e únicas e a única coisa que o poeta pode fazer é esperar por este momento.

Jorge Luis Borges faz uma contraposição entre ler e escrever. O que será melhor? Ou mais agradável? “Acho que a felicidade de um leitor está além da de um escritor, pois o leitor não precisa experimentar aflição nem ansiedade: seu negócio é simplesmente a felicidade” (BORGES, 2000, p.106).

No dizer de Borges, “[...] a pessoa lê o que gosta – porém não escreve o que gostaria de escrever, e sim o que é capaz de escrever” (2000, p.103). Mais uma vez se reforça a idéia de que escrever pode ser um ato prazeroso e inigualável, mas também é um ato sofredor, que pode iludir quem não o conhece.

De acordo com Dufrenne (1969), para que ocorra a poesia deve haver a comunicação entre a Natureza³ e o poeta; a primeira fornece elementos de inspiração para o poeta e ele aceita o que a Natureza o oferece. Assim, o homem cria as imagens e a Natureza alimenta o homem a criá-las. As idéias não nascem com o homem, porém, é por meio dele, que elas se difundem.

Há tradições poéticas que formam os autores, mas isto não significa que os poetas devem seguir modelos; eles são impulsionados a produzirem obras únicas, que se diferem das

3 Dufrenne denomina de Natureza o mundo real. “É antes de tudo a realidade inesgotável” (p. 196).

demais e para isso os escritores almejam “expressar o ser: um ser cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude” (DURAND, 1969, p. 10).

No momento do devaneio poético⁴, o poeta tem uma alternativa a seguir: traduzir para o papel aquilo que imaginou e que sentiu. As palavras escritas apenas fixam o seu devaneio, mas são essenciais para a transmissão poética.

Dufrenne (1969) afirma que os sentimentos que estão expressos na poesia não são exclusivos dos poetas; são sentimentos naturais ao homem e estão presentes em todos. Mesmo que o poeta se insira no poema, ele mostra o mundo, não ele próprio. Portanto, no ato da leitura, o receptor se comove com o poema, levando, muitas vezes, o leitor a supor que apenas aquele poeta sente como ele. A poesia revela o mundo – e sua infinidade de elementos – por meio da imagem.

É apenas no espaço do poema que um determinado tema se tornará poético, por meio das palavras há esta transmutação de assuntos cotidianos para expressões poéticas, dessa forma, “o poetizável, com efeito, é o que, num mundo poético, pela virtude da linguagem poética, se presta a ser ilimitado” (DUFRENNE, 1969, p. 94).

Nas civilizações arcaicas, o poeta era visto como alguém que estudou profundamente a arte de escrever; ele era alguém que exercia poder e sentia-se “de algum modo responsável pelo destino da linguagem, e, através da linguagem, pelas relações entre o homem e o mundo: sua operação o transcende e o associa ao sagrado” (DUFRENNE, 1969, p. 123). O ato de escrever era obtido por meio de muito esforço e severidade; dessa forma, o poeta deveria atentar ao que dizia e como o dizia. Assim, ser poeta era tido como uma profissão, na qual o aprendiz deveria se esforçar e, depois de algum tempo de treinamento, se tornar um poeta.

O poeta verdadeiro faz e (re)faz sua obra, pois é também seu primeiro leitor, assim, experimenta a maestria de compor e as emoções do leitor. As paixões expressas na poesia

4 Termo usado por Bachelard para exprimir a criação poética.

poderiam ser ditas em forma de prosa; para ser poesia, essas emoções devem ser vividas como poéticas, ou poetizável. A Natureza oferece imagens que inspiram o poeta.

A Natureza está em toda parte, ela rodeia o homem e este, por ser envolvido pela natureza, pode ser poético, sem ser poeta. Neste sentido, o homem que é poético é espontâneo e busca, muitas vezes, se integrar ao mundo de maneira harmoniosa. O poético revela ternura e cumplicidade com a Natureza.

1.1 SOBRE A METÁFORA E A SEMÂNTICA DO POEMA

Segundo Aristóteles (1973), a diferença na nomeação dos poetas mudava de acordo com o metro que o autor utilizava, então, poderiam ser denominados poetas épicos ou poetas elegíacos.

Octavio Paz (1982) ressalta que todo poeta se apóia em alguma linguagem para compor, quer dizer, ao elaborar um poema, o poeta deve usar uma linguagem que faça parte da comunidade à qual pertence e não usar uma linguagem que não corresponda a seu meio, pois dessa forma, o leitor não poderá participar da realização da poesia.

Cada cultura tem sua própria linguagem, a comunicação entre uma mesma sociedade é mais tranqüila do que entre duas sociedades, pois a língua é diferente e para haver comunicação entre as duas, deve se inserir a tradução, ou seja, o novo, o diferente. Todos pertencem à mesma civilização, embora muitos falem de maneiras diferentes. O diferencial é a linguagem que tem o poder de comunicação, assim, conforme Paz, “a sociedade humana começa quando os homens começam a falar entre si” (1991, p. 126).

Segundo Dufrenne (1969), a poesia não inventa uma linguagem, ela a produz; mas esta linguagem não é a mesma usada no cotidiano, ela se transfigura no poema. Isto ocorre

porque a poesia aplica às palavras seu significado primordial, conferido pela Natureza. “Ora, o instrumento desse poder de conversão é, no homem, a linguagem. Antes de ser objeto de informação, a linguagem é o meio onde as coisas tomam forma e onde se esboçam as relações entre elas para compor a figura de um cosmos” (DUFRENNE, 1969, p. 214).

Nesta acepção de construção poética, Lima (2005) afirma que:

o poético não pode ser artificial, tem que ser verdadeiro, profundo, vivenciado diuturnamente. Para conseguir uma poesia de magníficos efeitos, que apresenta a mais bela e encantadora perspectiva, elevada e sublime, é preciso travar conhecimento com a linguagem. [...] O poeta deve deixar amadurecer as idéias imbuídas de dedicação à linguagem até que a poesia se torne madura e pronta para iluminar os leitores (LIMA, 2005, p. 183).

A elaboração da poesia é um processo de construção e o poeta deve compreender que há um período de amadurecimento das imagens para que elas se transportem à poesia. A palavra é o meio utilizado para esta transposição e, na poesia, ela recebe novas e diversas significações, dessa forma, a palavra:

Adquire vida a partir do momento em que sai do silêncio, isto é, quando o poeta lhe dedica sua experiência e lhe dá consistência e a organiza dentro de um universo de linguagem. Ela, em conseqüência, adquire um extraordinário poder, cria raízes profundas e duradouras, porque foi amadurecida na forma por meio da afeição do artista. (LIMA, 2006, p. 132).

A poesia não deve ser considerada como algo aberto às novas formas de escrever; embora ela nem sempre siga a sintaxe comum, acompanha um determinado estilo de composição poética, as regras são mais secretas, mas nem por isso deixam de existir.

Para um poema ser mais do que meras palavras, deve estar “mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser alcançado através da linguagem” (PAZ, 1982, p. 27). Várias linhas de análises nos auxiliam na interpretação de um poema,

porém, nenhum estudo sobre a poesia é tão completo como a investigação da própria poesia, “portanto a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza do que qualquer investigação histórica ou filológica, o que é a poesia” (PAZ, 1982, p. 28). É por meio da palavra que a poesia se sustenta, pois sem ela nenhum símbolo ou signo seria realmente compreendido; o homem não é isolado das palavras, eles são inseparáveis e um não sobrevive sem o outro. As palavras podem representar a realidade, mas não podem expressá-la; enquanto que o homem mostra a realidade, apenas, por meio das palavras que estão presentes em todas as circunstâncias da vida humana, a partir do momento em que as usamos também a aprisionamos.

No poema “De mãos atadas”, há a reflexão sobre o ato de escrever e sua eficácia, nem sempre alcançada pelo poeta da maneira como gostaria; o poeta, ao compor sua poesia, trabalha na elaboração da mesma, dessa forma:

DE MÃOS ATADAS

Enquanto com as mãos intatas
Garatujo este poema inútil
Assalta-me a cifra macabra:
Em mil novecentos e oitenta e seis
Oitocentos mil operários brasileiros
Tiveram as mãos mutiladas.
Escrever pra quê se a palavra
Não é espada que transpasse
O coração de pedra do poder
Há séculos de mãos cruzadas?
(CABRAL, 1998a, p.343)

Percebe-se, neste poema, que o fazer poético é visto como algo que não tem poder. O segundo verso do poema causa um desconforto, “garatujo este poema inútil” reporta-se ao posicionamento do eu lírico naquele momento com relação ao ato de escrever. Quer dizer, a indagação que nos causa horror, pois grandes estudiosos sobre poesia dizem que as palavras são capazes de nos reportar a lugares inimagináveis, os atos transportados à poesia nos levam

a viver coisas que não vivemos, que a poesia é repleta de sentimento: “escrever pra quê”, diz o eu lírico. Ressalta a contraposição entre escrever e os operários mutilados, mesmo que esta questão pareça equivocada no poema, é possível visualizar o porquê desta inquietação assim como afetou também o eu lírico.

A renovação da poesia passou por vários estágios e continua se transformando; incontáveis rupturas que a literatura sofreu ao longo dos tempos, seja quanto ao tema, seja nas personagens, na rima e no ritmo, propiciaram uma consciência por parte do poeta dessa ruptura e isso faz a diferença. Acompanhando as mudanças temporais, também a linguagem poética mudou: da linguagem poética tem-se, na contemporaneidade, a linguagem de todos os dias, o que não significa tratar-se de uma linguagem popular ou de massa.

O ritmo está presente tanto na poesia, quanto na prosa, porém é no poema que ele utilizado com maior recorrência, por esta razão o ritmo é o diferenciador do poema de outras formas literárias, pois a prosa pode existir sem o ritmo, coisa que não é possível para o poema. Ao estudar o ritmo, Octavio Paz (1982) afirma que este é repleto de significação, isto é, cada pausa, cada vírgula, cada interrupção compõe um ritmo que é a base do poema e de onde provém sua interpretação. O metro não tem sentido, enquanto que o ritmo “não é medido mas conteúdo qualitativo e concreto” (PAZ, 1982, p. 85); todo e qualquer ritmo contém a imagem que forma uma frase poética.

Borges (2000) questiona o fato dos poetas repetirem as mesmas combinações de palavras, isto é, as mesmas metáforas, sendo que existem inúmeras. A recorrência à lua, às estrelas, às musas, ao fogo, às flores, à vida são metáforas e imagens universais; porém, o importante são as variações possíveis para cada metáfora e essas variações são quase infintas. Em cada poema há uma nova significação para a metáfora mulher, por exemplo, e nunca sabemos se em determinado poema tal significação será semelhante a alguma já lida ou será algo totalmente novo.

As palavras, ao longo de sua existência, abrangeram diversas significações, sentidos múltiplos e por esta razão há o sentido próprio e o metafórico. De acordo com Aristóteles, “a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou de gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (1973, p. 462).

De acordo com José Paulo Paes (1997), as imagens e metáforas são presença e ausência: presença porque se transfigura e representa a realidade, ausência porque a representação não equivale à realidade. A metáfora é considerada como ‘desvio’, pois ela não simboliza aquilo que realmente é, mas, ao mesmo tempo, tem a capacidade de animar o inanimado, de sugerir novas e diversas significações, de criar novas linguagens. Porém, as metáforas permanecerão sob este nome enquanto representar significações fora de sua abrangência, por exemplo, algumas metáforas se tornaram comuns e então passaram a ser consideradas como sinônimos.

Como afirma Octavio Paz (1991), as paixões despertadas pelos poemas são as mesmas em todos os lugares, ou seja, há uma unidade de espírito quanto à poesia, porém há diversas línguas e a única forma de transmitir estas paixões de uma língua para a outra é a tradução, mas, por mais cuidadosa que tenha sido realizada, a tradução nunca será como o poema original. O tradutor busca “produzir, com meios diferentes, efeitos parecidos” (PAZ, 1991, p. 19); mas esta atividade, na poesia, não é alcançada com êxito, pois o som das palavras é único em uma determinada língua e, ao transpor de uma para outra, o som se perde; então o tradutor deve buscar palavras que una som e sentido.

Segundo Paz (1991), a leitura de um texto poético consiste em “ouvir com os olhos”. Na origem da poesia, ela foi falada e ouvida e, embora os meios de comunicação transformou esta fala em escrita e os grupos de ouvintes em leitores individuais e mesmo que algumas pessoas tentaram continuar o costume de se ler em público, os grupos não mais se reuniam

para ouvir. Mas, mesmo na forma impressa “a poesia nunca deixou de ser fala rítmica, sucessão de sons e sentidos enlaçados” (1991, p.133).

A imagem guarda todo o sentido do poema, ou da obra, por outras palavras. De acordo com Octavio Paz (1982), a imagem é tudo aquilo que forma o poema, sejam palavras, versos ou estrofes. A imagem busca apreender em uma unidade toda a pluralidade existente. Seja qualquer gênero e em qualquer extensão, a imagem poética tenta aproximar o que é oposto e indiferente. Os opostos fazem parte de uma imagem para se complementarem, assim como em imagens noturnas, geralmente, há oposições às diurnas, isto é, não é por pura ornamentação que uma palavra ou outra está onde está em um poema.

Neste capítulo buscou-se discutir sobre a poesia e sua construção, tal como os temas pertinentes a ela e as influências e colaborações do meio para sua elaboração. A linguagem poética, embora desprendida de métodos de composição, compreende determinada competência por parte do autor. O conhecimento da linguagem e suas significações como a representação das imagens e as metáforas, conferem ao poeta o grau necessário para a elaboração poética. O fazer poético, tanto do autor, que a cria, quanto do leitor, que a (re)cria, são indispensáveis para a imagem totalizada do poema. O poeta está inserido em um meio e sua subjetividade expõe-se à vista das paixões apresentadas nos poemas.

CAPÍTULO II

O LIRISMO DA MEMÓRIA NO TEMPO E NO ESPAÇO

Ecléa Bosi em *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* (2003), apresenta em um primeiro momento a contraposição entre memória formal e informal. Estes dois modelos são intermediários da cultura; o formal são documentos e transmissões formais como a escola, a igreja e os partidos políticos; o informal é transmitido por meio da oralidade e pode, muitas vezes, apresentar perspectivas diferentes dos fatos apresentados pelo modelo formal. A memória informal, quando expressa por pessoas ligadas ao assunto, é, também, a transmissão de sentimentos, “é a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida quotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes opostos, é uma recomposição constante de dados” (BOSI, 2003, p. 20). Os fatos, recordações, lembranças, isto é, tudo o que está na memória do indivíduo, que é repassado por meio de diálogo, é repleto de emoções que os métodos formais não possuem, a oralidade é rica porque faz intervir pontos de vista contraditórios e cabe aos ouvintes interpretar o esquecimento e as lembranças.

Juntamente com as recordações, também há certos objetos que adquirem poder de lembrança que representam muitas vezes, não um simples objeto, mas um elemento integrante de algum fato vivido; estes objetos são denominados objetos biográficos e representam as experiências vividas e envelhecem junto com seu dono; estes objetos possuem inestimável valor apenas para quem os possui ou tem conhecimento de quão valiosos foram para alguém.

Em *Memória e sociedade: lembrança de velhos* (1995), Ecléa Bosi realiza um relevante estudo sobre as lembranças de pessoas idosas. Segundo a autora, para algo ser guardado na memória e acionado quando recordado, deve representar para o indivíduo alguma coisa importante, memorável; a lembrança torna a memória viva, o que foi esquecido não teve

importância. Registramos na memória alguns fragmentos a respeito de algo, seja de atos, pessoas, sentimentos. A simples recordação não aflora por acaso, um objeto pode não ter tido importância na vida de uma pessoa, mas a situação em que ele aparece pode desencadear lembranças doces ou amargas. Dessa forma, os fragmentos aos poucos vão se desenrolando e formando uma imagem totalizada, em alguns casos esta completude demora muito tempo e a paciência é uma das virtudes para quem deseja recordar, ou quer ouvir recordações. Nesta acepção, Davallon (In: ACHARD, 1999) afirma que “é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância. É preciso que ele conserve uma força a fim de poder posteriormente fazer impressão” (p. 25).

As percepções presentes estão repletas de lembranças que estão no subconsciente, mesmo que, para o indivíduo, isso seja inconsciente. Estas lembranças são constantemente retomadas nos atos presentes, por menores que possam ser estes fragmentos, eles dão sustentação para atos, pensamentos e percepções presentes. Às vezes, o presente pede por respostas que são encontradas, apenas, na memória; a repetição de atos, atitudes e palavras que foram relevantes no passado podem se fazer presentes novamente no tempo real com a intenção de repetir o efeito positivo já alcançado anteriormente. Porém, o passado se faz presente porque o instante presente o pede.

