

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

VITÓRIA CARVALHO DOS SANTOS

METAPOESIA E OUTRAS METAS:
análise do discurso metafórico em *Palavra na berlinda*, de Astrid Cabral

Manaus
2024

VITÓRIA CARVALHO DOS SANTOS

METAPOESIA E OUTRAS METAS:

análise do discurso metafórico em *Palavra na berlinda*, de Astrid Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários do referido Programa.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Coorientador: Dr. Cacio José Ferreira

Manaus
2024

Ficha Catalográfica

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

S237m Santos, Vitória Carvalho dos
Metapoesia e outras metas : análise do discurso metafórico em
Palavra na berlinda, de Astrid Cabral / Vitória Carvalho dos Santos .
2024
144 f.: il. color; 31 cm.

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

1. Metalinguagem. 2. Metapoesia. 3. Palavra na berlinda. 4. Astrid
Cabral. 5. Metáfora. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

VITÓRIA CARVALHO DOS SANTOS

METAPOESIA E OUTRAS METAS:

análise do discurso metafórico em *Palavra na berlinda*, de Astrid Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/FLET/UFAM) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Dissertação defendida e aprovada em 17 de dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA:



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



Prof. Dr. Fabrício Magalhães de Souza – **Membro**
Secretaria de Estado de Educação e Desporto Escolar – SEDUC-AM



Profa. Dra. Iná Isabel de Almeida Rafael – **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me concedido a graça de ingressar na Pós-graduação e por ter me concedido força para enfrentar as tormentas que surgiram e, assim, conseguir concluir o Mestrado;

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

Agradeço à Universidade Federal do Amazonas – UFAM – pela acolhida gratuita, bucólica e fascinante no coração da floresta amazônica desde as minhas visitas quando criança durante a graduação de minha mãe, passando pela do meu irmão até, finalmente, a minha graduação em Letras – Língua e Literatura Portuguesa e, agora, a minha Pós-graduação em Letras.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL/UFAM – pela acolhida e pelos esclarecimentos necessários, os quais, em alguns casos, foram fundamentais e, em outros, poderiam ter sido mais abordados e acompanhados junto aos mestrandos;

Agradeço ao Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literatura de Expressão Amazônica – Gremplexa – pela acolhida desde 2020 em meio à pandemia de covid-19 e por todas as oportunidades de atividades acadêmicas proporcionadas a mim desde então;

Agradeço ao meu orientador, o professor doutor Carlos Antônio Magalhães Guedelha, por ter me recebido de braços abertos no Gremplexa e no PPGL como sua orientanda. Meus agradecimentos por sua disposição, pela sua presença e por ter me orientado em tantos assuntos acadêmicos com atenção e paciência;

Agradeço ao meu coorientador, o professor doutor Cacio José Ferreira, por também ter me acolhido gentilmente como sua orientanda na UFAM e na FAPEAM;

Agradeço aos membros da Banca Examinadora, a professora doutora Iná Isabel de Almeida Rafael e o professor doutor Fabrício Magalhães de Souza, por realizarem uma leitura atenciosa da minha pesquisa e contribuírem com ela;

Agradeço ao professor doutor Cláudio Sampaio Barbosa, meu orientador de PIBIC e de monitoria durante o período de aulas remotas em decorrência da pandemia de covid-19. Obrigada por sua amizade e por sua imensa disposição em me orientar, sempre acreditando em mim e me incentivando em meus planos e projetos como, por exemplo, este;

Agradeço à minha psicóloga Carla Cristina Nazareth, pelo acolhimento, por sua paciência, por sua amizade e por seus tantos esclarecimentos que me ajudaram e ajudam até hoje a lidar com as tormentas do percurso.;

Agradeço aos colegas e aos amigos que me ajudaram a chegar tão longe nesta estrada acadêmica, incentivando-me e sendo grandes exemplos;

Agradeço à minha família pelo apoio, sobretudo à minha mãe Lucilene e ao meu irmão Vitor por terem me incentivado a tentar e a continuar no Mestrado apesar de algumas dificuldades enfrentadas;

Agradeço a todos que, de alguma maneira, ajudaram-me a caminhar por esta estrada. Muito obrigada.

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim vercejar
o âmago das coisas.

(Conceição Evaristo, 2021, p. 121).

RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre a metalinguagem nos textos poéticos do livro *Palavra na berlinda*, da escritora amazonense Astrid Cabral. Para alcançar esse objetivo, o trabalho foi conduzido pelos seguintes problemas de pesquisa: de que forma a autora utiliza a metapoesia para descrever o ofício de escritor(a) nos poemas de *Palavra na berlinda*? Como a metalinguagem se manifesta no livro? Quais sentidos podem ser apreendidos a partir da análise das metáforas que constituem os poemas? Que interdiscursos podem ser estabelecidos? Tais questões foram respondidas a partir de três ações, sendo elas a realização da análise do discurso literário da obra, ou seja, análise dos poemas selecionados; a elucidação da metapoesia voltada para o ofício poético e para a própria poesia; e o apontamento dos sentidos do discurso metafórico a partir das metáforas presentes nos elementos paratextuais e textuais do livro. Para explicar a metalinguagem e a metapoesia, linguagens cujos objetos de estudo são elas mesmas e tudo que a elas se relacione, busquei aporte em Jakobson (2003), Chalhub (2005) e Guedelha (2020). Quanto às metáforas, termos utilizados para se referirem a outros, elas foram analisadas com base, principalmente, em Lakoff e Johnson (2002) e Aristóteles (2012, 2019), contando, ainda, com as contribuições de Ricoeur (2015) e Candido (2006), além de outros fundamentais para a realização deste estudo, incluindo diversas entrevistas realizadas, reunidas e publicadas por Astrid Cabral (2015). Com isso, as análises dos elementos paratextuais com Genette (2009) e dos elementos textuais, os poemas, com os escritores já citados mostram que a autora Astrid Cabral lança mão de metáforas em suas obras do início ao fim, a começar pelo título, conforme se observa em *Palavra na berlinda* e em tantas outras, o que faz dela, portanto, uma metaforista. O livro objeto de estudo desta pesquisa, por meio da metalinguagem, da metapoesia e de diversas metáforas, aborda o ofício de escritor, especificamente o de poeta, para comentar sobre prazeres e desprazeres da profissão, incluindo peculiaridades que somente esses profissionais possuem. Além disso, os poemas abordam o principal instrumento de trabalho dos escritores/poetas: a palavra, fundamental para eles e essencial para a comunicação humana, a qual, inclusive, compõe os poemas, textos nos quais se materializa a poesia, ambos também assuntos constituintes de vários textos poéticos do livro. Após tantas páginas dedicadas ao ofício de escritor, à poesia, ao poema e à palavra, Astrid Cabral, de maneira sensível e perspicaz, finaliza *Palavra na berlinda* com uma seção dedicada ao avesso da palavra, seção essa que coloca na berlinda o silêncio, compreendido nesta dissertação não apenas como a ausência de sons, mas também como o lugar de onde eles partem, fundante da comunicação. Por outro lado, ele também é apresentado nos poemas como a diminuição preocupante do diálogo e, conseqüentemente, da comunicação interpessoal.

Palavras-chave: metalinguagem; metapoesia; *Palavra na berlinda*; Astrid Cabral; metáfora.

ABSTRACT

This research discourse about the metalanguage in poetic texts from the book *Palavra na berlinda* by amazonian writer Astrid Cabral. To reach this aim/target, the work was guided by following research problems: how the writer uses metapoetry to describe the writer craft in poems from *Palavra na berlinda*? How the metalanguage express itself in the book? Which the senses can be deduced from analysis of metaphors that constitute the poems? Which interdiscourses can be established? This questions were answered from three actions, being it the achievement of literary analysis discourse of the opus, that is, analysis of the selected poems; the elucidation of metapoetry directed to the poetic craft and to the own poetry; and the note of the senses metaforic discourse's from metaphors present in the paratextual and textual elements of the book. To explain metalanguage and metapoetry, languages whose study's objects are theyself and all that relate with them, i searched support in Jakobson (2003), Chalhub (2005) and Guedelha (2020). In regard to metaphors, terms used to refer others, it were analyzed based on, mainly, Lakoff and Johnson (2002) and Aristóteles (2012, 2019), having yet with contributions by Ricouer (2015) and Candido (2006), in addition to essential others to the realize this study, including several interviews realized, reunited and published by Astrid Cabral (2015). With this, the analysis of paratextual elements with Genette (2009) and of textual elements, the poems, with the writers already cited show that the writer Astrid Cabral makes use of metaphors in your opuses from start until the end, to begin at title, according to see in *Palavra na berlinda* and in to much others, that what makes her, therefore, a metaphorist. The book study object of this research, through the metalanguage, the metapoetry and the several metaphors, approach the writer craft, especially the poet, to comment about pleasures and displeasures of the craft, including particularities that only this professional have. In addition, the poems approach the main work's instrument from writers/poets: the word, fundamental for them and essential to the human communication, which, inclusively, composes the poems, texts in which the poetry materializes, both also subjects component of various poetic texts from the book. After so much pages dedicated for writer craft, for poetry, for poem and for word, Astrid Cabral, in sensitive and keenly way, ends *Palavra na berlinda* with a topic dedicated for the inside out word, topic that place the silence in the spotlight, understood in this dissertation not only sounds absence, but also the place where it departs, founder of the communication. On the other side, it is too proposed in the poems how the worrying decrease of the dialog and, consequently, of the interpersonal communication.

Keywords: metalanguage; metapoetry; *Palavra na berlinda*; Astrid Cabral; metaphor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – (Primeira) Capa do livro Palavra na berlinda	18
Figura 2 – Quarta capa do livro Palavra na berlinda	22
Figura 3 – Orelha da terceira capa do livro Palavra na berlinda	24
Figura 4 – Prefácio na orelha da segunda capa do livro Palavra na berlinda	30
Figura 5 – Página 1 do livro Palavra na berlinda	34
Figura 6 – Página 3 do livro Palavra na berlinda	34
Figura 7 – Sobreposição das páginas 1 e 3 do livro Palavra na berlinda	37
Figura 8 – Anverso do índice do livro Palavra na berlinda	38
Figura 9 – Verso do índice do livro Palavra na berlinda	39
Figura 10 – Dedicatória e agradecimentos do livro Palavra na berlinda	40
Figura 11 - Epígrafe do livro Palavra na berlinda	42

SUMÁRIO

A (MINHA) ESTRADA ATÉ AQUI.....	11
1 NO PRINCÍPIO, A PALAVRA... E SEUS ADJUNTOS	18
1.1 As acomodações da “ <i>Palavra</i> ” à primeira vista do público	18
1.2 No comando da berlinda, ela: Astrid Cabral.....	23
1.3 Entre as cadeiras: por dentro da berlinda.....	29
2 ESCRITORES NA BERLINDA	44
2.1 Sobre os escritores, sobretudo os poetas.....	45
2.2 Nós, os poetas	66
2.3 Eu lírico poeta	69
3 O TEXTO POÉTICO NA BERLINDA	82
3.1 A poesia na berlinda.....	82
3.2 Com a palavra, o poema.....	91
4 A PALAVRA E O SEU AVESSE, O SILÊNCIO	104
4.1 A palavra na berlinda	104
4.2 Entre a palavra e o silêncio.....	116
4.3 O silêncio na berlinda.....	121
4.4 Desocupando a berlinda	135
CADEIRA VAZIA: últimas palavras acerca da berlinda metapoética de Astrid Cabral	137
REFERÊNCIAS	141

A (MINHA) ESTRADA ATÉ AQUI...

(...até a metapoesia e outras metas de pesquisa)

Durante o meu ensino médio, não sabia ao certo qual curso seguir na universidade. Sabia, sim, que deveria ingressar em algum, haja vista minha mãe graduada e meu irmão mais velho graduando. Até hoje me pego pensando na prematuridade com a qual uma decisão dessas é tomada. Faz parte da vida. Em alguns casos, é preciso o empurrão, é necessária a pressão, afinal de contas, se houver tempo para pensar, talvez o medo assuma a direção e conduza para algumas casas atrás. Eu mesma teria voltado atrás simplesmente por medo.

Quando me vi adoentada e longe da escola no terceiro ano do ensino médio, aí é que o medo me abraçou mesmo e fez morada, companheiro fiel de cada dia, juntamente com a tristeza, irmã do desânimo. Engulo, aqui, o desenrolar dessa história a fim de não rememorar esse triste capítulo do livro da minha vida, muito menos tornar esta introdução um mar de lágrimas, e salto para “os refrescos”, como dizem diversos *memes* na internet. Naquela altura do campeonato, último ano do ensino médio, volta final da corrida, linha de chegada logo à frente, eu já sabia com o que gostaria de estudar na faculdade: língua portuguesa, português.

Já sabia, que eu me lembre, desde o ano anterior. Contudo, não foi uma decisão repentina, escolha aleatória. Desde os ensinamentos fundamentais I e II, gostava de estudar gramática (“português”, como chamavam) e textos literários. Quando ingressei no ensino médio, o amor pela Literatura só cresceu, seja por identificação, seja por fascínio. Isso acarretou outro problema: como escolher entre a língua portuguesa – português/gramática normativa – e a Literatura? Eis que descobri a resposta e, com ela, o alívio: podia estudar ambas no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa.

Feita essa feliz descoberta, recuperada da doença, prestei vestibular e ingressei na Universidade Federal do Amazonas, a UFAM, mesma casa acadêmica de minha mãe e de meu irmão. Devido à intensidade dos acontecimentos e ao tratamento de saúde ainda em curso, não pude me preparar melhor para o universo acadêmico. Na verdade, nem sei se alguém consegue se preparar para esse ambiente. O aprendizado vem com a vivência diária... e com ela vêm as dificuldades, as rasteiras, as humilhações... Não, ninguém me preparou para isso, tampouco eu esperava.

Tive que aprender a lidar com todas essas dificuldades. Aprendi mesmo? Um pouco, não posso negar. Menos que o necessário para lidar com todos os cinco anos de graduação. Foi uma trajetória muito intensa e dolorida, confesso. Graduei-me em 2022, ainda ano pandêmico. Por mais surpreendente que seja, os anos da pandemia de covid-19 não foram os mais difíceis do curso, apesar da novidade das aulas on-line, haja vista minha preferência pela modalidade

presencial. Apesar, também, de ter que preparar aulas remotas, pois, nesta altura do curso, eu já me encontrava inserida no Programa de Residência Pedagógica da Capes.

Minha experiência no programa serviu para consolidar meu apreço pela docência e meu desejo de seguir em frente nessa profissão, apesar dos pesares, porque, afinal, todas as áreas possuem dificuldades. Ser professor, professora, pra mim, equivale a diversas outras profissões: altos e baixos, muito trabalho (se você for um profissional dedicado), prazeres e desprazeres, etc. Guardo com muito carinho os meses nos quais pude, finalmente, pisar em uma escola estadual como professora residente e ministrar minhas aulas, as quais, em sua maioria de Literatura, foram preparadas com muito carinho e nervosismo (ansiedade mesmo).

Muitas foram as aflições durante minha experiência no ensino superior (e até antes dele). Todavia, nem tudo são lágrimas (graças a Deus). Também desfrutei de alguns momentos prazerosos: risos com amigos, compartilhamento de aflições, merendas com meu irmão, aventuras nos ônibus (muitas corridas para não os perder), regozijos ao fim de cada trabalho, prova e disciplina concluídos. Foi exatamente em uma dessas disciplinas que comecei a traçar, sem nem imaginar, a minha estrada até aqui. Foi na disciplina Literatura Amazonense, com o professor doutor Carlos Antônio Magalhães Guedelha, professor e pesquisador apaixonado pela literatura amazonense, que me deparei pela primeira vez com a escritora Astrid Cabral.

Passados alguns anos, ainda na graduação, ingressei no Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literatura de Expressão Amazônica, o Gremplexa. Foi nesse momento que pude conhecer melhor a literatura local, até então muito desconhecida por mim, infelizmente. Mergulhada nesse universo literário local, pude conhecer diversas obras e escritores amazonenses, como o querido professor Tenório Telles, responsável pelo resgate de muitas obras literárias antigas e pela produção de muitas outras novas, ao lado do professor Marcos Frederico Krüger. Todo esse envolvimento e, com ele, descobrimento, admiração e entusiasmo me conduziram para este ponto da estrada: o Mestrado em Letras no PPGL da UFAM.

Quando decidi participar do processo seletivo do mestrado, um pouco depois de concluída a graduação, tinha em mente a Literatura e a vontade de trabalhar com algum escritor brasileiro, o que logo se delimitou ainda mais ao decidir que seria um escritor local. Foi quando li um edital passado e me deparei com os campos de abrigo dos professores. A princípio, não achei que pudesse desenvolver um projeto que correspondesse a algum dos campos literários apresentados. Eis que me deparei com um abrigo de pesquisa voltado, especificamente, para o estudo da obra de Astrid Cabral. Foi a luz da qual eu precisava para iluminar esse ponto da estrada.

A partir desse momento, busquei o que trabalhar acerca da obra dela, haja vista o número elevado de trabalhos já realizados. Conheci o livro *Palavra na berlinda* e logo me encantei por sua capa belíssima e por ser um livro de poemas. Entretanto, assustei-me quando vi que se trata de um livro com poemas metalinguísticos, cuja temática se volta para o próprio fazer poético. Já conhecia o assunto, mas não profundamente. Em busca de orientações, recorri a professores e colegas mais próximos. Consegui esclarecimentos e direcionamentos quanto às teorias para a elaboração do pré-projeto. Para isso, fiz como citei no primeiro parágrafo desta introdução: não pensei muito e decidi arriscar, até porque, quando parei para pensar, tive vontade de desistir. O pior que poderia acontecer seria a reprovação no processo.

Enfrentei o medo e li os textos. Como eu gosto de dizer: fui com medo mesmo. Consegui elaborar o projeto. O restante já é de se imaginar. Ainda hoje, escrevendo este texto, a minha dissertação, surpreendo-me com o quão longe cheguei em meio a tantos dias de mar agitado, rio negro (assustador), canoa furada e eu caboquilha que nem sabe nadar. Às vezes, o desespero toma conta, mas encontro calma no mesmo lugar de tormenta: no texto, escrevendo, analisando os poemas de *Palavra na berlinda*. A poesia tem sido uma grande amiga de longa data. Seu principal artifício para me envolver talvez seja a abordagem poética de fatos cotidianos, os quais afligem o ser humano, incapaz de descrevê-los senão por meio da poesia. Disso, Astrid Cabral entende bem.

Ela é uma renomada escritora amazonense nascida em Manaus, estreante na produção literária brasileira em 1963 com o livro de contos *Alameda*. Caminhando na contramão dos costumes sociais vigentes e em busca dos seus sonhos, conseguiu ser a única mulher a participar do Clube da Madrugada, grupo de escritores amazonenses (nascidos e/ou criados no estado) responsável por uma mudança no modo de fazer e de ver a Literatura no Amazonas, estabelecendo uma sintonia entre as produções dessa região com as demais regiões brasileiras, conforme explica o professor Zemaria Pinto (2011).

Desde que se lançou como escritora, Astrid Cabral abordou diversos temas em suas obras, como o amor (correspondido ou não), a morte, o envelhecimento, fatos corriqueiros do cotidiano entre outros, inclusive a metalinguagem, tema escolhido para estudo nesta pesquisa a partir do livro *Palavra na berlinda*, lançado em 2011 e no qual a escritora aborda o ofício poético (de escritor, sobretudo de poeta) por meio da metapoesia e de criativas metáforas. A partir disso, analiso a descrição do trabalho com as palavras e com a poesia nos textos poéticos por meio do olhar de uma escritora, mais especificamente de uma poeta. Para tanto, são de fundamental importância as análises das metáforas constituintes dos poemas, as quais constroem o sentido de sua metapoesia.

A propósito, além de Astrid Cabral, outros grandes nomes da literatura brasileira já lançaram mão da metapoesia em suas obras, como Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Segundo explica o professor Carlos Antônio Magalhães Guedelha (2020, p. 170), pesquisador da obra astridiana, a metapoesia “[...] ocorre quando a poesia põe-se a si mesma em cheque, refletindo sobre o ‘ser’ da poesia e também sobre o ‘ser’ do poeta”. Compreendo, então, como a poesia a qual fala sobre si mesma e, conseqüentemente, sobre como o poeta enxerga o (seu) fazer poético. É o caso do livro escolhido para esta pesquisa, *Palavra na berlinda*, no qual, como o próprio título prenuncia, coloca-se em discussão o manejo com a palavra em sua amplitude.

Guedelha (2020, p. 170) afirma, ainda, que a metapoesia se encontra sob o guarda-chuva da metalinguagem. Essa, por sua vez, foi explanada pelo linguista russo Roman Jakobson em um conjunto por ele denominado de funções da linguagem. De acordo com Jakobson (2003, p. 127), a metalinguagem é um nível de linguagem que “[...] fala da linguagem”, ou seja, é quando “[...] o discurso focaliza o CÓDIGO [...]”. Sintetizando, ela pode ser compreendida como uma linguagem voltada para si mesma, para o seu próprio estudo e/ou questionamento.

Considerando a Literatura como uma manifestação da linguagem, apresento um estudo não apenas de poemas cujas temáticas sejam voltadas para eles mesmos e seus processos de criação, mas também de poemas os quais discorram sobre o uso da palavra em seus diversos desdobramentos. Trata-se, pois, da Literatura direcionada a si mesma ou, como denominou o crítico literário Roland Barthes (2007), da metaliteratura.

Assemelhando-se a uma espécie de ímã, a metalinguagem atrai uma outra “meta” fundamental para esta pesquisa, para compor consigo os poemas de *Palavra na berlinda* e para a construção dos sentidos: a metáfora. Como os poemas retratam, por diversas vezes, o cotidiano de quem exerce o ofício das palavras, ela não poderia ser deixada de lado, uma vez que, para os linguistas George Lakoff e Mark Johnson (2002, p. 45), “[...] a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação”.

Além do cotidiano, da linguagem, do pensamento e da ação, a metáfora constitui essencialmente a obra de Astrid Cabral, haja vista que sua primeira produção lançada, o livro *Alameda* (1963), possui contos nos quais há uma metaforização da vida humana por meio da personificação de elementos não humanos. Mas o que seria essa “meta” onipresente no cotidiano e na obra da escritora? De acordo com Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra [...]”. Ou seja, ela é um meio de se referir a alguma coisa por meio da utilização de outra coisa. Na maioria dos casos,

a escolha do termo metafórico se dá em virtude de uma determinada característica em comum entre as partes relacionadas.

Diante dos esclarecimentos acerca da temática da metapoesia, bem como da metalinguagem, tencionei responder nesta pesquisa os seguintes problemas: de que forma a autora utiliza a metapoesia para descrever o ofício de escritor(a) nos poemas de *Palavra na berlinda*? Como a metalinguagem se manifesta no livro? Quais sentidos podem ser apreendidos a partir da análise das metáforas que constituem os poemas? Que interdiscursos podem ser estabelecidos? As respostas para essas perguntas representam os pontos essenciais das análises presentes neste trabalho.

Um dos motivos que justificam a execução deste trabalho é o meu interesse no estudo dos poemas de *Palavra na berlinda*, explorando as metas já citadas acima e reunidas harmonicamente no livro. Para tanto, parto da metáfora proposta pelo linguista Dominique Maingueneau (2018), a qual concebe o escritor como um náufrago em uma ilha social ou psíquica que escreve para ser reconhecido por seus semelhantes e, ao mesmo tempo, para exprimir-se. Dessa forma, analiso a maneira com a qual a escritora Astrid Cabral adota a metapoesia para expressar a sua concepção do ofício com as palavras, do ofício poético, seu próprio ofício, bem como já o fizeram outros grandes escritores da literatura brasileira.

Outro motivo pelo qual esta pesquisa se justifica é pela defesa do estudo da poesia de uma escritora, sobretudo amazonense, por considerar o cenário literário brasileiro ainda majoritariamente favorável a escritores homens e dos principais centros urbanos nacionais. Vale ressaltar, também, a contribuição desta pesquisa para o acervo literário direcionado aos autores locais que labutam diariamente por mais reconhecimento e um lugar de destaque na literatura nacional.

Além do mais, é de meu interesse uma análise do discurso poético por meio de conceitos linguísticos já consagrados, pois, como bem explicou Jakobson (2003, p. 119), “a Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”. Continuando com o linguista:

A insistência em manter a Poética separada da Linguística se justifica somente quando o campo da Linguística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos linguistas, como a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da Linguística se confina à gramática ou unicamente a questões não-semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres (Jakobson, 2003, p. 121-122).

Sendo assim, considero ser uma associação possível, uma vez que não se trata de uma análise única e completamente gramatical, mas de uma análise linguística e poética, realizando-se essa última por meio da linguagem, compondo, portanto, o âmbito da Linguística, semelhante ao guarda-chuva da metalinguagem abrigando a metapoesia, conforme já explanado por Guedelha (2020).

A partir das inquietações e dos motivos anteriormente apresentados, eis o objetivo geral deste trabalho: analisar a metalinguagem poética de Astrid Cabral no livro *Palavra na berlinda*, destacando as variadas abordagens acerca da palavra, da poesia e da profissão de escritor/poeta presentes nos poemas.

Quanto aos objetivos específicos, apresento três: discorrer sobre o discurso literário de *Palavra na berlinda*, analisando os textos poéticos do livro; elucidar a metapoesia relacionada ao ofício poético presente no livro, explicitando como a poesia pode se voltar para si mesma colocando-se como a temática de um texto; por último, explorar os sentidos do discurso metafórico presente nos poemas que constituem a obra escolhida a partir das análises de metáforas constituintes dos poemas selecionados para estudo.

A dissertação possui três eixos norteadores e quatro capítulos. O primeiro eixo envolve a noção de discurso e a sua aplicação à Literatura, tratando, também, da enunciação e da função de autor assumida no caso dos poemas metalinguísticos do livro analisado, com contribuições de Santos e Oliveira (2001), Benveniste (1976, 2006a, 2006b), Fiorin (2021), Maingueneau (2015, 2018) e Foucault (2009).

O segundo eixo abriga as teorias acerca de duas metas: a metalinguagem e, mais especificamente, a metapoesia, fundamentais para os estudos cuja pauta é a palavra, adotando como base Jakobson (2003), Chalhub (2005) e Guedelha (2020). O terceiro e último eixo contém as teorias voltadas para a última meta: a metáfora, artifício muito presente nos poemas de *Palavra na berlinda*, esclarecendo os sentidos inferidos por elas. É embasado em Lakoff e Johnson (2002), Aristóteles (2012, 2019) e Marcuschi (2000), além de outras referências que contribuíram para as análises presentes nesta pesquisa.