Na acepção de Bosi (1995), há dois tipos de memória: a memória hábito e a isolada. A primeira está incutida e fixada, torna-se algo mecânico e é necessário à socialização; a memória isolada é incoercível em alguns momentos, em segundos incute na consciência e logo se esvaece, são momentos únicos e significativos.

De acordo com estudiosos sobre memória, a lembrança se faz presente com maior frequência em pessoas idosas, mas este fato não é justificado pela idade, mas pela quantidade de atos na memória: pessoas que formaram imagens da convivência em família e em sociedade e que, devido ao afastamento dos acontecimentos, podem formar imagens definidas

do seu passado. Além disso, “o homem ativo (independentemente de sua idade) se ocupa menos em lembrar, exerce menos freqüentemente a atividade da memória, ao passo que o homem já afastado dos afazeres mais prementes do cotidiano se dá mais habitualmente à refacção do seu passado” (BOSI, 1995, p. 63).

Bartlett (1932, *apud* BOSI, 1995) distingue dois aspectos da memória: o primeiro é a matéria da recordação e que, nesse ponto, se aproxima da teoria de Halbwachs de que a lembrança é condicionada pela sociedade, ou seja, o interesse das pessoas que estão à volta do sujeito é que “despertariam” a memória do indivíduo; outro aspecto distinto é o modo de como se lembra e este varia de acordo com a personalidade do sujeito que lembra.

Segundo o analista da memória W. Stern (*apud* Bosi, 1995):

a função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-los (STERN⁵, *apud* BOSI, 1995, p. 68).

Os poemas da obra *Torna-viagem* são registros de viagens que a poeta Astrid Cabral realizou no Oriente Médio. Os vários países, cidades, paisagens são apresentados como uma paisagem única e compensatória de ser transformada em versos.

O poema “I”, de *Torna-viagem*, remete o leitor ao presente, ou seja, à imagem no momento da composição do poema e também a tempos remotos. Assim, passado e presente se unem em uma única imagem e se conciliam um ao lado do outro:

I

Em Tiro o mar é morno
e entre conchas e ondas

5 William Stern. *Psicología general*. Buenos Aires: Paidós, 1957.

moram mates mosaicos
de um tempo morto.

Garotos faturam a História
cunhando moedas falsas
entre antigas crateras
de vidro cor de cobalto.

Colunas e capitéis
decapitados de tronos
de frágil glória
repousam reles na relva.

Sarcófagos estuprados
embalam fantasmas
nos sinistros berços.

Folhas de acanto
fósseis florescem
em verde vivo solo.

Em Tiro o mar é eterno:
fenício e romano
mas também anônimo
de um tempo antes
e depois de Cristo
aquém e além do homem
e seus impérios.
(CABRAL, 1998a, p. 89)

Épocas passadas e ao mesmo tempo a sua presença são sentidas neste poema. As estruturas físicas e as imagens do passado ainda estão presentes, mas não da mesma forma de outrora. Os mosaicos que estão embaixo das ondas, as colunas e capitéis que estão, agora, sobre a relva, os sarcófagos violados são representações do passado, mas de um passado que se eternizou pela passagem do tempo.

Segundo Davallon, a imagem é um operador da memória porque há “uma possibilidade considerável de reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais” (In: ACHARD, 1999, p. 27), desse modo, as imagens guardam em si a possibilidade de perpetuação dos acontecimentos reais.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo na poesia* (2000), apresenta enfoques relevantes a respeito da memória; a imagem é uma presença tão tangível e quase real que não necessita do contato direto com o que está sendo representado, pois a imagem mantém o objeto presente na memória. A memória e sua ação são responsáveis por tornar o presente capaz de refazer o passado e conviver com ele. As formas das imagens podem dar-se de várias maneiras; a deformação, o obscurecimento, o esfumaçamento e a distorção não são imagens assim representadas apenas pela passagem do tempo, mas “à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação” (BOSI, 2000, p.13); se acaso o momento que se apresentou a imagem foi de distorção, assim permanecerá na memória. Quanto às imagens que se fixam na memória, podem ser muito amadas ou muito temidas, porém enquanto uma é tabu e repugnante, a outra é doce e quase idolatrada.

Segundo Bosi (2000), há diferença entre o momento em que a imagem é fixada à memória e o momento em que ela é recordada; os verbos “parecer” e “aparecer” traduzem estas imagens. O “aparecer” é a imagem que se cria do objeto no momento em que a presença, o “parecer” é a representação que se tem da imagem que apareceu. A imagem também tem passado e presente; pode-se dizer que o passado da memória é o momento em que ela nos apareceu e o presente é o parecer que temos dela.

A imagem, na memória, tem poder de despertar no indivíduo o desejo de perpetuá-la e é justamente isso que fazem os escultores, artistas plásticos e poetas com o objetivo de transformar as imagens em algo que não possa se perder. Segundo Bosi, o sistema lingüístico escrito é a “arma de memória [...] imagem da imagem” (BOSI, 2000, p. 28), esta força memorial tem como fundamento guardar a imagem para que esta não se extinga com o tempo.

A imagem, na poesia, por meio das palavras não é uma simples representação do objeto, é uma construção articulada de sons que, juntamente com a matéria, constituem uma linguagem que visa fixar algo, seja experiência de situações, sejam pessoas. A analogia é um

dos principais recursos do poeta para aprisionar uma imagem por meio de palavras, é ela quem dá ao poema as figuras necessárias para expressar a essência da imagem. Uma dessas figuras é a metáfora que se fundamenta na transferência de representação de um objeto para outro.

Segundo Halbwachs (1990), as reconstruções das lembranças são feitas quando passamos a perceber o que está à volta e, se este espaço que nos rodeia nos desperta imagens passadas, então reconstruímos o que pensávamos estar esquecido.

A exatidão das lembranças terá maior êxito se um grupo de pessoas detiver as mesmas lembranças, partilhá-las e confirmá-las. As lembranças são coletivas, mesmo se recordamos algo que apenas nós vivemos, pois sempre haverá pessoas ao nosso redor que compartilharam as mesmas imagens. Portanto, não são *minhas* lembranças, são lembranças coletivas que podem ter sido constituídas em momentos distintos e mesmo assim permanecerá sendo coletiva, pois uma imagem revela aspectos segundo a leitura de cada um, assim:

Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos e os objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo (HALBWACHS, 1990, p. 27)

As imagens adquiridas podem mudar com o tempo e as impressões guardadas podem ser outras de quando as vimos pela primeira vez, “para algumas lembranças reais, junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 28), pode acontecer de uma lembrança coletiva ser distinta para algumas pessoas, portanto, a partilha das lembranças pode redirecionar a memória de quem, eventualmente, se esqueceu ou se confundiu com alguma recordação. Porém, não é em todos os casos que a reconstrução se faz passivamente; há descontinuidade entre as pessoas, pois o agora não é mais como no

momento da apreensão da imagem. O sentimento e recordações apreendidas desenvolvem, muitas vezes, formas diferentes de ver a mesma imagem. Assim, alguns desenvolvem determinadas opiniões sobre alguns fatos, enquanto outros se recordam de outros aspectos totalmente diversos. Cada qual retém seus próprios dados e seu próprio parecer.

Quando um grupo se separa, a memória coletiva de cada ser se fragmenta em alguns pontos; se o grupo de juntar novamente, para se obter as recordações passadas, os integrantes deste grupo devem romper determinadas barreiras do presente para se recordar do passado; pois há lembranças que se sobrepujam a outras.

Ao discorrer sobre as recordações da infância, Halbwachs (1990) afirma que estas lembranças permanecem porque há outras pessoas envolvidas que salientam as ações realizadas e porque “o mundo, para a criança, não é jamais vazio de humanos, de influências benfazejas ou malignas” (1990, p. 43), neste período, os fatos são mais marcantes e impressionantes.

O grupo a qual pertencemos influencia nossos gostos, opiniões, sentimentos, enfim, mas esta influência é sutil de tal forma que acreditamos sermos nós a desenvolvê-las. Frequentemente, esta nossa forma de pensar e se comportar representam as influências que cada grupo, aliados ou opostos, exerce sobre nós.

O tempo que passou é guardado na lembrança e recordado com infinito desejo de retornar àquele mesmo tempo. As imagens da infância representam, nos poemas astridianos, a contemplação de outros dias. Portanto, os resíduos que restam de outras épocas, são fontes de reflexões e tentativas de buscas, como expressa seguinte poema:

RESÍDUOS

Varre-se a alma
mas entre as gretas
sempre resta
estática poeira.

Jamais devolverás, memória,
a juventude em carne e osso.
O que nos sobra além de fotos
é carne mumificada sem sangue
sem esperança e sem alvoroço.

Dias de sol
e fomos espigas.
Hoje não somos
mais que sabugos.
Onde os grãos?
(CABRAL, 1986b, p. 90)

Neste poema, a memória se encerra na juventude e dela extrai toda a essência daquilo que ocorreu. Os vestígios do passado permanecem e o eu lírico tem conhecimento de que as recordações fazem parte apenas da memória. Na segunda estrofe, a aclamação de que jamais terá novamente a juventude de outrora leva o eu lírico aos resíduos daquele tempo, simbolizados pelas fotos. Mas estas representações estáticas nada mais são do que “carne mumificada sem sangue”, ou seja, a vida real já não pulsa neste estado estático e morto e estes símbolos são tudo o que a memória pode proporcionar.

A terceira estrofe nos oferece a imagem do sabugo, antes repleto de grãos, e hoje, sem nada. A sucessão do tempo não permitiu que os grãos permanecessem, em outras palavras, que se conservasse a mesma imagem de antigamente; os grãos se perderam, mas o eu lírico não notou este processo de debulhar, quando percebeu, encontrou apenas despojos e o desejo de retorno.

No texto “Canção trôpega”, o passado é apenas uma lembrança doce:

CANÇÃO TRÔPEGA

A vida não tem volta.
Sobra o séquito de sombras
e uma canção trôpega
atravessada no peito:
espada, rubra espada

cravada de mau jeito.
[...]
Um dia fui bela, filha,
digo a surpreendê-la.
Devo provar com retratos
o que tem ar de mentira.
(CABRAL, 2003, p. 35)

Ou neste fragmento do texto “Metamorfose”:

[...]
No curral ainda nos sobra
a noção do tesouro perdido
e essa razão de memória
é a esmola que nos cabe.
(CABRAL, 2003, p. 37)

Em ambos os poemas, o passado é recordado com nostalgia; a vida continua o seu arrastar-se e o que sobra são, apenas, sombras, resquícios do que um dia foram, ou do que outrora sentiram. O passado, denominado como “tesouro”, foi perdido e não mais será encontrado, em contrapartida, estas lembranças são, apenas, esmolas, fragmentos de um passado belo.

Segundo Halbwachs (1990), as recordações se dão de duas formas: a primeira forma são as lembranças que facilmente encontramos, como se estivesse à espreita para se sobrepor sobre as demais, como os acontecimentos da vida que continuam presentes, “assim, os fatos e as noções que temos mais facilmente em lembrar são do domínio comum [...] e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los” (HALBWACHS, 1990, p. 49), estão ao alcance sempre que quiser recordar.

A segunda forma são as recordações que se têm dificuldades em recordar, são fatos ou ações que pertencem exclusivamente a nós e que apenas nós conhecemos, portanto, a

memória coletiva é facilmente recordada, enquanto que a individual cria barreiras para ser evocada. No dizer de Halbwachs “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (1990, p.51). Assim, a memória individual não é estática, ela muda de acordo com o meu lugar no grupo. Cada indivíduo do grupo tem sua memória particular e, juntas as memórias, formam a memória coletiva. Então, cada pessoa participa da memória individual e coletiva.

A memória coletiva, como faz parte de um grupo, muitas vezes, sugere dados nos quais o homem, com sua memória individual, não possui. Portanto, os grupos fornecem dados e os aceitamos, uma vez que não fizemos parte, tampouco, assistimos ao acontecimento, como acontece com fatos ocorridos há vários anos passados. Pelo fato de não estarmos pessoalmente no momento em que ocorreu, acreditamos e aceitamos a colaboração que as demais pessoas, que presenciaram o acontecimento, nos fornecem.

A memória individual está ligada à memória histórica “não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória. Por história é preciso entender, então, não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 1990, p.60). A memória histórica começa quando acaba a tradição. Nesta perspectiva, os fatos relevantes são escritos em livros após muitos anos do acontecimento, quando está se extinguindo as pessoas que promovem a memória coletiva, pois enquanto as testemunhas reais estiverem ao redor, não se sentirá necessidade de guardá-las para a posteridade.

A história examina os fatos de fora, enquanto que a memória coletiva os avalia de dentro; o tempo da primeira é longo e o da segunda dura o equivalente a uma vida humana, ou seja, uma geração. Diversos fatos que aconteceram na sociedade são “vistos” sob dois

aspectos: o da história e o do grupo que participou ativamente do acontecimento.

Halbwachs (1990) afirma que não existe uma memória denominada universal; toda memória está palpada em um determinado grupo no tempo e no espaço, e cada um desses grupos têm relação com algum lugar, porém isto não significa que a representação do lugar seja suficiente para lembrar, a lembrança deve estar na memória, mesmo que ocultada, pois assim ela pode ser despertada. Porém, uma vez que a lembrança se desfez, nenhuma ajuda da memória coletiva será suficiente para recriá-la novamente.

De acordo com Ricoeur (1997), a narrativa histórica refere-se ao passado tal qual ele aconteceu, a narrativa de ficção referencia-se a uma aproximação ao real, ou seja, à verossimilhança.

Ricoeur (1997) denomina rastros os documentos e vestígios históricos dos quais os autores se baseiam para elaborar a narrativa histórica. Os rastros são vestígios de um passado que não existe mais e que a história busca reconstruí-lo. O historiador busca um passado que já foi real; o antigamente não existe mais, porém, ele busca refazê-lo por meio de documentos, arquivos, calendários, etc.

Quando se diz que a ficção é povoada por irrealidades, empregam-se valores negativos, excluindo, muitas vezes, a importância da literatura na transformação da vida em sociedade e na retratação dessa sociedade. A ficção se utiliza de alguns aspectos do tempo real, como personagens, lugares e acontecimentos e insere o tempo datado na ficção. Porém, estas referências se despojam de sua função real “os acontecimentos históricos já não são denotados, mas simplesmente mencionados” (RICOEUR, 1997, p. 220). Assim, os personagens “reais” representam diferentemente em cada obra ficcional.

De acordo com Bergson (2006), as lembranças representam o ponto de encontro entre o espírito e a matéria. Uma imagem pode influenciar a outra; o corpo exerce interferências sobre as imagens, ou seja, conforme o corpo se aproxima ou se afasta as

imagens mudam, não porque as imagens são inconstantes, mas porque o corpo, dependendo de como está, as vê de maneiras diferentes. O mundo material, ou seja, a matéria e as percepções que temos dessa matéria, se diferem entre si: a matéria são imagens imutáveis ou quase imutáveis, a percepção da matéria são as imagens influenciadas pelo corpo e que, conseqüentemente, pode vir a desaparecer ou se apresentar de forma diferente.

As imagens que se apresentam são imutáveis, se caso ocorrer algum tipo de mudança, é a percepção individual da matéria que as mudam, e não a própria matéria, pois “a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê (BERGSON, 2006, p. 18).

As percepções que temos das imagens são povoadas de lembranças passadas, não é possível criar uma percepção sem apoiar-se em outras, portanto, uma percepção remete a várias outras imagens, assim, o que percebemos não é a percepção isolada de uma imagem, mas o conjunto de várias outras. As imagens permanecem na memória com o intuito de serem utilizadas novamente, as experiências passadas se mesclam com as imagens atuais e podem substituí-las ou se complementarem. Bergson afirma que “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns aos outros, uma pluralidade de momentos (2006, p. 31). Estas duas formas que se apresentam as percepções, ou seja, recordando e ao mesmo tempo unindo lembranças e a contração de lembranças que se pluralizam, compõem, em parte, o conhecimento humano subjetivo.

Enquanto crianças, a representação das imagens é feita de acordo com o “olhar” dos outros, porém, conforme se cresce, cria-se consciência dessas imagens e passa-se a vê-las como representações próprias. Cada um dos sentidos do corpo humano representa as imagens de uma forma distinta, precisa-se de uma educação para que todos os sentidos harmonizem as partes da imagem e a unam em uma só.

De acordo com Bergson (2006), a matéria se propaga com algo além daquilo que vemos e a percepção capta este além e detecta e imagem completa. As lembranças se encarceram na memória sob duas formas “ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual” (BERGSON, 2006, p. 84). Estas duas formas distintas de permanência de lembranças na memória, ou seja, por meio da ação automática, ou mediante a busca.

A memória hábito é adquirida por meio da repetição, os acontecimentos de nossas vidas são guardados na memória com locais e datas determinadas, esta primeira memória seria a recorrência que fazemos quando queremos resgatar alguma percepção experimentada no passado, dizemos que esta memória repete percepções passadas. A segunda memória, segundo Bergson (2006), são as lembranças que se imprimem individualmente, ou seja, os aspectos pessoais que cada pessoa formula sobre um determinado objeto; estas lembranças são coordenadas e retém do passado as ações inteligentes “ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 2006, p. 89). Dizemos que esta memória imagina, pois retém apenas aquilo que lhe é cômodo e não busca as recordações passadas num sentido de lembrar, mas sim de utilizar diferentemente estas imagens passadas.

A lembrança espontânea não se repete, com o passar do tempo ela permanecerá intacta, caso contrário se transformará em outra lembrança e não a que apreendemos no momento da percepção. A lembrança que aprendemos, ou seja, o hábito, se torna cada vez mais impessoal e sofre transformações; na realidade, Bergson define essa apreensão do hábito não como memória, mas como “o hábito esclarecido pela memória” (2006, p. 91).

A memória espontânea, muitas vezes, cede lugar às lembranças motoras habituais, uma vez que o hábito é a primeira lembrança a se fazer presente, às vezes, ao tentar buscar recordações espontâneas, as únicas que se emergem são às lembranças hábitos. Bergson afirma que “a primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar (2006, p. 97).

Há lembranças que estão profundamente submersas na memória; é fato que, às vezes, não nos é possível recordar totalmente de uma percepção passada, nesse caso, em um esforço da própria memória, ela busca os resquícios da imagem, até totalizá-la. As imagens não são organizadas na memória de forma aleatória, tanto é assim, que quando uma percepção presente pede por lembranças semelhantes, a memória destaca recordações que imitam à percepção presente.

Entre o passado e o presente, Bergson (2006) afirma que o passado é impotente, pois é povoado, apenas, de lembranças, enquanto que o presente é a ação, é o que realmente importa. O passado são lembranças, porém, retém uma força excepcional que, quando permitido, ele se sobrepuja ao presente, assim “se nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho” (BERGSON, 2006, p. 180).

De acordo com Staiger, o período gramatical dominante no poema é o presente, mas também há menções do pretérito que se diferencia do normal, pois é um pretérito inacabado “não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade” (STAIGER, 1993, p. 54). O passado é, no dizer de Staiger, “um tesouro de recordação”, e este tesouro se faz presente na poesia astridiana, pois rememorar o que foi vivido e sentido é impossibilitar um possível

apagamento da imagem na memória.

O poema “Careiro”, da obra *Visgo da terra*, é mais que uma lembrança doce, é um louvor à fauna, à flora, aos parentes, ao tempo passado:

CAREIRO

Aquela terra, muitos dizem, permanece
em que pese a fúria da corrente cor-
roendo-lhe o corpo de barro ao sol.
Ali, o reino de avós e pacíficos
bichos, bois de cordiais apelidos
cavalos já mansos sob os selins
pastando em matagais de carrapichos.
Terra de grelos e de cambuquiras
bambus, cipós, ervas-de-passarinhos
ovos de onde explodem cascos e penas
cajus disputados ao bico de aves
luas ceifando piranhas nas águas
rolos de cobras quais fumos de corda.
Cavalgando barrancas derrocadas
o perfume dos pendões de angélicas
rosas cambraias e manacás no sereno
aporta em mim varando o rude tempo.
Ali o reino que meu sonho tece.
Aquela terra, também digo, permanece.
(CABRAL, 1998a, p. 175)

“Aquela terra” é mais do que um cenário de infância, é um lugar de construção de sonhos, em que as expectativas se realizam e em que as pessoas, os animais e as plantas vivem harmoniosamente. A descrição da natureza “cajus disputados ao bico de aves / luas ceifando piranhas nas águas / rolos de cobras quais fumos de corda”, é uma descrição comum, mas ao mesmo tempo poética.

Segundo Santo Agostinho (1973), a memória é vasta de imagens já vividas; algumas se fazem presentes no momento em que as invocamos, outras se escondem e temos que extraí-las em meio a tantas outras recordações. A memória guarda não apenas imagens visuais, mas também, por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca”

(1973, p. 201). A memória apreende estes elementos para, quando necessário reavê-las e recordá-las; “todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda” (AGOSTINHO, 1973, p. 201).

A imagem proporcionada por um dos sentidos do corpo humano não interfere na imagem que se criou do outro, por exemplo, o som, imagem adquirida pelos ouvidos, não se mistura com as imagens guardadas por meio do olhar, exceto se quisermos uni-las.

Os afetos da alma, ou seja, as alegrias e tristezas também são guardadas e recordadas com a força da memória em estados opostos: nas alegrias, recordamos as tristezas e vice-versa. As chamadas “perturbações da alma”, isto é, as paixões intensas como desejo, alegria, medo e tristeza, são sentimentos que, no ato da recordação, já não afeta a pessoa como outrora. Por mais intensa que tenha sido uma alegria passada, a recordação da mesma não provocará em nós o mesmo sentimento.

Quando nos esquecemos de um detalhe de algo ocorrido, é na própria memória que o procuramos, conhecíamos o que procurávamos, apenas não recordávamos o que era.

Santo Agostinho (1973) declara que o passado não mais existe e que o futuro ainda não aconteceu; por outro lado se ficássemos sempre no presente, haveria eternidade, e não o período presente; assim, não existiria passado nem futuro.

Quanto à duração do tempo, Santo Agostinho defende que um ano, composto por doze meses, é passado e futuro; o presente não é considerado o ano em si, mas o mês. Logo, um mês do ano podemos dizer que é presente e, os demais meses, são passado e futuro. Porém, esta definição de presente é muito ampla e devemos reduzi-la ao máximo, assim, teríamos o espaço de um mês, que se dividirmos compreende-se um dia de presente e demais dias de passado e futuro. Mas um dia é divisível em horas, e as horas em minutos e minutos em segundo, então, nesta perspectiva, em que momento seria o presente? Assim:

se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequenas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço. (AGOSTINHO, 1973, p. 245)

Nesta concepção de Agostinho, o presente é curto a tal ponto de não podermos identificá-lo.

O autor afirma que, as pessoas que narram fatos passados, só podem assim fazê-los por verem o passado com os “olhos da alma”, caso contrário, não seria verídico. O tempo da infância, elemento apresentado por muitos poetas, inclusive um dos temas de maior recorrência na lírica astridiana, existe, apenas, no passado e esse tempo não existe mais, “porém a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória” (AGOSTINHO, 1973, p. 246); a memória guarda em si o poder de armazenar fatos e, quando estes são importantes, a memória os conserva de tal maneira que o tempo não é capaz de apagá-los. Como já nos referimos anteriormente, a pessoa pode não sentir as mesmas emoções de outrora, mas as imagens permanecem indefinidamente.

Santo Agostinho sugere três novas formas de nomear o tempo, ao invés de ser passado, presente e futuro, ele sugere “presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras [...] lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (1973, p. 248). Por essa razão, podemos dizer que o passado são lembranças, o presente são visões e o futuro é esperança.

Reis (1994) apresenta duas perspectivas relacionadas ao tempo: a primeira é o tempo da física, para a qual o principal são os movimentos naturais; a segunda é o tempo da filosofia, cujo cerne são as mudanças vividas pela consciência. Questões complexas surgiram

com estas duas perspectivas sobre o tempo, por exemplo, se há esta dualidade temporal, então é porque se pode separar consciência e natureza. A resposta a várias questões sobre este assunto resultou em uma perspectiva única: a de que os tempos são misturados “natural e consciente, reversível e irreversível, abstrato e concreto [...]”. O tempo sociológico inclui o passado e tende ao futuro, envolve a memória e a espera, é afetivo e se expressa em atos e palavras e *sabe* que seu horizonte é a morte” (REIS, 1994, p. 66-67. Grifo do autor).

No poema “Transitória”, de *Ante-sala*, o tempo é simultaneamente perene e efêmero:

TRANSITÓRIA

Enquanto
 folhas folham
 árvores arvoram
 e o dia irradia
sigo
 figo
 no ramo da tarde.

Até que a noite anoiteça
o fruto apodreça
e na terra em fome
 tombe
sem alarde.
(CABRAL, 2007, p. 21)

Neste poema o eu lírico exibe a perenidade da vida frente à efemeridade dos seres vivos. A natureza apresentada neste poema, como as folhas, as árvores, os dias e o figo, é transitório, isto é, os seres são passageiros, se acabam, pois as “folhas folham”, as “árvores arvoram” e o “dia irradia”. Os seres dão continuidade ao movimento natural da vida, nascem e morrem. O eu lírico se compara ao fruto do figo que, assim como as folhas, as árvores e o dia, também perecerá e retornará à mesma terra de onde brotou. A natureza se refaz pelo ciclo da vida e da morte, é um constante movimento na qual os seres não são eternos, eterno é o dom da vida. Enquanto a vida continua, a existência humana encaminha-se para seu fim.

A representação dos advérbios tarde e noite representa os estágios da vida, estar “no ramo da tarde” significa permanecer à espera de algo, do porvir, enquanto que quando a “noite anoiteça” refere-se ao fim da vida. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006), para os gregos a noite significava o sono e a morte:

a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. *Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado*, onde se misturam pesadelos e monstros (...) Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se liberta. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 640. Grifos nossos).

A noite é o questionamento da continuidade da vida que se renova nos dias, estar na noite ou anoitecer simboliza estar em outro estado do que se esteve enquanto era dia, é uma mudança, um obscurecimento, assim como o dia clareia, ilumina, abre, a noite escurece, acaba.

De acordo com Durand, tudo o que é ligado à escuridão, como o negro e a noite, provoca angústia que seria “baseado no medo infantil do negro, símbolo de um temor fundamental do risco natural” (1997, p. 91). As trevas se opõem à luz e ao dia e está carregado de negatividade. A representação de não poder ver nem saber o que está acontecendo à sua volta provoca na criança uma espécie de pavor e desespero, desde as histórias contadas pelos adultos sobre os perigos da noite. Esta transposição do medo, muitas vezes, permanece nos adultos e, mesmo que isto não ocorra, a criança se recorda dos acontecimentos que lhe fizeram sentir medo.

A designação “apodrecer” do eu lírico é uma alegoria que simboliza o fim de toda uma existência, a parte final de tudo, o apodrecer é o estágio final da vida, o irremediável desfecho.

Na última estrofe do poema, a seqüência de acontecimentos que o fim da vida

representa informa ao leitor que tudo está interligado, pois anoitecer, apodrecer e tombar são símbolos que traduzem o fim da vida. Nos versos “e na terra em fome / tombe / sem alarde” é a representação de que o que acontece é uma renovação da vida, ou seja, voltar para a terra, o lugar de onde os seres apresentados no poema nasceram; é um retorno ao estado original. Quando nasce da terra, também é inevitável que se volte a ela, “sem alarde”, pois é um processo natural e fatal.

A preposição “até” usada para introduzir a última estrofe do poema, indica ao leitor que a seqüência natural da vida é limitada, isto é, há um ponto em as folhas não mais folharão, em que as árvores não mais arvorarão e nem o dia irradiará. Assim também a vida humana, representada pelo fruto do figo, também terá seu final em um momento pré-determinada que, de acordo com o poema, será quando anoitecer. O termo noite e o verbo anoitecer estão lado a lado, pois reforçar que a noite vai anoitecer é enfatizar a idéia de que o fim não é evitável.

Nos poemas astridianos, a morte nem sempre representa desespero; pode também demonstrar a contínua transitoriedade da vida humana. As imagens que permanecem na memória são distintas das imagens no momento em que são afixadas no consciente, assim:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. (BACHELARD, 2008, p. 50)

A recorrência às recordações é apresentada ao leitor na poesia astridiana como um passado feliz, exuberante, glorioso, em que o eu lírico busca desesperadamente recuperar, como no poema “Busca”:

BUSCA

Minha infância é hoje
aquele peixe de prata
que me escorregou da mão
como se fosse sabão.

Mergulho no antigo rio
atrás do peixe vadio
– Quem viu? Quem viu?

Minha infância é hoje
aquele papagaio fujão
no ar, sua muda canção.

Subo nos galhos da goiabeira
atrás do falaz papagaio
– me segura, me segura
senão eu caio.

(CABRAL, 1986a, p. 78)

A tentativa de recuperação da infância é representada, no poema, por um peixe e por um papagaio. A infância que se esvaiu é, agora, simples recordações que o eu lírico se esforça da obter de volta, mas que, uma vez passada, não mais retorna.

Para Gilbert Durand, a memória está ligada ao “domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação” (1997, p. 402). Ao fazer uma comparação entre a nostalgia da experiência infantil e a nostalgia do ser, Durand afirma que:

A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que reside a ‘aura’ estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem... Mesmo a infância objetivamente infeliz ou triste de um Gorki ou de um Stendhal não pode subtrair-se ao encantamento eufemizante da função fantástica. A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser. [...] qualquer recordação da infância, graças ao duplo poder de prestígio da despreocupação primordial, por um lado, e, por outro, da memória, é de imediato obra de arte. (DURAND, 1997, p, 402).

No poema “Áureos tempos”, o passado se presentifica na memória contrastando a meio geográfico de outrora com o posterior:

ÁUREOS TEMPOS

Áureos tempos aqueles
quando na manhãzinha goiaba
colhíamos no cerrado gabiobas
ainda vestidas de orvalho.

[...]

Um séquito de suaves súditos
nos seguia em semi-adoração
nós, os príncipes daquele feudo.
Depois, o asfalto rasgou o campo.
Cogumelos de concreto brotaram.
Cresceram as crianças e a cidade.
Anãs ficaram as árvores aos pés
de edifícios colossais. Sumiram
pássaros gabiobas araçás.
Fim de passeios e piqueniques.
Só ficou a fome funda das frutas
no vão sem remissão das bocas.
(CABRAL, 2003, p. 45)

Novamente a memória da infância se expressa neste poema. O título indica a grandeza do passado, os “áureos tempos” refletem o passado do eu lírico em meio às frutas e se contrapõe com o presente. A urbanização do local em que as crianças se sentiam “príncipes daquele feudo”, desperta no eu lírico a imagem de destruição: enumeradas uma a uma as modificações causadas neste espaço tão valioso: o asfalto, o concreto, os edifícios e o desaparecimento do cotidiano de outrora, bem como a aniquilação do meio natural.

As recordações da infância, que são temas de vários poemas de Astrid Cabral se consolidam nas palavras de Bachelard (2001), que afirma que a alma humana abriga imagens da infância, imagens estas que permanecem imóveis, sem mudanças, pois o tempo desgasta os acontecimentos, porém, as lembranças permanecem sempre vivas e presentes. As belas imagens da puerícia e que estão presentes na memória, acompanha o ser por toda a vida; assim, ao se ler poemas de autores sobre o período da infância, faz com que nos familiarizemos com as imagens apresentadas, pois é uma infância parecida com a do próprio leitor, é como se a infância representada no poema fosse continuação da nossa própria.

Estas lembranças se fazem presentes, muitas vezes, de maneira impactante, pois parece ter se dissipado da memória, quando, de repente, ela ressurge trazendo consigo as paixões guardadas no momento em que a fixou à memória.

Relembrar a origem na idade adulta é encontrar o tempo da tranquilidade; a passagem do tempo é essencial para se perceber a essência da infância. A adolescência, geralmente, priva o homem destas lembranças, pois ainda está muito próximo o período do acontecimento e da recordação. Como no poema “Segundo parto”, em que a passagem da infância para a adolescência cria novas maneiras de viver o antes e o agora:

SEGUNDO PARTO

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

A infância guarda imagens revestidas de ingenuidade que eram vistas apenas naquela época, bem como agrega pessoas que tinham significância importante naquele período. Os familiares, em especial os pais, irmãos e avós, povoam a puerícia e formam um grande centro de referência para a criança, mesmo que com a adolescência isso se perca, a idade adulta resgata estes sentimentos e o desejo de retorno. Assim “a Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*” (BACHELARD, 2001, p. 112. Grifo do autor).

Os sentimentos das recordações do passado são de alegria, de paz, de amizade, pois

se reporta a uma época alegre, dessa forma, mesmo as imagens hostis, nas lembranças se tornam menos agressivas.

Transformar as lembranças em poesia é um deleite para o poeta que consegue aprisionar as imagens do passado em palavras, portanto, “a poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, o que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Oferece-nos imagens como deveríamos imaginá-las no 'impulso inicial' da juventude” (BACHELARD, 2008, p. 50).