Os três eixos perpassam explícita ou implicitamente todos os quatro capítulos, sendo o primeiro deles com o título “**No princípio, a palavra... e seus adjuntos**”, dividido em três tópicos dedicados ao estudo dos paratextos de *Palavra na berlinda*; o segundo, intitulado “**Escritores na berlinda**”, com três tópicos contemplando análises de poemas que tratam dos escritores, principalmente dos poetas; o terceiro, denominado “**O texto poético na berlinda**”, abordando poemas voltados para o gênero poesia e sua materialização em poema; e o último capítulo, “**A palavra e o seu avesso, o silêncio**”, abrangendo poemas cujas pautas se

concentram em torno da palavra e das consequências causadas pela sua diminuição e pela sua ausência, como, por exemplo, o silêncio, o qual, em contrapartida, também é considerado o abrigo do qual ela parte.

Por fim, o trabalho realizou-se por meio de pesquisas bibliográficas direcionadas à elucidação dos três eixos teóricos e, conseqüentemente, às explanações dos paratextos e dos textos poéticos dos quatro capítulos da dissertação.

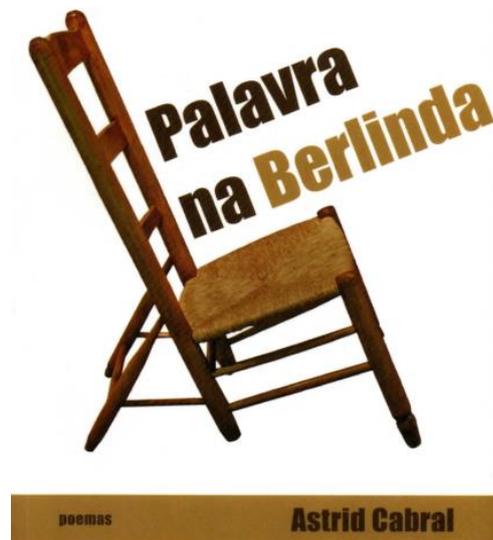
1 NO PRINCÍPIO, A PALAVRA... E SEUS ADJUNTOS

Este capítulo analisa os paratextos de *Palavra na berlinda*, os quais, segundo explica o crítico literário francês Gérard Genette (2009), são produções (verbais ou não) que acompanham um texto, contribuindo com a sua apresentação e sendo um meio pelo qual um texto se torna livro. São, pois, elementos que acompanham e/ou estabelecem uma ligação com o texto propriamente dito, a exemplos dos títulos, dos prefácios, das entrevistas, as quais, comumente, não acompanham, mas se relacionam com determinadas obras, dentre outros itens. O capítulo possui três tópicos. O primeiro analisa elementos da parte externa do livro; o segundo apresenta a autora e um pouco da sua trajetória até a publicação do livro citado; o último é voltado para a análise dos elementos internos que antecedem os textos poéticos.

1.1 As acomodações da “Palavra” à primeira vista do público

Este primeiro tópico analisa dois elementos principais da parte externa do livro, os quais logo se mostram à primeira vista do público. São eles a primeira e a quarta capas, isto é, a capa frontal do livro, conforme a figura 1, e a que se apresenta na parte posterior dele, conforme a figura 2.

Figura 1 – (Primeira) Capa do livro
Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

Ao se deparar com *Palavra na berlinda*, um leitor familiarizado com o universo das Letras, sobretudo da Literatura, consegue identificar prontamente a temática do livro por meio de uma rápida análise da capa. Nela, o título, grafado em letras grandes, aparece como se estivesse acomodado, sentado em uma cadeira, ambos na parte superior, ocupando a maior parte da capa e destacados pelo fundo branco com a palavra “Berlinda” também destacada pela grafia em um tom mais claro que as demais. Essa disposição possibilita concluir que se trata de um livro cuja temática central é a palavra ou algo que gira em torno dela.

Mesmo no caso de um leitor sem qualquer familiaridade com as Letras e com a Literatura, é possível inferir a temática do livro pelo título composto e iniciado pelo próprio vocábulo “Palavra”, destacado na cadeira evidenciada pelo fundo branco e, mais ainda, se for do conhecimento do leitor o significado de “Berlinda”. De acordo com o Míni Aurélio, dicionário da língua portuguesa (Ferreira, 2020, p. 101), *berlinda*, substantivo feminino, possui três significados: “**1.** Pequeno coche de 4 rodas, suspenso entre 2 varais. **2.** Oratoriozinho para imagens de santos. **3.** Certo jogo de prendas”.

Já no Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa (2009, p. 169), o verbete aparece inserido na expressão “**Estar na berlinda**. Estar no centro das atenções gerais; ser objeto de comentários gerais; estar na ordem do dia: *Qual é o time brasileiro que está na berlinda?*”. A partir dos dois dicionários consultados, principalmente do segundo, é possível compreender que o título do livro coloca a palavra no centro das atenções, no centro da pauta da vez, do dia. Ela se encontra, portanto, em um patamar mais elevado, como um palco, um tablado, um altar semelhante aos que abrigam imagens de santos, conforme citado pelo Míni Aurélio.

O título é, assim como outros elementos abordados nesta seção, um paratexto, conforme denominado por Genette (2009). Com base em outros escritores, o crítico literário cita três funções exercidas pelo título, não presentes, necessariamente, ao mesmo tempo: designação, indicação do conteúdo e sedução do público (Genette, 2009). De fato, no caso do livro objeto de estudo desta pesquisa, é possível conhecer sua identificação e inferir o seu conteúdo a partir do título e, com isso, atrair leitores interessados, amantes das Letras e da Literatura, ou apenas familiarizados com essas áreas, o que não descarta, também, a atração de simples curiosos.

Eis aqui duas confissões. Confesso ter sido atraída (ou, com base nas funções comentadas por Genette, seduzida) pelo título e, claro, pela arte da capa devido ao meu envolvimento e gosto pela área das Letras, principalmente da Literatura. No mais, confesso já ter escutado a expressão “estar na berlinda” associada a algum assunto em discussão, destaque, foco, antes mesmo de entrar no curso de Letras, provavelmente graças a alguma produção

televisiva ou conversa com alguma pessoa mais adulta, afinal de contas, não se trata de uma expressão muito comum entre pessoas jovens atualmente.

Palavra na berlinda, especificamente o título, já carrega, de antemão, um dos principais eixos de estudo desta pesquisa: a metáfora. Os professores estadunidenses George Lakoff e Mark Johnson (2002, p. 47-48), estudiosos do assunto, estabeleceram que “*a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra [...]*”. Esse tipo de experiência é exatamente o que acontece no livro citado, partindo logo da capa com o seu título metafórico e perpassando os poemas no decorrer da obra.

Como apontou a pesquisadora Hercilaine Virgínia Oliveira Alves (2022, p. 72), cuja dissertação acerca da infância na lírica de Astrid Cabral possui uma seção dedicada ao estudo das metáforas das capas (os títulos) das obras astridianas, incluindo, pois, *Palavra na berlinda*, a metáfora do título é “A PALAVRA É UM ASSUNTO”. Mas qual palavra seria essa? Não se trata de uma palavra específica em destaque “na berlinda” ao longo de toda a obra, nem, ainda, de poemas cujas temáticas sejam voltadas a uma palavra específica ou ao conjunto das palavras.

O livro em questão aborda, sim, em seus textos poéticos, o campo das palavras, a utilização delas, as consequências dos usos e, até mesmo, dos seus silenciamentos. No entanto, “*Palavra*” representa, para além disso, múltiplos campos diretamente ligados a elas, a saber o dos profissionais que fazem delas os seus sustentos (escritores, poetas); o do próprio gênero poesia; o da materialização da poesia em poema; o das dificuldades enfrentadas no ofício poético; entre outros localizados nos poemas do livro. Acerca dessa forma de representação, Lakoff e Johnson (2002, p. 91-92) comentam: “[...] estamos usando uma entidade para nos referirmos a outra que é relacionada a ela. A esse caso chamaremos de *metonímia* [...]”.

Sendo assim, o título, mais especificamente o verbete “*Palavra*”, é adotado para referenciar todos os campos acima citados, bem como os demais que se relacionem com o termo destacado presentes no livro. Os professores estadunidenses explicam, ainda, que “a metonímia tem, pelo menos em parte, o mesmo uso que a metáfora, mas ela permite-nos focalizar mais especificamente certos aspectos da entidade a que estamos nos referindo” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 93). A entidade em destaque é o ofício poético, o trabalho do escritor, sobretudo daquele de poemas - o poeta - e afins.

Lakoff e Johnson esclarecem, ainda, alguns conceitos metonímicos, ou seja, tipos de metonímia, a exemplo do “PARTE PELO TODO”. Segundo eles, “a metonímia PARTE PELO TODO, por exemplo, emerge das nossas experiências em relação ao modo pelo qual as partes estão geralmente relacionadas com o todo” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 97). No caso do título *Palavra na berlinda*, é possível incluí-lo nesse conceito metonímico porque “*Palavra*”

representa apenas uma parte de um todo bem maior: o ofício poético, o trabalho do escritor. “*Palavra*” representa todos os outros vocábulos, todas as palavras, assim como os poemas e demais categorias relacionadas ao ofício poético e ao próprio escritor.

Analisada a parte superior da capa, compreendido o título, destaco outros elementos fundamentais presentes na capa: o gênero do livro a partir da palavra “poemas”, grafada em letras minúsculas e alinhada à esquerda, e o nome da escritora “Astrid Cabral”, grafado com letras maiores e alinhado à direita, ambos abaixo da cadeira com o título e um pouco abaixo, também, do centro da capa.

Diferentemente de muitos livros com os quais já tive e tenho contato, *Palavra na berlinda* me chamou a atenção, dentre vários outros motivos, alguns, inclusive, citados anteriormente, pelo fato de apresentar logo na capa o seu gênero textual (no caso, literário) por meio da palavra “poemas”, discretamente à esquerda. Isso possibilita aos leitores inferirem que estão diante de um livro de poemas, o qual contém textos poéticos que não são contos, crônicas ou romance. Por mais que não compreendam o título, terão como saber, ao menos, com qual gênero textual estão se deparando, assim como eu pude saber e despertar, naquele momento, minha curiosidade por seus poemas.

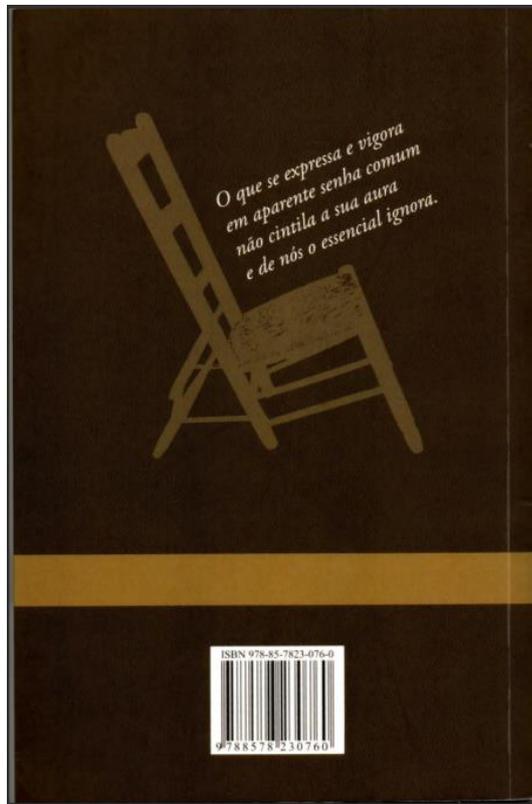
Tal colocação, aparentemente não tão comum hoje em dia, é denominada por Genette (2009) como indicação genérica, uma prática da época clássica francesa, sendo um estatuto oficial e intencional da obra, atribuído pelo autor e pelo editor ao texto, cuja legitimidade não pode ser ignorada pelo leitor. Não se pode ler um livro de poemas como se lê um romance, ou uma fábula, entre outros gêneros literários. Cada qual requer uma leitura específica, mesmo que repetida por diversas vezes, um dos motivos pelos quais os livros de poemas costumam sobrar nas prateleiras das livrarias atualmente.

Na parte inferior da capa, centralizada, encontra-se uma ave logotipo da editora responsável pela publicação do livro: a *Ibis Libris*, localizada no Rio de Janeiro. A ave se assemelha a um condor, pássaro símbolo da terceira geração do Romantismo brasileiro, a geração condoreira, e que representou a luta dos poetas por liberdade, conforme explana o professor Tenório Telles (2014, p. 16). Em consulta ao Dicionário Básico Latino-português do professor Raulino Busarello (2012), é possível encontrar os dois verbetes que denominam a editora. A partir disso, estabeleci a seguinte tradução livre: livro(s) nesse lugar, convergindo, assim, com o possível condor e, então, com o campo das Letras, sobretudo da Literatura.

Na quarta capa do livro, figura 2, segundo nomeia Genette (2009), aquela parte de trás dele, oposta à capa, ou, metaforicamente falando, na costa do livro, há novamente a presença

de uma cadeira, porém, não mais acomodando o título, mas sim os quatro últimos versos do poema de abertura do livro homônimo ao título - “Palavra na berlinda”:

Figura 2 – Quarta capa do livro Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

Os versos extraídos do poema de abertura sugerem algumas reflexões, principalmente por terem sido deslocados, justamente, para a quarta capa do livro, aquela que se mostra, geralmente, em um segundo momento ao público, logo após o primeiro contato com a capa. Utilizo o termo público em vez de leitor(es) devido à distinção existente entre eles estabelecida por Genette. Para o crítico literário, público:

[...] é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores, porque engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua “recepção” (Genette, 2009, p. 72).

Diante do exposto, considero o público como uma categoria de leitores a qual pode ou não se aprofundar na leitura do texto e, estabelecido um contato com este, pode contribuir, de alguma forma, com a sua divulgação. É o que acontece, por exemplo, com livros que não foram lidos, mas têm seus títulos ou trechos lembrados e citados em determinados contextos conversacionais a fim de, por exemplo, produzir humor (muito comum em *memes*).

Em se tratando de *Palavra na berlinda*, considerando um contexto no qual o assunto evoque as palavras em si mesmas, o termo berlinda ou afins, uma pessoa que já tenha tido algum contato com o livro pode rememorar-lo e trazê-lo para a conversa: “aquele livro da cadeira marrom na capa”; “aquele livro com cadeiras acomodando palavras na frente e atrás”. A partir disso, estabeleço algumas reflexões acerca dos versos acomodados na cadeira da quarta capa do livro.

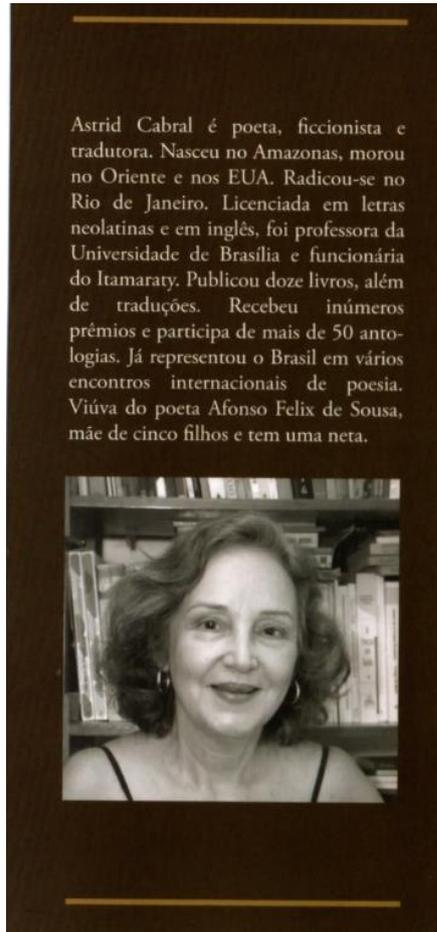
Admitindo “senha comum” como as palavras utilizadas pelos falantes de uma língua, entendo que nem tudo dito por meio delas representa, de fato, o que se quer dizer. Logo, essas palavras, disfarçadas por algum motivo, não fazem resplandecer o brilho da luz de cada indivíduo, ignorando, assim, o essencial de cada um. Mas o que pode ser considerado essencial? A verdade, os sentimentos, os desejos, os sonhos? Seria aquilo que fica sufocado, ignorado pelas palavras as quais, muitas vezes, não têm permissão para expressar a verdade pretendida.

A seleção desses versos pode despertar a curiosidade dos leitores e do público principalmente por eles terem sido retirados de um texto maior, um poema. Sendo assim, é possível atribuir alguns sentidos a eles, mas sentidos preliminares por se tratarem apenas de fragmentos. O que seria “senha comum”? O que se expressa por meio dela e “de nós o essencial ignora”? Tais indagações podem contribuir para a imersão no interior do livro com uma folheada nas páginas, com uma pausa em um texto que chame a atenção, conhecendo, assim, um pouco dos poemas de *Palavra na berlinda*.

1.2 No comando da berlinda, ela: Astrid Cabral

Eu não poderia analisar *Palavra na berlinda* sem, contudo, apresentar sua autora, e faço isso a partir da orelha da terceira capa do referido livro, apresentada a seguir na figura 3, a qual possui uma foto e uma pequena biografia da escritora.

Figura 3 – Orelha da terceira capa do livro *Palavra na berlinda*



Fonte: Cabral (2011)

Astrid Cabral Félix de Sousa, “musa do Clube da Madrugada” conforme pontuou a escritora Neiza Teixeira na 4ª edição do livro *Alameda* (2017), formou-se em Letras Neolatinas no Rio de Janeiro (onde reside atualmente), foi professora da primeira turma da Universidade de Brasília, além de oficial de chancelaria do Ministério das Relações Exteriores, cargo que lhe possibilitou um período de estada fora do Brasil, no Oriente Médio e na América do Norte, sem, contudo, esquecer de sua terra natal, Manaus.

Apesar da lembrança saudosa de suas origens, diversos livros seus foram publicados fora do Amazonas, segundo apresenta a antologia *Poesia e Poetas do Amazonas*, organizada pelos professores Tenório Telles e Marcos Frederico Krüger (2006, p. 223): *Ponto de Cruz* (Rio de Janeiro, 1979); *Torna-viagem* (Recife, 1981); *Rês desgarrada* (Brasília, 1994); *Intramuros* (Curitiba, 1998). Acrescento a essa lista o objeto de estudo desta pesquisa: *Palavra na berlinda*, publicado no Rio de Janeiro em 2011, entre outros que compõem sua vasta produção literária.

A autoria explícita do livro presente tanto na capa quanto na orelha da terceira capa também é um dos paratextos sobre os quais discorre Genette (2009, p. 41):

O onimato deve-se, às vezes, a uma razão mais forte ou menos neutra do que a falta de desejo de, por exemplo, criar um pseudônimo: é óbvio o caso, já lembrado, de quando uma pessoa já famosa produz um livro cujo sucesso poderá dever-se a essa celebridade prévia. Então, o nome não é mais uma simples declinação de identidade (“o autor se chama Fulano”), mas o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou melhor, uma “personalidade”, como bem diz o uso midiático: “Este livro é obra do ilustre Fulano de Tal”.

Onimato é como o crítico literário denomina o fato de autores assinarem uma obra explicitamente e com o nome verdadeiro. Em se tratando do referido livro, Astrid Cabral possibilita, com o onimato, a atração de leitores simplesmente pelo conhecimento de seu nome graças a outras obras suas conhecidas por eles, ou, ainda, por já terem ouvido algo sobre ela, haja vista que se trata de uma escritora com diversas obras, inclusive premiadas. O primeiro caso se assemelha, por exemplo, ao desta própria pesquisadora que escreve esta pesquisa, pois eu já conhecia outras obras de Astrid Cabral, como o seu livro de contos *Alameda* (1963), com o qual estreou no cenário literário, e o de poemas mais recente, *Íntima Fuligem* (2017).

Alameda foi responsável pela estreia, pela inserção e pelo reconhecimento de Cabral no universo das Letras, devido ao teor filosófico de seus contos, os quais metaforizam a condição humana por meio de elementos diversos. Contudo, como é possível atribuir à Astrid Cabral a autoria de alguma, ou, neste caso, de todas aquelas obras mencionadas antes, além de tantas outras não citadas? A respeito disso, o filósofo e crítico literário Michel Foucault (2009, p. 273-274) explica que:

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]: ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso [...] indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.

O excerto de Foucault converge com o de Genette a respeito da importância que um nome pode carregar. Dependendo de quem for, pode não se tratar de um nome qualquer, pois ele, além de nomear uma pessoa, é responsável, também, por carregar a identidade dela e essa, por sua vez, carrega a sua fama (seja ela qual for). Por isso, o nome de Astrid Cabral carrega uma grande relevância ao indicar que seu discurso não é apenas uma palavra cotidiana, indiferente, apesar de abordar diversos fatos corriqueiros em seus textos, mas sim um discurso de alguém que se consolidou como escritora e goza de tal *status*.

É claro que, comumente, atribui-se a alcunha de autor para quem produz um texto de natureza qualquer, mas Foucault (2009, p. 274) delimita esse entendimento, explicando que “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Para tanto, é necessário existir como alguém produtor de, nesse caso, um discurso, e afirmar-se como tal perante o cenário social para, então, ser legitimado como autor.

Astrid Cabral alcançou, com suas obras, as características descritas pelo filósofo, o que explica, inclusive, sua vasta produção literária dentro e fora da região amazônica, contabilizando mais de quinze livros publicados e diversos prêmios recebidos, como o Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras em 1987 com o livro *Lição de Alice*; o prêmio Jorge Fernandes conferido pela União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, em 1996 com *Rês desgarrada*; o prêmio pela colocação entre os três ganhadores do Concurso Nacional de poesia Helena Kolody, no Paraná, em 1997, com *Intramuros*; o prêmio da Academia Brasileira de Letras em 2004 com *Rasos d'água*, dentre outros, conforme listados na dissertação de Lucinéia Rodrigues dos Santos (2009).

Dessa forma, considerando Astrid Cabral uma escritora, atribui-se a ela a autoria de todos aqueles livros mencionados pelas antologias literárias, ratificados, inclusive, em diversas palestras e entrevistas, como em uma conferência realizada na Universidade do Estado do Amazonas, a qual resultou em um texto intitulado “Astrid Cabral: a professora fala da poeta” em que a própria autora relata sua trajetória no mundo das Letras e comenta, resumidamente, sobre suas produções literárias (Cabral, 2012).

Logo, legitima-se a sua afirmação na Literatura como autora, escritora, contista e poeta. Consequentemente, confere-lhe um *status* elevado dentro e fora da região Norte do Brasil, encontrando-se produções acadêmicas direcionadas ao estudo de suas obras, por exemplo, no Sul do país, tal qual a de Santos (2009) citada há pouco, favorecendo o reconhecimento de suas publicações e, com isso, sua legitimação como autora dentro e fora do Amazonas.

No anseio por apresentar mais informações acerca dessa ilustre escritora manauara, recorro a outro paratexto: as entrevistas, integrantes da categoria denominada por Genette (2009, p. 12) como “*epitexto*” devido a sua origem e locação externas ao livro. Comecei esta seção apresentando uma pequena biografia da escritora/autora Astrid Cabral presente em *Palavra na berlinda* (figura 3) e em outros livros mencionados. Eis uma profissional que, embora tenha exercido outras profissões, não abandonou o universo das Letras. Entretanto, em um retrato falado durante uma entrevista concedida ao site de Franklin Jorge em 2009, quando perguntada sobre quem ela é, respondeu:

Eis uma pergunta difícil de responder. Posso apenas dizer quem penso ser, e não quem sou, já que a rigor não me conheço, só me apalpo no escuro. Bem a propósito transcrevo o poema “Conhecer-se” do meu último livro, *Ante-sala: A gente se despe em frente/ a espelhos e ousa enfrentar-se./ Porém não há mesmo como/ ver-se, blindada a alma/ e as costas inalcançáveis./ Somos opacos, translúcidos/ apenas a radiografias./ Contudo resta a ânsia/ de bem nítido nos vermos/ na dimensão do real./ Mas, por mais que nos olhemos,/ o eclipse é sempre total* (Cabral, 2015, p. 436).

A entrevista compõe o livro *Sobre escritos: rastros de leituras* publicado pela editora da Universidade Federal do Amazonas. Nele, encontram-se descritas outras entrevistas da escritora e, também, a sua contribuição para o campo da crítica literária. De acordo com o poema acima, entendo que apesar das tentativas de uma pessoa se enxergar, no caso, o eu lírico, isso não é possível, já que a alma se encontra protegida, encoberta pela transcendência, e as costas estarão sempre atrás, portanto, inacessíveis. Persiste, porém, a tentativa de descobrimento.

Prostrada em frente a um espelho, uma pessoa que não possua deficiência visual com certeza se enxergará, incluindo suas costas por meio de algumas manobras corporais. Compreendo, pois, a utilização metafórica do poema para embasar a dificuldade enfrentada por algumas pessoas em se autodefinirem. No caso da entrevista, Astrid Cabral faz uso do seu próprio texto para embasar essa sua dificuldade, “pergunta difícil de responder”, e, com isso, ao utilizá-lo no lugar de uma resposta direta, ela acaba se definindo por meio dele, semelhantemente ao que acontece com as vozes poéticas (também escritoras) dos poemas “Jorro” e “Motivo”, ambos da seção *Relances de Palavra na berlinda*:

Jorro

1. O poema me transborda.
Palavras abordam-me a boca
e bordam a brancura do papel.
(Cabral, 2011, p. 49)

Motivo

2. Escrevo para me descobrir.
Navego pelas palavras
-caravelas-
até a américa de mim.
(Cabral, 2011, p. 50)

Palavras cotidianas, indiferentes, como escreveu Foucault (2009, p. 274), não bastam, não são suficientemente capazes de definirem algumas pessoas, sob o risco de se estabelecer uma definição trivial, incompleta e, até mesmo, inverídica. Como sanar esse problema então? Com poemas. Poemas com os quais haja identificação, afinidade, conforto. Poemas tais quais o que transborda o eu lírico de “Jorro”, meio pelo qual ele consegue expressar as palavras que

lhes ficam presas à boca, na defensiva, relutantes, mas as quais, assim como um bordado, adornam folhas de papel.

Poemas semelhantes, também, aos que contribuem para o autoconhecimento, como no caso do eu lírico de “Motivo”, navegador de suas próprias águas (as palavras), as quais conduzem-no para terras suas, porém, não conhecidas ainda, à espera da descoberta (prazerosa ou não). Se a autora não se julga capaz de se autodefinir ou o faz por meio de seus próprios textos, os seus leitores, apreciadores e pesquisadores de suas obras, o fazem, conforme apontam os diversos trabalhos acadêmicos acerca das produções astridianas, como artigos, dissertações e teses.