Em *A poética do devaneio* (2001), Bachelard discorre a respeito das imagens poéticas, segundo ele, uma única imagem pode proporcionar um grande universo imaginário e, estas imagens, se fazem presentes por meio do devaneio, que corresponde a “uma fuga para fora do real, nem sempre encontrado em um mundo consistente” (2001, p. 5). O devaneio poético está ligado às palavras, pois, no momento do devaneio, o poeta deve traduzi-lo às palavras, uma vez que o devaneio exige, por parte do poeta, que ele o transcreva. Somente a escrita de um devaneio pode fazer com que se visualize a imagem, nem mesmo a fala pode aproximar o leitor da imagem como a escrita.

De acordo com Jean-Louis Durand (In: ACHARD, 1999), um povo que integra a memória coletiva, muitas vezes, não se desapega dela totalmente no momento de compor. Como exemplo, o autor cita os autores gregos da antiguidade e afirma que eles associavam constantemente seus escritos aos valores coletivos e fixados da época, ou seja, o mito. Por este motivo:

o poeta, ele mesmo, o aedo⁶, não possui fala própria. No momento em que recita as proezas dos heróis, o aedo só o faz porque a Musa fala através dele, por ele. Quer dizer que não há possibilidade de produção da memória na cidade fora da presença do poeta épico, digamos, para ser breve, de Homero (DURAND, In: ACHARD, 1999, p. 40).

6 Na Grécia antiga, poeta que recitava ou cantava suas composições religiosas ou épicas, acompanhando-se à lira.

Ao retomar texto de outros autores, a memória se solidifica não apenas como algo que os poetas se reportam para lembrar, mas com uma força indissociável de sua criação.

Neste capítulo buscou-se analisar o tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações apreendidas e como ocorre este processo de apreensão do mundo. Observa-se, segundo alguns teóricos como Alfredo Bosi (2000) e Ecléa Bosi (1995), que as razões que levam uma lembrança a se perpetuar, ou a ser excluída da memória, acontece independentemente do desejo do indivíduo. As recordações são formas de (re)viver o passado e ao mesmo tempo ter um novo “olhar” sobre ele, pois as percepções e as emoções de outrora são outras.

CAPÍTULO III

IMAGENS POÉTICAS: NATUREZA E VIAGEM

Astrid Cabral recorre constantemente à imagens da natureza. Comentários de Antônio Paulo Graça (1998) e de Alencar e Silva (1986) comprovam a estreita relação que Astrid Cabral teve com a natureza em sua infância e adolescência. O período em que a poeta viveu em Manaus propiciou uma intensidade incontável de imagens da natureza ligada às suas recordações pessoais. Nos poemas astridianos, a natureza vivida é recordada e ligada diretamente às pessoas e aos acontecimentos da vida do eu lírico. Este cenário produzido pela natureza é o espaço no qual o eu lírico se vale para suas lembranças.

De acordo com Teles (2006), a imagem evoca um objeto, por meio da linguagem, representa mentalmente o objeto. Enquanto que a imaginação é a criação do autor de novas imagens, sejam baseadas em imagens antigas ou totalmente inventadas.

Segundo Durand (1997), a representação das imagens dos animais são comuns e, cada qual, com sua simbologia de positividade (pomba, cordeiro e animais domésticos) e negatividade (répteis, ratos e pássaros noturnos), ou seja, cada animal possui uma aproximação com outras coisas que assim determinam sua simbologia, como por exemplo, o cordeiro, que será sempre ligado ao sacrifício e não à negatividade, como a serpente. Desde a época da infância, os animais povoam o cotidiano das crianças, seja em sonhos, em livros ou em fábulas, é por este motivo, poetas que escrevem sobre o tempo da infância, recordam constantemente os animais, como ser vivo que está presente em vários estágios da puerícia.

Além de animais, plantas, árvores, montes, terra, chuva, há uma imagem recorrente em seus poemas que tem maior representação: o rio. Metáfora da vida em seus vários estágios: no nascimento, que é a chuva caindo nos rios; na juventude, que é o percorrer pelas

águas e ver ilhas e árvores passando e a velhice, que é o porto para a qual todos navegam e onde termina a navegação da vida. Porém, as águas também apresentam estados que podem ser metaforizados com os estados da alma, como por exemplo as águas claras e escuras, as águas revoltas e calmas.

Segundo Bachelard, em *A água e os sonhos* (2002), os poetas se valem de forma recorrente das imagens da matéria. Cada matéria tem seu conjunto de representações e, de acordo com o Filósofo, cada poeta tende mais para a significação de um dos quatro elementos: terra, ar, fogo e água. *A lei dos quatro elementos* confere condições para associações realizadas entre essas matérias.

A matéria líquida está associada aos diversos objetos que estão ligados ao aquático, assim, quando a poeta diz que o navio viaja veloz, recorre ao meio de transporte dependente da água.

No poema “Navio-esquife”, tem-se o rio como representação conturbada e rápida da vida:

NAVIO-ESQUIFE

Correm as águas do rio
Corre veloz o navio
Entre as faces do vento
Entre as faces do tempo
Corremos nós.

Ao abraço de que foz
Viajam as águas
Viajamos nós?

Árvores nas margens
Céleres passam
Sob remansos de céu
Onde se apaga o sol.
Eis que longe o porto acende seu colar de luzes:
Grinalda para os mortos
Que no navio-esquife
Ante-somos todos.
(CABRAL, 1998a, p. 52)

O rio representa a vida e o navio simboliza o ser humano; ambas são imagens que remetem à rapidez, pois um e outro correm em direção a algo e, conseqüentemente, também nós. O vento bate na face com a rapidez do tempo; estamos nos dirigindo para algum lugar, ao porto final: à morte. Porém, esta consciência não é a resposta a tantas questões, “ao abraço de que foz / viajam as águas / viajamos nós?”, é uma constante indagação para onde vamos, o que acontecerá pós-morte. A velocidade se alastra pelo poema, as árvores são quase despercebidas devido à rapidez com que a vida flui. Este poema retorna à eterna indagação sobre o devir humano.

A água escorre como o tempo; as representações que se assemelham ou se aproximam da água, tem a dualidade aquática: vida e morte. Segundo Durand, “a água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno” (1997, p. 96).

No poema “Viagem à revelia”, o navegar pelas águas rumo ao desconhecido pode representar algo pertencente à vivência humana:

VIAGEM À REVELIA

Se por enquanto deslizo
pelas espáduas do rio
e mal lhe distingo as margens
se tudo agora ignoro
sobre a fonte ou mesmo a foz
salvo a aresta da pergunta
que o peito me dilacera
se por enquanto me visto
com lantejoulas de sol
ou às vezes me descubro
órfã no luto da noite
uma lição aprendi:
devo apascentar as ondas
e louvar a companhia
que me faz a própria sombra
na viagem à revelia.
(CABRAL, 2003, p. 99)

O eu lírico, embora preocupado com o porvir, segue navegando pelas águas

ignorando tudo o que está à volta. Mas a isenção de preocupação o leva a aprender várias coisas, dentre elas, a solidão com que se navega pelas águas.

A água é um elemento mais feminino que simboliza as “forças humanas mais escondidas, mais simples, mais significantes” (BACHELARD, 2002, p. 6), a água que é representada nos poemas possui uma força vital que arrasta a todos e impulsiona a um destino único; também é associada ao feminino e à maternidade, pois se acreditava que todo líquido era água ou tinha grande parte dela, assim, o leite materno seria a água, por ser o princípio da vida, nutritiva, essencial. A água constantemente se apresenta como um elemento positivo: “[...] a água tem seus encantos / visuais, táteis, musicais [...]” (CABRAL, 2003, p. 87).

A vida segue seu curso mesmo contra a vontade humana, as tentativas de se tornar eterno, de desejar parar o rio, de correr é inútil, estamos, sempre, em constante navegar. Para Bachelard, “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (BACHELARD, 2002, p. 6-7), isto é, estamos sempre no enlevo das águas; ligado à água está o desmoronamento constante da substância.

Narciso – aquele que vê sua imagem refletida na fonte e se apaixona por si mesmo – é um “olhar” para as águas calmas, tranqüilas, transparentes. Quando se refere à água como espelho, se alude a certa inocência e naturalidade que o espelho não proporciona, pois é manejável e civilizado. Diante do reflexo das águas, o mundo ao redor parece adquirir uma beleza nem sempre notada a olho nu, o olhar direto para uma imagem não representa o mesmo que olhá-la através de águas límpidas.

Durand (1997) afirma que “a água, além de bebida, foi o primeiro espelho dormente” (p. 95). As representações positivas da água são inúmeras, a principiar pela relação entre água e vida, pois água é fonte de vida e sem água ninguém sobrevive e também relacionada à purificação. Porém, também há as simbologias negativas da água, que representam o medo e o sofrimento, pois as inundações e os pântanos são relacionados à negatividade. Na

simbologia do cristianismo, a água é uma forma de punir os pecadores e proteger os justos, assim como na passagem bíblica de Moisés, na qual as águas se abrem para os perseguidos passar e, posteriormente, afogarem os perseguidores.

Segundo Durand, a embarcação se liga ao navio fantasma; a morte, representada pela viagem e a barca, como instrumento que conduz à morte, é difundida de tal forma que grandes estudiosos levam a suporem se “a morte não foi arquetipicamente o primeiro navegador” (1997, p. 250).

A água ligada à morte é um tema constante nos escritos de Edgar A. Poe. A água que antes era clara vai escurecer; a água viva torna-se pesada, quase a beira da morte. A água da superfície é límpida, transparente, revela cores claras e felizes; porém, na profundidade, essa água irá se tornar escura, repleta de dor humana. Para Edgar A. Poe, “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (*apud* BACHELARD, 2002, p.49), a água tem íntima relação com a morte e sua contemplação não é sinônimo de reflexão, antes é o perceber a vida humana passando veloz.

A morte na água revela uma calma que não se encontra nos demais elementos; “eis, portanto, porque a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos” (BACHELARD, 2002, p. 69), porém, esta morte seria o morrer sem desesperar-se, sem lutar.

O fluir das águas é o movimento da vida, logo, todos caminham para o estado mortal, pois “morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos” (BACHELARD, 2002, p. 77). O porto, constante temática na lírica, é único: estamos todos indo de encontro com o final da vida humana.

Heráclito de Éfeso compara a vida do ser humano com a corrente dos rios, que fluem constantemente; o entendimento de Heráclito sobre a brevidade da vida, se traduz em seus

escritos sobre este assunto, assim “aos que entram nos mesmos rios outras águas afluem” (1996, p. 88), ou seja, ao comparar o rio com a passagem da vida, Heráclito revelava que nem as pessoas, nem os acontecimentos se repetem, as águas que passaram, não mais voltarão; os atos que sucederam, não acontecerão jamais. “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (1996, p. 92); o rio se transforma imediatamente, o que era, no instante seguinte já não é mais. A recorrência à água, para Heráclito, pode se explicar de duas formas: a água do rio sempre está em movimento, mesmo quando parece parada, ela está se movimentando, esta metáfora evidencia que a vida, mesmo que pareça estática, está em transformação. O outro motivo é pela água ser a fonte de vida, e assim, o ciclo sempre se renova, como neste trecho: “para almas é morte tornar-se água, e para água é morte tornar-se terra, e de terra nasce água, e de água alma” (1996, p. 91); saber que a vida se compara ao movimento das águas é uma imagem exata, pois da água nasce a vida e a vida corre nas águas.

Para Chevalier e Gheerbrant, “o curso das águas é a corrente da vida e da morte” (2006, p. 780). Já o rio simboliza a existência humana e o curso natural da vida; novamente a idéia de que o rio não simboliza um único fenômeno, ao mesmo tempo que significa a morte, também remete à fertilidade e à renovação.

Segundo Durand (1997), a morte é o retorno, a confirmação de que tudo é pó e passageiro, que nada pode mudar o destino. A terra é evocada como última morada, como o lugar do repouso, o mesmo lugar de onde se tira o sustento, também será a o que receberá o corpo. Como no fragmento do poema “Visão”, de Astid Cabral: “Vi mortos desabrocharem do solo. / Eram súbitas, impetuosas árvores. / Sacudiam os cabelos sujos de terra [...]” (CABRAL, 2007, p. 52). Do mesmo modo que na literatura aparecem mortos submergindo na terra, também há as representações em que eles emergem, nascendo novamente, como se fossem árvores, ou antes, como se fossem sementes que foram plantadas e que, agora,

desabrocharam.

O transcorrer inevitável do tempo se reafirma no poema “Selvagem repasto”, de *Ponto de cruz*, no qual a imagem dos animais são elementos que participam ativamente deste processo declinante da vida humana:

SELVAGEM REPASTO

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

Nos três primeiros versos, a voracidade do tempo é comparada ao leão, que representa o poder, a soberania, a ferocidade; o passar do tempo é persistente e devora as horas viventes. Novamente o tempo é comparado com um animal, desta vez o avestruz, que ingere fragmentos da nossa vida, tal como o lobo que também participa deste ritual de destruição. O tempo esgota a tentativa de perpetuação da vida e o que resta, “mais dia menos dia”, é o pó, pois o tempo transformou a vida em destroços.

Conforme Durand (2004), as civilizações não-ocidentais fundamentaram seus princípios em várias verdades, seja no campo individual ou social e não em uma única e Absoluta Verdade. Esta pluralidade é aceita as imagens ou os ídolos. O Ocidente, seguidor da era cristã, quase sempre recusou as imagens e se deparou comum paradoxo: ao mesmo tempo

em que desenvolvia a reprodução das imagens, também suspeitava delas.

Para Durand (2004), o mundo ocidental é baseado, basicamente, em quatro elementos que, juntos, formaram a consciência do Ocidente: primeiro, nossa herança vem do monoteísmo bíblico; segundo, é proibido, desde as leis de Moisés, criar qualquer imagem para o divino; terceiro, há a influência do Judaísmo nas religiões monoteístas como o Cristianismo e o Islamismo; quarto, a busca pela verdade baseado na lógica binária de falso e verdadeiro. As imagens não eram consideradas nem falsas nem verdadeiras e, como não havia uma terceira opção, era desconsiderada e ambígua. Portanto, a imaginação:

[...] muito antes de Malebranche⁷, é suspeita de ser 'a amante do erro e da falsidade'. A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe um 'realidade velada' enquanto a lógica aristotélica exige 'clareza e diferença'" (DURAND, 2004, p. 10).

Quando no século XIII São Tomás de Aquino tem conhecimento da obra de Aristóteles sobre a razão, buscou conciliar esta nova descoberta racional com a Verdade da fé. No século XVII, o imaginário começou a ser expulso dos pensamentos racionais, pois, apenas por meio da razão, encontrariam a verdade.

Com as teorias de Galileu e Descartes, ao mundo da mecânica já não caberia manifestações poéticas e Deus ficara em segundo plano. O século das Luzes delimitou um limite entre o que pode ser descoberto, por meio da razão, e o que permanecerá oculto, pois a razão não “concorda” com as explicações, por exemplo, sobre a morte e Deus.

Segundo Durand (2004), a filosofia do cientificismo⁸ e do historicismo⁹ “desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela

7 Nicolas Malebranche (1638-1715) foi filósofo cartesiano francês. (DURAND, 2004, p. 10)

8 Doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos (DURAND, 2004, p. 14).

9 Doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico (DURAND, 2004, p. 14).

semelhança, isto é, a metáfora” (2004, p. 14); a ciência expulsa toda e qualquer manifestação do irracional, logo, os poetas passam a ser considerados malditos. Com a expansão da ciência, muitos poetas continuaram e reivindicar seus outros sinônimos como criador, profeta, etc. Apenas no século XIX a arte passa a ser tida como uma religião independente e conclui de representar a religião e a política. O homem racional ocidental se separou das comunidades primitivas ou pré-históricas, consideradas como arcaicas.

A teoria de Platão começa a ser um esteio para alguns, enquanto Platão acreditava que havia verdades da qual a razão não poderia explicar, São João, o Damasceno (século VIII) “foi arauto e vencedor da defesa das imagens contra uma teologia da abstração” (DURAND, 2004, p. 17). Criou-se, então, paralelo ao racionalismo, uma estética da imagem, na qual, assim como Verônica enxugou o rosto de Cristo e esse ficou impresso, a arte bizantina passou a reproduzir imagens de Maria, a Virgem; dos apóstolos e dos santos. A resistência à destruição das imagens ganhou força com a ordem de São Francisco de Assis, que começou a difundir a representação teatral de fatos religiosos e a divulgar bíblias ilustradas. Posteriormente, esta mesma ordem abrirá à representação da imagem também para a natureza: o “irmão sol e a irmã lua”. É por meio das imagens que o Criador mostrou sua bondade infinita, é por meio das imagens que são representadas a santidade.

Segundo Durand (2004), enquanto a arte bizantina representava a fé nas imagens de Jesus Cristo, os seguidores de São Francisco de Assis difundiram, cada vez com maior ênfase, a beleza da natureza; dessa forma, quanto mais aparece a natureza, mais o homem se apaga e, a demonstração da paisagem natural, evidenciava um retorno ao paganismo e suas divindades naturais. Uma vez que a Reforma combate às imagens destruindo várias representações como quadros e esculturas, o Islamismo e o Judaísmo, uma vez que lhes eram proibidas as imagens, compensavam com músicas e poemas grandiosos.

O Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo defenderam energicamente o

imaginário frente ao cientificismo racional, e estes movimentos impulsionaram uma nova reavaliação sobre o sonho, o onírico, e o inconsciente. Comprovou-se que o “psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional das idéias” (DURAND, 2004, p. 35), funciona também no inconsciente, assim a criação poética, bem como o sonho, faz parte do psiquismo humano, logo, fazem parte do pensamento. Com as descobertas de Freud, de que a imagem é um elo entre o consciente e o inconsciente; a imagem passou a ser o principal elemento da descoberta do psiquismo. “Todo pensamento humano é uma *re*-apresentação, isto é, passa por articulações simbólicas [...] por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2004, p. 41). Esse imaginário é constituído durante um longo período, ou seja, o meio social influencia na formação do imaginário do indivíduo.

Assim, a civilização que antes proibia as imagens, criou também algumas disciplinas do saber, como a psicologia e a ciência religiosas, que desenvolveram, progressivamente, as ciências das imagens.

De acordo com Bachelard (2008), a escrita poética não tem passado, ou seja, primeiro a imagem se faz presente para o poeta, depois é que os resquícios do passado, isto é, de outras poesias, de outra imagem semelhante, é que se faz presente por meio da memória. A imagem é direta, se solidifica no momento da aparição, ela não se baseia em outras imagens já conhecidas. Uma imagem, para ser entendida, não deve, necessariamente, ter algum tipo de conhecimento prévio sobre ela, pois as imagens são anteriores ao pensamento.

Bachelard propõe que, para compreender a imagem poética, se deveria criar uma “fenomenologia da imaginação” e esta seria “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2008, p. 2). Nesta perspectiva, Staiger (1993) assegura que o poeta deixa-se levar pela espontaneidade, permitindo que as

imagens se traduzam em palavras. Assim, para Bachelard (2008), o devaneio poético não repousa, está sempre à espreita para que, no momento que as imagens emergirem, possa criar poesia.

Vários nomes são atribuídos à inspiração dos poetas: musa, devaneio, criação, porém as imagens poéticas que emergem no momento desta inspiração até a sua escrita, são possíveis graças à alma e ao espírito. Bachelard (2008) afirma que um poema possui uma profundidade tão intensa, que é capaz de penetrar na alma e no espírito, enraizar-se no ente que lê e cria uma afinidade elevada a tal ponto que chega a fazer com que o leitor creia que tal imagem já foi criada.

A obra poética que se excede às demais levou seu criador – o poeta – a buscar um apagamento dos seus saberes já existentes, para que sua criação seja singular.

Em *A poética do espaço* (2008), Bachelard discorre sobre espaços nos quais poeta e leitor se identificam, lugares que representam mais do que um mero espaço físico. As imagens que cada lugar representa não são pré-determinadas, quer dizer, a imaginação poética cria novas significações para cada espaço.

Um dos espaços mais significativos mostrados por Bachelard (2008) é a casa e o que ela representa. As pessoas têm estreita relação com sua casa, pois, além de ser o primeiro espaço a qual se pertence, ela oferece proteção contra os males exteriores ou contra as forças interiores, como é o exemplo do quarto, que é mais ligado ao refúgio íntimo de cada ser. A primeira casa, a casa em que crescemos, guarda em si lembranças, recordações, imagens que permanecerão em várias outras casas em que se habitar. O espaço que conhecemos por primeiro, será buscado pelo morador, não apenas em outras casas, mas também em outros espaços.

A casa representa “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2008, p. 26). No dizer de Bachelard,

nossas lembranças acompanham o espaço físico da casa, quando esta, eventualmente, possuir porão ou sótão, as lembranças se refugiam também para estes espaços. O escritor, às vezes, tem uma relação tão grande com a casa, que deseja transformá-la em palavras, mas o leitor também tem lembranças de sua própria e, ao ler a descrição de um quarto, por exemplo, o leitor se lembrará de seu próprio ambiente.

A casa natal ensina-nos atos e gestos e, mesmo depois de muito tempo, ao retornar a mesma casa da infância nos lembramos exatamente destes gestos. A infância, período, muitas vezes, caro às nossas lembranças, está intrínseca à casa.

No poema “A casa”, as lembranças não se perderam, ao contrário, estão nítidas tais quais no momento em que foram guardadas:

A CASA

Sobre as vigas e o telhado
o tempo choveu o mar de sal
onde se afundam meus olhos.
Camadas de cal e calça
soterram a casa que tento
em vão desenterrar de mim:

Vivo está o chão dos alicerces
minhocas roçam raízes escondidas
ciscam pintos piolhos-de-cobra
se enrolam em tímidos rocamboles
formigas-de-fogo arquitetam montes
fundas crateras e subterrâneos.

Soberanas as janelas se vestem
balcões e saíotes 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 de rosáceas
mates de mosaico em que passeio
o adolescente desassossegado.

[...]

Aquém portões de ferro o jardim

é a ante-sala 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 prenes de frutos
orquídeas ervas-de-passarinhos
e curicas tilintantes de vida)
e pelos imensos aposentos povoados
de filhos netos afillados e criados.

O Avô retira o Patek da algibeira.
Parece imaginar que os dias
daquele mundo estão contados.
Saúvas ferozes e implacáveis
virão pelas gretas entre parale-
lepípedos picotar os oitizeiros
e tomar conta da casa
para sempre.
(CABRAL, 1986a, p. 23-25)

Neste poema, verifica-se a descrição de uma casa valiosa para o eu lírico. No texto não há indícios de que a casa seja a do eu lírico, mas os substantivos “avó” e “avô” indicam que era a casa que pertenceu à infância do eu lírico. Na primeira estrofe, evidencia que o tempo no qual está sendo apresentada a casa é o tempo da recordação, da lembrança. Os versos “o tempo choveu o mar de sal /onde se afundam meus olhos”, são demonstrações de que o tempo escoou, mas as recordações permanecem vivas.

A casa exposta no poema é um ambiente no qual o eu lírico busca lembrar: “soterram a casa que tento / em vão desenterrar de mim”; as lembranças são nítidas e, mesmo pelo desejo do eu lírico, ele não é capaz de se livrar das lembranças, não consegue desenterrar todas as recordações que a casa lhe traz.

A descrição minuciosa do ambiente prova como ainda está latente na memória a casa que fez parte de sua vida. Tanto a parte física da casa, como; o chão, as janelas, os porões, as salas, a cadeira, os beirais, o fogareiro, os portões de ferro, o jardim, os bancos, quanto as

coisas acrescentadas pelo ser humano como as cortinas, os tapetes, as guirlandas, os castiçais, o piano, são lugares habitados e objetos usados pelo grande número de pessoas que freqüentavam aquele lugar: a avó, o avô, os filhos, os netos, os afilhados e os criados. Toda esta construção de pessoas, casa e objetos, são povoados por seres que envolvem toda a particularidade da casa, como os insetos, os animais, as plantas e as árvores frutíferas.

Os “porões úmidos de mofo” devem ser ventilados, pois, segundo Bachelard (2008), o porão é a parte obscura da casa; o porão causa medo, uma vez que está submerso na terra e que impera as trevas.

Para o leitor, a descrição de uma casa é como a descrição de um objeto trivial, entretanto, ao observar a casa atentamente, ela se apresenta:

[...] a primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. (BACHELARD, 2008, p. 64)

A casa é vista de forma sentimental, por estar ligada não somente à infância e a um lugar seguro, mas também por representar, muitas vezes, o papel materno de proteção. Sentimos a sensação de que criamos a casa, pois antes de nós, ela era apenas um espaço físico, mas depois de habitá-la, passa a ser inerente aos nossos sentimentos e lembranças.

Em “Subversão”, a casa é mostrada pelo eu lírico como um espaço íntimo:

SUBVERSÃO

A casa é o reino onde
Subverto leis da natureza.
[...]

Apraz-me esse chão sem
asfalto, a água obediente
e discreta na torneira.
Os móveis sempre imóveis
contra a cal das paredes.
A ilusão de eternidade
hóspede na madeira fóssil
liberta as estações.
A casa é a ilha no abismo.
Nela meus dedos cegos tateiam
territórios sem segredos.
(CABRAL, 1986b, p. 53)

A descrição dos pormenores da casa expressa a relação do eu lírico com este espaço; a casa é comparada a um reino que está repleto de objetos que se tornam inseparáveis da casa, como os móveis, que permanecem imóveis, como se tivesse criado raízes profundas naquele espaço. A casa é comparada à “ilha no abismo”, o lugar de segurança e refúgio, território que o eu lírico conhece intimamente e com o qual não tem segredos, tanto que perambulava de olhos fechados neste espaço.

A distinção de “visões” sobre algo que aconteceu no passado e a visão que se tinha no instante em que aconteceu, provoca no eu lírico a descoberta de que, às vezes, as imagens demoram a formarem representações.

No poema “X”, de *Torna-viagem*, o eu lírico mostra como percebeu a imagem no momento do acontecimento e como a viu depois:

X

Nevava em Dar-el-Baida
Faraia, Baruk e Lakluk.
Bruscas nevascas e eu cativa
(cela de imóvel automóvel)
mudaram-se os tempos
memórias me encarceram:
hoje é em mim que neva
por íntimas cordilheiras
(CABRAL, 1998a, p. 99)

Neste poema, a representação da neve supõe dois significados. A primeira menção a este fenômeno da natureza simboliza o comportamento do visitante em lugar distante, ou seja, pelo fato de estar visitando vários lugares, a nevasca é um elemento que impede a exploração desses lugares. A segunda menção à neve representa o amadurecimento do eu lírico, na qual percebe que a neve é um estado de reflexão absoluta, pois se traduz em silêncio. Se antes nevava em um espaço geográfico, agora neva no espaço íntimo, isto é, a contemplação da neve, a calma, os pensamentos pessoais, são possíveis apenas com o passar do tempo, com a maturidade.

De acordo com Durand (1996), para quem vive na terra, a neve representa um passatempo, um lugar na qual se visita nas férias e que se acaba rapidamente sem ceder lugar aos devaneios, é uma privação silenciosa. Porém, para quem vive na neve, este elemento é essencial à vida, pois o cotidiano está todo calcado nela. O morador das neves conhece seus estágios anuais e rege sua vida de acordo com elas.

Nas regiões montanhosas, a neve é calma e silenciosa, tanto que se aproxima do sagrado. Durand (1996) diz que a neve brilhante se assemelha ao divino: Cristo, na transfiguração, usava vestes brilhantes como a neve. A neve é transformadora, pois “nega a terra para melhor a afirmar, para a revelar fértil, negra, inchada de seiva por entre os primeiros açafrões da Primavera. Se ela surge como túmulo, é para melhor amadurecer o renascimento” (DURAND, 1996, p. 26). Da mesma forma que a neve invalida a força da terra, também o faz com a água, quando a congela. A neve anexa em si as imagens ligadas a ela e também as que a contrariam, como o calor e o fogo.

3.1 A POÉTICA DA VIAGEM

A literatura que representa a viagem deve ser vista não como um momento de

descontração e de conhecer o outro, mas da busca do autoconhecimento. Representar viagens na poesia é tema frequentes da lírica astridiana, o conhecer outros povos e outros países mostram ao leitor os caminhos trilhados pelo eu lírico. Porém, submerso nesta viagem geográfica, está bem mais fundamentada uma busca: seja por algo que não se obteve, ou a busca de liberdade.

Na Bíblia, muitas das viagens realizadas apontam para um propósito específico: assim, o livro bíblico de *Êxodo*, que representa a “caminhada” do povo hebreu, é justificado por dois motivos: fugir do Egito, onde eram escravizados e ir em busca da promessa divina “para fazê-lo subir dessa terra para uma terra fértil e espaçosa, terra onde corre leite e mel”¹⁰. A necessidade de uma viagem se realiza, uma no campo geográfico, outra no simbólico. A escravidão à qual os hebreus eram submetidos pelos egípcios, era uma realidade da qual buscavam se libertar; a promessa de uma terra “onde corre leite e mel” se cristaliza no campo do simbólico, ou seja, leite e mel eram substâncias essenciais à vida e a promessa de se ter a vida e a abundância, levou os hebreus e seguir em busca. O leite, representando também o primeiro e principal alimento humano, traduz a retomada da vida e da liberdade plena em outro lugar.

Outra passagem bíblica na qual a viagem está intrínseca são as epístolas de São Paulo¹¹ que, após percorrer vários países com um intuito de anunciar o Evangelho, se tornou um homem conhecedor dos povos visitados, de seu modo de viver e de suas necessidades. Esta viagem visava não um retorno a si mesmo, mas a divulgação daquilo em que acreditava. As diversas cidades visitadas por Paulo como Galácia, Colossas, Tessalônica, Corinto, Éfeso, Filipos e Roma, propiciaram uma visão detalhada de como os habitantes destes lugares estavam vivendo. Depois de convertido, Paulo não foi bem recebido pelos judeus de sua terra,

10 Êxodo 3, 8. *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral, 1990.

11 Santo que nasceu pelo ano 10, na cidade de Tarso da Cíclia. Seguiu a lei judaica e, por esta razão, perseguia os cristãos. Em uma de suas perseguições se encontrou com Jesus na estrada de Damasco, se converteu e se comprometeu a anunciar o Evangelho de Jesus Cristo às pessoas, assim como os discípulos de Cristo.

então resolveu anunciar aos pagãos, porém Paulo já tinha delimitado o motivo de sua viagem e o intuito não era conhecer espaços geográficos, mas as pessoas e sua forma de viver. As viagens, portanto, foram motivos para algo maior.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo” (2006, p. 952).

De acordo com Seixo (1998), a viagem sempre esteve presente na literatura. No período medieval, representava peregrinação e aventura; na época clássica, a viagem era tratada de uma maneira geral como roteiros, itinerários e relatos de naufrágios sendo que este último também se evidenciava em epístolas e crônicas.

o mito conheceu primordialmente a viagem, com os *Argonautas*, e a literatura contemporânea também, com os poemas homéricos. Riqueza, conquista, domínio, laços familiares e paixão são alguns dos seus dados originais, e os lugares terrestres, ligados pelas vias marítimas, têm como contraposição não absoluta (antes tangencial e interferente) as moradas empíreas dos deuses e de alguns heróis. (SEIXO, 1998, p. 12)

Algumas obras do período Medieval e Renascimento apresentavam a viagem como transição da vida terrena à vida eterna, no sentido escatológico.

A viagem na literatura está regida por duas perspectivas: o primeiro é a aproximação à História como referente literário; o segundo é a aproximação a alguns componentes da existência como partida, projeto, chegada e retorno, como em algumas obras contemporâneas, nas quais a viagem é, apenas, um fato que propicia reflexões ao personagem ou ao eu lírico, pois a viagem não significa, essencialmente, movimento, mas também pode simbolizar o ato acabado e concluído da viagem, isto acontece porque o discurso literário requer um movimento diferente do embalo da viagem.

Quando se trata de viagem, os termos usados são bem mais abrangentes como o caso de andar; este termo simboliza parar, analisar, pensar, ou seja, é um estado mais psíquico do que espacial.

A poética da viagem pode ser dividida em três modos: a viagem imaginária (mitos, lendas, utopias da Antiguidade e da Idade Média); a literatura de viagens (descobrimientos, exploração, indagação científica) e a viagem na literatura (a viagem como ingrediente literário que resulta em motivos, imagens, intertextos – tema mais recorrente após o Renascimento).

As literaturas de viagens se expandem em vários locais como ar, espaço, terra, areia e mar. Porém, dentre estes, o mar é que tem maior recorrência em nossa literatura, pois:

o mar é um dos referentes fundamentais da cultura portuguesa da época clássica, e não é de estranhar que o seu aproveitamento literário se estenda por temas, motivos, organizações isotópicas, campos semânticos de significações diversíssima, susceptíveis e interpretações que enriquecem o patrimônio das nossas letras (SEIXO, 1998, p. 70).