Segundo conclui o pesquisador Enderson de Souza Sampaio (2019, p. 110) em sua dissertação acerca da metaforização da morte em obras de Astrid Cabral, “[...] há de se considerar Astrid como uma grande metaforista – pessoa que cria, faz uso constante dos mecanismos metafóricos que expressam o seu olhar diante da finitude”. O termo também aparece nas dissertações das pesquisadoras Cynthia Almeida de Souza (2023, p. 84): “Comporta-se, assim, como uma criadora de metáforas [...]” e Hercilaine Virgínia Oliveira Alves (2022, p. 94): “Astrid é uma metaforista: ela captura a vida por múltiplos ângulos, vê o insuspeitado nas coisas comuns, enxerga o improvável e limpa a opacidade dos olhos pragmáticos, fazendo com que as luzes da metáfora invadam os ambientes da memória”.

No primeiro tópico deste capítulo, destaquei a metáfora presente logo no título do livro estudado, *Palavra na berlinda*, comentando sobre o vocábulo “*Palavra*” ser utilizado para representar o ofício poético, o trabalho dos escritores (sobretudo dos poetas) com as palavras, bem como o gênero poesia e sua concretização em forma de poema. A princípio, parece precipitado concordar e definir a autora como metaforista apenas com base no título do livro. Entretanto, isso ficará mais embasado e, assim, comprovado conforme as análises dos poemas apresentados nos próximos capítulos.

Astrid Cabral, com suas múltiplas facetas, realizou também diversos trabalhos como crítica literária, conforme textos presentes no livro *Sobre escritos: rastros de leituras*. Em um deles, intitulado Poesia debruçada sobre si mesma, a autora, analisando a poesia de Lina Tâmega Peixoto, descreve os metapoemas, um dos principais assuntos desta pesquisa, como sendo um meio pelo qual os poetas refletem sobre a consciência da palavra, temática aguçada pelo Modernismo (Cabral, 2015).

Para fechar este tópico, faço um comentário, a meu ver, necessário à guisa de esclarecimentos. Até este momento, referi-me à Astrid Cabral como escritora e autora. Todavia, começarei, também, a chamá-la de poeta, afinal de contas, seus livros são, em sua maioria, de

poemas, incluindo o escolhido para estudo neste trabalho. Poeta mesmo, não poetisa, conforme preferência da própria poeta:

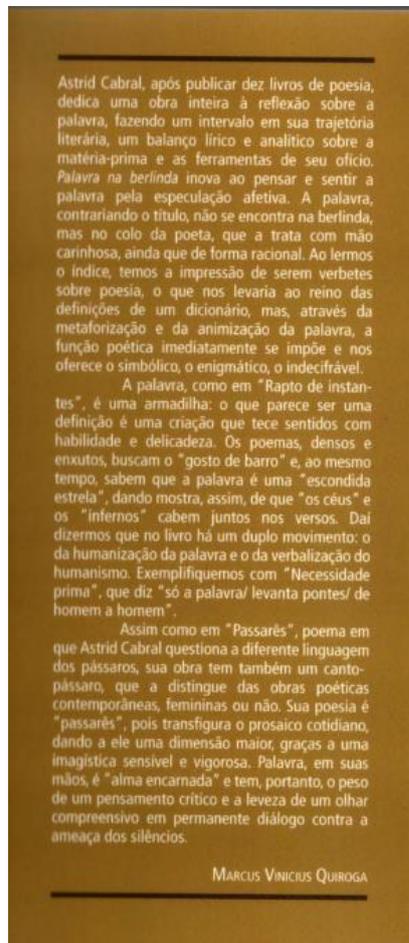
Avalio o texto pelo seu universo verbal, independente do autor. [...] A diferença que me importa é aquela, intrinsecamente artística, entre a poesia de boa e de má qualidade. Daí preferir o termo “poeta” que reúne os produtores pelo significante denominador comum, em vez de separá-los pela diferença secundária (Cabral, 2015, p. 357).

Nesse caso, respeita-se a vontade da poeta a fim de elevá-la ao mesmo nível no qual estão grandes poetas brasileiros, muitos homens, é verdade, mas isso não deve contribuir, de forma alguma, com o apagamento das profissionais mulheres, escritoras, autoras, poetisas e poetas, como Astrid Cabral. Eis um dos principais (senão o principal) motivos pelos quais pesquisas semelhantes a esta se fazem e se farão sempre tão necessárias.

1.3 Entre as cadeiras: por dentro da berlinda

Começo, agora, a adentrar na berlinda criada por Astrid Cabral, explorando a parte interna do livro, a qual já começa com um prefácio na primeira orelha da segunda capa, como é possível observar na figura 4.

Figura 4 – Prefácio na orelha da segunda capa do livro *Palavra na berlinda*



Fonte: Cabral (2011)

Genette (2009, p. 145) chama de prefácio toda espécie de “[...] texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”. Durante o levantamento da explanação deste paratexto, chamou-me a atenção, também, a semelhança do prefácio com o que Genette define como *release* (2009, p. 97): “[...] trata-se de um texto curto (geralmente de meia a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere – e à qual é juntado, há mais de meio século, de uma maneira ou de outra”.

Tal semelhança levantou dúvida sobre qual denominação seria mais apropriada para a minha abordagem nesta pesquisa. Aprofundando um pouco a leitura teórica, a dúvida logo foi amenizada. Quanto ao *release*, Genette (2009, p. 104) aponta que “alguns *releases*, aliás, insistem em seu estatuto quase prefacial [...]”. Já em relação ao prefácio:

Para concluir estas questões de definição e de terminologia, lembro que muitas dedicatórias extensas podem, como a de *Les Plaisirs et les Jours*, citada há

pouco, desempenhar o papel de prefácio (mencionaremos algumas desse tipo), e que a recente valorização do *release* permite a este, muitas vezes, fazer o mesmo (Genette, 2009, p. 146).

Sendo assim, apesar de Genette considerar que um *release* pode assumir o papel de prefácio, adoto essa última terminologia por uma questão tradicional, por tê-la como mais comum e mais conhecida nas obras literárias. Além disso, considero mais apropriada (conforme apresentado no segundo parágrafo deste tópico), haja vista, inclusive, a inferência que faço baseada na leitura do capítulo de Genette (2009) dedicado a esse paratexto referente ao *release* ser uma apresentação da obra mais voltada para a crítica literária e midiática.

Escolhida a denominação, o prefácio alógrafo (não autoral) é assinado pelo escritor brasileiro Marcus Vinicius Quiroga, também poeta como Astrid Cabral. O texto começa pontuando a extensão da obra astridiana, contabilizando a publicação de dez livros apenas do gênero poesia, pelo menos até o ano de 2011, data da publicação da primeira e única edição do livro *Palavra na berlinda*, considerado, portanto, o décimo primeiro da lista.

Quiroga ratifica algo já apontado nesta pesquisa: *Palavra na berlinda* é um livro dedicado à reflexão acerca da palavra, metaforicamente falando, com apontamentos sobre o ofício poético e sua matéria-prima, a palavra, a poesia, o poema. É o livro que, na minha concepção, faltava para compor a diversidade da lírica astridiana. Para Quiroga (*in* Cabral, 2011), contrariando o título da obra, a palavra não se encontra na berlinda, mas sim no colo da poeta, a responsável por dar a ela um lugar de destaque na cena literária, metaforizando-a e animalizando-a de maneira, a meu ver, cuidadosa, sensível e afetuosa, como de costume em sua escrita.

A respeito desse olhar voltado para o próprio objeto de trabalho, o linguista Roman Jakobson (2003) considera que, sempre que o discurso focaliza o próprio código, ele desempenha uma função metalinguística. O código é, então, a própria linguagem utilizada pelos interlocutores no discurso, linguagem essa utilizada para falar de si, dela própria. Sendo assim, o código de *Palavra na berlinda* é a própria palavra, quer dizer, são as palavras, a poesia, o poema, o ofício poético e outros temas afins.

Quiroga (*in* Cabral, 2011) afirma haver no livro um duplo movimento, o da “humanização da palavra e o da verbalização do humanismo”, e exemplifica com a terceira estrofe do poema “Necessidade prima”:

NECESSIDADE PRIMA

Sem a palavra
trôpegos pastamos
no chão do nada.

Sem a palavra
o mundo míngua
no anonimato.

Só a palavra
levanta pontes
de homem a homem.

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

No poema, a “palavra”, mais uma vez de maneira metafórica, é tomada como uma espécie de matéria-prima da vida, representando elementos essenciais para a sobrevivência dos homens. Nos três primeiros versos, ela representa alimento, comida, e nós, seres humanos também metaforizados, somos representados por animais que pastam, comem vegetação (Sacconi, 2009), como bois e vacas. Apesar dessa comparação ser, com frequência, realizada pejorativamente entre muitas pessoas, não é esse o caso no poema.

Tal qual o gado, os seres humanos também retiram do solo os seus suprimentos para se alimentarem e sobreviverem. Sendo assim, sem a palavra, ou seja, a comida, não há o que retirar do chão para alimentação, “chão do nada”. Logo, não há sobrevivência, não há rumo, apenas cambaleios no meio do nada. Nos três versos seguintes, a “palavra” assume o papel de designar, nomear algo, nesse caso, o mundo. Sem ela, o mundo declina para o anonimato, sem identidade e, portanto, sem existência reconhecida.

Na terceira estrofe, a escolhida por Quiroga, a “palavra” estabelece ligação e comunicação entre os homens. Para tanto, ela se humaniza, assume o papel de humano. Lakoff e Johnson (2002, p. 75-76) explicam que

[...] Compreender nossas experiências em termos de objetos e substâncias permite-nos selecionar partes de nossa experiência e tratá-las como entidades discretas ou substâncias de uma espécie uniforme. Uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las – e, dessa forma, raciocinar sobre elas.

Depois de estabelecida essa possibilidade de identificação de experiências como entidades ou substâncias, surgem as chamadas metáforas ontológicas, “[...] formas de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias etc. como entidades ou substâncias” (Lakoff e Johnson, 2002, p. 76). Portanto, são, justamente, metáforas pelas quais o homem consegue expressar na língua as suas experiências.

No caso da estrofe citada por Quiroga, há o tipo de metáfora ontológica chamada por Lakoff e Johnson (2002, p. 88) de personificação: “[...] estamos vendo algo não-humano como sendo humano”. A “palavra”, segundo o poema, é a única que “levanta pontes / de homem a homem”. Contudo, ela só realiza tal feito porque se humaniza no texto, ou seja, é tratada como uma entidade capaz de conectar os homens, aproximando-os uns dos outros, unindo-os a fim de que resolvam seus conflitos e aprendam a conviver harmonicamente.

Na quarta e última estrofe, a “palavra” é quem clareia a estrada da vida, iluminando o caminho de cada um. Nesse caso, ela pode ser tanto um objeto (uma lâmpada, por exemplo), quanto o sol, que também ilumina e é essencial para a manutenção da vida. Além disso, o verbo clarear lembra o ato do nascimento humano, sobretudo a figura das gestantes, pois são elas as responsáveis por dar à luz seus filhos. Considerando essa uma possibilidade de análise, a “palavra” seria, inclusive, uma figura materna, conduzindo os humanos para a luz, iluminando o trajeto de suas vidas.

Quiroga (*in* Cabral, 2011) encerra o prefácio comentando acerca do caráter transfigurador da poesia astridiana, a qual transforma o cotidiano, reinventando-o sensível e vigorosamente. Isso é, justamente, o diferencial do livro, porque mantém a abordagem de fatos cotidianos, porém, voltados para os desdobramentos do ofício poético. Apesar de curto e localizado na orelha da segunda capa, o prefácio apresenta delicada e objetivamente a essência de *Palavra na berlinda*, bem como o seu diferencial em meio aos dez livros de poesia já publicados pela poeta.

Analisadas as capas e suas orelhas, adentro, finalmente, às páginas do livro. A primeira página da obra, figura 5, divergente da primeira e da quarta capas, apresenta uma cadeira vazia, não acomodando ninguém, nem palavra, nem pessoa.

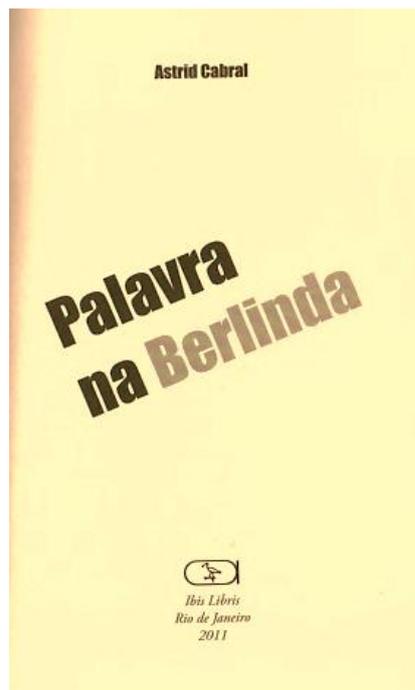
Figura 5 – Página 1 do livro
Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

Chama a atenção, ainda, o título do livro sozinho na página três, segundo mostra a figura 6, ou, metaforicamente falando, em pé:

Figura 6 - Página 3 do livro
Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

O que dizer dessa separação repentina, logo nas primeiras páginas do livro, a qual pode passar despercebida por leitores desatentos ou apressados? Descrevo algumas reflexões que me ocorreram. Essa disposição pode fazer parte da apresentação do livro como um convite à cadeira. Convite esse feito tanto à palavra, que se encontra na berlinda (para se acomodar), quanto ao leitor, para sentar-se e conhecê-la.

Outro caso seria o de que, por estar entrando no livro (o leitor), iniciando-o, a palavra ainda não estaria acomodada, acomodando-se logo mais, um pouco à frente, quando começarem os poemas. Sendo assim, seria o caso de uma possível apresentação, em primeiro plano, da própria berlinda, representada pela cadeira, para, em seguida, apresentar quem lhe ocupará: a palavra. No mais, como uma espécie de quebra-cabeça, cabe ao leitor a inferência da devida junção (mental) após a leitura do livro, lidos os poemas, depreendidos os sentidos ou, pelo menos, a principal temática da obra.

Este capítulo começou analisando o caráter metafórico do título. Agora, o ponto em questão deixa de ser o título e passa a ser aquilo no que ele se apoia: a cadeira. Ela, sozinha, também é uma metáfora, a qual representa a própria berlinda. O filósofo francês Paul Ricoeur (2015, p. 97), analisando os estudos do linguista também francês Pierre Fontanier, destaca uma característica quase predicativa da metáfora, pois ela consiste “*em apresentar uma ideia sob o signo de outra ideia mais evidente ou mais conhecida*”. Baseado nessa citação de Fontanier, Ricoeur (2015, p. 97) afirma: “é entre as ideias que a analogia opera [...]”.

Sendo assim, compreendo a utilização da cadeira como uma substituta da própria berlinda, responsável por representá-la fisicamente, representação essa a qual não ocorre por acaso. Por que uma cadeira então? Retomando os conceitos do verbete “berlinda” retirados do Míni dicionário Aurélio (coche de 4 rodas; oratoriozinho para santos), concluo que a escolha da cadeira pode ter acontecido em virtude da sua proximidade com os elementos citados no dicionário, pois todos possuem uma semelhança: acomodam pessoas, exceto o oratoriozinho, o qual acomoda a imagem de uma pessoa, de um santo.

Tal acomodação, conseqüentemente, pode colocar essas pessoas em evidência, sobretudo no caso do altar para elevação e adoração de uma imagem religiosa. Quanto à cadeira, prostrada no meio de um círculo, como em brincadeiras, por exemplo, ou mesmo isolada, coloca em destaque quem a ocupar. Por isso, inclusive, a adoção dela, já que, conforme os apontamentos de Fontanier, é mais conhecida para representar a ideia de algo em evidência que a própria berlinda (um coche ou um oratório), a qual, inclusive, já está em desuso (a expressão).

Fontanier dividiu a metáfora em cinco espécies as quais foram reduzidas ao par

“metáfora física, isto é, aquela em que dois objetos físicos, animados ou inanimados, são comparados entre si”, e “metáfora moral, em que alguma coisa abstrata e metafísica, alguma coisa de ordem moral, é comparada com alguma coisa física que afeta os sentidos, quer o *transporte* aconteça do segundo ao primeiro quer do primeiro ao segundo” (Fontanier, 1830 *apud* Ricoeur, 2015, p. 98).

O caso explanado é o da metáfora física porque comparei a cadeira com a berlinda, ambas objetos físicos e inanimados, para mostrar qual o ponto de aproximação existente entre elas, sendo este o ponto: ambas podem evidenciar, destacar algo ou alguém.

Ricoeur comenta sobre uma característica quase predicativa da metáfora. Para ele, “[...] a metáfora não nomeia, mas caracteriza o que já foi nomeado” (Ricoeur, 2015, p. 97). Sendo assim, a cadeira, já nomeada assim há tempos, permanece como tal, porém, ela adquire características de uma berlinda ao ser empregada dessa forma no livro. Portanto, a cadeira é caracterizada metaforicamente para assumir uma outra função que não a sua propriamente dita, mas a função de uma berlinda.

Agora, uma pequena observação. Particularmente, considero a capa do livro, assim como a quarta capa e as ilustrações internas, muito criativas e delicadas. As palavras sentadas, acomodadas nas cadeiras, encantam-me. Infelizmente, esse belíssimo trabalho artístico não pode ser devidamente reconhecido neste estudo porque não consta, no livro, o nome do ilustrador. Procurei, todavia, não encontrei nem na obra, nem nos endereços eletrônicos da editora e nos demais que vendem o livro. Sigo com o lamento pelo anonimato.

Quando sobrepostas as páginas um e três, a da cadeira sozinha e a do título, respectivamente, apresentadas na figura 7, o título reaparece quase acomodado na cadeira, mas, desta vez, atravessando-a.

Figura 7 – Sobreposição das páginas 1 e 3 do livro Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

Folheando o livro, meu primeiro pensamento para isso foi outra metáfora: uma espécie de movimento teatral a fim de descortinar a palavra, ou melhor, o título. A cadeira desocupada, solitária, provocando dúvidas, prepara o público, o leitor, para adentrar no livro, para o início do espetáculo. Nesse caso, por que não considerar a cadeira um convite para o próprio leitor se sentar e se acomodar para apreciar o livro? Assim, já acomodado, a leitura segue. Na página quatro, após o título, encontra-se a ficha catalográfica do livro. Nela, constam os nomes dos editores e da autora, bem como o do livro, local e ano de publicação. Além disso, constam os endereços físico e eletrônico da *Ibis Libris*.

Na página cinco, está o sumário, ou, como aparece no livro, o “índice”. Ele é mais um paratexto sobre o qual comenta Genette (2009, p. 278): “o sumário também não é, em princípio, nada mais que um instrumento de rememoração do aparato titular – ou de anúncio, quando se encontra nas páginas iniciais [...]”. O sumário é de fundamental importância, pois ele apresenta a estrutura de uma determinada obra e, sobretudo, uma apresentação prévia do que trata cada capítulo por meio dos seus títulos, ou melhor, intertítulos, como explica Genette (2009, p. 259): “o intertítulo é o título de uma seção do livro: partes, capítulos, parágrafos de um texto unitário, ou poemas, novelas, ensaios constitutivos de uma coletânea”.

Em se tratando dos livros de poemas, são apresentados os seus (inter)títulos e as numerações das páginas onde eles se encontram. Devido a tudo isso, esse paratexto é fundamental, também, para atrair leitores aos livros:

[...] ao contrário do título geral, que é endereçado ao conjunto do público e pode circular muito além do círculo de leitores, os intertítulos praticamente são acessíveis apenas a estes, ou, quando muito, ao público já restrito dos que apenas folheiam o livro e dos leitores de sumários; e muitos desses intertítulos têm sentido apenas para um destinatário já envolvido na leitura do texto, que supõem adquirida por tudo o que os precede [...] (Genette, 2009, p. 259).

Alguns leitores, na dúvida se o livro que têm em mãos servirá ou não para o que precisam, ou, ainda, se despertará neles curiosidade e interesse suficiente para comprarem, folheiam-no em busca do sumário e, conseqüentemente, de mais informação acerca do conteúdo dele. Dessa forma, a partir dos intertítulos, conseguem saber mais informações do livro e se ele tem ou não possibilidade de satisfazê-los. Digo possibilidade porque nem sempre os intertítulos são diretos, objetivos. Nem sempre demonstram clareza quanto ao assunto que abordam, contribuindo para a permanência da dúvida.

Felizmente, em se tratando de um livro de poemas, os intertítulos referenciam os títulos dos próprios textos poéticos, conforme apresentam as figuras 8 e 9 a seguir.

Figura 8 – Anverso do índice do livro Palavra na berlinda

The image shows the reverse side of the index page from the book 'Palavra na berlinda'. The page is cream-colored with a simple layout. At the top, the word 'ÍNDICE' is centered in a bold, sans-serif font. Below it, the title 'PALAVRA NA BERLINDA' is also centered in a bold, sans-serif font. The main body of the index consists of a list of entries, each with a title and a page number, aligned to the left. The entries are: 'Palavra na berlinda, 13', 'Tripla sítio, 14', 'A poesia me pede a mão, 15', 'Poesia, 16', 'Poema, 17', 'Parro, 18', 'Jardim de palavras, 19', 'Rapto de instantes, 20', 'Efêmera, 21', 'Estéticas, 22', 'Pé no chão, 23', 'Poeta, 24', 'Poetas vão pela sombra, 25', 'Anônimos, 26', 'Mídia, 27', 'Inveja de Vishnu, 28', 'Atraso de vida, 29', 'Alinhavo na fábula, 30', 'Hábito estrábico, 31', 'Babilônia na praia, 32', 'Passarês, 33', 'Com a palavra, o poema, 34', 'Palavras cruzadas, 35', 'Necessidade prima, 36', and 'Certas palavras, 37'. The list is framed by a thin horizontal line at the top and another at the bottom.

ÍNDICE	
PALAVRA NA BERLINDA	
Palavra na berlinda,	13
Tripla sítio,	14
A poesia me pede a mão,	15
Poesia,	16
Poema,	17
Parro,	18
Jardim de palavras,	19
Rapto de instantes,	20
Efêmera,	21
Estéticas,	22
Pé no chão,	23
Poeta,	24
Poetas vão pela sombra,	25
Anônimos,	26
Mídia,	27
Inveja de Vishnu,	28
Atraso de vida,	29
Alinhavo na fábula,	30
Hábito estrábico,	31
Babilônia na praia,	32
Passarês,	33
Com a palavra, o poema,	34
Palavras cruzadas,	35
Necessidade prima,	36
Certas palavras,	37

Fonte: Cabral (2011)

Figura 9 – Verso do índice do livro
Palavra na berlinda

Mordidas,	38
Palavras abstratas,	39
No papel,	40
Palavra,	41
Poesia/ficção,	42
Traduções,	43
Rastros,	44
Relances,	49

AVESSO

Silêncio,	59
Sem batismo,	60
Caudal de silêncio,	61
Teia do silêncio,	62
Na órbita do silêncio,	63
Raiz do silêncio,	64
Celacanto,	65
A silenciosa linguagem,	66
Mudez vegetal,	67
Interlocutor hipotético,	68
Olhar de poeta,	69
Tantas palavras,	70
Diálogos,	71
Certo reino,	72
O réu,	74
No oceano clandestino,	75
Haverá silêncio?,	76
Nome aos bois,	78
Ausentes da festa,	80

Fonte: Cabral (2011)

De acordo com o que se observa no índice, o livro é dividido em duas partes: “Palavra na berlinda”, cujos poemas abordam, principalmente, a palavra (linguagem/comunicação) e o ofício de escritor, e “Averso”, cuja maior parte se dedica ao contrário disso: o silêncio. Contudo, é possível encontrar, ainda, encerrando a primeira parte, duas seções intituladas “Rastros” e “Relances”, nas quais estão, respectivamente, poemas que aludem a outros poetas e que abordam, ligeira e sucintamente, alguns exemplos de utilização e função da linguagem, sobretudo por meio da palavra.

Manuseando o livro após os registros fotográficos acima, percebi um detalhe curioso do índice no fim de cada título dos poemas: todos são encerrados por vírgulas, as quais precedem as numerações das páginas onde eles se encontram. Geralmente, os intertítulos presentes nos sumários não apresentam pontuação, exceto em casos específicos e naqueles que possuem pontos ligando o título à numeração da página onde se encontram.

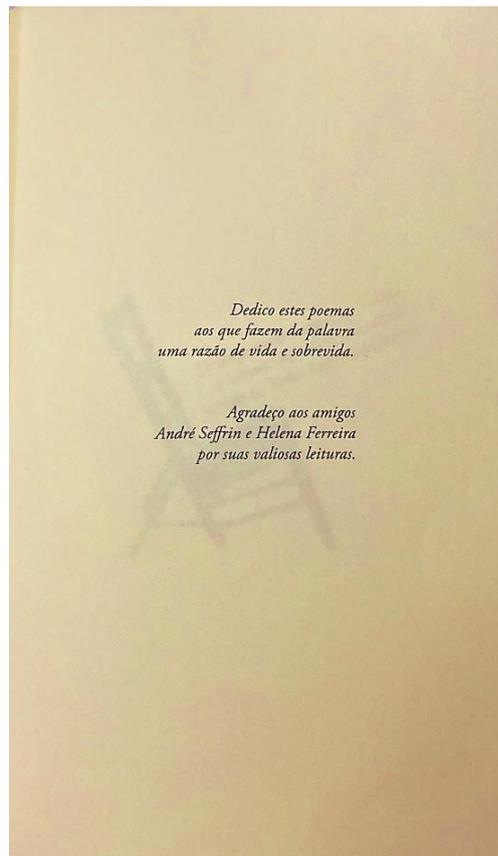
No caso do índice de *Palavra na berlinda*, pode ser apenas um traço estilístico, embora pouco provável, já que nada acontece por acaso nem na Língua, nem na Literatura, sobretudo na poesia. Sendo assim, acredito ser um sinal de continuidade e ligação entre todos os poemas.

Além disso, o título do último poema não se encerra com um ponto, mas, novamente, uma vírgula. Isso sugere, então, uma continuidade, como já disse, um prolongamento que pode se conectar aos próximos ocupantes da berlinda.

A continuidade é descrita no sentido de todos os textos se interligarem, não serem independentes por completo, mas sim fragmentos constituintes de um todo maior. O prolongamento é, ainda, no sentido de que *Palavra na berlinda* não se encerra com o fim dos poemas do livro homônimo, afinal de contas, a palavra faz parte da vida cotidiana de todos falantes de uma língua e, conforme escreveu Astrid Cabral (2011, p. 36), só ela “[...] levanta pontes / de homem a homem”.

Logo após o índice, na página sete, exibida na figura 10, encontram-se a dedicatória e os agradecimentos. A primeira, belíssima, de uma sutileza comum às produções astridianas, e o segundo também delicado, direcionado a dois amigos.

Figura 10 – Dedicatória e agradecimentos do livro *Palavra na berlinda*



Fonte: Cabral (2011)

Apesar de comum e, provavelmente, já conhecida sua definição, trago os apontamentos de Genette sobre a dedicatória. Segundo ele:

A palavra dedicatória designa duas práticas evidentemente aparentadas, mas que é importante diferenciar. Ambas consistem em prestar uma homenagem, em uma obra, a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou a alguma entidade de outro tipo (Genette, 2009, p. 109).

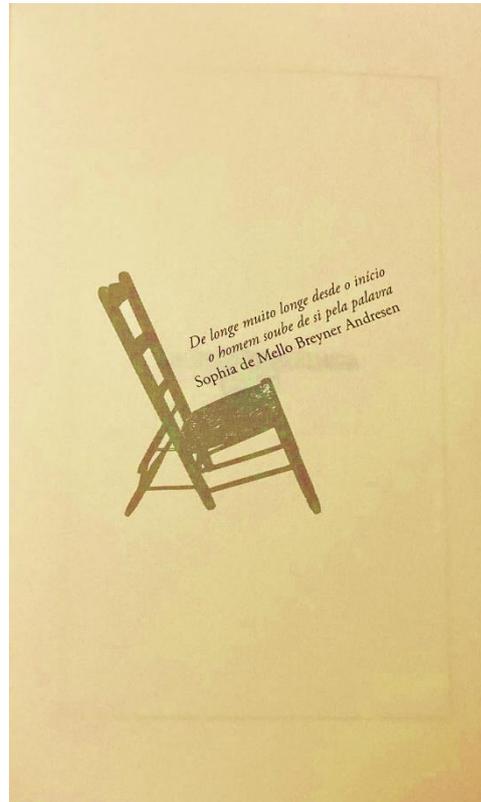
Acima da fotografia, descrevi a dedicatória como belíssima e não deixa de ser. Conforme apontado por Genette, ela se destina a um grupo real: “[...] aos que fazem da palavra uma razão de vida e sobrevida”. Mas quem seriam esses? Respondo com uma subdivisão em dois outros grupos. Como o livro se dedica à reflexão acerca do ofício poético, o primeiro grupo não poderia deixar de ser o dos escritores, com um foco maior sobre os poetas. Já o segundo abrange um número ainda maior de pessoas e, por isso, prefiro designá-lo como o grupo de todos aqueles para quem a palavra torna-se o sopro vital de cada dia.

Esse segundo grupo pode incluir, por exemplo, os pesquisadores das áreas das Letras, professores, como esta que escreve. Nós e tantos outros que vivem da palavra, os quais tomam-na como razão de vida e sobrevida, mesmo apesar de, não necessariamente, serem escritores. Quanto aos agradecimentos, a poeta os direciona a dois amigos dentre os quais um é crítico literário e a outra, possivelmente uma escritora: “Agradeço aos amigos André Seffrin e Helena Ferreira por suas valiosas leituras”.

Entendo esse agradecimento de duas formas. Vejo ambiguidade em “por suas valiosas leituras”, o que me deixou em dúvida quanto à contribuição dos amigos. Astrid Cabral agradece a eles por terem produzido textos os quais foram lidos por ela e, assim, contribuíram com sua trajetória como escritora? Ou eles leram os textos de Astrid Cabral, como *Palavra na berlinda*, e, a partir dessa leitura, ajudaram-na com a revisão, com os ajustes e, conseqüentemente, na publicação do livro? Dadas as possibilidades, considero mais coerente a última apresentada, tendo os amigos contribuído com a publicação do livro. Entretanto, não abandono a primeira.

Para concluir este capítulo sobre os paratextos de *Palavra na berlinda*, trago, na figura 11, a epígrafe presente na página nove.

Figura 11 – Epígrafe do livro Palavra na berlinda



Fonte: Cabral (2011)

Genette (2009, p. 131) também comenta sobre esse paratexto:

Definirei *grosso modo* a epígrafe como uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: “em exergo” significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver uma.

A epígrafe escolhida por Astrid Cabral, situada após a dedicatória e os agradecimentos e precedendo o início dos poemas, é um trecho de um poema da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen, grande poeta portuguesa do século XX. Novamente, tem-se a palavra em evidência, acomodada numa cadeira a qual representa uma berlinda. Entretanto, agora, trata-se de colocar em evidência uma citação que exalta a importância atemporal da palavra, afinal de contas, ela é fundamental para os homens desde o início dos tempos, desde o começo da história da humanidade, perdurando até hoje.

O trecho faz um tipo de marcação temporal, apesar de não específica, pois data “de longe muito longe desde o início” que “o homem soube de si pela palavra”. Com isso, “muito longe” e “início” remetem ao começo dos tempos, mais especificamente quando o homem

descobriu a palavra e passou a se expressar por meio dela. Assim como Astrid Cabral escreveu sobre a palavra ser a única capaz de levantar pontes entre os homens, como um elo, abordando o aspecto da ligação/união, Andresen aborda o aspecto do descobrimento de si mesmo. Por meio da palavra, o homem se mostra e assume um lugar no mundo. Por meio dela, ele é capaz de se definir, de se identificar em meio aos outros e, assim, definir sua identidade e, até mesmo, sua individualidade.

De acordo com o professor Tenório Telles em sua apresentação do livro *Palavra, poder e ensino da língua*, do professor Odenildo Sena, “o mundo do ser humano é o mundo da cultura – que é também o mundo das palavras” (Telles *in* Sena, 2019, p. 11). Sendo assim, além de se definir, de afirmar sua identidade, a palavra também é o viés pelo qual se define e se propaga uma cultura, seus costumes, suas crenças. No mais, é por meio dela que diversas culturas permanecem (ou permaneceram) vivas durante anos, atravessando gerações, compondo e marcando a história da humanidade.

Dessa forma, encerro este capítulo para, finalmente, aprofundar-me na berlinda de Astrid Cabral e conhecer melhor os seus “[...] poemas metalinguísticos”, conforme definidos por ela (Cabral, 2012, p. 162). Apesar de aparecerem apenas os poemas escritos nas próximas páginas do livro, sem a presença de uma cadeira, retomo aquela vazia da página um e imagino cada um deles ocupando-a enquanto são lidos, analisados. Assim, cada um deles passa pela berlinda até chegar no último que, conforme o índice, não se encerra com um ponto final, mas deixa o lugar vago para aquela que será a próxima palavra na berlinda.

2 ESCRITORES NA BERLINDA

Este capítulo apresenta poemas que abordam o ofício de escritor, sobretudo o de poeta, bem como características desses profissionais, dificuldades enfrentadas, desabafos e relatos de vozes poéticas sobre o próprio ofício. Contudo, antes das análises, eis uma dúvida que deve ser esclarecida: o que é ou como surge um escritor?

Como explica o professor e escritor Odenildo Sena (2020, p. 38), “uma coisa é certa: um escritor não nasce feito; ele se torna escritor”. Comentando mais sobre o assunto, ele cita o escritor estadunidense Stephen King que acredita que muitas pessoas possuem algum talento para escrever, talento o qual deve ser aprimorado e requer dois trabalhos contínuos: “[...] ler muito e escrever muito! [...]” (Sena, 2020, p. 64).

Esses apontamentos ajudam a responder à pergunta do primeiro parágrafo, mas também vão além disso: eles contribuem com o enfraquecimento da ideia de que, para escrever, é preciso nascer com um dom, ou, ainda, de que seja uma tarefa fácil. Nem uma coisa, nem outra. Assim como qualquer outra profissão, requer preparo e muito estudo.

Para o crítico literário francês Roland Barthes (2013, p. 33):

[...] o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor contempla dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição) [...].

Barthes confirma a estrutura organizada e, para alguns, complexa do ofício de escritor. O seu principal instrumento é a palavra e, com ela, produz textos não aleatoriamente, mas os quais seguem normas técnicas e artesanais, as quais podem não ser bem executadas sem preparo e estudo prévios. No caso dos poemas de *Palavra na berlinda*, conforme analisados nos tópicos a seguir, eles evidenciam as marcas dessa preparação no trato com a palavra, com o ofício poético e com os escritores graças à extensa experiência da poeta Astrid Cabral.

Em diversos momentos, refiro-me aos poemas como discursos com base em estudos do linguista francês Dominique Maingueneau (2015), estudos nos quais ele explica o discurso por meio de ideias-forças considerando-o interativo, contextualizado, uma forma de ação, construído a partir de outros discursos (interdiscurso) e construtor social do sentido. Quanto ao campo literário, o linguista explana características do discurso relacionadas às concepções da linguagem direcionadas ao estudo do fato literário. Para ele, “[...] considerar o fato literário como ‘discurso’ é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa origem ‘sem comunicação com o exterior’ [...]” (Maingueneau, 2018, p. 43).

Como negar a comunicação dos textos de *Palavra na berlinda* com o exterior se, assim como Astrid Cabral, muitas das vozes poéticas dos textos (senão todas) são também poetas? É por meio dessa comunicação e desse contato que os sujeitos líricos discorrem sobre a categoria dos poetas e sobre o ofício poético, criticando dificuldades enfrentadas no ofício e estabelecendo, inclusive, intertextualidade (ou interdiscursividade) com textos de outros poetas, conforme apontam as análises a seguir.

2.1 Sobre os escritores, sobretudo os poetas

Início este tópico já com um poema específico sobre os poetas, os principais profissionais de *Palavra na berlinda*, que têm como ofício a palavra, a escrita e, especificamente, o poema. Contudo, antes de serem poetas, eles são humanos.

POETA

Passas em brancas nuvens
num mundo de cores berrantes.
Cantas em doce surdina
na usina de alto-falantes.
Tímido vais pela sombra
à distância das ribaltas.
Cabeça dentro da vida
corpo rastejando em orlas
segues um tanto sem jeito.
Mas em segredo carregas
um vulcão vivo no peito.
(Cabral, 2011, p. 24)

O primeiro poema a tratar de um profissional que tem como ofício a palavra o faz por meio de um sujeito lírico que se volta diretamente para a figura do poeta, tratando-o pela segunda pessoa do singular - tu -, conforme indicam as conjugações dos seguintes verbos presentes no texto: “passas”, “cantas”, “vais”, “segues”, “carregas”. Para comentar mais sobre isso, abordo alguns conceitos do campo da enunciação.

Conforme esclarecem os professores Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 1), “[...] ao ato produtor de linguagem verbal, à ação de produzir enunciados, damos o nome de *enunciação*. Já o produto, o resultado da enunciação, chamamos de *enunciado*. Essas duas instâncias são inseparáveis [...]”. Em se tratando do poema acima, ele já passou pelo processo de criação e o que se vê é a sua realização plena, o produto entregue aos leitores. Ele é, portanto, um enunciado. Sendo assim, é necessário estabelecer os sujeitos presentes no poema enunciado. Santos e Oliveira (2001, p. 2) distinguem dois sujeitos:

[...] o sujeito da enunciação é todo agente que cria algum enunciado. Já o sujeito do enunciado é o ente que desempenha a ação à qual o enunciado faz

referência. O sujeito da enunciação é externo ao enunciado, enquanto o sujeito do enunciado é interno [...].

Com base nisso, é possível apontar o sujeito do enunciado analisado (o poema acima) como sendo a figura do poeta, para quem a voz poética se direciona e sobre quem faz apontamentos. O poeta é, conforme já apontado pelo título homônimo, o assunto principal do poema. Contudo, apesar de o profissional poeta “estar na berlinda”, ele não tem voz ativa dentro do poema e é tratado pela segunda pessoa do singular. De acordo com os estudos desenvolvidos pelo linguista francês Émile Benveniste, estudioso da enunciação:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.
[...] A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu* [...] (Benveniste, 2006a, p. 286).

Sintetizando o excerto de Benveniste, a linguagem, mais especificamente o discurso, ocorre a partir de um sujeito que, tomando a palavra, assume o lugar do “eu”, primeira pessoa, aquela que fala no discurso, e, claro, se fala, fala para alguém (uma ou mais pessoas). Esse alguém, ouvinte, para quem o “eu” se dirige, assume o lugar do “tu”. Porém, quando esse “tu” toma a palavra, os papéis se invertem, tornando-se “eu” e aquele que no primeiro momento era “eu” assume, agora, o lugar do “tu”.

“Eu” e “tu” são os pronomes pessoais que representam as pessoas do discurso na enunciação: “os próprios termos dos quais nos servimos aqui, *eu*, e *tu*, não se devem tomar como figuras mas como formas linguísticas que indicam a ‘pessoa’ [...]” (Benveniste, 2006a, p. 287). A partir disso, “eu” e “tu” são essenciais na linguagem porque demarcam as pessoas presentes no discurso, distinguindo-as. Porém, segundo constam nas gramáticas normativas adotadas, principalmente, na educação básica, existem outros pronomes pessoais além dos já mencionados. Onde eles aparecem na teoria da enunciação?

Para a enunciação, conforme mostram as citações de Benveniste, existem apenas as formas “eu” e “tu”, as quais participam diretamente do discurso, demarcando as pessoas envolvidas nele. No mais, a enunciação comporta mais um pronome: o “ele”, não integrante do discurso e, assim, desconsiderado como pessoa:

[...] É preciso ter no espírito que a “terceira pessoa” é a forma do paradigma verbal (ou pronominal) que *não* remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação. Entretanto existe e só se caracteriza por oposição à pessoa *eu* do locutor que, enunciando-a, a situa como “não-

peessoa”. Esse é o seu status. A forma *ele...* tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por “eu” (Benveniste, 2006a, p. 292).

Portanto, as pessoas envolvidas em um discurso, para a enunciação, são apenas a primeira e a segunda pessoas do singular, “eu” e “tu” respectivamente. “Ele”, segundo explica Benveniste, faz referência a algo fora do discurso, não envolvendo, então, as pessoas que compõem o discurso, “eu” e “tu”. Assim, definidas as pessoas envolvidas diretamente no discurso e a não-pessoa (“ele”), esclareço, a seguir, os papéis de cada uma delas.

O professor José Luiz Fiorin, especialista em Linguística, descreve os significados de todas as pessoas apresentadas pelas gramáticas normativas: eu, tu, ele, nós, vós, eles. Segundo o professor, “*eu*” é quem fala, quem diz “*eu*”; “*tu*” é “aquele com quem se fala, aquele a quem o “*eu*” diz “*tu*”, que por esse fato se torna o interlocutor”; “*ele*” é “substituto pronominal de um grupo nominal, aquele de quem “*eu*” e “*tu*” falam”; as demais pessoas, “*nós*” e “*vós*”, são tidas como pessoas amplificadas e “*eles*”, como pluralização de “*ele*” (Fiorin, 2021, p. 52).

As explicações do professor Fiorin corroboram com o que já foi dito sobre as pessoas do discurso serem apenas “eu” e “tu”, sendo a primeira quem toma a palavra e a segunda, para/com quem se fala. “Ele”, tido como não-pessoa, é aquele de quem ou do que “eu” e “tu” falam. Com isso, retomando o poema de abertura deste tópico, chama a atenção o fato de o poeta, assunto do poema, ser tratado pela segunda pessoa do singular, “tu”. Por ser o assunto, conforme as explicações anteriores, deveria ser tratado por “ele”, o que não acontece.

Fiorin (2021) esclarece situações assim nas quais existem pessoas subvertidas, ou seja, o uso de uma pessoa em lugar de outra. No caso de “Poeta”, há o que ele chama de

[...] *tu genérico*, que tem por função “pessoalizar enunciados impessoais. Esse sujeito, substituído por *tu*, mantém uma relação viva com a situação de enunciação, como se ele fosse parte dela” (Maingueneau, 1981 *apud* Fiorin, 2021, p. 79).

Assim, a escolha pela segunda pessoa do singular possibilita a inclusão do poeta no discurso já que, se fosse tratado pela terceira pessoa do singular, a não-pessoa, estaria fora do discurso e, por isso, seria uma não-pessoa. Dessa forma, a voz poética que fala no poema, a pessoa “eu” que toma a palavra, dirige-se ao poeta inserido no poema por meio da pessoa “tu”, falando diretamente com ele e, ao mesmo tempo, sobre ele.

Apesar de a primeira pessoa do singular não aparecer, ela está inserida no discurso, no poema, haja vista que, segundo Benveniste (1976, p. 250), “[...] ‘tu’ é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do ‘eu’ [...]”. Considerando, então, que não existe um “tu” sem um “eu”, em “Poeta” há o que Fiorin (2022)

chama de *eu* pressuposto (em oposição ao *eu* projetado). Trata-se do enunciador, aquele que produz o discurso, mas não aparece no enunciado.

Então, considero a figura do poeta, concomitantemente, o assunto do poema (como uma espécie de falso “ele”) e, também, o interlocutor (“tu”), aquele para quem a voz poética, o “eu” pressuposto (locutor), direciona-se, com quem fala diretamente no discurso. A partir disso, o eu lírico descreve o profissional poeta como alguém sublime, que passa discretamente pelo mundo cheio de “cores berrantes”, exageradas, chamativas, mas, também, como um profissional que não tem o seu trabalho devidamente reconhecido e valorizado. A própria autora Astrid Cabral (2015, p. 363), em discurso proferido na entrega do *Prêmio Astrid Cabral* em 2001, disse ter passado em brancas nuvens após publicação de três livros em 1998, [...] sem merecer sequer uma resenha nos jornais do Rio [...].

Nesse mundo extravagante, exagerado, não é de se admirar que muitos gritem para serem notados (sim, notados, não exatamente ouvidos). Em meio à gritaria e aos alto-falantes, o poeta canta em voz baixa, sutilmente. Ele não precisa elevar a voz para ser ouvido, nem notado. A gritaria não faz parte do seu ofício, pelo menos não essencialmente. Seu trabalho é capaz de chamar a atenção mesmo na surdina. Mas por quê? Porque não depende de alto-falantes, de volume alto. Depende, apenas, das palavras, da escolha delas e, claro, de que elas cheguem aos leitores (ou ouvintes). Para isso, usam-se livros, folhetos, declamações, *posts* em redes sociais, etc.

Na contramão das cores berrantes e da gritaria/euforia, o poeta caminha tímido pela sombra, ao abrigo do sol, mas também no escuro, imperceptível, longe do alvoroço. Nas nuvens, na surdina e na sombra, ele se mantém longe dos holofotes do palco da vida, sem chamar a atenção e, assim, praticamente sem ser notado. Entretanto, essa figura, a qual aparenta repulsa à agitação da sociedade, mantém a cabeça atenta aos acontecimentos da vida, apesar de arrastar-se pelas beiradas dela, nas orlas. Prova disso é que o poema se encerra com uma revelação: a de que o poeta carrega “um vulcão vivo no peito”.

Todo esse contraste entre o poeta e o mundo em volta dele é descrito por meio de antíteses, “figura de estilo segundo a qual se aproximam dois pensamentos de sentido antagônico, via de regra ligados por coordenação”, conforme explica o professor Massaud Moisés (2013, p. 31) no *Dicionário de termos literários*. O poema é repleto dessas ideias contrárias, desses pensamentos antagônicos responsáveis por evidenciar a diferença entre o poeta e o mundo no qual ele vive. Aponto, então, as seguintes antíteses: “brancas nuvens” x “cores berrantes”; “doce surdina” x “alto-falantes”; “sombra” x “ribaltas” e “dentro” x “orlas”.

Algumas das antíteses acima são diretas, claras, a exemplo do caso de “brancas nuvens” x “cores berrantes” (branco x colorido). Outras, no entanto, são metafóricas, pois, por meio delas, é possível fazer uma associação com outra coisa, ou, melhor dizendo: é possível experienciar uma coisa por meio de outra, como já elucidado por Lakoff e Johnson (2002) no primeiro capítulo desta pesquisa.

“Na surdina”, de acordo com o dicionário *Míni Aurélio* (Ferreira, 2020), significa em silêncio, em voz baixa, ou, ainda, em segredo. Se o poeta canta em “doce surdina” em meio a uma “usina de alto-falantes”, compreendo que se trata de uma oposição relativa a volume, ou seja, baixo x alto. O poeta canta em voz baixa no meio da gritaria da multidão. Quanto aos pares “sombra” x “ribaltas” e “dentro” x “orlas”, ainda de acordo com o dicionário, constatei que “ribalta” pode significar “proscênio” que, por sua vez, significa “palco” e “orla” diz respeito à borda, à margem (Ferreira, 2020). A partir disso, sintetizo os pares de antíteses sombra x luz e dentro x borda.

Desse modo, ao caminhar pela sombra, o poeta evita as luzes dos palcos espalhados por aí, resguardando a sua privacidade, mas também, muitas vezes passando despercebido devido ao afastamento dos holofotes. Mesmo afastado fisicamente, arrastando-se pelas margens, o poeta mantém o que importa: a “cabeça dentro da vida”, o olhar atento aos acontecimentos. Discreto, tímido, “um tanto sem jeito”, mas carrega uma labareda dentro de si, ativa, em pleno funcionamento, tal qual um vulcão. E por que não chamar isso de coração?

O “vulcão vivo no peito” não é literal, claro. Por isso, considero, por um lado, a possibilidade de ser uma metáfora um tanto romântica para coração. Por outro, uma metáfora para uma grande inquietação que arde no peito, que incomoda. Essa inquietação, o vulcão ativo, surpreende o leitor no fim do poema porque mostra a vitalidade do poeta, o qual, embora discreto, tímido, está vivo e carrega consigo emoções que podem inquietá-lo, apesar do seu antagonismo quanto à sociedade. Contudo, se os versos finais atestam o estado ativo do poeta, por que o adjetivo “vivo” se refere ao “vulcão” e não a ele?

Por causa da hipálage, figura de linguagem a qual “[...] constitui um expediente retórico segundo o qual um determinante (artigo, adjetivo, complemento nominal) troca o lugar que logicamente ocuparia junto de um determinado (substantivo) para associar-se a outro” (Moisés, 2013, p. 228). Eis o que acontece no verso final do poema. Apesar de, sintaticamente, caracterizar “vulcão”, o adjetivo “vivo” também caracteriza semanticamente o poeta, quem carrega o vulcão no peito, atestando, assim, a sua vitalidade comentada no parágrafo anterior.

O poema descreve o poeta sob um ar melancólico, triste. Aliás, eu o resumiria como completamente melancólico se não fosse pela catarse – salvação - (Aristóteles, 2019) ou

purificação (Aristóteles, 2008) pela qual passa o poeta nos versos finais. No decorrer do texto, ele parece bem mais que tímido, parece apático, escondendo-se debaixo de sombras, rastejando-se pelas beiradas, numa postura de quem não quer estar onde está. Com o seu “vulcão vivo no peito” fechando o poema, desfaz-se a imagem do poeta como figura aparentemente indiferente, incapaz de se envolver com os acontecimentos ao seu redor. Já havia, inclusive, uma pequena pista disso no sétimo verso: “cabeça dentro da vida”.

Considerando “cabeça” um caso de metonímia “PARTE PELO TODO”, como denominam Lakoff e Johnson (2002), uma metáfora para razão, conhecimento, inteligência, o poeta mantém o olhar atento ao mundo de cores berrantes, vigilante, embora distante dele, à margem de uma sociedade com a qual não interage. Mesmo assim, mantém a sua atenção para o mundo, apreendendo informações dele, as quais interferem ou não no seu “vulcão”. Ainda que não interfiram, o funcionamento do “vulcão” basta para manter vivo quem o carrega: o próprio poeta.

Assim como no título *Palavra na berlinda*, “Poeta” também é uma metonímia, pois o poema não se refere a um escritor específico, mas aos profissionais poetas, à categoria daqueles profissionais cujo ofício é o ofício poético, a escrita de poemas. “Poeta”, portanto, representa os vários escritores dedicados ao ato de poetar.

Seguindo com as análises deste tópico, apresento um poema com uma abordagem coletiva, tratando não mais do poeta no singular, representando a categoria desses profissionais, mas sim dos poetas, dos vários profissionais que exercem o ofício poético. Eis o poema “Poetas vão pela sombra”.

Poetas vão pela sombra
roçando o rosto das trevas
presos à cegueira extrema
em noites de horas imensas.

Poetas vão clandestinos.
No peito estrela escondida
os guia por labirintos
matas e mares infindos.

Poetas sutis se esgueiram
pelo oco de abismo e frestas
calando coisas sabidas
gritando visões inéditas.

E com a magia das mãos
mais tijolos de palavras
constroem estranho universo
povoado de galáxias.
(Cabral, 2011, p. 25)

Diferentemente do poema que abre este tópico, o eu lírico de “Poetas vão pela sombra” refere-se aos poetas utilizando a terceira pessoa do plural. De acordo com Fiorin (2021), “eles” é a pluralização de “ele”. Logo, os poetas (eles) são o assunto do poema, de quem eu e tu falamos. O texto se inicia com uma mesma característica apontada no texto anteriormente analisado: os poetas vão, novamente, pela escuridão das sombras. Além delas, também estão envolvidos com outros elementos sombrios como as trevas, a cegueira e o ambiente noturno.

De acordo com os escritores franceses Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos* (2001, p. 183), as trevas simbolizam indiferenciação, inexistência e, ao mesmo tempo, diversas possibilidades, como a apontada por eles a partir de uma passagem bíblica: “[...] criação a partir do nada”. Com isso, os poetas se encontram envolvidos por elementos sombrios, escuros e vazios porque partem deles para criarem os seus poemas, considerando, inclusive, a condição dos poetas de serem invisíveis, indiferentes no mundo. Associados a isso estão também o abismo e a sombra, citados no poema.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), o abismo designa o mundo das profundezas, assim como o caos das origens e as trevas dos últimos dias. Já a sombra representa uma alma pertencente ao mundo das trevas que não pode se manifestar sob o sol. A partir disso, o poema sugere que os poetas andam pelas sombras devido ao distanciamento social mencionado no poema de abertura deste tópico, “Poeta”, ocasionado pelo fato de serem eles contrários a comportamentos sociais extravagantes e dissimulados, comportamentos esses que contribuem para o fortalecimento das sociedades de aparências ou espetaculares, como denominou o escritor francês Guy Debord (1997).

Já que evitam os holofotes, os poetas estão, automaticamente, nas sombras, no escuro de longas noites, e, assim, não são vistos. Contudo, é a partir dessa escuridão que criam seus poemas. Apesar de imersos nela, com a consequente “cegueira extrema” devido à ausência de luz, ainda são capazes de enxergar o que os outros, cegos pelas luzes exageradas dos holofotes sociais, não veem. Poetas vão pela escuridão das sombras porque suas almas pertencem às trevas e, assim como elas, são indiferentes no cenário social da modernidade.

Com suas almas pertencentes às trevas, os poetas também fazem parte delas, o que, nesse caso, é favorável a eles, pois as trevas estão inseridas nas profundezas dos abismos e, dessa forma, os poetas conseguem explorar profundezas diversas, inclusive a humana. Assim, a partir da escuridão delas, do aparente “nada”, eles criam os mais belos poemas. Eles vão fundo, escondidos, onde poucos tem coragem de ir, ou querem, desbravando “labirintos matas e mares infindos”.