O mar pode representar ora ações imprevisíveis e inimagináveis, ora previsíveis, mas inevitáveis do resultado da convivência humana; sabe-se que o mar foi um tema constante na literatura Quinhentista e Seiscentista, resultante da grande expansão marítima, no entanto, esta temática não simboliza, apenas, novos horizontes, também se refere a descobertas, expansão intelectual e reconhecimento da pequenez diante do imensurável. No fim do século XV, momento em que as viagens marítimas se expandem, acentua-se a oposição entre terra e mar e com esta oposição surgem grandes dualidades como fantasia e observação, imaginário e real.

No poema “V” de *Torna-viagem* (1981), é o próprio mar que apresenta a dualidade entre terra e água:

V

O mar me presenteia
(mero acaso ou desígnio?)
com a alça de um vaso
constelada de crustáceos.
De que longínquo jarro
de azeite ou vinho tinto?
Na palma antes parece
estranha orelha de barro
escancarada ao marulho
do mar a arfar eterno.
Em que recanto da terra
restará o corpo amputado?
Que bojo de naufrago navio
ocultará a restante parte?
Atrás de que vetusta vitrine
exibir-se-á o ex-ser total?
Oh mundo indevassável enigma
mar de abstrações e extravios.
Quando enfim adivinharemos
o todo de que somos fragmento?
(CABRAL, 1998a, p. 93)

No momento em que presenteia o eu lírico com um objeto, o mar é, também, um veículo de reconhecimento. Não é por acaso que a alça é trazida pelo mar, pois o mar representa a novidade, novos caminhos e, a partir dele, leva o eu lírico a refletir sobre sua condição de Ser. A alça, aqui representando a fragmentação do ser, é um objeto que leva o eu lírico ao questionamento da vida. Assim como a alça pertencia a um jarro, também nós, seres humanos, fazemos parte de um todo, mas esta totalidade não é conhecida e o eu lírico se questiona quando teremos o conhecimento necessário para descobrir a que todo pertencemos. Novamente neste poema a incerteza do porvir, do que virá, será o reencontro? Será o julgamento? Permanecerá como está ou mudará? O reencontro com a verdade, que é buscada nos poemas reflexivos de Astrid, também está evidenciado nos versos finais: “quando enfim adivinharemos / o todo de que somos fragmento?”.

No dizer de Seixo (1998), a literatura moderna não se aprisiona na caracterização do tempo e espaço, mas no observador que visualiza objetos e situações segundo sua perspectiva.

Pode-se dizer que esta outra concepção de viagem é auxiliada por outra, ou seja, a viagem exterior propicia ao sujeito um percurso interior.

A viagem representa a “busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 951). Viajar simboliza também a busca pelo amadurecimento, pela maturidade.

Do mesmo modo que a viagem proporciona novos conhecimentos por parte do viajante, ele também pode se deparar com o reconhecimento, ou seja, a viagem que antes proporcionaria diferentes visões, se mostra como um cenário para a (re)descoberta do que já conhecia, mas que, só através da viagem, foi alcançado. A viagem exige reflexão por parte do viajante e, se acaso o homem não estiver propenso às novas observações, a viagem se transforma em apenas um conhecimento geográfico.

No poema “Descoberta das Américas” de *Rês desgarrada*, o eu lírico encontra o que busca, mas a nova geografia que se apresenta não é seu objeto de procura, ela apenas proporcionou a descoberta:

DESCOBERTA DAS AMÉRICAS

No Primeiro Mundo
a lírica descoberta:
o meu primeiro mundo
é o Terceiro Mundo
(CABRAL, 1998a, p. 334)

No texto acima, o eu lírico adquire conhecimento do que antes não percebia, mas este esclarecimento ocorre apenas por meio da viagem, ou seja, a confrontação entre dois lugares diferentes desencadeia uma observação atenta sobre o que vivenciou e o que está vivenciando. O passado e o presente se fundem para elaborar uma percepção atual.

As imagens estão presentes nos poemas e, por meio delas, descobrimos a simbologia

que cada uma representa para o eu lírico. Ao recorrer às imagens das águas, Astrid Cabral, na maioria das vezes, faz referência à morte e, ao balanço das águas, seguem todos rumo à finitude da vida. A morte não representa, apenas, sentimentos de dor e desolação, mas também de um estágio essencial à vida; dessa forma, os poemas astridianos, em grande número, observam que: “porque vida é morte adiada / e a hora que sobra, dádiva [...]” (CABRAL, 2007, p. 38); o fim da vida é tácita, sem alarde, sem desespero. As viagens, mostradas nos poemas, servem como motivo para o autoconhecimento; é uma viagem de descobertas, tanto de outros povos, quanto de si mesmo.

CAPÍTULO IV

LÍRICA, MODERNIDADE E CONDIÇÃO FEMININA

Vários fatores resultaram no surgimento da modernidade, porém um deles pode ter sido, talvez, o desencadeador de toda esta transformação: a religião. Nas palavras de Octavio Paz (1984), o início da modernidade ocorreu no momento em que se abriram as portas do futuro, quando se tornou insolúvel a oposição entre Deus e Ser, razão e revelação.

A literatura moderna se diferencia das demais por um traço distinto: a crítica. Paz (1991) elucida qual o seu posicionamento quanto ao surgimento da modernidade:

[...] entendo por modernidade esse conjunto de atividades, idéias, crenças e gostos que emerge por volta do fim do século XVIII e coincide, ao longo do século XIX, com profundas transformações econômicas e políticas. Em todas as literaturas de todas as civilizações aparece a crítica, mas em nenhuma – nem na árabe nem na chinesa, nem na greco-romana nem na medieval – ocupa o lugar central que tem na nossa (PAZ, 1991, p. 136).

Enquanto antes da modernidade os poemas traziam sátiras, celebrações e elegias, com a modernidade a literatura privilegia as críticas, as reflexões e as análises. As histórias ficcionais não se apresentam mais como simples narrações de personagens e acontecimentos, mas de análise dos personagens e reflexões acerca dos acontecimentos, a crítica se torna reflexão sobre o homem, suas crenças, sua classe. Mas a crítica não abrange, apenas, a obra ficcional em si, ela também se estende por refletir sobre obras passadas e contemporâneas de outros escritores.

As diferentes concepções do homem refletem-se no que ele pensa e faz, inclusive, na arte; a literatura reflete o novo modo de pensar e sentir do homem. A linguagem aprimorada utilizada na escrita literária começa, então, a ser vista pelos poetas como uma necessidade de inovação estética. No Barroco já havia poemas que discutiam sobre a brevidade da vida e

outros questionamentos, porém, a lírica moderna surge com intensificadas reflexões voltadas para o homem como promover o retorno do homem a si mesmo; suscitar reflexões acerca da condição de poeta, do Ser que faz parte de um todo, das questões existenciais, do tempo finito da eternidade cristã e o tempo infinito da evolução humana.

A primeira grande obra da modernidade se apresenta na figura de um herói alienado, que vive em outro mundo, que não o real. *Dom Quixote* é a representação de uma exceção, de um herói ao revés, que contraria as outras representações até então. O herói cavalga sem rumo, com apenas um seguidor, do mesmo modo que a linguagem alterna entre o poema e a prosa; “essa ambigüidade caracteriza o romance moderno: a poesia é crítica da poesia [...] realidade problemática, heróis problemáticos e linguagem problemática: o mito da crítica começa a se configurar” (PAZ, 1991, p. 108).

De acordo com Octavio Paz (1982), a poesia é uma mescla de temas novos e, ao mesmo tempo, uma tentativa de retornar às raízes poéticas; o poeta segue regras estabelecidas e cria outras; pode se inspirar em atos, ações, pensamentos, sentimentos, pessoas, objetos, recordações e mais infinitas fontes, pois, o universo lírico é capaz de registrar a “memória do mundo”.

Octavio Paz (1993) afirma que muitas são as possibilidades do surgimento da Idade Moderna, o século XVIII foi o cerne de todas as transformações dos séculos anteriores. Um dos principais aspectos da modernidade é a crítica (entendida como um método de pesquisa, criação e ação) “da realidade, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política” (PAZ, 1993, p.34). Pode-se acrescentar, também, a crítica enfática à eternidade cristã em contraposição com a evolução do homem, também “o cristianismo rompeu o tempo circular da antiguidade greco-romana e postulou um tempo retilíneo e finito, com princípio e fim: Queda e o Juízo Universal” (PAZ, 1991, p. 98).

A modernidade desencadeou variadas percepções a respeito das coisas, sobretudo

sobre a religião, assim, para Eliot (1991):

O problema da idade moderna não se resume apenas à incapacidade de acreditar em certas coisas em relação a Deus e ao homem em que nossos antepassados acreditavam, mas à incapacidade de *sentir* Deus e o homem como eles o fizeram. Uma crença na qual ninguém mais deposita sua fé constitui algo que, até certo ponto, alguém ainda pode entender; mas quando desaparece o sentimento religioso, as palavras com as quais os homens lutaram para expressá-lo perdem o sentido. (ELIOT, 1991, p. 37).

Assim, as novas acepções da modernidade não negaram Deus em uma tentativa de separar-se Dele, mas o negaram porque não sentiam mais sua presença, o sentimento religioso desaparece e, por esta razão, a literatura eleva o homem aproximando-o do divino.

No poema “Interrogações I”, o eu lírico se questiona se, após a morte, enfim, encontrará Deus, ou conhecerá a resposta de que Ele não existe:

INTERROGAÇÕES I

Depois. O que será depois?
O reencontro enfim
Com os que partiram antes
Regados de lágrimas
Guarnecidos de pétalas
Deitados em canoas enxutas
Que encalharam na terra?
Depois, quando o longínquo
Estiver perto: Deus diante
De nós presente e eterno
Ou o não-Deus a descoberto
Rompido enfim o lacre
Do enigma que nos fulmina.
[...]
(CABRAL, 1986b, p. 104)

Verifica-se neste poema, além do questionamento sobre o porvir, a indagação sobre a existência ou não de Deus, de um ser superior. O eu lírico não se posiciona sobre qual das duas descobertas lhe satisfará, ele busca respostas que serão descobertas apenas no momento

em que as canoas chegarão a um destino, no momento em que a vida não existirá mais.

Segundo Paz (1984), tem-se o costume de dizer que a modernidade rompeu com o tradicional, mas se existe o termo “poesia moderna” então, é porque já se transformou em tradição, logo, a poesia moderna rompe com o tradicional, mas também se torna tradicional. “Entende por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos” (PAZ, 1984, p.17). Paz salienta que há várias “modernidades”, mas que a modernidade atual é diferente de outras modernidades porque rompe a continuidade, ou seja, é algo que está em constante transformação. Se, às vezes, a modernidade ‘imita’ os antigos, lançando novos olhares sobre o velho, em outras, a novidade e o inesperado são ressaltados, rompendo com o proposto anteriormente. O que vem a ser o moderno: “é ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente [...] o novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: o antes e o agora” (PAZ, 1984, p.20). A modernidade realiza um estado de volta ao começo; porém, o passado não volta, mas os homens, por meio das palavras, instalam-se na história por meio da criação e por isso a modernidade pode negar-se a si mesma. Acrescentando estas observações na obra *Convergências*, Paz assevera:

creio que estamos “condenados” a ser modernos. Não podemos (nem devemos) prescindir da técnica e da ciência. É impossível e impensável toda “volta ao passado” como solução ao impasse da sociedade industrial. O problema consiste em adequar a tecnologia às necessidades humanas, e não o contrário, como ocorreu até hoje (1991, p. 95)

A busca pelo passado ocorre em alguns momentos apenas, o homem está inserido em uma sociedade moderna, então, querer não pertencer a esta sociedade é negar todas as descobertas da ciência e da tecnologia moderna.

Octavio Paz (1991) afirma que o poeta moderno quer se diferenciar dos antigos, ou seja, não deseja imitar os célebres, mas busca negar a sua própria tradição e, se acaso buscar uma tradição, será fora de seu meio ou recorrerá às civilizações antigas.

A atualidade abrange um tempo jamais vivido por outras pessoas, pois se contrapõe abertamente: ao mesmo tempo em que vivemos o tempo da destruição, também é o tempo de grandes descobertas científicas e tecnológicas.

No poema “Neocapitalismo”, o eu lírico enfoca as várias necessidades econômicas que tem o ser humano, mas também indica uma fácil estratégia para se conviver com isso:

NEOCAPITALISMO

Em troca da vida
e em vassalagem ao corpo
vendeu a alma ao diabo.
Logo se justificou:
alma não paga aluguel
imposto nem condomínio.
Sequer comida
roupa ou remédio carece.
E aqui nesta terra
grátis, só mesmo prece.
(CABRAL, 2007, p. 80)

Os três primeiros versos provocam espanto no leitor, o eu lírico troca sua vida em submissão ao corpo, isto é, o carnal necessitava de algo que não conseguia obter e, par obtenção desta necessidade, vendeu a alma ao diabo. No verso seguinte “logo se justificou”, demonstra que o eu lírico não venderia sua alma sem um motivo justo, a algo que não valesse a pena e, logo em seguida, enumera as razões que o levaram à venda. São enfocadas justificativas ligadas ao campo econômico: o aluguel, o imposto, a comida, a roupa e o remédio; porém não são explicitadas razões no campo pessoal, ou seja, no relacionamento com outras pessoas, evidenciando, assim, o descompromisso com outros aspectos humanos que não o do dinheiro.

Os dois últimos versos mostram como o eu lírico vê a existência de sua vida, pois a prece, como ato de pedir e de suplicar, é a única coisa que não se precisa pagar. O capitalismo, como forma de visar ao lucro, chegou ao ápice de ser essencial à vida humana, a ponto de o homem precisar a vida para conseguir dinheiro para a sobrevivência.

Neste poema, a venda da alma em favor do corpo, as necessidades corporais merecem maior consideração do que o corpo. A alma, que significa a essência da vida, é necessária ao corpo, caso contrário o corpo sem alma não existe. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), o homem que vende sua alma ao diabo com o intuito de alcançar o que deseja aqui na terra, perde a sua sombra, que é “símbolo material da alma assim abandonada, que pertence doravante ao mundo das trevas e que já não pode se manifestar sob o sol. Ausência de sombra: sinal de que já não há nem luz nem consistência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 36). Uma vez perdida a alma e, conseqüentemente, a sombra, o homem deixa de existir no mundo da luz e passa a viver nas trevas, ou seja, sem expectativas.

Para Jorge Luiz Borges (2000), poetas e escritores têm necessidade em ressaltar que são modernos:

somos modernos pelo simples fato de vivermos no presente. Ninguém descobriu ainda a arte de viver no passado, e nem mesmo os futuristas descobriram o segredo de viver no futuro. Somos modernos, queiramos ou não. Talvez o próprio fato de atacar a modernidade seja agora um modo de ser moderno. (BORGES, 2000, p.117)

É evidente que esta afirmação de Borges é verdadeira, uma vez que a modernidade questiona seu tempo na época.

As concepções e idéias da Idade Média e da Idade Moderna são diversas entre si, porém, ao mesmo tempo em que se tenta separá-las, é impossível dissolvê-las. As várias gerações literárias tecem repetições e variações que mesclam o antigo e o moderno; isso pode

ser feito de forma quase imperceptível, de modo que apenas um atento leitor pode perceber, ou feito de forma aberta, com referências claras à literatura antiga.

A lírica moderna comporta diversos temas, alguns com maior ênfase do que outros; o refletir, o pensar, os questionamentos são assuntos que levam o poeta moderno às incertezas, às perguntas, ao não se conformar com a situação do seu tempo. Os poemas refletem e questionam sobre a condição de poeta, do Ser que faz parte de uma totalidade, mas que é sozinho em meio à multidão, ou antes, é uma multidão de solitários; o homem busca desvendar os limites da realidade e busca respostas para os muitos questionamentos do futuro. Os questionamentos do sujeito da modernidade são compostos por vários assuntos, a condição de poeta está intrínseca à condição de ser.

No poema “Ante-sala”, o eu lírico expõe dados não da pós-morte, mas descreve como é o mundo da espera, da ante-sala:

ANTE-SALA

Este o mundo
de mistérios
refratários
a microscópios.

Este o mundo
de muralhas
inexpugnáveis
a máquinas.

Aqui a noite
opaca parca
de estrelas.

Aqui os olhos embrulhados
em dobras e sombras.