O labirinto é uma construção confusa oriunda da mitologia grega e feita pelo inventor Dédalo, a qual servia para aprisionar um monstro com cabeça de touro e corpo humano, o Minotauro, filho de Pasífae, esposa do rei Minos, com um touro que o rei salvou de ser sacrificado a Poseidon, conforme explica o historiador inglês Philip Matyszak no livro *Os mitos gregos e romanos: um guia das narrativas clássicas* (2022). Para Chevalier e Gheerbrant (2001), o labirinto é um entrecruzamento de caminhos dos quais alguns não tem saída. Quanto à sua simbologia:

O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana [...] (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 531).

A simbologia do labirinto corrobora com a imersão dos poetas nas profundezas do abismo interior humano. Nele, além das trevas, estão também os labirintos, mais uma barreira a fim de dificultar a chegada à essência humana e aos seus mistérios. Apesar disso, os poetas vão guiados pela estrela que carregam no peito, tal qual o “vulcão vivo” de antes, em “Poeta”. Com a ajuda dela, caminham sorrateiramente por abismos e frestas, lugares vazios e apertados de onde conseguem ter e compartilhar “visões inéditas” do mundo, da vida, visões que somente eles são capazes de perceber.

Com mãos mágicas, produzem “tijolos de palavras” que constroem um universo povoado não de pessoas, mas de galáxias. Como assim? Os poetas são construtores que utilizam “a magia das mãos” (a escrita) para construir, formarem um lugar. Esse lugar, por sua vez, é feito de tijolos não de argila ou de concreto, mas de palavras. Quanto mais escrevem, mais produzem tijolos (de palavras), os quais constroem um universo diferente, “povoado de galáxias”, povoado de palavras que brilham como estrelas e formam uma infinidade de lugares ficcionais.

Não é a primeira vez que a palavra aparece envolvida num cenário de obra, de construção. No prefácio analisado no primeiro capítulo deste trabalho, Quiroga cita versos do poema “Necessidade prima”, segundo o qual “só a palavra / levanta pontes / de homem a homem”. No caso de “Poetas vão pela sombra”, novamente, as palavras são citadas como elementos essenciais para a construção de algo, sendo, desta vez, a constituição do universo dos próprios poetas.

Para o professor Carlos Antônio Magalhães Guedelha (2020, p. 174), pesquisador e admirador da obra astridiana, “o poeta é criador de mundos [...]”. Sendo assim, aquele universo mágico do poema se associa ao universo das Letras, das palavras, as quais, por meio das mãos mágicas dos poetas, criam inúmeras galáxias. Considerando, então, um cenário de

criação/construção, as três primeiras estrofes são a descrição da trajetória dos poetas durante o ato da escrita. A trajetória narrada é, portanto, metafórica. É uma viagem dentro do mundo das palavras, as quais possibilitam infinitas aventuras escritas “em noites de horas imensas”, na escuridão, longe dos olhares alheios e, por isso, nas sombras.

Com as três primeiras estrofes do poema narrando um momento de criação artística dos poetas, ocorre a metalinguagem, conforme aclarada pela professora Samira Chalhub (2005, p. 42): “o que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra”. Então, já que os profissionais descritos no poema são poetas, depreendo que o processo de produção narrado no texto se refere aos próprios textos poéticos deles, “estranho universo povoado de galáxias”, construídos com “tijolos de palavras”.

Tudo isso parece ainda mais provável com a marcação aditiva que precede “tijolos de palavras”: mais. Se “mais tijolos” são acrescentados à construção, isso se dá pelo fato de já existirem outros anteriores na obra, sendo essa, portanto, composta pelos escritos dos poetas, outros “tijolos”, os quais formam os diversos caminhos por onde eles vão. Em se tratando das metáforas, Lakoff e Johnson (2002) esclarecem, na teoria estabelecida por eles no livro *Metáforas da vida cotidiana* publicado em 1980, que elas são possíveis como expressões linguísticas porque existem no nosso sistema conceitual, ou seja, cognitivo.

O professor Tony Berber Sardinha (2007), comentando sobre essa teoria, explica que uma metáfora é chamada de conceitual porque conceitualiza alguma coisa, ou seja, fornece o conceito de algo, convencionando-se grafá-la em caixa alta, o que explica a formatação em maiúsculas das metáforas apresentadas nesta pesquisa. Lakoff e Johnson (2002) citam, dentre vários exemplos, a metáfora DISCUSSÃO É GUERRA, estabelecida a partir de uma expressão linguística tal qual “Seus argumentos são *indefensáveis*”. Dessa forma, eles estabelecem que uma metáfora (a exemplo da citada) deve ser entendida como um “*conceito metafórico*” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 48).

Os conceitos metafóricos podem ser estudados a partir de expressões metafóricas (Lakoff; Johnson, 2002). Desse modo, a expressão “tijolos de palavras”, um exemplo de expressão metafórica, pode ser entendida como o conceito metafórico (metáfora) PALAVRA É MATÉRIA-PRIMA, ou, ainda, como a metáfora de Lakoff e Johnson (2002) SUBSTÂNCIA ENTRA NO OBJETO, utilizada para conceitualizar a atividade de fabricação e na qual o objeto é como um recipiente para a substância.

Sendo assim, por meio desses conceitos, é possível experienciar a ideia da construção de algo, ideia essa ressaltada pela composição dos tijolos, os OBJETOS, que são de palavras,

as MATÉRIAS-PRIMAS/SUBSTÂNCIAS, em vez de barro ou argila. Com isso, eis a matéria-prima das obras dos poetas: tijolos feitos de palavras.

O próximo poema intitulado “Anônimos”, por sua vez, tem uma temática um pouco mais ampla, não mais abordando especificamente os poetas, mas, agora, os escritores em geral.

Outros anjos invisíveis
 moram na periferia dos bairros
 recolhidos em porões
 ou exíguos quartos mofados.
 Anônimos andarilhos
 assustam botequins e bares
 e inspecionam auroras.
 Pisam ovos fogem de espelhos.
 Cantam tão baixinho
 a algazarra do dia
 abafando-lhes a débil voz
 e os passos quase cambaios.
 Guardam tesouros de papel
 não em bancos ou em cofres
 mas em gavetas sem chave
 ou encardidos cadernos.
 Um dia se vão de vez
 sem que ninguém se dê conta
 como sempre ignorados.
 Por milagre, alguns raros
 sobrevivem em versos
 voando de boca em boca
 de amigos em bate-papo.
 (Cabral, 2011, p. 26)

O poema começa apontando a existência de um tipo diferente de anjo, além do mencionado por textos de cunho religioso. São anjos com hábitos humanos, morando em periferias, passando por botequins e bares, mas também invisíveis, tais como os dos escritos sagrados. Chama a atenção o fato de esses anjos anônimos possuírem um bem valioso, mas não um bem financeiro guardado em bancos ou cofres, e sim “tesouros de papel” guardados em “gavetas sem chave / ou encardidos cadernos”. Tais versos conduzem a uma associação com os profissionais para os quais o papel é de fundamental importância no exercício de seus ofícios: os escritores, sobretudo aqueles da escrita manual, produtores de manuscritos.

Ao considerar aqueles “anjos invisíveis” como escritores, cabe o conceito de metáfora definido por Aristóteles, filósofo grego pioneiro no estudo desse artifício linguístico: “[...] uma metáfora é a transferência de um nome que pertence ao outro, ou de um gênero para uma espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou conforme a analogia” (Aristóteles, 2019, p. 44). No caso da expressão metafórica citada, houve a transferência do

nome de uma espécie para outra espécie, pois “anjos” refere-se, no poema, à espécie humana, e não a dos seres sobrenaturais, como originalmente fora designado.

Ao não serem nomeados e, assim, não reconhecidos, os “anjos invisíveis” são tratados com indiferença e menosprezo, “anônimos andarilhos”, os quais assustam bares e botequins por onde passam. Um dia, esses anônimos partirão de vez, imperceptíveis, “como sempre ignorados”, levando consigo apenas o desprezo, companheiro de uma vida toda. Felizmente, um alento: fazendo jus à natureza divina, milagrosamente, alguns deles ainda sobrevivem, principalmente na oralidade, tendo seus versos lembrados e evocados “de boca em boca / de amigos em bate-papo”.

O anonimato denunciado pelo poema de Astrid Cabral representa uma triste realidade. De acordo com o professor Gabriel Albuquerque (2009), a Amazônia e seus autores (sim, autores) são assolados pelo isolamento, pelo desconhecimento e pela exclusão não apenas geográfica, mas também cultural desde o período colonial, situação que explica o que ele chamou de insulamento, “[...] cujos movimentos de ir e vir ordenarão que os leitores elejam aqui e acolá seus autores [...]” (Albuquerque, 2009, p. 50-51).

Isso explica o baixíssimo número de escritores amazonenses reconhecidos para além dessa ilha cercada por rios e, principalmente, o reconhecimento restrito, seletivo, aplicável a um número reduzido deles. Um dos quais se pode chamar de ex-anônimo ou ex-ilhado por ter conseguido sair da ilha e, assim, atravessar o insulamento em direção à costa do país (sul e sudeste, claro) é Milton Hatoum, que já teve, inclusive, dois de seus romances consagrados vencedores do prêmio Jabuti, o mais importante da literatura nacional.

Diante desse cenário, é possível considerar Astrid Cabral também uma ex-anônima e uma ex-ilhada, levando em consideração seus variados prêmios anteriormente mencionados e suas diversas publicações realizadas em outras regiões, como Recife, Rio de Janeiro, Curitiba e Brasília, onde, aliás, foi professora da primeira turma da UnB. Tudo isso apesar do “[...] insulamento que comporta em uma única braçada a identidade, o reconhecimento e a aceitabilidade” (Albuquerque 2009, p. 54) dos artistas amazonenses.

Fato é que, para sair da ilha e consolidar esses três itens fundamentais, inclusive, para alcançar o *status* comentado por Foucault (2009) anteriormente nesta pesquisa, leva-se tempo, tempo esse que pode demorar mais para os escritores da região norte, especificamente do Amazonas. Todas essas dificuldades foram apontadas sem considerar o fato de Astrid Cabral ser uma mulher escritora, pois Hatoum, um homem escritor e ex-ilhado, conseguiu salvar-se a si mesmo e alcançar a identidade, o reconhecimento e a aceitabilidade citados por Albuquerque,

bem como os também escritores Thiago de Mello e Márcio Souza, renomados artistas amazonenses, homens, reconhecidos fora da ilha e contemporâneos de Astrid Cabral.

Enquanto isso, ela, residindo atualmente e produzindo (há anos) fora da ilha, portanto ex-ilhada também, parece não ter a merecida validação daqueles três fatores citados por Albuquerque. Mas por quê? Um dos motivos é pelo fato de ser mulher, uma mulher que escolheu ser escritora e, devido a isso, teve que lutar contra as amarras da sociedade patriarcal desde cedo, inclusive para conseguir participar do Clube da Madrugada, haja vista que era um clube formado apenas por homens cujas reuniões aconteciam tarde da noite.

Astrid Cabral, comentando sobre a poesia da mulher no Brasil em um texto publicado no Rio de Janeiro em 1987, faz a seguinte declaração:

Dado que a sensibilidade poética, a expressão verbal artística não constitui privilégio de nenhum sexo, o que impede a poesia feminina de desabrochar e aflorar são as barreiras sócio-culturais, a qualidade de vida que a mulher leva, a clausura do mundo em que lhe é dado viver (Cabral, 2015, p. 103).

Apesar da data, a declaração acima se faz atual. Felizmente, a mulher autora, escritora e poeta Astrid Cabral conseguiu superar muitas dessas barreiras e hoje tem, sim, sua identidade reconhecida e aceita, conforme a sua bela e extensa carreira repleta de obras premiadas, embora ainda haja o desconhecimento por parte de muitos, inclusive, no Amazonas. Apesar de tudo, a trajetória literária astridiana fala por si e representa o fortalecimento da identidade da escritora ex-ilhada, o alcance de reconhecimento e de aceitabilidade, aspectos historicamente cercados, aprisionados pelo insulamento quase determinista da ilha amazonense.

Retomando o poema, a poeta consegue expor nele, de maneira delicada e metafórica, traços marcantes da obra astridiana, um pouco dessas muitas dificuldades enfrentadas pelos artistas amazonenses, os quais lutam para se libertar da cela sem grades do insulamento e alcançar o tão sonhado e almejado *status* definido por Foucault. Tendo superado muitas dessas dificuldades, quem melhor para falar de anonimato senão Astrid Cabral, uma escritora do norte do Brasil, mais precisamente de Manaus, Amazonas?

Não são apenas os versos dela que sobrevivem nas bocas de amigos em conversas, mas também os de tantos outros escritores que fazem parte da história literária do Amazonas, antes, durante e depois do Clube da Madrugada. As rodas de conversa de amigos para tratar de uma obra dizem respeito a um circuito ínfimo de validação, o que já proporciona ao artista da obra apreciada uma parcela de reconhecimento.

Guardar os “tesouros de papel” em “gavetas sem chave” em vez de bancos ou cofres diz respeito a um bem não exatamente pessoal, que precise ser trancafiado, escondido de outros.

Muito pelo contrário. Encontra-se numa gaveta à disposição de quem desejar abri-la e contemplar o tesouro. Trata-se, então, de um bem coletivo, o qual pode enriquecer todos que a ele tenham acesso. Todavia, para tal acesso existir, é necessário divulgação, oportunidade de exposição do trabalho e, assim, conhecimento dele, requisitos ocultados pelo insulamento, o qual

[...] pode ser cruel a ponto de isolar ainda mais a figura do escritor cuja vontade seria sempre, por força do ato da escrita, a de ir ao encontro do outro (o que não significa que escritores sejam criaturas afáveis) (Albuquerque, 2009, p. 51).

O isolamento se acentua ainda mais no caso dos escritores de poemas. Ser poeta não é mesmo um trabalho fácil e muito menos prestigioso, embora já tenha sido há muitos anos, em sociedades passadas. Desde o começo do século XX, a profissão tem declinado, não se pode negar, sobretudo com a alta dos romances engajados em críticas sociais durante as gerações do Modernismo brasileiro e, atualmente, com a alta dos livros de autoajuda, muitos deles escritos por influenciadores digitais, os quais ocupam mais e os melhores lugares nas prateleiras de diversas livrarias.

Astrid Cabral, em uma palestra na Universidade de Brasília em 1992, comenta sobre a marginalidade da poesia. Segundo ela, isso transforma o texto poético em, “[...] na sociedade de consumo, um produto para raros consumidores [...]” (Cabral, 2015, p. 348). Prova disso está com os “anônimos andarilhos”, os quais percorrem bares e botequins em busca de leitores e são ignorados, desprezados, tidos, inclusive, como assustadores.

Como se não bastasse ter que lidar com a dificuldade de alcançar o público, os poetas ainda precisam lidar com injustiças, sendo subordinados a condições de trabalho aviltantes (humilhantes), conforme expõe o poema “Alinhavo na fábula”.

Porque a liberdade
passa também pelo bolso
e ninguém discute
os coices do estômago,
serve-se aos poderosos
mesmo aviltando a vida
ao garanti-la sob jugo.
Em louvá-los, porém
o crime nefando consiste.
Muitos poetas são formigas
para, cigarras, serem livres.
(Cabral, 2011, p. 30)

O título prenuncia um tipo de costura frouxa, com pontos largos, utilizados como marcação prévia da costura definitiva. Essa técnica é chamada de alinhavar, muito adotada por costureiros (profissionais ou não). No poema, o alinhavo é feito em uma fábula, uma história curta com personagens animais e um ensinamento (moral) ao fim. Somente nos dois versos finais do poema é que se revela a qual fábula o texto poético se refere: *A cigarra e a formiga*, uma das muitas histórias clássicas do fabulista grego Esopo. Gestadas no período da Grécia Antiga, suas fábulas foram reescritas ao longo dos séculos por diversos escritores, como o francês Jean de La Fontaine e os brasileiros Millôr Fernandes e Monteiro Lobato.

Os quatro versos iniciais do poema remetem à temática da fome, afinal, por que o estômago daria coices senão por fome? E como ser livre sem dinheiro suficiente no bolso? Como acalmar os “coices do estômago” sem dinheiro? Entretanto, é uma temática sobre a qual ninguém discute. Enquanto isso, figuras poderosas são servidas às custas da humilhação, do rebaixamento da vida de pessoas que, necessitadas, não têm escolha a não ser se submeter a isso para sobreviverem.

Reescrevo, na ordem direta, que o crime indigno de ser nomeado consiste em louvá-los, os poderosos, o que, aliás, mostra outro traço marcante de alguns poemas astridianos de *Palavra na berlinda* (além da metáfora): a presença do hipérbato, que consiste na inversão da ordem sintática natural dos termos de uma frase, considerado apenas um elemento decorativo, um adorno para os retóricos da Grécia antiga, conforme esclarece o crítico literário Antonio Candido (2006).

Nos dois últimos versos, a voz poética, em tom de denúncia, revela com qual fábula associa os poetas: *A cigarra e a formiga* (nomeada, também, como *A formiga e a cigarra* e *A formiga má*). A história clássica narra a vida das formigas e de uma cigarra durante duas estações do ano. No verão, as formigas trabalhavam na coleta e no armazenamento de alimentos para o inverno. Já a cigarra ficava apenas cantarolando, sem preocupação alguma com a estação seguinte. Quando chegou o inverno, as formigas, com estoque de comida, não passaram necessidade. Por outro lado, a cigarra, com fome, aperreou-se, tendo de pedir ajuda às formigas.

A fábula tem o intuito de mostrar que não se pode viver apenas “cantando”, ou seja, sem pensar no amanhã e, logo, sem se preparar para ele. As formigas são tidas como bons exemplos a serem seguidos porque são trabalhadoras e precavidas. Sabem se preparar para o futuro e para os momentos difíceis. Com isso, de volta ao poema, a expressão metafórica “poetas são formigas” estabelece uma comparação entre ambas as espécies, mas essa comparação não é física, por isso a necessidade do conhecimento da fábula para a construção dos sentidos.

Os sentidos são construídos baseados na intertextualidade do poema com a fábula, ou interdiscursividade para a Análise do Discurso, segundo esclarece a professora Ingedore Villaça Koch (2022). Sobre essa ligação entre textos, a professora comenta:

[...] Foi essa a razão que levou Beaugrande & Dressler (1981) a apontarem, como um dos padrões ou critérios de textualidade, a intertextualidade, que, segundo eles, diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona. [...] (Koch, 2022, p. 59-60).

Sem o conhecimento da fábula, o leitor terá dificuldade de inferir sentidos do poema, a começar pelo título. Com o desconhecimento acerca da existência de uma fábula chamada *A cigarra e a formiga*, como identificar a fábula do título dentro do texto? Poetas são comparados às formigas porque trabalham duro, trabalho esse pouco reconhecido, conforme analisado em “Anônimos”. Trabalham duro para que cigarras cantem livremente por aí. Quem são essas cigarras? Os poetas labutam no lugar de quem?

Retomando o título e considerando o alinhavo como um ajuste, a poema atualiza a fábula, retratando os poetas como as formigas que trabalham duro, mas também como as cigarras, consideradas preguiçosas e irresponsáveis. Em uma das versões da fábula adaptada por Monteiro Lobato, a formiga não presta assistência à cigarra e essa, por sua vez, morre, deixando tristeza em volta sem a sua cantoria. Entretanto, no fim da narrativa, antes da moral, é dito que se fosse o contrário, se a formiga tivesse morrido em vez da cigarra, ninguém daria pela sua falta. Lobato (2017, s/p) apresenta a seguinte moral: “os artistas – poetas, pintores, músicos – são as cigarras da humanidade”.

Nessa versão de Lobato, os artistas não são considerados profissionais, não são considerados trabalhadores do mesmo nível que as formigas devido ao fato de trabalharem com arte e, por isso, padecem, assim como a cigarra. O poema destaca, dessa forma, duas antíteses: trabalho x arte, conforme a moral de Lobato, e jugo x liberdade, ambas realizadas por meio das metáforas com os animais (a formiga e a cigarra).

O texto astridiano une esses dois animais no poeta como fases da sua vida. Essas fases dizem respeito ao seu sustento enquanto poeta ou seguindo outra profissão. De acordo com Astrid Cabral (2015, p. 348), a independência do artista

[...] é para mim bem inalienável. Creio até que para preservar-se de concessões é que os poetas não se empenham em vincular a poesia à sobrevivência. Assim, qualquer que seja sua subordinação em outros planos, enquanto poeta estará livre [...].

Nesse caso, levando em consideração o menosprezo do seu trabalho atualmente, o poeta se vê obrigado a se subordinar a condições aviltantes de outras profissões em busca do seu próprio sustento para que, um dia, possa, finalmente gozar dos prazeres do seu próprio ofício, assim como a cigarra cantarolando alegremente. Portanto, POETA É FORMIGA que se encontra sob jugo, vislumbrando a liberdade de, um dia, poder tirar o seu sustento do ofício que escolheu e o qual tanto aprecia. O jugo, o padecimento enquanto formiga precede a liberdade e a felicidade de quando o profissional puder ser cigarra e, desse modo, alcançar, finalmente, a metáfora POETA É CIGARRA, sendo assim livre, feliz e satisfeito com o próprio ofício.

Apesar de todas as dificuldades apresentadas desde o primeiro poema deste capítulo, ser poeta tem algumas vantagens. Uma delas é, justamente, “com a magia das mãos”, conforme citado em “Poetas vão pela sombra”, transformar a dor sentida por eles em “tijolos de palavras” que constroem os mais belos versos. Por outro lado, essa vantagem, esse ponto positivo do ofício poético, é muito mais que isso para os poetas. É uma meta.

Meta

6. Em osmose com o cosmo
vive o poeta.
Metamorfosear a dor
na flor do verbo
a maior meta.
(Cabral, 2011, p. 54)

“Meta” é um dos mais belos textos poéticos que compõem *Palavra na berlinda*. Apesar de curto, não precisou de mais que cinco versos para transmitir a delicadeza do trabalho do poeta. Faz parte da seção do livro intitulada “Relances”, formada por sete poemas curtos. Osmose, segundo explicam os professores Sérgio Linhares e Fernando Gewandsznajder (2013, p. 46) “[...] é a passagem de água de uma solução para outra através de uma membrana semipermeável [...]”, permitindo apenas a passagem do solvente (da água).

Na osmose, o solvente (água) passa “[...] da solução menos concentrada para a mais concentrada [...]” (Linhares; Gewandsznajder, 2013, p. 47). Nesse caso, considerando o poeta, metaforicamente, a solução menos concentrada, é ele quem perde solvente (água) para a mais concentrada, o cosmo. Contudo, já que o poeta transforma a dor em versos por meio de um processo biológico, a metamorfose, a sua perda, na verdade, é uma transferência benéfica. O poeta, menor em relação ao mundo, consegue, apesar disso, transferir ensinamentos para o cosmo. Tais ensinamentos são transmitidos por meio do ofício poético, cuja maior meta é “metamorfosear a dor”.

A metamorfose, por sua vez, é um processo biológico de transformação pelo qual passam larvas e insetos até se transformarem em animais adultos (Linhares; Gewandsznajder, 2013). Um exemplo bem conhecido é o da borboleta que, antes de ter essa formação completa e ser conhecida como tal, passa por uma fase como lagarta. A utilização de termos biológicos no poema se dá a fim de naturalizar o trabalho do poeta, o seu ofício poético, admitindo-o como um processo biológico.

Dessa forma, o poeta (os profissionais dessa categoria) vive em meio a esse processo de transferência e metamorfose com o mundo. Ele transforma a dor em versos e a devolve para o mundo na forma de poemas, os quais contribuem para amenizar a dor sofrida por outras pessoas, pelos leitores. A metamorfose realizada pelo poeta e a posterior disponibilização do produto final desse processo em forma de contribuição para o mundo podem representar a transformação da fase de larva para a de adulto, isto é, uma forma de crescimento humano.

Candido (2006, p. 111), comentando sobre os significados das palavras dentro de um poema, distingue duas linguagens: a direta, cujos significados das palavras não sofrem alteração, e a figurada, na qual sofrem “[...] distorções de sentido, porque estou conferindo a certos objetos de pensamento atributos que pertencem a outros”. É esse o caso apresentado em “Meta”. Biologicamente, quem realiza osmose são as células, assim como quem sofre metamorfose são larvas e insetos, e não o ser humano, o poeta. Candido (2006) considera essa transferência de sentido, característica da linguagem figurada, como metáfora, atualizando a proposição aristotélica que deu origem a toda uma tradição clássica sobre a metáfora.

Desse modo, a linguagem figurada utilizada em “Meta” possibilita a transferência de sentidos do campo biológico para o poético, ressaltando um traço importante e já conhecido do trabalho dos poetas: a transformação da dor, do sofrimento, em versos – poemas - não de maneira romântica, conforme se popularizou, mas como um processo biológico, natural. Considerando, ainda, a proximidade entre “meta” e “metamorfose”, emergem as seguintes possibilidades de sentidos: o principal objetivo a ser alcançado e realizado (“meta”), bem como a maior transformação que há na vida do poeta, ou seja, a sua maior metamorfose.

No mais, é possível o apontamento da metáfora OBJETO SAI DA SUBSTÂNCIA, conceptualizada por Lakoff e Johnson (2002, p. 148) quando há mudanças “[...] de um estado ao outro, adquirindo nova forma e função [...]”. Ela é aplicada, principalmente, “[...] às mudanças ligadas à evolução” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 149). O objeto, no poema, é o verbo (uma metonímia para poema) e a substância é a dor, a partir da qual o poeta escreve, metamorfoseando-a, ou seja, transformando-a em textos poéticos.

Antes de prosseguir com as análises deste tópico, é necessário, ainda, estabelecer uma interdiscursividade entre os poemas “Meta”, de Astrid Cabral, e “Autopsicografia”, do poeta português Fernando Pessoa:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

[...]
(Pessoa, 2011, p. 108)

O poema astridiano não especifica de quem é a dor metamorfoseada pelo poeta, mas, apesar disso, ele e o poeta citado no texto de Pessoa contribuem com o acalanto de quem lê seus poemas, sentindo realmente ou não a dor lida. Apesar de viver nessa constante transferência com o mundo, devolvendo a ele uma maneira de lidar com os pesares da vida, não são todos que estão dispostos a conhecer essa contribuição tão importante do trabalho do poeta, a sua maior meta.

Como pode esse profissional tão importante, que constrói mundos cheios de galáxias, que trabalha duro enquanto outros nem precisam se esforçar, que transforma a dor em versos, andar sempre pelas sombras, no anonimato? Ainda sobre esses tantos obstáculos enfrentados na profissão, o próximo poema, intitulado “Interlocutor hipotético”, traz de volta um pouco sobre a dificuldade de valorização do ofício de escritor, sobretudo o de poeta.

Em solidão sem partilha
o poeta feito outros loucos
fala sempre sozinho.

O interlocutor hipotético
ente remoto e sem rosto
é palco desabitado.

Mesmo havendo vizinhos
junto à fonte da fala
o discurso não os toca.

E o poeta anda sozinho
nas areias do deserto
levando sonhos no colo.
(Cabral, 2011, p. 68)

“Interlocutor hipotético” é mais um poema cujo assunto envolve o poeta, retratado pela terceira pessoa do singular (ele). Entretanto, no caso do poema acima, o profissional não é o único assunto abordado. Além dele, aparece, também, o leitor, ou melhor, o ouvinte, o “interlocutor hipotético”. De acordo com os apontamentos de Fiorin (2021) acerca do significado das pessoas no campo da enunciação, a pessoa “tu”, aquela com quem a pessoa “eu” fala, também é conhecida como o interlocutor, aquele para quem o “eu”, locutor, dirige-se. Logo, o interlocutor citado no poema é a pessoa “tu” com quem o poeta fala.

Novamente, o poeta é retratado de forma melancólica, solitária. Por causa disso, fala sozinho, tal qual um louco, ou melhor, “outros loucos”. A presença do pronome “outros” reforça o entendimento de que o poeta já é um tipo de louco, mas que também se assemelha a outros tipos, como o dos que falam sozinhos. Sendo assim, louco e sozinho, o seu interlocutor, o “tu”, só poderia ser hipotético, incerto, tido como imaginário. É sem rosto e vazio, “palco desabitado”.

O “interlocutor hipotético” é como um recipiente vazio. “[...] A metáfora do RECIPIENTE enfatiza o conteúdo, no que tange à quantidade, densidade, centralidade e limites [...]” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 176). O interlocutor é “palco desabitado” porque se encontra vazio, sem quem lhe ocupe, assim como o recipiente vazio, não preenchido, cujo conteúdo já se esvaiu ou nunca existiu. Apesar das pessoas ao redor, o poeta fala sozinho porque o seu discurso não as toca, assim como as pessoas que passam pelos loucos nas ruas não são tocadas por seus discursos, os quais, muitas vezes, soam desconexos.

O poeta segue sozinho (como de costume), caminhando no meio do nada, carregando apenas os seus sonhos. Candido (2006) explica que o poeta manipula as palavras em busca de significados, empregando-as como imagem ou símbolo. “A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes” (Candido, 2006, p. 105). Em se tratando do poema em questão, o poeta se assemelha a certos loucos pelo fato de falar sozinho.

Ele fala sozinho porque, infelizmente, apesar de haver pessoas ao seu redor, os “vizinhos”, elas não se interessam pelo seu “discurso”, por aquilo que o profissional tem a dizer. Essa é a triste realidade vivida por muitos escritores e, claro, por aqueles chamados de “loucos” que andam pelas ruas sozinhos, proferindo discursos ao vento. Emerge disso a metáfora CAUSALIDADE É EMERGÊNCIA segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 151), na qual “[...] um estado mental ou emocional é visto como causador de um ato ou evento”.

Em “Interlocutor hipotético”, o poeta se encontra em estado de solidão e isso o leva a falar sozinho, como (outros) loucos. A solidão é o estado causador do poeta falar sozinho (o

evento). Em contrapartida, divergindo do que afirma a voz poética, considero, também, que nem o poeta, nem os “outros loucos” falam completamente sozinhos. Explico com Benveniste. Para ele, existem duas figuras componentes do discurso, as quais funcionam como origem e fim da enunciação na posição de parceiros e alternativamente protagonistas dela, formando, assim, a estrutura do diálogo (Benveniste, 2006b). Por outro lado:

Inversamente, o “monólogo” procede claramente da enunciação. Ele deve ser classificado, não obstante a aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental. O “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece entretanto presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes, também, o eu ouvinte intervém com uma objeção, uma questão, uma dúvida, um insulto [...] (Benveniste, 2006b, p. 87-88).

A partir disso, é válido afirmar que, por um lado, o poeta fala sozinho porque não é ouvido pelas pessoas à sua volta. Por outro, parece estar falando sozinho porque, na verdade, está em um diálogo interiorizado consigo mesmo. Com base no anonimato e na marginalização do poeta já abordados, Astrid Cabral (2015, p. 348) comenta que tal profissional “[...] está fadado ao isolamento, ao monólogo [...]”. Nesse monólogo, assim como no diálogo, existem duas pessoas, porém, não as pessoas “eu” e “tu”, mas, agora, “eu locutor” e “eu ouvinte”. “Ora o eu ouvinte substitui o eu locutor e se enuncia então como ‘primeira pessoa’ [...] Ora o eu ouvinte interpela na ‘segunda pessoa’ o eu locutor [...]” (Benveniste, 2006b, p. 88).

Desse modo, ao falar “sozinho”, o poeta cria um monólogo no qual ele mesmo assume os papéis de locutor e de ouvinte (devido à falta de ouvintes exteriores). Por isso, também, a existência do “interlocutor hipotético”, incerto, imaginário, já que não se trata de uma pessoa “tu” exterior à pessoa “eu”. Com isso, considerando a existência do ouvinte hipotético e do diálogo interiorizado, emerge o “eu ouvinte” como a pessoa “tu” e, conseqüentemente, como o “interlocutor hipotético” com quem o “eu locutor” fala. Sintetizando: “eu ouvinte” = “tu” = “interlocutor hipotético”, o que converge com as metáforas POETA É LOCUTOR e POETA É INTERLUCTOR HIPOTÉTICO.

Embora solitário, falando “sempre sozinho” ou sozinho consigo mesmo, o poeta fala coisas que, na maioria das vezes, os outros não falam, e não o fazem porque não se dão conta dessas coisas. Muitos não conseguem olhar o mundo com a mesma percepção crítica e sensível com a qual ele é visto por diversos escritores, sobretudo os poetas, conforme apontado pelos versos do poema abaixo, “Olhar de poeta”.

Um olhar de varar

poeira pelos poros
 roupas e paredes.
 Olhar de levantar
 escamas e máscaras.
 Olhar de desvendar
 a chuva vindoura
 na nuvem de agora.
 Ver a pastagem verde
 debaixo de alva neve.
 Enxergar no lago
 a milenar geleira.
 Adivinhar na ilha
 montanha submersa.
 Olhar a se lançar
 além do presente
 vendo no ovo a ave
 e na ave o voo.
 (Cabral, 2011, p. 69)

O olhar do poeta é, justamente, o assunto desse poema, não mais a figura completa do profissional poeta, como nos textos anteriores. Agora, destaca-se um dos seus principais instrumentos de trabalho: o seu olhar diferenciado para o mundo. Olhar esse capaz de atravessar partículas minúsculas, tais quais as de poeira, as dos poros da pele, até mesmo as das paredes. Olhar que vê a verdade por debaixo dos panos, quer dizer, por debaixo de “escamas e máscaras”. Olhar capaz de perceber uma montanha no fundo das águas de uma ilha, lançando-se para além, do que se mostra, da aparência, enxergando, assim, a essência. Um olhar sensível que transpassa o presente e se coloca no futuro, enxergando a ave no ovo e o voo na ave.

Ao olhar específico do profissional poeta, são atribuídas algumas ações próprias de seres animados, como “levantar”, “desvendar” e “se lançar”. Esse é mais um caso de personificação. A personificação cria metáforas que são extensões de metáforas ontológicas, “permitindo-nos dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos, termos esses que podemos entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 88-89).

Assim, o poema traz a metáfora OLHAR É UMA ENTIDADE, pois o olhar do poeta é retratado como uma entidade, um ser independente, o qual, inclusive, confunde-se com o próprio ser humano poeta, cujas ações se diferem das demais pessoas pelo fato de serem aprofundadas, de irem além. Segundo comenta a própria poeta Astrid Cabral no prefácio do livro *O olho das águas*, de Edival Perrini:

[...] Embora as pessoas vejam o mundo sempre a partir de perspectivas diversas, devido à impossibilidade física de ocuparem o mesmo lugar no espaço, a visão do poeta vai além dessa simples diferença de ordem material

para ultrapassar a superfície do óbvio, quando apresenta algo de pessoal: um ângulo revelador e surpreendente (Cabral, 2015, p. 287).

Ver o mundo através do olhar do poeta é vê-lo além do que se mostra à primeira vista. Somente o olhar do poeta consegue chegar onde o olhar de outros não chega e enxergar o que outros não conseguem ver, “gritando visões inéditas” ou mesmo “calando coisas sabidas”, conforme versos do poema “Poetas vão pela sombra”, anteriormente analisado.

Até este ponto, foi possível conhecer um pouco do profissional escritor, sobretudo do poeta, por meio dos poemas analisados, os quais, na maioria, o profissional foi tratado pela terceira pessoa do singular, a não-pessoa e, portanto, o assunto dos discursos produzidos pelas vozes poéticas dos textos. A seguir, apresento o segundo tópico deste capítulo, no qual os poetas não são apenas o assunto, mas também são aqueles que falam nos poemas.

2.2 Nós, os poetas

Analiso, neste tópico, dois poemas cujas vozes poéticas se prostram ao lado dos poetas, compartilhando o mesmo ofício que eles. A partir disso, elas tomam a palavra para falar sobre o próprio ofício e sobre a categoria desses profissionais, os poetas, conforme se observa no poema a seguir, intitulado “Hábito estrábico”.

Nós, os poetas,
vivemos a vida
como qualquer um
a não ser o hábito
um tanto estrábico
de comentá-la
em pés de página.
(Cabral, 2011, p. 31)

No poema, o sujeito lírico é explicitado pela presença do pronome “nós” e pelo verbo coerentemente flexionado “vivemos”. Segundo esclarece Fiorin (2021, p. 52), o pronome “nós” “[...] não é a multiplicação de objetos idênticos, mas a junção de um *eu* com um *não eu*”. Discorrendo um pouco mais, o professor distingue a existência de três “nós”, sendo um deles, e o que considero mais adequado, o misto, “[...] em que ao *eu* se acrescem *tu* (singular ou plural) e *ele(s)*” (Fiorin, 2021, p. 110).

Conforme a própria voz poética esclarece, o pronome “nós” se refere a ela e aos demais poetas. Sendo assim, há a junção da pessoa “tu” e da não-pessoa “ele” a essa voz que se enuncia por meio de “nós”, abarcando todos como poetas. Tal junção se justifica baseada nos textos poéticos anteriormente analisados, na maioria dos quais o poeta era o assunto, a não-pessoa “ele”, com exceção do poema de abertura “Poeta”, no qual foi tratado pela segunda pessoa do

singular “tu”, compondo o discurso. Assim, a voz poética de “Hábito estrábico” reúne de forma hipotética aquele “tu” e aquelas não-pessoas anteriores, os “eles”, ao “nós” de agora para, em uma só pessoa, falarem si de mesmos.

Com o uso da primeira pessoa do plural, o eu lírico do poema acima fala em nome dos poetas e iguala a maneira de eles viverem com a maneira de qualquer outro trabalhador, exceto pelo fato de possuírem o “hábito estrábico” de comentar a vida ao fim de cada página. A expressão metafórica utilizada remete ao estrabismo, problema de desvio ocular no qual os olhos, cada um voltado para uma direção, parecem olhar coisas distintas.

A partir da retomada de Candido (2006) que afirma ser a base de toda metáfora a analogia, a semelhança entre coisas diferentes, a comparação presente no poema se dá devido ao fato de, assim como os estrábicos, os poetas possuírem olhos díspares, não voltados para a mesma direção. Entretanto, no caso dos poetas, o desvio não acontece de maneira literal, mas metafórica, porque possuem um olho na vida e outro no papel para registrar os comentários acerca dela como se fossem notas de rodapé, as quais costumam explicar ou detalhar algo ao final de uma página.

Nessas notas de rodapé, diferentemente de pessoas quaisquer e dos demais trabalhadores, os poetas comentam a vida como uma maneira de registrá-la, de guardar ali as impressões deles acerca do que observaram, presenciaram e/ou vivenciaram, situações que, muitas vezes, passam como banais aos olhos da maioria, sendo apenas mais um acontecimento em meio ao cotidiano.

Para a professora alemã Aleida Assmann (2011, p. 195), a escrita é um meio de eternização e suporte da memória, “[...] uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento”. Os registros escritos feitos pelos poetas são essenciais para a superação do esquecimento, pois, como afirma o sociólogo Maurice Halbwachs (1990, p. 81), “[...] as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem”. Porém, isso tudo relembra uma outra questão já abordada: a dificuldade enfrentada pelos escritores nortistas, principalmente os amazonenses, de publicarem seus trabalhos e, assim, tornarem-se conhecidos além do isolamento da ilha amazônica, assunto que gera, inclusive, conteúdo para os comentários em pés de páginas (as notas de rodapé que podem, inclusive, representar os poemas) feitos pelos poetas.

Com o uso da primeira pessoa do plural e, portanto, assumindo-se também poeta e representando esse grupo de trabalhadores, a voz poética de “Hábito estrábico” faz uso do que Halbwachs (1990) chamou de memória coletiva, uma memória de um grupo a partir de uma perspectiva interna, ou seja, de dentro do próprio grupo. Sendo assim, o sujeito lírico goza de

sua posição privilegiada para observar o grupo e, então, escrever sobre os seus integrantes, inclusive sobre si mesmo, sobre um hábito comum apenas a ele e aos seus semelhantes, os demais profissionais que exercem o ofício poético.

O próximo poema, “No oceano clandestino”, também apresenta o sujeito lírico escritor, possivelmente poeta.

Nós, os que nadamos subterrâneas
 águas de um oceano clandestino
 vemos as costas dos que não têm olhos
 pra humilde corrente submarina.
 - Doutíssimas pupilas reservadas
 aos faróis nos píncaros das colinas -
 (Cabral, 2011, p. 75)

Assim como “Hábito estrábico”, “No oceano clandestino” começa com a voz poética claramente marcada pelo pronome “nós”. Contudo, não há, nesse poema, a presença explícita de termos que evidenciem ser o “nós” referente aos poetas, como no caso do poema anterior. É possível, então, inferir ser o “nós” referente aos poetas devido ao contexto do livro, à semelhança com “Hábito estrábico” e, claro, pelo que se descreve no poema.

Quem são “nós”? São aqueles que nadam em águas de profundo oceano clandestino, sendo, portanto, os poetas. Senão eles, quem mais seria capaz de mergulhar profundamente em águas que não se mostram? Apenas eles são capazes de se aprofundarem assim em algo, tendo, inclusive, olhos para enxergar em meio a toda essa água, os quais faltam a tantas outras pessoas. Além disso, esses olhos especiais remetem ao poema “Olhar de poeta”, retomando a especificidade tanto do próprio poeta quanto do seu olhar capaz de ir muito além do que se mostra, corroborando, assim, com a identidade desses profissionais. E quanto às “doutíssimas pupilas” reservadas aos faróis nos picos das colinas?

De acordo com Sacconi (2009, p. 446), douto, adjetivo e substantivo, é “que ou aquele que estudou muito e se aprofundou na doutrina a que se dedica, a ponto de discorrer sobre os seus próprios princípios, convencendo”. Isso confirma mais um caso de hipálage, o deslocamento de um termo do seu devido lugar numa frase para juntar-se a outro e modificá-lo (Moisés, 2013). No caso em questão, “doutíssimas”, superlativo de douto, caracteriza “pupilas”, quando, naturalmente, deveria caracterizar a pessoa portadora das pupilas (os poetas). As pupilas são uma metonímia para representar os poetas.

O vasto conhecimento das pupilas (dos poetas) é o que justifica a reserva delas aos faróis, já que esses servem para iluminar trajetos de embarcações em meio à escuridão noturna. Sendo assim, o olhar dos poetas é um farol que guia as pessoas em direção à terra firme quando

se encontram à deriva na escuridão. A propósito desse cenário imersivo, compete a metáfora de recipiente designada por Lakoff e Johnson (2002) baseada em demarcações e na orientação dentro-fora.

Para exemplificar, os professores citam a água como uma substância recipiente (Lakoff; Johnson, 2002), ou seja, é possível entrar e sair nela/dela, mas não se trata de um objeto ou de um lugar, e sim de uma substância. O título do poema “No oceano clandestino” já anuncia uma orientação interna, a orientação dentro, seguida da indicação de um lugar (representado por uma substância): o oceano clandestino. Os sujeitos representados por “nós” nadam nas águas desse oceano, o recipiente que contém “nós”, os poetas, e, por não se tratar de um objeto, é uma substância recipiente, concretizando a metáfora OCEANO CLANDESTINO É UM RECIPIENTE, o qual contém os poetas, considerados, portanto, substâncias.

Em síntese, nos dois poemas analisados neste tópico, as vozes poéticas poetas tomam a palavra para representar a categoria desses profissionais doutíssimos e estrábicos, metaforicamente falando quanto ao estrabismo. O tópico a seguir volta-se aos poemas cujos sujeitos líricos são aqueles que enunciam em primeira pessoa do singular: são os eus poetas.

2.3 Eu lírico poeta

Pensei neste tópico após observar em *Palavra na berlinda* a presença de diversos poemas cujas vozes poéticas falam, escrevem, desabafam de maneira subjetiva, utilizando a primeira pessoa do singular, eu. Com isso, esses eus-poéticos escritores, sobretudo poetas, profissionais ou não, escrevem sobre si mesmos e sobre o ato da escrita, descrevendo peculiaridades, prazeres e desafios enfrentados, conforme apresenta o poema “Efêmera” abaixo.

Que eu não me arvore
a contradizer o efêmero.
Sou artigo perecível.
Escrevo na água.
(Cabral, 2011, p. 21)

Julguei importante a abordagem deste poema porque, como indicado pelo título, trata-se de um eu lírico feminino. Apesar de não explicitado nos textos poéticos analisados anteriormente neste capítulo, Sampaio (2019, p. 40) ressalta que, na lírica astridiana, “[...] o eu-poético é sempre uma voz feminina [...]”. Em se tratando dos poemas metalinguísticos explorados nesta pesquisa, Guedelha (2020, p. 182), no artigo intitulado “Astrid Cabral: metáforas do eu-poético poeta”, confirma o gênero feminino e define o ofício: “[...] na verdade é uma poeta que fala nos textos astridianos [...]”.

Com base nas declarações acima, a análise se inicia com a observação do estado da voz poética poeta, que se diz efêmera, portanto, passageira. Ela se considera “artigo perecível”, reconhece sua finitude. Efêmera e finita tais quais versos escritos em uma superfície aquática. A poeta expressa uma espécie de desejo que pode, também, ser uma proibição a si mesma: que ela não se “arvore / a contradizer o efêmero”. Arvorar remete à árvore, assim como, de certo modo, o seu significado: elevar, levantar (Ferreira, 2020). Logo, a poeta não deve se erguer, crescer como uma árvore frondosa, contra as coisas efêmeras da vida porque ela mesma também não é eterna.

A escolha do verbo arvorar contribui com uma criação metafórica, já que se trata de um verbo cujo emprego não parece se dar assiduamente pelos falantes do português brasileiro. Dessa forma, contradizendo um pouco a poeta, é possível verificar a metáfora POETA É ÁRVORE no poema, pois a voz poética apresenta uma proibição apenas quanto ao ato de “contradizer o efêmero”, mas os poetas podem, ainda, arvorarem-se, crescerem e florescerem com relação a outros aspectos da vida.

A voz poética transmite muita clareza de si mesma e uma certa conformidade com a sua finitude. A água representa uma superfície efêmera sobre a qual a poeta escreve. Escrever nela aparenta harmonia com a natureza, calma, leveza e desprendimento quanto aos registros materiais, já que a água, fluida, esvai-se, (es)corre e, até mesmo, evapora, levando consigo os escritos da poeta. Por outro lado, em vez de conformidade, pode ser ironia, uma crítica negativa à efemeridade das coisas na modernidade, principalmente à desvalorização do trabalho dos poetas, sobretudo dos amazonenses, cujo reconhecimento, muitas vezes, também é efêmero.

Sobre a efemeridade do trabalho do poeta, Astrid Cabral (2015, p. 347) comenta:

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

Assim como Cabral, muitos escritores escrevem para deixar sua marca no mundo, como uma forma de protestar “contra a finitude da vida humana”. Dessa forma, é possível inferir que a voz poética poeta de “Efêmera” também luta contra “a vertigem e a voragem do tempo” e escreve na tentativa de ser lembrada quando já não mais existir. Contudo, a voz poética reconhece que se trata de uma batalha acirrada, haja a vista que ela mesma se adverte a não contradizer o efêmero, abordado como uma força superior a ela, inevitável, além de ser ela

mesma “artigo perecível”. Apesar disso tudo, persiste a luta, o exercício da poesia, a escrita na água.

O poema a seguir, “Pé no chão”, também envolve elementos naturais, mas, desta vez, como base para a inspiração dos textos poéticos do eu lírico.

Ó alados poetas
 ínclitos inquilinos
 de estratosferas,
 perdoai-me os poemas
 com gosto de barro
 perdoai-me o pé na terra.

Acontece que
 o que me apetece
 é o pássaro na mão.
 Acontece que
 o que me estremece
 é mesmo o chão
 endereço certo
 de qualquer ilusão.
 (Cabral, 2011, p. 23)

Embora utilize a primeira pessoa do singular, “eu”, aquela que enuncia, para falar do eu poético, “Pé no chão” começa se dirigindo aos poetas, evocando-os. Segundo elucida Fiorin (2021), o plural de “tu” (pessoa para quem o “eu” fala) é “vós”, que também pode ser a junção de “tu” mais “ele” ou “eles”. Então, a voz poética do poema acima fala diretamente ao grupo dos poetas considerando a sua pluralidade, dirigindo-se aos múltiplos profissionais integrantes desse grupo antes de começar a falar de si mesma.

Assim como em “Anônimos”, os poetas também são associados a anjos (“alados poetas”) no poema acima. Ilustres seres habitantes temporários nem da terra, nem do céu, mas de uma camada superior, ainda mais alta, a nível espacial. É como se orbitassem em volta da terra, livres para voar. A esses profissionais semelhantes a seres sobrenaturais é que a voz poética pede perdão pelos “poemas / com gosto de barro” e pelo “pé na terra”. Tais elementos naturais remetem à literatura bíblica, a qual diz: “No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás” (Bíblia, 2011, Gn 3, 19, p. 6).

O poema apresenta mais um caso de intertextualidade no qual os versos remetem aos dizeres bíblicos e, assim, sugerem que a inspiração do eu lírico para produzi-los é baseada em um grande interesse pela origem humana de acordo com o cristianismo. Além disso, existe a preferência pela essência e pela simplicidade da natureza, como no caso do interesse pelo “pássaro na mão”. Semelhante a uma justificativa, os versos finais esclarecem que a tal

preferência se deve em decorrência de ser o chão o destino certo das ilusões. Trata-se, então, de um eu lírico realista e, como tal, escreve sobre coisas certas, como o “pássaro na mão”, que representa a certeza, em vez de dois voando, inalcançáveis, incertos, presentes no dito popular: “mais vale um pássaro na mão que dois voando”.

Em “Pé no chão”, há um exemplo abordado por Candido (2006, p. 118) de um poema “[...] cujas palavras são empregadas na maioria em sentido figurado explícito, indicando, portanto, que há no intuito do poeta um sentido figurado geral que decorre deste processo [...]”. Candido (2006) afirma, ainda, ser a metáfora o principal elemento figurativo, servindo de base para todos os outros, e decorre disso o emprego dos termos estilo figurado ou metafórico indistintamente. Logo, o poema acima é metafórico, constituído pela linguagem figurada, porque diversas palavras são empregadas fora dos seus sentidos originais, o que contribui para a inferência de sentidos diversos no decorrer da leitura.

Alguns desses sentidos diferentes estão logo no início do poema quando o eu lírico evoca os “alados poetas”, referindo-se aos profissionais que têm preferência por assuntos transcendentais em seus textos poéticos, distanciando-se dos acontecimentos reais e comuns do cotidiano, preferíveis pelo eu lírico. Junta-se a ele a poeta Astrid Cabral (2015, p. 358):

[...] coloco-me ao lado dos poetas que priorizam a realidade objetiva sem amordaçar as emoções, aqueles para quem a poesia não está acima da vida como algo sagrado, mas se imbrica no terra-a-terra, fiel às contingências do dia-a-dia.

Com a citação de Cabral, é possível visualizar que, no poema, os “alados poetas” são aqueles que tomam a poesia como algo sagrado, acima da vida, por isso o adjunto “alados”, o qual corrobora com a conclusão de Ricoeur (2009, p. 97): “[...] a metáfora não nomeia, mas caracteriza o que já foi nomeado”. O eu lírico, então, utiliza tal metáfora para caracterizar os profissionais que preferem tratar de assuntos metafísicos em seus textos, fugindo da realidade, vivendo nas nuvens como anjos ou na chamada torre de marfim, citada no poema “Não jogueis pedra” do livro *Lição de Alice* (1986), de Astrid Cabral. Trata-se de um lugar hipotético no qual poetas se mantinham distantes da realidade para se dedicarem exclusivamente ao ofício poético, segundo esclarece Guedelha (2020).

Ao mencionar a torre de marfim no poema “Não jogueis pedra”, o eu lírico defende a existência de tal torre para os poetas que necessitem dela, funcionando como uma espécie de retiro onde podem se distanciar do mundo real e de onde voltam mais preparados para lidar com ele (Guedelha, 2020). Já no caso de “Pé no chão”, o eu lírico reconhece a existência dos

(“alados”) poetas que fazem uso da torre, respeitando-os, mas, defendendo sua posição contrária à posição deles.

Com isso, “Pé no chão” apresenta a antítese alto x baixo ou céu x chão, semelhante a metáfora orientacional de Lakoff e Johnson (2002), na qual coisas positivas são representadas para cima e coisas negativas, para baixo. Contudo, considerando a ironia presente no texto analisado, é possível que a voz poética inverta essas definições, colocando, então, a sua poesia pé no chão (para baixo) como uma poesia positiva, enquanto a que ocupa a torre de marfim (para cima) passa a ser negativa.

Artistas como os “alados anjos” fizeram parte, por exemplo, do Simbolismo e do Parnasianismo, estilos de época voltados para temas transcendentais e para o culto da forma ou da arte pela arte, respectivamente, segundo explica Moisés (2013). Quanto ao eu lírico, em posição contrária, assemelha-se à Astrid Cabral, dando voz às emoções, preferindo os “poemas / com gosto de barro” porque são colhidos do terreno da vida real, inspirados na realidade dos fatos cotidianos. Esses fatos podem, inclusive, ser simples, banais, mas que, mesmo assim, despertam o interesse da voz poética.