Esta a ante-sala:
áspera espera
de outra era.
(CABRAL, 2007, p. 13)

Este é o primeiro poema da obra *Ante-sala*, que também dá nome ao livro; nele, a poeta descreve como é a ante-sala que todos habitam, apresenta como é o espaço e o período que se está antes da morte. O poema é composto por cinco estrofes: três delas introduzidas por pronomes e duas por advérbios. Na primeira estrofe, tem-se um eu lírico constatando a dificuldade de se obter respostas sobre as coisas que o inquietam. O mundo em que se está possui muitos mistérios que resistem à descobertas, mesmo que estas sejam feitas minuciosamente, como a microscópios. Na segunda, mostra-se um mundo envolto em muralhas que não são possíveis ser ultrapassadas, o mundo está protegido de tal forma que nada nem ninguém podem transpô-lo.

A terceira e a quarta estrofe se iniciam com os advérbios “aqui”, indicando que o mesmo mundo impenetrável das duas primeiras estrofes é aqui, é este mundo em que vivemos e não outro. Mais uma vez a referência à noite aponta ao obscuro, ao desconhecido; a noite é opaca, fechada, turva e não permite a penetração da luz.

A última estrofe conclui as demais estrofes, pois ao discorrer nos versos anteriores sobre como era “este” mundo e “aqui”, o eu lírico dá um nome para este lugar: ante-sala. O lugar onde todos esperam por um tempo determinado à espera de um novo ciclo. Nas palavras de Paz “o mundo pode acabar quando menos se espere. O tempo tem um fim, e esse fim será imprevisto; vivemos num mundo instável; a mudança já não é sinônimo de progresso, mas de repentina extinção” (1991, p. 100). O cristianismo prometeu uma alma imortal, que pode transcender a morte, porém a modernidade tomou esta alma de volta e prometeu, ao invés de eternizar nossa alma, eternizar a história.

O poema que se intitula “Iniciação”, de *Ponto de cruz*, se assemelha ao texto analisado anteriormente, pois a “ante-sala” é o lugar na qual esperamos pelo porvir, nós também nos preparamos para esta passagem:

INICIAÇÃO

Infalível, dia após dia
mergulhas no mar das trevas
decúbito na cama esquife
entre lençóis mortalha.
O cansaço te prostra
e arrasta pelas sendas
abissais do nada.
Em parêntesis de tempo
sonhos irrompem tênues
devolvendo-te do mundo
quebra-cabeças e farelos.
Firme instala-se o hábito
da ausência e da renúncia:
vais ensaiando a morte,
última exigência do corpo,
em teu colchão de espuma
(CABRAL, 1998a, p. 48)

A vivência humana tomou outra significação: é o arrastar-se para a morte. O poema se inicia com a inscrição “infalível”, revelando que o percurso de encaminhamento para a morte é inevitável, como também seu percurso é primeiro, a vida se esvai dia após dia, depois o cansaço arrasta por um caminho estreito; os sonhos e planos se dissolvem e, finalmente, acontece a renúncia, que resulta no fim da vida.

Os últimos versos mostram o significado de percorrer todo o caminho mostrado nos versos acima, o cansaço, a renúncia, enfim, todas são características de um estado que se aproxima; “vais ensaiando a morte” é realizar as coisas mórbidas que ela supõe.

Os artistas da Modernidade contestaram o passado, renegaram o presente e desacreditaram no futuro; leram a arte de outra forma; agiram diferente; houve uma mudança brusca na linguagem e na estética; dialogaram com a tradição oral; empregaram termos da linguagem popular; excluíram a metrificacão estática e a rima; resgataram a tradição literária não no sentido de compilação, mas ao propor uma re-leitura da tradição; criticavam certezas e valores vigentes, os costumes, as instituições e as crenças. Os poetas brasileiros foram considerados revolucionários, pois provocaram reflexões em grande parte dos leitores:

sugeririam a refletir sobre seus problemas e buscarem soluções dentro do contexto social; proporcionaram aos intelectuais o conhecimento das tradições, das lendas, do folclore e da linguagem popular.

A poesia modernista rompe, na Semana da Arte Moderna (1922), drasticamente com o passado; posteriormente, percebeu-se que não rompeu totalmente com outros períodos “são repercussões da poesia científica, da socialista, realista, parnasiana, simbolista conjuntamente com heranças românticas, provenientes do século XIX, simultaneamente com posições inovadoras e divulgação de vanguardas européias” (CASTELLO, 1999, p.17). Pois o poeta moderno busca construir poemas que retratam os mitos; temas que fazem parte do passado. Por este motivo, ao mesmo tempo em que um período rompe com o outro, a modernidade é a mescla de todos eles.

No poema “Filosofia de bolso”, Astrid Cabral utiliza a linguagem coloquial e alguns ditos populares para evidenciar o esforço para viver e sobreviver:

FILOSOFIA DE BOLSO

O mistério é grande
mas a gente vai
e quebra a cabeça.
A água é funda
mas a gente dá
com os burros n'água.
A vida é dura
mas a gente dá murro
em ponto de faca.
A fome é feia
mas a gente tira
leite das pedras.
Tudo pra num triz
num piscar de olhos
vestir pijama de madeira
e ir come capim pela raiz.
(CABRAL, 1986b, p. 43)

A vida, mesmo efêmera, e que “num piscar de olhos” se acaba, é uma preciosidade

que requer, às vezes, muito esforço. O homem, em sua constante luta pela sobrevivência, busca encontrar meios de viver em meio ao “caos” da vida, com as adversidades rondando sua existência. A aflição de viver diariamente na capacidade limite da vida e o “combate” para se manter vivo, se tornam, de alguma forma, uma luta na qual nunca se vence no final, pois o fim derradeiro se faz presente em algum momento e de uma hora para outra tudo se acaba.

Neste poema são apresentados ditos populares que traduzem, basicamente, a mesma coisa, ou seja, são situações diversas nas quais o ser humano enfrenta as adversidades expostas. Os quatro últimos versos mostram o destino daquelas mesmas pessoas que tanto se esforçaram contra os infortúnios do dia-a-dia. “Vestir pijama de madeira / e ir comer capim pela raiz” são imagens metafóricas relacionadas à morte, na qual a poeta expõe a finitude humana com tal simplicidade e coloquialismo, que transmite ao leitor a conformidade com o porvir.

Dialogando com este poema “Filosofia de bolso”, também há em *Lição de Alice* vários poemas que apresentam o tema da brevidade da vida e do esforço para sobreviver. Como no poema “Teimosia”, em que o eu lírico mostra que desde a “hera que fia a vida” até a morte do homem, o empenho e o vigor permanecem intrínsecas à vivência cotidiana. Nos versos que segue:

[...]
viver é, sem sombra de dúvida,
atitude de rude espera
ato de absurda teimosia.
[...]
(CABRAL, 1986b, p. 51)

O organismo que se mantém vivo desde o nascimento até a sua morte, podendo levar décadas de um estágio para o outro, representa um ato de heroísmo, de força, de teimosia. Viver beira ao suplício.

Esta recorrência constante ao tema da vida e da morte que se mesclam, insere Astrid

Cabral em um âmbito de poetas que tratam a morte com a mesma força da vida. Vida e morte são estágios que completam um ciclo que jamais acaba, sempre se renova.

4.1 REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM FEMININA

Segundo Maria Angela D’Incao (2007), com a ascensão da burguesia no século XIX, o ambiente familiar representava solidez e inserção em uma estrutura definida: o marido provia o sustento e a mulher dedicava-se à educação dos filhos, ao marido e à boa manutenção da casa.

Neste período, conhecido como Patriarcalismo, o homem deteve soberania não somente sobre a mulher e seu comando não estava restrito à casa, pois “a chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala” (D’INCAO, In: DEL PRIORE, 2007, p. 223). O dono de terras era superior perante sua esposa, seus filhos, seus escravos, vassalos e a qualquer outra pessoa que dependesse de si para viver.

A mulher sempre foi vigiada em excesso pelas pessoas que a rodeavam, razão disso, era o “medo” de que fizessem alguma coisa que pudesse macular sua inocência e manchar o nome de sua família. A mulher, antes de se casar, era vigiada pelo pai e depois pelo marido, dentro de casa e nos acontecimentos públicos, além do mais, havia os “olhares” da sociedade que também a vigiava.

Até o início do século XX, a mulher burguesa solteira não tinha muitas ocupações e, por isso, usava como principal passatempo as leituras de novelas românticas, os bordados, as receitas e trocava confidências com outras moças. Neste período, as mulheres solteiras passaram a ler obras literárias, em particular a literatura urbana e se “contagiaram” com a idéia das heroínas e dos heróis que amam incondicionalmente e enfrentam as adversidades

para se entenderem, criando, assim, grande expectativa romântica com o casamento e se desconsolando com a prática do convívio matrimonial.

Era esperado que a moça de família burguesa se casasse com outra pessoa da mesma posição social, mas ela não escolhia seu esposo, o pai da moça que, analisando alguns aspectos do rapaz, como caráter, honra, nome e, principalmente, a posição social e econômica, era quem decidia com quem sua filha se casaria.

Depois de se casar e sair da casa paterna, a mulher tinha como função, além das já mencionadas, “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães” (D’INCAO; *apud* PRIORE, 2007, p. 229).

A posição social à qual o homem pertencia dependia, muitas vezes, do comportamento e da conduta de sua esposa. Por isso, a mulher era responsável, em grande parte, pelo marido ser bem-sucedido em seu círculo social e, de certa forma, os homens dependiam da imagem que as mulheres criavam perante o grupo. A mulher espelhava o compromisso do marido para com os outros, o homem deveria ter uma esposa para “completar” e complementar seu papel na sociedade.

A mulher solteira sofria um processo rigoroso de controle comportamental, pois qualquer atitude considerada indevida a uma moça representava a possível perda da honra, não apenas para ela, mas de toda sua família, uma vez que um escândalo afetava a todos que a envolvia. Como tantos impedimentos, o encontro antes do casamento entre um homem e uma mulher ameaçava não somente a reputação feminina, mas era sinônimo do “impedimento de uma aliança política e econômica desejável e esperada pelas famílias” (D’INCAO; *apud* PRIORE, 2007, p. 236). Também depois de casadas, muitas mulheres continuavam sendo vigiadas severamente pelos maridos; porém este controle afrouxou no decorrer do século XIX, porque as próprias mulheres passaram a cuidar de si mesmas em um sistema de auto-

vigilância.

Com o *status* social a ser mantido e a religião católica ainda muito imperante no século XIX, um casamento não deveria ser desfeito de forma alguma. Dessa forma, as aparências de um casamento feliz teriam que ser mantidas. Mesmo que o homem tivesse várias amantes, os “ataques” femininos deveriam ser discutidos entre quatro paredes e nunca em público e nem dar mostras de que o casamento estivesse abalado.

Um estudo realizado por Carla Bassanezi (BASSANEZI; *apud* DEL PRIORE, 2007), revelou que – mais de meio século mais tarde – as mulheres de classe média dos anos 50, o chamado “Anos Dourados no Brasil”, viviam em um sistema semelhante ao do período patriarcal, mesmo alguns preceitos não sendo tão rígidos quanto antes. Era um período de despontar da força feminina e as mulheres estavam começando a sua batalha aberta contra o machismo, mas mesmo que o sexo feminino estivesse conseguindo conquistar seu espaço, as mulheres ainda eram muito discriminadas e desvalorizadas perante o homem. O trabalho fora de casa estava se tornando comum entre as mulheres, porém, o salário ainda era inferior ao do homem e seu trabalho também era tido com inferior.

O modelo de família dessa época pode ser resumido na seguinte passagem:

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI; In: PRIORE, 2007, p. 609. Grifo da autora).

O casamento era o destino esperado pela grande maioria das moças, pois casar simbolizava fazer parte da sociedade e ser reconhecida como integrante da mesma. O

casamento a integrava à sociedade, enquanto a separação a ameaçava social e economicamente.

Geralmente, quando se faz referência aos “Anos Dourados”, tem-se a concepção de um período em que as pessoas estão se libertando de um regime controlado e que, dessa forma, o que antes era negado, agora é permitido. Porém, mesmo que este período tenha propiciado algumas “ousadias” femininas, como escolher seu futuro marido, ainda assim havia certos comportamentos de educação e honradez que uma moça burguesa deveria seguir, de acordo com seus pais e com a sociedade à qual pertenciam.

As revistas destinadas às mulheres da época reafirmavam os estereótipos femininos presentes naquele período. Apresentavam, assim, qual era o perfil da boa filha, da boa moça e da esposa exemplar:

a *boa esposa* – a principal responsável pela paz doméstica e a harmonia conjugal – além de não discutir, não se queixar, não exige atenção. Não aborrece a marido com manias de limpeza e arrumação, futilidades, caprichos, inseguranças ou necessidades de romantismo fora de hora – *atitudes típicas das mulheres*. (BASSANEZI, *apud* DEL PRIORE, 2007, p. 630. Grifos da autora).

As demonstrações de romantismo deveriam ser evitadas, uma vez que eram atitudes que diziam respeito, apenas, às mulheres e que, portanto, seus maridos não tinham a obrigação de suportá-las. Como a mulher era considerada a principal responsável pelo bom andamento da casa e do casamento, a elas era vetada esbanjarem o dinheiro do marido e menos ainda discutirem questões de dinheiro.

No poema “Sendas de rugas”, a mulher sofre com sua condição de trabalhadora e com a anulação de sonhos que ficaram para trás e que, agora, são apenas lembranças:

SENDAS DE RUGAS

A insônia a e o sono
habitam o rosto dessas mulheres
de sorrisos maculados de metais.
Elas caminham para a morte
pelas sendas de suas rugas
e cobrem os seios lassos
não de tecidos grossos
mas de restos de sonhos.
Da memória de outros dias
elas se nutrem e não
das carnes que temperam
com cebolas.
(CABRAL, 1998a, p. 80)

Toda a construção do poema está no plural, indicando que o eu lírico se reporta a um determinado grupo de pessoas e não, apenas, a uma mulher. No poema acima, verifica-se que a condição de dona-de-casa sufocou os planos de outrora. É uma situação de tristeza tão latente que é possível vislumbrar o estado fantasmagórico de “insônia e sono” que está representado no rosto dessas mulheres. Os “restos de sonhos” da juventude se contrapõem à velhice das “rugas” e do “caminhar para a morte”, simbolizando que o fim desta vida de trabalho será, apenas, a morte. Este fim doloroso e cruel é povoado pela memória da expectativa do passado; são as lembranças que movem o eu lírico; os “seios lassos” já estão fatigados, cansados e a consciência dessa condição é dolorosa e cruel.

Segundo Badinter (1986), em nossa sociedade sempre houve tarefas destinadas aos homens e outras atividades destinadas às mulheres. Dessa forma, cada um dos sexos realizava as tarefas que lhes competiam e, caso as atividades fossem trocadas, como por exemplo, o homem realizar tarefas domésticas, ambos eram considerados desajustados e inadequados à sociedade.

Desde crianças, as mulheres aprendiam tarefas domésticas, pois sabiam que seu futuro seria se dedicar inteiramente ao marido, aos filhos e às atividades femininas. As mulheres consideradas muito modernas, ou seja, rebeldes, buscaram combater essa categoria

binária entre homem / mulher, superior / inferior, porém quando demonstrado suas idéias eram mal vistas pela sociedade.

A análise feita por Freyre (2004) sobre a maneira de ser e se comportar do homem e da mulher é característico do período ou regime patriarcal.

A mulher desta época é considerada um ser belo, porém envolto em uma morbidez alarmante, considerada normal às mulheres deste período; o fato de ficarem em casa aprendendo tarefas femininas as distanciava em físico e em comportamento dos homens.

Contraopondo-se a isso, Benjamin (1989), afirma que em Paris, no século XIX, as mulheres começam a se empregar fora do espaço doméstico, a maioria delas nas fábricas. Por realizarem este trabalho pesado, elas se masculinizaram, pois a força empregada fez com que aparecessem traços masculinos, principalmente os traços feios; mas a mulher não se parecia com o homem apenas no físico, por vezes, a beleza feminina escondia temperamentos e alma masculina.

A diferença entre os dois sexos era enfatizada em vários momentos da vida: em casa, pai e filha, marido e esposa; no trabalho, homem trabalha fora e mulher em casa; nos momentos de intimidade, o homem poderia ter relacionamentos com outras mulheres mesmo depois de casado, enquanto que a mulher deveria manter envolvimento apenas com o marido.

Houve mulheres que não se adequavam a estes moldes, geralmente mulheres de meia-idade, solteironas ou viúvas que viviam nas fazendas e as administravam com pulso de macho. Embora na sociedade patriarcal fosse vergonhoso para a mulher se parecer com o homem, ou vive-versa, estas mulheres não se importavam com o reflexo que causariam, pois eram donas de suas terras e geralmente não dependiam de nenhum homem.