Outro poema cuja voz poética aparece na primeira pessoa do singular e prioriza a simplicidade na vida pessoal e profissional é “Mídia”, o qual também retoma questões já abordadas acerca do reconhecimento do escritor (sobretudo o amazonense), considerando, agora, a sua inserção em um mundo midiático.

Consanguínea sou
do silêncio e da sombra.
Rejeito a distância
entre palco e plateia
Basta-me a pequena glória
de agradar alguns.
A alma não pede palmas
só apertos de mão
de igual para igual.
(Cabral, 2011, p. 27)

O poema relata, com a subjetividade da primeira pessoa do singular, a simplicidade com a qual a voz poética feminina lida com uma possível exposição midiática, relatando sua preferência pela calmaria (“silêncio”) e pela dispensa dos holofotes (“sombra”). Por outro lado, ela quer a proximidade com o público, com os fãs, aproximando-os de si mesma e rejeitando o distanciamento provocado pelo palco. Contenta-se com um número reduzido de espectadores (leitores) em virtude de serem eles os que, de fato, apreciam o seu trabalho, feito com a pureza

da alma e, por isso, não carece de palmas, palco, holofotes, apenas de apertos de mão daqueles com quem se identifica e, também, que possuem um ofício semelhante ao seu.

Embora trate uma possível ausência de prestígio com modéstia e uma certa indiferença, o poema se intitula “Mídia”, chamando a atenção para algo relacionado aos meios de comunicação e, assim, de grande alcance. Em meio a esse mundo midiático, surge uma dúvida: qual o lugar da poesia nele? Astrid Cabral comenta.

Num mundo maculado pelo estardalhaço da mídia, com seus estridentes golpes publicitários e onde o espetáculo impera como fundamento da cultura de massa, a poesia refinada e quase em surdina, de alguns criadores retraídos, costuma ficar soterrada sob a algazarra das vozes dos afoitos promotores de glória pessoal (Cabral, 2015, p. 307).

O excerto acima traz de volta alguns dos problemas já apontados neste estudo. A sociedade espetacular, na qual imperam as aparências (Debord, 1997), empurra o poeta, contrário a essa sociedade, para as sombras, para a surdina, como no poema “Poeta”, que também menciona as “vozes dos afoitos” citadas por Cabral por meio da “usina de alto-falantes”. Em meio a toda essa algazarra, toda essa disputa pelos holofotes, o poeta, nas sombras, na surdina, não é visto, muito menos ouvido, semelhante ao que acontece em “Anônimos” e em “Interlocutor hipotético”, divergindo, assim, da principal regra da sociedade espetacular: aparecer, mostrar-se no cenário social. Quem não aparece, não faz parte de tal sociedade.

Na atualidade, com a excitação das redes sociais, pessoas disputam holofotes por meio de visualizações e dos chamados *likes*, as “curtidas”, e quem aparecer mais, quem aparentar melhor, ganha mais delas. Essas aparências cheias de *likes* se espalham com rapidez para centenas de usuários, tornando repentinamente famosas pessoas até então anônimas. Entretanto, em vários desses casos, adquire-se apenas uma fama fugaz. Como explica Assmann (2011, p. 37), a fama é “[...] a memorização cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida [...]”.

A fama depende das ações individuais de cada um, porém, é importante lembrar que, em se tratando de um artista amazonense, torna-se mais difícil alcançá-la, considerando, sobretudo, as dificuldades e o preconceito impostos pelo insulamento amazônico. Apesar disso, a escritora Astrid Cabral, uma ex-ilhada, alcançou a sua fama, mesmo que não seja tal qual a de Milton Hatoum, por exemplo, e conquistou a glória de agradar, diferentemente do poema, bem mais que apenas alguns, segundo atestam seus diversos prêmios recebidos e trabalhos acadêmicos direcionados ao estudo de suas obras.

A voz poética feminina, apontada como traço característico da lírica astridiana, estabelece uma proximidade entre a autora e a sua criação. A autora, inclusive, faz uma confissão no discurso proferido na entrega do *Prêmio Astrid Cabral*, em 2001: “devo confessar que me sinto muito mais à vontade à sombra do que à luz dos holofotes [...]” (Cabral, 2015, p. 363). Isso corrobora com a afirmação de Foucault na qual

[...] O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor. Esses signos são bastante conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação dos verbos [...] (Foucault, 2009, p. 278).

Os signos no poema são claros: a subjetividade do eu lírico em primeira pessoa do singular; os verbos conjugados em convergência com a pessoa “eu”; o próprio poema contendo versos semelhantes aos de um relato. Tudo isso aproxima criador e criatura, quer dizer, poeta e voz poética (que pode também ser poeta).

“Mídia” é outro poema metafórico, cujas palavras são empregadas, em sua maioria, em sentido figurado. Os palcos dos poetas são os lugares nos quais eles declamam seus poemas, ou cadeiras nas quais, sentados, autografam seus livros em lançamentos, palestras e afins. A plateia é formada pelos leitores, apreciadores do espetáculo, quer dizer, da(s) obra(s) deles. Assim como em “Pé no chão”, a voz poética prefere a essência, a simplicidade das relações verdadeiras. A “alma”, personificada (Lakoff; Johnson, 2002), dispensa a agitação das palmas para, em vez disso, apertar a mão daqueles que se lhe assemelham, seja na humildade da alma, seja na modéstia do ofício.

Além dos obstáculos decorrentes do insulamento, do anonimato e da exclusão social enfrentados pelos poetas (sobretudo os amazonenses), o próximo poema, “Inveja de Vishnu”, apresenta mais uma dificuldade. Dessa vez, é um empecilho próprio da voz poética feminina: a dificuldade de conciliar o ofício poético com a maternidade.

Nunca me livre
da inveja de Vishnu
seus múltiplos braços.

Se eu fosse Vishnu, pensava,
não precisaria escolher
entre ninar o bebê
ou rabiscar o poema.

Sempre haveria mãos tecendo
simultâneas
fios da vida e da palavra.
(Cabral, 2011, p. 28)

Apesar de não haver uma marcação explícita do gênero feminino do eu lírico, não é difícil inferir que se trata de uma mulher, pois há o dilema entre “ninar o bebê” ou “rabiscar o poema”, além dos apontamentos já feitos acerca do eu lírico feminino astridiano. As mães são as que, na maioria das famílias, têm que dar conta, sozinhas, dos afazeres domésticos, dos filhos e do trabalho oriundo da sua profissão, por isso o dilema relatado no texto e, também, a inveja de Vishnu, deus hindu que possui múltiplos braços (Guedelha, 2020).

Se a voz poética fosse Vishnu, poderia realizar várias atividades ao mesmo tempo, sem precisar escolher qual é mais urgente no momento. Sozinha, o que lhe resta é invejar uma criatura sobrenatural com múltiplos braços, quando a sobrecarga poderia ser aliviada se lhe fosse possível uma assistência que se encontra mais próxima, que a cerca: a assistência humana. Porém, esse tecido gera pano para outras mangas que não fazem parte da roupagem que veste esta pesquisa.

Se fosse Vishnu, poderia, simultaneamente, trabalhar com os “fios da vida” e com os fios “da palavra”, sua vida pessoal e sua vida profissional, respectivamente, sem precisar abdicar de uma para se dedicar à outra. Considerando as metáforas de recipientes explicitadas por Lakoff e Johnson (2002), o poema permite duas possibilidades interpretativas: uma, que a voz poética seja o RECIPIENTE que possui a SUBSTÂNCIA inveja e, por isso, nunca conseguiu se livrar dela, retirá-la de dentro de si mesma; e a outra, que a inveja seja o RECIPIENTE que detém a voz poética (SUBSTÂNCIA), recipiente do qual nunca conseguiu se livrar, sair.

Os “fios da vida” retomam a ação “ninar o bebê” da estrofe anterior e os “da palavra” retomam “rabiscar o poema”. O verbo tecer cria, assim, a experiência de um cenário têxtil no qual os fios manuseados constituem as peças vida e palavra (palavra como metonímia para poema). Nesse caso, tecer é empregado no sentido figurado, no grau conotativo da linguagem, o qual emprega termos “[...] tentando explicá-los figuradamente, alargando sua significação porque os coloca em outro contexto que não aquele do dicionário” (Chalhub, 2005, p. 28).

Esse é o caso de “tecendo”, empregado com um desvio do seu sentido original já que não se refere a tecidos. A expressão metafórica “fios da vida” vem da mitologia grega devido às Moiras, deusas responsáveis por tecer os fios do destino de homens e deuses, sendo elas Cloto, quem fiava os fios da vida; Láquesis, a que media o comprimento do fio e Átropos, a que cortava o fio, colocando fim à vida daquele a quem ele pertencesse (Matyszak, 2022). Chevalier e Gheerbrant (2001) também comentam sobre tais deusas e explicam, inclusive, a simbologia de tecelagem, a qual diz respeito a um trabalho de criação, de criar novas formas.

Diante do exposto, a voz poética pode ser considerada uma das Moiras, quer dizer, duas delas, Cloto e Láquesis, responsável, assim, por fiar os fios da vida de um ser antes mesmo de seu nascimento (a voz poética enquanto mãe) e determinar a duração do contato com a palavra (a voz poética enquanto poeta), respectivamente. Nesse último caso, o eu lírico pode ser, ainda, a Moira Átropos, já que pode decidir quando cortar o fio do contato com a palavra, finalizando o trabalho. Hipoteticamente, o eu lírico pode ser representado pelos conceitos metafóricos VOZ POÉTICA É VISHNU e VOZ POÉTICA É MOIRA.

Com base na segunda estrofe, é possível inferir que as ações “ninar” e “rabiscar” podem ser representadas pelo verbo “tecer”. Da mesma forma, “vida” representa “bebê” e “palavra” representa “poema”. Os “fios”, conseqüentemente, acompanham essa transferência de sentidos estabelecida pela linguagem figurada têxtil, constituindo, assim, uma expressão metafórica. Portanto, se fosse Vishnu, a voz poética feminina sempre teria mãos para cuidar da vida pessoal (“ninar o bebê”) e manusear a palavra, a vida profissional (“rabiscar o poema”), simultaneamente.

Os poemas analisados até este ponto abordam as dificuldades enfrentadas no ofício poético e para exercê-lo, além de características dos poetas e algumas de suas inspirações. A seguir, o poema “Motivo não ceciliano” distingue o motivo do eu lírico astridiano do motivo do eu lírico ceciliano, de um conhecido poema da poeta Cecília Meireles. O poema astridiano é o primeiro da seção intitulada “Rastros”, breve seção cujos textos dialogam intertextualmente com outros poemas e com seus autores que serviram de inspiração.

Canto porque a vida é incompleta.
De espantar o pranto a velha receita
benção e salvação de poeta.
(Cabral, 2011, p. 44)

A partir do título da seção, “Rastros”, é possível inferir que se trata de uma parte destinada às marcas de um caminho, de uma trajetória. Esse título comporta a metáfora POETAS SÃO VIAJANTES e, nessa condição, deixam “rastros” no decurso das trajetórias de suas viagens. Tais rastros encontram-se esparsos nos textos que atestam suas caminhadas. A seção é composta por mais quatro outros poemas, os quais estabelecem uma rememoração com textos anteriores de outros escritores. “Motivo não ceciliano” deixa claro, logo no título, a intertextualidade com o poema “Motivo”, de Cecília Meireles. Entretanto, essa intertextualidade só é possível se, conforme já explicado, o leitor possuir o conhecimento prévio do poema ceciliano.

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.
[...]
(Meireles, 2013, p. 19)

A intertextualidade cria uma memória discursiva, um tipo de memória abordada no campo de estudos da Análise do Discurso francesa. De acordo com o precursor dessa vertente, Michel Pêcheux (2020, p. 48):

[...] a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível [...].

Assim, o poema astridiano é atravessado pelo ceciliano não apenas no título, mas também nos versos da sua única estrofe, contribuindo para a construção de sentidos convergentes por um lado e divergentes por outro, mas associados, interligados, inevitavelmente, pela memória discursiva estabelecida. No “Motivo não ceciliano”, o sujeito lírico canta porque, para ele, contrário ao do de Meireles, a vida não está completa, mas é incompleta, ou seja, ele considera que não completude é um estado permanente da vida, inerente a ela. Sendo assim, ainda há muito o que fazer ao longo dela, pois não está e nem é completa.

A partir disso, o eu lírico opta por cantar, por meio da poesia, para acalantar o coração e espantar o choro. Receita antiga, velha conhecida dos escritores, talvez uma das melhores para se lidar com a vida, considerada uma benção divina e a salvação dos poetas, porque somente eles sabem converter as dores e angústias da vida em canções, que são os poemas.

Conforme explica a professora Eni Orlandi (2020, p. 61):

[...] A memória – o interdiscurso, como definimos na análise do discurso – é o saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer.

Consoante a explicação da professora, o poema de Astrid Cabral é associado ao de Cecília Meireles graças ao estabelecimento dessa memória discursiva, a qual permite a construção de sentidos como, por exemplo, os que possibilitam a interpretação do adjetivo “ceciliano” presente no título. Sem isso, sem a presença da memória discursiva, não haveria tal associação entre os poemas e, conseqüentemente, haveria um prejuízo no entendimento do texto como um todo, começando pelo título.

Palavra na berlinda possui, ainda, outro “Motivo” integrante da seção intitulada “Relances”, acerca de motivações poéticas.

2. Escrevo para me descobrir.
 Navego pelas palavras
 -caravelas-
 até a américa de mim.
 (Cabral, 2011, p. 50)

A voz poética acima, de maneira objetiva e franca, apresenta o motivo pelo qual escreve: para se autodescobrir, estabelecendo uma relação com o descobrimento do continente americano, sendo as palavras caravelas, mas, também, as águas por onde ela viaja. Com isso, o poema apresenta, mais uma vez, a metáfora conceptual POETAS SÃO VIAJANTES. Por meio das palavras, é possível navegar nas águas da vida até a imensidão do continente que forma o eu poético, assim como o que forma cada leitor, considerada a imensidão que cada um é.

A escrita é uma das maneiras mais antigas pelas quais as pessoas se expressam e, ao mesmo tempo, conhecem a si mesmas. Esse é apenas um dos motivos pelos quais a produção textual é tão relevante e deveria ser trabalhada de maneira mais atenciosa em todos os níveis da educação. É por meio da escrita que a voz poética navega nela própria, autodescobrindo-se e, assim, compreendendo-se melhor, aprendendo a lidar com seus pontos fortes e fracos, descobrindo gostos e desgostos. Por meio da palavra, a voz poética poeta consegue mostrar ao mundo um pouco de si mesma enquanto poeta, enquanto escritora e enquanto autora.

É possível experienciar no poema a metáfora PALAVRA É UM RECIPIENTE, se consideradas as palavras como as caravelas que transportam a voz poética, sendo essa, então, a SUBSTÂNCIA que preenche o RECIPIENTE. As palavras podem, também, ser substâncias se admitidas como as águas pelas quais a voz poética navega. Logo, PALAVRAS SÃO SUBSTÂNCIAS, considerando que “[...] substâncias podem ser vistas como recipientes” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 82).

O último verso contém uma hipérbole, um tipo de metáfora apontada por Aristóteles. Segundo ele, “[...] as hipérboles de maior aceitação são também metáforas [...] As hipérboles são como os adolescentes: manifestam grande exagero [...]” (Aristóteles, 2012, p. 210). O exagero está na declaração do eu lírico ao se considerar o continente para o qual vão as caravelas. No entanto, o sentido logo se estabelece quando considerada a linguagem figurada e, assim, as dimensões continentais internas que o eu lírico possui (metaforicamente falando). Trata-se da imensidão pessoal e emocional que cada um carrega dentro de si, muitas vezes desconhecida e com a qual não se sabe lidar.

O verbo cantar presente tanto em “Motivo não ceciliano” quanto no “Motivo” ceciliano e em diversos poemas de outros escritores e escritoras remete à antiguidade clássica, quando os textos poéticos eram não apenas declamados, mas cantados em praças públicas. Além disso, a palavra canto era utilizada para nomear e enumerar capítulos de obras clássicas como no caso de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. “Canto” também é utilizado com sentido figurado no lugar de, por exemplo, “escrevo”, verbo que inicia o poema “Motivo”, o qual, inclusive, aparece após o “Motivo não ceciliano” no livro e na numeração, embora estejam em seções diferentes.

Segundo a professora Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 15), os cantos “[...] ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro”. Assim, o passado pode ser conservado em textos poéticos cantados, mas, sobretudo, escritos, nos quais os poetas cantam a vida por meio das palavras e, dessa forma, preservam memórias, como nos dois últimos poemas astridianos analisados, eternizando-as.

Por falar na importância dos textos poéticos, o último poema deste tópico e, também, deste capítulo, intitulado “Jorro”, apresenta o ato de poetar como uma forma de aliviar as ânsias do eu lírico poeta, aliviando-o e, ao mesmo tempo, adornando o abrigo do poema: o papel.

1. O poema me transborda.
 Palavras abordam-me a boca
 e bordam a brancura do papel.
 (Cabral, 2011, p. 49)

“Jorro” é o primeiro poema da seção “Relances”, precedente ao “Motivo” astridiano. Por meio do ato de poetar, o eu lírico consegue expressar as palavras que lhe ficam presas à beira da boca, na defensiva, relutantes, mas as quais, assim como um bordado, quando escritas, adornam as folhas do papel onde foram depositadas. Se o poema faz a voz poética transbordar, ou transborda dela, é possível experienciar que ela seja o recipiente do qual transborda a substância poema. Logo, VOZ POÉTICA É UM RECIPIENTE e POEMA É SUBSTÂNCIA.

O eu lírico poeta despeja o jato de palavras no papel, embora elas lhe aborem a boca. Então, por que não as proferir, declamá-las? Talvez porque pode ser mais confortável despejá-las no papel mesmo, afinal, elas “bordam a brancura” dele, enfeitam-no, o que nem sempre acontece com certas palavras quando proferidas em bate-papos, podendo causar, inclusive, o efeito contrário, extinguindo a beleza e gerando desconforto.

Todos os poemas analisados neste capítulo são metapoemas, resultantes da metapoesia. São textos poéticos que refletem sobre o “ser” da poesia, mas, também, sobre o “ser” do poeta (Guedelha, 2020). Dessa forma, os poemas apresentaram, principalmente, características dos poetas por diferentes vozes poéticas, assim como adversidades da profissão agravadas pelo

isolamento geográfico, no caso dos profissionais amazonenses, e dificuldades enfrentadas pelas poetisas que precisam se desdobrar para lidar com a profissão e com a família ao mesmo tempo. O próximo capítulo aborda os textos poéticos de *Palavra na berlinda* voltados para si mesmos, quer dizer, para a poesia e para o poema.

3 O TEXTO POÉTICO NA BERLINDA

Abordo, neste capítulo, os poemas de *Palavra na berlinda* direcionados, especificamente, à poesia e ao poema. Trato dos textos poéticos metalinguísticos voltados para a própria a linguagem que, no caso em questão, é a linguagem poética. Selecionei textos que falam sobre o gênero poesia e sobre a sua realização concreta, o poema. Porém, antes de começarem as análises, é preciso distinguir a noção de poesia da noção de poema.

De acordo com os esclarecimentos do professor e crítico literário Antônio Paulo Graça, “Poesia pode ser entendida como uma qualidade (ou substância espiritual, se se quiser) das coisas poéticas. [...] Poema, entretanto, é um texto escrito que contém, produz e transmite poesia. O poema talvez seja o objeto (objeto verbal) mais adequado ao registro da poesia [...]” (Graça, 2019, p. 17-18).

A distinção acima aclara o entendimento acerca dos textos poéticos metalinguísticos abordados a seguir, os quais contêm poesia enquanto qualidade, substância. Os poemas, ao mesmo tempo que contêm a poesia, são textos escritos por meio dos quais ela se concretiza, sendo a sua materialização. Metaforicamente falando, os poemas são objetos recipientes que contêm a substância poesia.

Os textos poéticos metalinguísticos deste capítulo também podem ser chamados de metapoemas, conforme elucida Chalhub (2005, p. 60):

Os metapoemas são cenas de escritura por onde passa a história da linguagem. Ao poema da expressão, ao poema da épica, surge, modernamente marcado pela transformação da sensibilidade, o comportamento metalinguístico. Suscitam problemas teóricos do ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: “O que é (fazer a) poesia?”.

Com base no excerto acima, o comportamento metalinguístico dos poemas deste capítulo retoma um pouco dos problemas envolvidos no ato de poetar analisados no capítulo anterior, relacionados, principalmente, ao reconhecimento do trabalho dos poetas. Além disso, considerando as análises dos poemas, é possível encontrar nelas diversas respostas à pergunta essencial citada por Chalhub.

3.1 A poesia na berlinda

Este tópico abrange a metapoesia por meio da linguagem poética cujo objeto de estudo é a poesia. Os poemas analisados retratam a poesia não somente enquanto gênero, qualidade ou substância, mas também personificada, assumindo características humanas para falar de si mesma e dos humanos, além de ser um meio pelo qual eles se expressam.

A POESIA ME PEDE A MÃO

A poesia me pede a mão
 sussurrando ao pé do ouvido:
 pega caneta e folha. Tira
 a roupa que te atrapalha.
 Joga fora a máscara diária.
 Vamos ao recôndito reino
 lá pelas ínvias estradas
 do soterrado labirinto
 onde ardem tuas fogueiras
 e tristes se amoitam sombras.
 Liberta, vem desbravar
 matas afundar em rios
 penetrar grutas e estrelas.
 Depois contempla o papel:
 lá estarão em palavras
 teus infernos e teus céus.
 (Cabral, 2011, p. 15)

Segundo descreve a voz poética, a poesia lhe pede a mão, sussurra em seu ouvido e lhe passa várias orientações para dar início ao ato da escrita. Dessa forma, a poesia é descrita a partir de características humanas, em termos humanos, os quais possibilitam atribuir sentido a ela e, por conseguinte, compreendê-la. Ela é, assim, personificada (Lakoff; Johnson, 2002). Ao personificá-la, o eu lírico consegue falar sobre ela e os leitores, conseqüentemente, conseguem entendê-la melhor.

Muito interessante notar a delicadeza com a qual a poesia, personificada, aproxima-se da voz poética, orientando-a pelos caminhos do que parece ser uma viagem dentro da própria voz poética. Para começar essa viagem, é preciso papel e caneta na mão, roupa confortável, despindo-se da roupagem de “cores berrantes” (conforme verso de “Poeta”), comum em sociedades de aparências, para vestir a verdadeira face, a autenticidade e a singularidade da voz poética, livre das máscaras sociais impostas pela coletividade.

A poesia, tal qual um guia, conduz o eu lírico em uma viagem pessoal pelas suas estradas interiores, de mãos dadas com ele. Percorre o seu labirinto, símbolo do subconsciente (Chevalier; Gheerbrant, 2001), onde se escodem suas inquietações ardentes, as “fogueiras”, e suas sombras tristes, decepções, consternações que preferem o esconderijo da escuridão e a complexidade do labirinto.

A poesia convida o eu lírico a se libertar (das formalidades sociais cotidianas, dos medos...) e “desbravar / matas”, “afundar em rios”, adentrar grutas e estrelas. Finalizada a viagem interior, chega o momento de contemplar o papel. Estarão registrados lá os altos e baixos da viagem, os “céus” e os “infernos”. O papel exerce a função de diário de bordo mais que especial, pois é o diário de uma viagem de autoconhecimento e, conseqüentemente, um

desabafo. O papel é, então, o objeto recipiente que contém, que abriga os relatos da voz poética em forma de palavras. Portanto, PAPEL É UM RECIPIENTE e POESIA É UMA SUBSTÂNCIA. Considerando, ainda, a voz poética sendo poeta, o poema retoma a metáfora POETAS SÃO VIAJANTES, os quais realizam viagens interiores, dentro de seus próprios labirintos, em busca de autoconhecimento.

Diante do exposto e com base nas metáforas de VIAGEM exemplificadas por Lakoff e Johnson (2002), é possível admitir ESCREVER É UMA VIAGEM como a metáfora principal, da qual derivam três tipos contendo meios diferentes de viajar: viagem de carro (“pelas ínvias estradas”); viagem de barco (“afundar em rios”); e viagem de foguete (“penetrar grutas e estrelas”). Todas essas formas de viajar, formas metafóricas, consolidam a metáfora principal, da qual também deriva VOZ POÉTICA É VIAJANTE, e demonstram as muitas possibilidades de viagens realizadas por meio da escrita e da leitura de textos diversos.

A poesia foi analisada, neste primeiro poema, personificada, como um guia que pega o eu lírico pela mão e o conduz para uma viagem pessoal durante o ato da escrita. Já o próximo poema, intitulado “Poesia”, apresenta três maneiras de defini-la, porém, não mais de maneira personificada.

Corola de som
desabrochando
entre lábios.

Desenho de dedos
entre punho e palma.

Flor de palavra
brotando do vasto
chão da alma.

(Cabral, 2011, p. 16)

O poema descreve, metaforicamente, um conceito de poesia, ou melhor, três. Na primeira estrofe, ela é o conjunto de pétalas sonoras que desabrocham dos lábios ao ser declamada. Na segunda, ela é uma arte produzida pelas mãos. Na terceira, uma flor formada por palavras e que brota do imenso chão da alma. Cada estrofe ressalta um dos cinco sentidos humanos: a primeira, audição; a segunda, tato; e a terceira, visão. Contudo, essa ênfase pode não ser notada com facilidade devido ao fato de esses sentidos aparecem juntos, como na estrofe inicial contendo pétalas de flor (visão ou olfato), “som” (audição) e “lábios” (paladar), e na última, contendo “flor” (visão ou olfato) e “palavra” (audição ou visão).

Nos casos acima, há o emprego de uma figura de linguagem responsável por essa junção (ou confusão). Trata-se da sinestesia, a qual possibilita a fusão de dois ou mais sentidos, sendo,

inclusive, considerada um tipo ou um grau de metáfora, conforme explica Moisés (2013). A principal fusão aparece logo na primeira estrofe. Corola é o “conjunto de pétalas da flor” (Sacconi, 2009, p. 347). A flor, por sua vez, é utilizada, comumente, como uma metáfora visual relativa à beleza. Porém, ela também é ressaltada, metaforicamente ou não, pelo seu perfume. Em ambos os casos, são enfatizados dois sentidos: visão e olfato. Contudo, o poema apresenta um terceiro, a audição, que traz consigo a possibilidade do quarto sentido se considerados os “lábios” como referência ao paladar.