O texto “Tragediazinha” evidencia a mulher que, por não ser correspondida ao amor masculino, se encarcera em tarefas femininas e na fé:

TRAGEDIAZINHA

Cansou-se da eterna espera
o morno amor chove-não-molha
e retirou seu cavalinho
da chuva peneirando lá fora.
Casou-se com a igreja
o fogão a máquina de costura
e recheou os frios dias
de tríduos e novenas
biscoitos bolos rendas.
Mas na calada da noite
no recato escuro
ainda embala o velho sonho
de um amor absoluto.
(CABRAL, 1986b, p. 39)

O poema citado revela uma mulher desiludida com o amor conjugal e, para compensar esta solidão, se apega aos afazeres domésticos e à fé. Porém, o eu lírico ainda guarda resquícios de expectativas em encontrar um par; a relação que a mulher criou com os afazeres domésticos e com a igreja, assemelhando-se ao matrimônio, não anula totalmente seu sonho.

Segundo Freyre (2004), as mulheres que permaneciam solteiras viviam, muitas vezes, na casa de parentes, ocupando o lugar de governanta; não faziam parte da rotina das pessoas da casa, como ir às festas, mas também não eram consideradas empregadas. Por não terem se casado, as solteiras devotavam tempo e zelo à casa e à fé, elemento que, se acaso fossem casadas, não teriam tanta disponibilidade.

Segundo Beauvoir (1980), no momento em que a mulher nasce a civilização à qual pertence impõe e define seu papel: o modo de ser e de se comportar. No período da infância, as meninas vivem em volta das mães, os pais as pegam no colo e todos a seu redor enchem-nas de mimos e cuidados; os meninos são poupados das demonstrações carinhosas e aprendem a se tornar “homenzinhos” independentes.

O período de transição que mudará toda a existência da mulher é o casamento, ou

seja, o período de moça solteira e a situação da mulher casada se encaminha para este segundo estado como se fosse o único objetivo a ser alcançado. Para o homem, ao contrário da mulher, o casamento é algo esperado, mas não é o ponto de mudança radical em sua vida. O casamento é o único que “permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (BEAUVOIR, 1980, p. 67).

No período patriarcal, as próprias moças se sentiam inferiores aos rapazes e, geralmente, não buscavam definir seu futuro, porque este se somaria e se constituiria a partir de seu marido. Aconselhadas pelas mulheres mais velhas, as moças procuravam não se mostrar muito ousadas, nem demonstrar muita inteligência ou cultura, pois isso poderia assustar os rapazes. Dessa forma, pode-se dizer que o casamento gira em torno do futuro da mulher: “as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1980, p. 165).

Tanto o homem quanto a mulher precisavam um do outro, almejavam posições que somente o outro poderia proporcionar, mesmo que o homem tivesse dinheiro e liberdade, ele precisaria de um filho para perpetuar seu nome e o casamento era o meio mais convencional e respeitável para se obter isso. Já a mulher vivia na casa de seu marido, usava seu nome, era respeitada por ser casada, fazia parte da família dele, devia a ele fidelidade e a certeza de que todos os dias seriam iguais, sem oscilações. Dessa forma, o casamento representava algumas vantagens que outras alternativas não ofereciam.

Por vários motivos, a mulher cria receio do casamento, seja por apego à casa, à família, seja por medo de descobrir a falta da virgindade, medo de romper com o passado e de construir um novo futuro. Segundo Beauvoir, “O lar é, portanto, para ela o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade. Como ela não *faz* nada, ela se procura avidamente no que *tem*.” (1980, p. 197. Grifos da autora), por este motivo o lar se transforma em um semi-mundo para a mulher, ela lhe dedica seu tempo, seus

cuidados e, enquanto não tem filhos e o marido está ausente, é seu centro de interesse. Para as mulheres com posses materiais, haviam as criadas para fazer o serviço pesado e as mulheres pobres, como não tinham criadas, faziam elas mesmas os serviços domésticos, por muitas vezes todos os dias, por isso muitas mulheres adquiriam obsessão pela limpeza.

De acordo com Beauvoir (1980), o casamento não torna a mulher feliz, mas a mutila pela rotina e cotidiano. Depois que se casa e tem o primeiro filho, a mulher não tem mais expectativas de grandes acontecimentos a não ser um filho após o outro; está presa ao casamento e sabe disso, então, ou torna-se tirana ou vítima infeliz que se sente menosprezada pelo marido e acaba se refugiando em pensamentos.

O poema “O anjo bom”, da obra *Lição de Alice*, evidencia as diferentes opiniões de ser dona-de-casa para a mulher e para quem está fora desta condição:

O ANJO BOM

Entre montanhas de roupas
e colinas-pilhas de louça
afogava-se nas águas
de pias, tanques, baldes
e mágoas represadas.
E perseguia a poeira
e a fome num desvelo
que era novelo sem fim
desenrolando-lhe os dias.
Onipresente, mas tão muda
que se fazia invisível,
era o anjo bom do lar
– exilada sem asas –
no chão do seu inferno.
(CABRAL, 1986b, p. 38)

O título do poema se destaca a mulher dona-de-casa como se fosse um anjo. O poema inicia com diversas atividades domésticas que necessitam da água para serem completadas; enquanto o eu lírico utiliza as águas da pia, do tanque e do balde para lavar as roupas e as louças, ele mergulha não só nas águas usadas nas tarefas, mas também em suas

próprias mágoas e sofrimentos. Os substantivos “montanhas” e “colinas-pilhas” metaforizam a quantidade de atividades domésticas realizadas pelo “anjo bom”.

Nos versos seguintes, são mostradas mais tarefas a serem realizadas e, além do mais, os versos “que era novelo sem fim /desenrolando-lhe os dias” enfatizam a constante jornada de trabalho a ser feito dia após dia. O adjetivo onipresente que designa a mulher tem relação direta ao divino, uma vez que o próprio título do poema remete a isso; ela está em todos os lugares e em todos os momentos, mas, apesar de estar em toda parte, é como se fosse invisível, que não tinha voz, nem opinião. Para ou outros era considerada um anjo, “o anjo bom do lar”, porém, para si mesma, o lar representa o inferno na qual está presa; se outros vêem como um anjo, ela é um anjo sem asa, pois não pode se libertar de sua situação atual.

A mágoa do eu lírico por estar nesta condição de trabalho, se evidencia nos versos “e mágoas represadas” e “no chão do seu inferno”; mulher submersa no trabalho e nas tristezas que esta condição lhe oferece.

De acordo com Soares (2008), a poesia astridiana que representa o feminino mostra a mulher que, quando confinada a casa, lhe são despertados sentimentos de dor e de opressão que se aproximam, muitas vezes, ao estado de morte, ou seja, a mulher se encarcera no espaço doméstico.

No poema “Desastres de amor”, a mulher é comparada, metaforicamente, a uma alça de bule, na qual várias pessoas a transportam de um lado ao outro e o sofrimento feminino por este estado derrama “suor e sangue”:

Mulher bule de louça
Deixa-se pegar pela alça
E verte suor e sangue
Em quantia exata
[...]
(CABRAL, 1986b, p. 36)

A mulher, neste poema, é comparada a um objeto, ou seja, manejável às vontades de outrem, mas a imagem feminina busca, constantemente, a separação entre a tradição fundamentada na qual a mulher é vista inferior ao sexo masculino e o desejo de construir uma nova imagem para si mesma. Dessa forma, a poesia astridiana “põe em tensão a realidade da ancestral e forçada domesticação feminina e o desejo de transcendê-la” (SOARES, 2008, p. 4).

A forma de viver, se comportar e de sentir da mulher, não são marcadas por sua forma biológica, mas por sua situação feminina, pois pertencem a uma sociedade, basicamente, dominada por homens.

CONCLUSÃO

Astrid Cabral publicou doze obras, sendo dez de poesia. A poeta está assiduamente presente na produção literária brasileira colaborando em vários jornais, revistas, realizando traduções e palestras. Este estudo visou, além de analisar temas pertinente à literatura astridiana como fazer poético, condição feminina, viagem e memória, propor novas e diferentes “visões” à obra poética da autora.

No primeiro capítulo intitulado “Poesia e Fazer Poético”, conclui-se que a poeta Astrid Cabral se insere na literatura poética por utilizar a linguagem como “veículo” de propagação dos sentimentos humanos. As vivências reais da poeta são matéria-prima, muitas vezes, para poemas ou até obras inteiras, como no caso de *Visgo da terra, Torna-viagem e Rês desgarrada*, na qual Astrid delega voz, na poesia, de sentimentos sentidos pela poeta.

A poesia e o fazer poético, tema discutido por vários autores como Aristóteles, Alfredo Bosi, Emil Staiger, Otavio Paz, Gilberto Mendonça Teles, dentre outros, denominam o autor como criador das palavras, pois no momento em que as palavras “passam” pelas mãos do poeta, escrever se torna um estimado ofício. Porém, o poeta cria as palavras de acordo com as imagens que lhe são apresentadas; a imaginação ou devaneio poético são estados que proporcionam ao poeta as imagens necessárias para transcrevê-las à poesia. Na poesia, o poeta expõe uma linguagem diferenciada da linguagem comum, ou seja, ainda que as palavras, na concepção de Staiger, se façam presentes, independente do poeta desejar ou não, o ato de escrever exige certo grau de conhecimento da linguagem e também de sua própria arte. Desse modo, o poeta deve conhecer a arte poética, a sua própria arte. Astrid Cabral transfere para a poesia algumas de suas experiências reais, evidenciando que a criação não é um estado totalmente dissociado da realidade do poeta. Os sentimentos de outrora são (re)vividos no poemas. Assim, pode-se afirmar que o poeta é o ser que transforma suas experiências pessoais

em matéria-prima para o universo do eu lírico.

Conclui-se no segundo capítulo “O Lirismo da Memória no Tempo e no Espaço” que, assim como a memória está intrínseca ao homem, como afirmam Alfredo Bosi e Ecléa Bosi, o poeta é um ser criador que leva o leitor a um universo construído no poema, porém, o mundo real e o criado pelo poeta não se desligam totalmente, levando o homem a ter ações poéticas e o poeta sofrer influências do meio. Nesta perspectiva, as viagens exteriores realizadas por Astrid Cabral a outros países e a outras cidades são uma espécie de “guia” a outras culturas na qual são exibidas geografias reais e pessoas imaginárias. O ato de escrever, aliado à memória, se torna um percurso no qual o leitor percorre com o intuito de alcançar as imagens apreendidas pelo eu lírico. As recordações da poeta mesclam-se às lembranças do eu lírico, unindo assim, vivências reais e criação poética.

A tentativa de apreender o passado é um tema trabalhado em várias obras de Astrid Cabral; o tempo da infância e o espaço natural do Amazonas são demonstrações de como a busca por algo que não existe mais se torna não apenas memória, ou seja, lembranças felizes de um passado distante mas também desempenham um desejo profundo de reviver o que foi vivido.

No capítulo terceiro “Imagens Poéticas: Natureza e Viagem”, conclui-se que as representações das imagens mostradas por Astrid Cabral indicam a rigorosa relação entre o eu lírico e a natureza. Desde as aves, os animais, as plantas, o rio, enfim, todo o espaço geográfico que fez parte da vida do eu lírico, se apresenta nos poemas como personagens e integrantes de sua vivência. O tempo é simbolizado, muitas vezes, pelo rio, que corre incessantemente, sem parada ou retorno; o encaminhamento para morte acontece nestas imagens poéticas, por meio das águas e das embarcações. Em contrapartida, o dia, representado pela claridade, pela alegria, resplandece em contraste à noite, como elemento delimitador da vida humana. Os animais e as plantas também participam deste cenário do

espaço em que há vida; alguns animais como devoradores do tempo e algumas plantas, como indicativos da finitude da vida.

Conclui-se no quarto capítulo “Lírica, Modernidade e Condição Feminina”, que a poeta Astrid Cabral, além de apresentar em seus poemas temas pertinentes à modernidade, se insere no cenário feminino e representa, por meio de seus poemas, os sentimentos da mulher diante de diversas situações e que despertam, conseqüentemente, variadas formas de lidar com o meio em que está inserida.

A Modernidade proporcionou ao poeta inúmeras formas diferentes de “ver” o mundo e de escrever; enquanto a alegoria começa a fazer parte do passado, as novas formas de escrita, bem como os novos pensamentos e opiniões sobre diversos assuntos, levaram o poeta moderno a refletir sobre temas antes pouco discorridos na poesia. A mulher, por exemplo, que outrora simbolizava a beleza feminina, na modernidade se destaca em outros aspectos, como independência econômica e social. Como uma das vozes femininas do panorama poético brasileiro contemporâneo, Astrid Cabral apresenta as diversas paixões femininas – alegria, sofrimento, dor, felicidade –. Na poesia astridiana, a mulher que ama é mostrada em suas duas facetas: a mulher sensual satisfeita por despertar em si mesma um sentimento profundo e a mulher descontente por ser a única a se entregar sentimentalmente em uma relação. A imagem feminina está associada, muitas vezes, a dona-de-casa que, além de cuidar dos afazeres domésticos, se torna alguém insatisfeita com sua situação. Mas este descontentamento não está regido apenas por ser dona-de-casa, mas principalmente por ter cancelado os planos mais valiosos em favor do homem ou da tentativa de relacionar-se com ele.

Astrid Cabral se destaca na literatura contemporânea, por possuir, em seus poemas, os “retratos” da nova e da antiga sociedade, ou seja, ao mesmo tempo em que são apresentados temas sentimentais como a saudade e o amor por pessoas e lugares do passado, também mostra a realidade do descontentamento do ser humano diante da vida e seus

obstáculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE ASTRID CABRAL

CABRAL, Astrid. *Alameda*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1963.

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

CABRAL, Astrid. *Torna-viagem*. Recife: Pirata, 1981.

CABRAL, Astrid. *Zé Pirulito*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

CABRAL, Astrid. *Visgo da terra*. Edições Puxirum: Manaus, 1986a.

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

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

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

CABRAL, Astrid. *Intramuros*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998b.

CABRAL Astrid. *Rasos d'água*. Manaus: Secretaria de Cultura de Amazonas / Valer, 2003.

CABRAL, Astrid. *Jaula*. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

CABRAL, Astrid. *Ante-sala*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2007.

CABRAL, Astrid. *Discurso de posse no P.E.N. Clube Brasil (parte III)*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>> Acesso em: 12 fev. 2005.

GERAL

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ALENCAR E SILVA. Apresentação de *Visgo da Terra*, 1986. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998b.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTLETT, Frederic. *Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 2. A experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edição Pastoral, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CUNHA, Fausto. *Intramuros: as palavras essenciais*. In: CABRAL, Astrid. *Intramuros*.

Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998 (b).

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Jean-Louis. Memória grega. In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (Tópicos).

ELIOT, T.S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

FILHO, Hildeberto Barbosa. *A enunciação poética essencial*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>> Acesso em: 19 ago. 2005.

FERREIRA, Izacyl Guimarães. *Uma lição de Astrid Cabral*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>> Acesso em: 19 ago. 2005.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

FROTA, Lélia Coelho. Prefácio a Ponto de Cruz, 1979. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998 (b).

GRAÇA, Antonio Paulo. A poesia de Astrid Cabral. In: CABRAL, Astrid. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998 (b).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora revista dos tribunais, 1990.

HERÁCLITO. In: *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

JUNQUEIRA, Ivan. Em torno de torna-viagem, 1981. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998 (b).

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. A poesia de Carlos Fernando Magalhães. *Revista Trama*. Colegiado do Curso de Letras; Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras da Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon, v. 2, n. 3, p.129-147. 1º semestre de 2006.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. Identidade e transfiguração em Candeia de Canto. *Revista Trama*. Colegiado do Curso de Letras; Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras da Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon, v. 1, n. 2, p.167-194. 2º semestre de 2005.

LOPES, José de Souza Miguel. *Memória e esquecimento face à reorganização da estrutura da temporalidade*. Disponível em: <<http://www.apagina.pt>> Acesso em: 10 abr. 2008.

NAUD, José Santiago. Prefácio de Rês Desgarrada, 1994. In: CABRAL, Astrid. *De déu em déu*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998 (b).

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

SARGENTIM, Hermínio. *Língua portuguesa no Ensino Médio*. São Paulo: Ibec, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SOARES, Angélica. O confinamento doméstico de mulheres em *Intramuros*, de Astrid Cabral. *Fazendo gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST63/Andelica_Soares_63.pdf>. Acesso em: janeiro de 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sortilégios da criação*. Rio de Janeiro: Ed. Galo Branco, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. *Verbo de Minas: letras: Literatura e mídia: encontros e desencontros* / Centro de ensino superior de Juiz de Fora – Programa de pós-graduação. Juiz de Fora, v.5: n.10, p. 11 -50, 2006.

TELLES, Tenório Nunes. *Mais que uma sensibilidade feminina*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>> Acesso em: 20 fev. 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)