A poesia definida na primeira estrofe como sendo pétalas de flor de som, as quais desabrocham entre lábios causa estranheza, porém, isso corresponde ao tipo de metáfora que Aristóteles (2012) chamou de metáfora por analogia, realizada a partir de dois termos, e a qual dispõe o objeto diante dos olhos, isto é, representa uma ação. Assim como uma flor, a poesia desabrocha entre os lábios quando recitada e desabrochar é a ação que salta diante dos olhos. A poesia quando declamada é, então, como uma flor saindo da boca.

Quanto à segunda estrofe, considerando o conceito de fabricação no qual alguma coisa emerge de algo (Lakoff; Johnson, 2002), a poesia (o desenho) é um objeto e, assim, constitui a metáfora OBEJTO SAI DA SUBSTÂNCIA, sendo essa derivada da metáfora SUBSTÂNCIA É UM RECIPIENTE. Com isso, o poeta é o recipiente/substância do(a) qual emerge a poesia, objeto, considerada, no poema, “desenho de dedos / entre punho e palma”.

E no caso da poesia enquanto qualidade, substância presente em textos escritos (poemas)? Esse é o caso da última estrofe. Nela, a poesia é uma flor formada por palavras que brota do interior humano, da essência humana. A poesia, constituída de palavras, é tão bonita de se ver quanto uma flor. Flor persistente, decidida, que brota não da terra, mas do “chão da alma”. Sendo assim, a POESIA É UMA FLOR, metáfora essa que inicia e encerra o poema, constituindo-o quase por completo.

O próximo poema também apresenta características diversificadas da poesia, porém, não são mais tão belas assim, quanto as de uma flor. São características que remetem, inclusive, aos textos dos estilos de época Simbolismo, Naturalismo, Realismo e Pré-modernismo.

ESTÉTICAS

Na poesia balé polar
adejam arcanjos de prata
caducas sereias cantam
fantasmas espalham gestos
na atmosfera lunar.

Na que me importa, o verbo
rompe do chão feito cardo

é leão que rugir e sangra
 fede a suor e a escarro
 e é do homem o retrato.
 (Cabral, 2011, p. 22)

O poema apresenta dois tipos de poesia, o que pode explicar o plural do título anunciando a presença de mais de uma estética de poesia. O primeiro tipo remete a uma espécie de poesia corporal por meio do balé e é repleto de elementos abstratos, sobrenaturais, fantásticos, os quais remetem ao Simbolismo e à crítica apontada em “Pé no chão” quanto à fuga da realidade exercida por alguns poetas. A propósito, aparecem, novamente, seres divinos, “arcanjos”, ao lado de sereias e fantasmas. Todos agitados, voando, cantando e dançando em meio a um cenário notadamente fictício.

Já o segundo tipo de poesia, a que importa para o eu lírico, semelhante ao de “Pé no chão”, é o oposto da primeira: é realista, baseada em elementos concretos, não mais abstratos. Nessa poesia, as palavras (o “verbo”), sem nenhuma sutileza, brotam do chão como uma espécie de planta espinhosa, o “cardo” (Ferreira, 2020). Aparece, assim, uma metáfora denominada por Aristóteles (2012, p. 185) de *símile*, cuja “[...] diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz ‘lançou-se como um leão’, é um *símile*; mas, quando se diz ‘o leão lançou-se’, é uma metáfora [...]”.

A partir da distinção feita por Aristóteles, o *símile* aparece em “o verbo / rompe do chão feito cardo”, sendo a palavra “feito” equivalente ao “como” do exemplo apresentado pelo filósofo. O *símile* é, então, uma metáfora indireta, interrompida por alguma partícula conjuntiva (como e afins) que explicita a comparação. Já a metáfora propriamente dita estabelece a comparação diretamente, a exemplo dos três últimos versos do poema: “é leão que rugir e sangra / fede a suor e a escarro / e é do homem o retrato”.

Então, na poesia que importa ao eu lírico, o “verbo”, animalizado, “é leão que rugir e sangra”, mas também, personificado, “fede a suor e a escarro / e é do homem o retrato”. Com isso, a poesia de interesse do eu lírico é uma poesia realista, natural, atenta aos acontecimentos do cotidiano e compromissada com eles. Mais que isso: atenta ao ser humano, retratando-o. Por isso, talvez, o fedor de suor e escarro, por causa da sua imersão no interior humano, na essência que pode ser agradável ou não.

Os comentários acima distinguem as duas estéticas da poesia apresentadas no poema. Para estabelecer essa distinção, o eu lírico assume o lugar de crítico, e o seu julgamento se refere “[...] ao estatuto estético da obra” (Chalhub, 2005, p. 73). Dessa forma, ele reconhece a existência da poesia citada na primeira estrofe, essencialmente ficcional, metafísica, abordando elementos sobrenaturais e abstratos, mas não deixa de apresentar outra oposta, realista, dedicada

à realidade dos fatos do cotidiano e mais próxima do ser humano, retratando-o de forma real e natural, sendo essa, inclusive, a de seu interesse.

O poema a seguir, “Atraso de vida”, cita algumas consequências negativas da poesia, seja durante a sua produção ou durante a sua leitura. Essas consequências atingem mais as poetisas e as vozes poéticas femininas. Apesar disso, há uma consequência positiva em meio a todos os infortúnios.

Por causa da poesia
o feijão queima
o leite entorna
esquece-se o troco
vai a roupa do avesso
chora o bebê com fome
perde-se o trem.
Mas viaja-se.

Sabe-se lá para onde
que anônima nuvem.
(Cabral, 2011, p. 29)

Conforme o título do poema, a poesia é considerada um atraso de vida. Por causa dela, a comida queima, derrama, o troco fica para trás, coloca-se a roupa do avesso, esquece-se de alimentar o bebê, perde-se a hora da viagem de trem. Apesar de tudo isso, “viaja-se”. Não se sabe para onde, “mas viaja-se” em desconhecida nuvem. Assim, A POESIA É UMA VIAGEM, considerada uma distração ou uma prioridade para quem a escolhe. Qualquer consideração que seja, ela é capaz de tomar a atenção da voz poética feminina, a qual, assim como em “Inveja de Vishnu”, tem que lidar com múltiplas tarefas sendo apenas uma.

“Atraso de vida” retoma uma problemática já comentada nesta pesquisa: a luta da mulher escritora, sobretudo poeta, pelo equilíbrio entre vida pessoal e profissional. Astrid Cabral, mulher poeta, também enfrentou tal luta: “[...] Com quatro crianças pequenas, as responsabilidades da luta acadêmica [...] eu não dispunha de alguém competente para me ajudar nas tarefas domésticas, razão por que nunca me sobrou disponibilidade para a entrega poética [...]” (Cabral, 2015, p. 444-445).

Divergente da poeta manauara, a voz poética de “Atraso de vida” entrega-se ao ofício poético, entrega que, conseqüentemente, prejudica as demandas da vida pessoal e os afazeres domésticos, considerados mais relevantes e, desse modo, justificando o título “Atraso de vida”, pois o ofício poético, erroneamente, é popularmente considerado assim. Apesar de todas as consequências negativas, há uma positiva: a poesia proporciona viagem(ns). Não igual àquela

perdida de trem, mas inúmeras outras, para inúmeros destinos a apenas algumas palavras de distância.

Com isso, POESIA É UMA VIAGEM atualiza a metáfora ESCREVER É UMA VIAGEM do primeiro poema analisado neste capítulo. A poesia pode, sim, tomar tempo e distrair a ponto de prejudicar a execução de outras atividades. Entretanto, ela não faz isso à toa, pois devolve uma recompensa: ela faz o poeta e o leitor viajarem sem saírem do lugar. Ela leva ambos para diversos locais apenas com o exercício da imaginação, da criatividade, da escrita e da leitura.

A “anônima nuvem” pode ser a própria poesia que, nesse caso, assume o papel do transporte que leva poeta e leitor para qualquer lugar. Por outro lado, pode ser o destino da viagem, para onde eles vão. Sendo assim, a viagem é feita em meio ao cenário das nuvens, ou, como diz uma expressão popular, “com a cabeça nas nuvens”, que se refere a alguém distraído, voltado para os seus pensamentos, para o que se passa na sua imaginação.

As metáforas envolvendo viagem são muito utilizadas por Astrid Cabral em vários de seus poemas. Exemplo disso é o texto intitulado “Poesia/ficção”, que também considera a poesia como um tipo de viagem, mais especificamente um passeio pelas palavras e pela ficção que compõem o labirinto íntimo que cada um carrega.

Poesia, passeio verbal
por exótica paisagem.
Mergulho sem escafandro
no oceano de si mesmo.
Extravio sem bússola
por labirintos e sendas
de pessoais calabouços.

Alguém não te evitaria
o voo por precipícios?
Melhor tomar de empréstimo
mansos destinos alheios
embarcando em viagens
sob confortáveis peles
de remotos personagens.
(Cabral, 2011, p. 42)

O poema inicia descrevendo a poesia como um “passeio verbal / por exótica paisagem. / Mergulho sem escafandro / no oceano de si mesmo”. A “exótica paisagem” representa o interior de cada pessoa, “oceano de si mesmo” no qual se mergulha durante esse passeio. Coincidentemente, não é a primeira vez que a poesia aparece descrita como uma forma de viagem íntima em *Palavra na berlinda*. Isso também acontece no poema que inicia as análises deste capítulo, “A poesia me pede a mão”, bem como em outros analisados no segundo capítulo.

O cenário aquático também é muito presente na lírica astridiana, conforme se observa no poema acima e em outros já analisados, como “Motivo”, “Olhar de poeta”, “No oceano clandestino”, “Efêmera” e “Jorro”. Segundo comenta Tenório Telles (2019, p. 71-72), Astrid Cabral mantém, em seus textos, o vínculo com o seu universo regional, o que explica a presença de elementos como a água, a terra e a natureza.

O universo regional da poeta é o Amazonas, cercado por águas e marcado pelos outros elementos naturais citados por Telles, convergindo, assim, com a presença constante deles representados por ambientes aquáticos nos poemas mencionados e pelas metáforas envolvendo a flora (“Efêmera” e “Poesia”), a fauna (“Meta”) e a terra (“Pé no chão”). Retomando o poema “Poesia/ficção”, de acordo com ele, poesia é perder-se nos labirintos e sendas de calabouços íntimos, pessoais. Entretanto, esse passeio nas profundidades de si mesmo não é feito por todos. Há quem se recuse, evite, dispense, menospreze.

Há quem evite o “voo por precipícios” por medo de cair em si mesmo, mas, também, por medo do que pode encontrar nesses abismos: tudo aquilo do que vem fugindo, o inaceitável, o que causa medo etc. Por causa disso, muitos preferem mergulhar em “mansos destinos alheios” tomados de empréstimo. Esses são mais confortáveis, mais seguros que encarar seus próprios labirintos e os monstros que neles habitam. Mais uma vez, a poesia proporcionando uma viagem, um passeio pelo interior de si mesmo. No entanto, a quem pertencem os “destinos alheios” emprestados? Às personagens da ficção criada, responsáveis pela viagem originalmente destinada ao poeta e/ou ao leitor.

Sobre a criação dessas personagens, Astrid Cabral (2015, 366) explica que “[...] a literatura também permite que se tire férias de si mesmo, tomando-se de empréstimo outras vidas, outras identidades”. Desse modo, o poema, falando da poesia como um passeio íntimo, pessoal, engloba tanto a figura do poeta quanto a figura do leitor, pois ambos podem, sim, esconder-se atrás de personagens que eles mesmos criam, no caso dos poetas, ou que leem, no caso dos leitores, em vez de encararem a si mesmos e seus abismos e labirintos pessoais.

Divergindo um pouco do que afirmam os versos finais do poema, apesar da tentativa de fuga e refúgio em personagens fictícios, considerados mais confortáveis, poeta e leitor ainda podem se deparar com personagens semelhantes a eles. Portanto, de um jeito ou de outro, embarcam em uma viagem ou em um passeio desafiador.

Mais uma vez, sobressai o conceito metafórico POESIA É UMA VIAGEM e, nesse caso, poeta e leitor são, concomitantemente, os passageiros e os destinos dessa viagem. A poesia é, também, o lugar no qual poeta e leitor adentram para iniciar o passeio e no qual mergulham fundo, sem quaisquer equipamentos de proteção. Sendo assim, considerando o entendimento

da poesia como uma substância explanado na abertura deste capítulo e considerando as metáforas de recipientes de Lakoff e Johnson (2002), a POESIA É UMA SUBSTÂNCIA RECIPIENTE, porque constitui o poema, mas também abriga (contém) poeta(s) e leitor(es).

O poema “Celacanto”, a seguir, integra a seção do livro intitulada “Averso” e também apresenta uma definição da poesia a partir da indagação que inicia suas três estrofes: “Poesia?”.

Poesia?
Canto celacanto.
Peixe fóssil
nadando mudo
em fundo escuro.

Poesia?
Canto em surdina
a ouvidos surdos
meio ao estúpido
ruído de fundo.

Poesia?
Canção de loucos
a expor sem medo
o que é segredo
e assombração.
(Cabral, 2011, p. 65)

Esse poema reforça a presença marcante do ambiente aquático muito comum na obra astridiana, a começar pelo título que logo chama a atenção. Celacanto é um peixe extinto, conforme mencionado no próprio poema na primeira estrofe e explicado no minidicionário Sacconi (2009). Dessa forma, a primeira estrofe define a poesia como um canto que não se escuta mais, tal qual o de um peixe extinto, cujos vestígios se perderam no fundo escuro das águas de um oceano.

Na mesma direção, converge a segunda estrofe, a qual considera a poesia um canto baixo, escondido, ao pé de “ouvidos surdos” em meio a ruídos. O problema, nesse caso, não são os ruídos, tampouco algum tipo de deficiência. Os ouvidos são surdos porque não são capazes de ouvir tal canto, recusam-se. Tal situação resgata o primeiro poema analisado no segundo capítulo desta pesquisa, “Poeta”, no qual o poeta é descrito como aquele que canta “em doce surdina / na usina de alto-falantes”, e, também como aquele que canta “tão baixinho / a algazarra do dia” em “Anônimos”.

Astrid Cabral, comentando em um ciclo de palestras na Universidade de Brasília em 1992 sobre a falta de espaço poético no Brasil, faz uma conclusão metaforicamente triste: “[...] o poeta brasileiro deixou de ser o pássaro que cantava para se tornar um ‘celacanto’ – o peixe fóssil que sobrevive oculto e mudo” (Cabral, 2015, p. 349). O poeta é, dessa forma, o cantor

que não se ouve e o produto do seu trabalho, a poesia, é a música que não se escuta. Essa síntese, por conseguinte, converge com a terceira estrofe do poema, a qual define a poesia como “canção de loucos” que, sendo assim, expõe sem receio “segredo / e assombração”.

Mais uma vez, desponta a presença da comparação com loucos, destaque do poema “Interlocutor hipotético” já analisado antes, no qual o poeta é retratado como um tipo de louco por falar sozinho e cujo discurso não toca os vizinhos situados à fonte da sua fala. Então, o poeta é, também, um louco, e a sua poesia, conseqüentemente, “canção de loucos”, canção essa que deve ser evitada por revelar segredos que pairam no ar, como assombrações, que deveriam permanecer escondidos, nas sombras, “em fundo escuro”.

Devido a isso, tanto os poetas quanto os seus poemas são, por vezes, evitados, ignorados. “Celacanto” apresenta, assim, a poesia como duas metáforas. A primeira, conforme a metáfora por analogia estabelecida por Aristóteles (2012), sendo a poesia associada ao peixe celacanto e, dessa forma, extinta, oculta e muda. A segunda metáfora se dá com a associação da poesia a uma canção cantada em meio a uma multidão que não tem ouvidos para ouvi-la porque ela diz o que muitos tentam abafar, esconder, e que, portanto, não querem escutar. Então, POESIA É CANÇÃO e POESIA É CELACANTO.

É possível, ainda, apontar um trocadilho em “Celacanto”, um jogo espirituoso com as palavras, segundo explica Graça (2019). O trocadilho se faz com as palavras que formam o título do poema: cela e canto. Com isso, permanece a ideia da poesia como canto ou canção, mas acrescenta-se a possibilidade de uma prisão envolvendo-a. Então, apesar de livre, o poeta encontra dificuldade de ter o seu canto ouvido, como se ele e o seu trabalho estivessem presos em uma cela sem grades. Além do mais, no caso específico da poesia, é como se ela estivesse presa no fundo do oceano, assim como os vestígios do peixe extinto.

Até o momento, a poesia voltou-se para si mesma. Ela esteve na berlinda para, ao mesmo tempo, ser o centro dos poemas, o principal assunto abordado, e para falar de si mesma, fazendo uma autorreflexão diferente a cada texto analisado e do ponto de vista dos múltiplos sujeitos líricos. Portanto, metapoesia. A seguir, é a vez dos metapoemas ocuparem a berlinda.

3.2 Com a palavra, o poema

Este tópico é direcionado às análises dos metapoemas, os textos poéticos cujos assuntos principais são o objeto verbal que registra a poesia: o próprio poema, conforme elucidado por Graça (2019) na abertura deste capítulo. Apresento os textos poéticos que abordam, entre outros aspectos, a produção do poema, ou, personificado, o seu nascimento, como exibido a seguir.

POEMA

O poema, esse fruto
 que não dá em árvore,
 carece de mão e mente
 para que possa nascer.
 De longínqua margem
 nos acena e seduz
 assíduo pulsando
 até a urgência do parto.
 Demorado ou breve
 será o trabalho
 de apartá-lo das trevas
 e em berço papel deitá-lo
 quando finda aflição
 ao grito de vitória
 surja a nova criatura.
 (Cabral, 2011, p. 17)

O poema é um fruto, mas não do tipo que “dá em árvore”, como o segundo verso logo trata de esclarecer. Ele nasce de um processo manual e mental, “carece de mão e mente”. Mãos para rabiscá-lo e registrá-lo seja no papel, seja em algum aparelho eletrônico, e mente para criá-lo, para ser elaborado e reelaborado quantas vezes julgar necessário o poeta. O poema, de longe (apenas uma faísca no fundo da imaginação), chama. Ele “nos acena e seduz / assíduo pulsando / até a urgência do parto”. Todo esse processo de produção pelo qual passa o poema se assemelha ao período de uma gestação, semelhança essa ratificada pelas palavras “fruto” e “parto”.

Personificado, é preciso apartar o filho (poema) das “trevas” antes de deitá-lo em “berço papel” após o seu nascimento. Tarefa árdua que pode ser demorada ou breve, mas que compensa toda a aflição sentida durante a gestação (o processo de elaboração e escrita) até o tão esperado parto, o “grito de vitória” ao deparar com a sua “nova criatura”, o seu novo filho, o seu novo poema. A delicadeza com a qual esse texto poético retrata a criação e a materialização do poema semelhante a um processo gestacional culminando no parto só poderia vir de quem já vivenciou cada etapa desse processo: uma mãe. No caso em questão, são duas: a voz poética astridiana feminina e a própria autora do texto, Astrid Cabral, mãe de cinco filhos.

A própria autora/poeta já se referiu aos seus textos como filhos em entrevistas e palestras, como no Ciclo de Palestras *A esfera e o quadrado*, na UnB em 1992: “[...] Muitos de meus poemas nasceram em noites de insônia, ou no decurso de viagens [...]” (Cabral, 2015, p. 347). A poeta utiliza, tanto na palestra, quanto no poema, o que Lakoff e Johnson (2002) chamam de metáforas de nascimento para fundamentar processos de criação. No caso do texto poético analisado, trata-se da criação, do surgimento do poema.

Com isso, a partir da metáfora geral CRIAÇÃO É NASCIMENTO de Lakoff e Johnson (2002), o poema apresenta a metáfora POEMA É UM FRUTO (FILHO), gerado pelo poeta, deitado em berço de papel, o que culmina em outras duas metáforas: POETA É UM RECIPIENTE e POEMA É UM OBJETO. O poema, objeto, sai do recipiente, poeta, por meio do nascimento. O poeta, no caso, a poeta, dá à luz o poema.

Considerando todo esse contexto, é possível apontar mais uma metáfora: ESCREVER É UM PARTO, contrária aos prazeres da metáfora ESCREVER É UMA VIAGEM, cabível tanto para escrita de poemas, quanto para quaisquer outros textos. Trata-se de uma atividade cansativa, demorada, que depende de diversos fatores, mas que, quando finalizada, traz consigo alívio, apesar de, agora, ter a importante tarefa de apartar o texto “das trevas”. Essas trevas podem ser os próprios pensamentos, os quais, por vezes, são negativos quanto a essa “nova criatura” e podem impedir ou dificultar o nascimento do poema.

Quando as trevas não impedem o nascimento do poema, como diz Sena (2020, p. 103), o texto (ou o livro) “[...] vai cumprir a sua trajetória incerta de enfrentamento no mundo dos leitores [...]”. Sendo assim, as trevas também podem ser o mundo real do lado de fora do berço de papel, no qual estão o público e os leitores que terão nas mãos o bebê-poema recém-nascido, tão esperado pelo seu genitor ou por sua genitora, que, se pudesse, apartaria de vez o seu fruto das trevas repletas de tormentos que se encontram no mundo.

O poema é, metaforicamente, um fruto que pode ser colhido do papel, do livro, ou, atualmente, das telas dos aparelhos eletrônicos em páginas virtuais. Porém, antes de ser colhido, passa por etapas, pelo período gestacional, culminando no “Parto”, conforme descreve o poema abaixo.

O poema cresce
silente e sutil
resguardado em ventre
feito ser de carne.

Palpita discreto
na soturna entranha
de sonho ou vigília
o feto em enigma.

Até que maduro
lá do escuro aflora.
Mas sem reduzir
o mistério à luz.
(Cabral, 2011, p. 18)

Semelhante ao primeiro texto analisado neste tópico, “Parto” também aborda o poema na perspectiva de uma gestação. Assim como um feto se desenvolve no útero, transformando-

se em um bebê até que chegue a hora do seu nascimento, o poema se desenvolve e cresce sutilmente na mente do poeta, o seu “ventre”, “feito ser de carne”, segundo a comparação feita pelo símile. Cresce e lateja na escuridão da mente do poeta em sonhos ou durante noites de insônia, até que esteja “maduro” para o parto, para ser depositado em “berço papel” segundo o “Poema” anterior.

Mesmo após o nascimento, mesmo após apartado da escuridão interior da mente (o ventre) do poeta, não se finda a sua qualidade de “mistério”, um “fruto” além da compreensão humana, obscuro (Ferreira, 2020). Essa característica um tanto sombria do poema é bem vista por Astrid Cabral. De acordo com a poeta, “[...] Há poemas que são como sonhos. Fazem o inconsciente aflorar, e conhecer o lado noturno da gente é saudável [...]” (Cabral, 2015, p. 366). Devido ao fato de ser desconhecido, esse lado inconsciente e escuro assusta, causa receio. Se é nele que o texto poético se cria, conseqüentemente, tende a ser um fruto temível e incompreendido, um mistério (felizmente, nem sempre).

A voz poética descreve três etapas pelas quais o poema passa até o seu “parto”, em conformidade com as três estrofes apresentadas. Assim também é o processo de produção para Astrid Cabral. Ele é composto por diferentes momentos:

[...] O processo de criação se inicia de forma arrebatada. Vou guardando os rabiscos, os rastros desses instantes de percepção. Posteriormente, eu os reelaboro com visão mais crítica e distanciada. Na etapa final, agrupo os poemas pela consciência de vínculo entre eles [...] (Cabral, 2015, p. 351).

Todas essas etapas citadas pela poeta representam a criação do poema, os estágios pelos quais ele passa até ser considerado pronto para o “parto”, para abandonar a escuridão da entranha e vir para a luz, para fora da mente do poeta. Com isso, repetem-se as metáforas presentes em “Poema”, sendo elas POEMA É UM FRUTO, já que ele cresce resguardado em um ventre e, como indica o título, é oriundo do parto; POETA É UM RECIPIENTE e POEMA É UM OBJETO, já que o poeta (recipiente) dá à luz o poema (objeto).

A metáfora geral CRIAÇÃO É NASCIMENTO estabelecida por Lakoff e Johnson (2002) é muito utilizada entre alguns profissionais das Letras, além de outras pessoas envolvidas com a área, e se baseia na analogia com o parto. Essa analogia, por sua vez, deriva do princípio chamado maiêutica postulado pelo filósofo ateniense Sócrates que, ao observar sua mãe parteira, associou ao parto o processo de busca pelo conhecimento, o qual envolve dores e incertezas até culminar no tão esperado nascimento de uma nova ideia, do conhecimento, conforme explana Guedelha (2020).

Em várias ocasiões, muitas pessoas se referem ao ato da escrita como o ato de “parir um texto”, expressão utilizada até mesmo por aqueles que, biologicamente, não podem passar por essa experiência: os homens. Sena, em seu livro *Aprendiz de escritor*, desabafa: “[...] Parir um texto, por menor que seja o rebento, é sempre fruto de um enfrentamento feroz e aguerrido contra a telinha em branco do editor de textos [...]” (Sena, 2020, p. 49).

Manuscrito ou digital, seja como for, produzir um texto não é tarefa fácil, muito menos rápida. Requer atenção, preparo e respeito às etapas. A propósito, o próximo poema também aborda o processo de produção do texto poético, porém, não mais comparando-o a um processo gestacional, destacando, agora, a sua rigorosa formação estética atrelada à musicalidade.

COM A PALAVRA O POEMA

Não ponha outra música no verso.
 Seria equívoco, seria excesso.
 O poema pede silêncio.
 Quer proclamar o próprio som.
 É canção de outro universo.
 Cordas? Bastam as vocais.
 Ouça: sua música de outro tom
 avança em cortejo de vogais
 jorra da fonte dos fonemas.
 Não destrone a palavra.
 De outra lavra a música do poema.
 (Cabral, 2011, p. 34)

Embora o título do texto anuncie a passagem da palavra para o poema para que ele mesmo fale (de si, etc.), quem o faz é uma voz poética, ou ele o faz por meio dela. Essa voz já inicia o poema com uma ordem: não colocar “outra música no verso”. Em seguida, ela justifica a proibição devido à falta de necessidade de tal acréscimo, pois seria um “equívoco” e um “excesso”. Com isso, dispensa-se o acréscimo porque o poema, o “verso”, já possui ele mesmo uma melodia, não necessitando de outra.

Apesar de melódico, “o poema pede silêncio”. Silêncio ao redor para que possa, em alto e bom som, anunciar-se, anunciar a sua música para o mundo ouvir. Poemas analisados no segundo capítulo retrataram o poeta como aquele que passa despercebido e canta baixo no meio do barulho da multidão. Por outro lado, em “Com a palavra, o poema”, o texto poético personificado toma a palavra e o lugar do poeta, levantando a sua voz no meio da agitação humana para reivindicar o que fora negado ao profissional (e ainda é) nos poemas anteriormente analisados: atenção, reconhecimento, ouvidos para ouvi-lo.

O poema é, então, uma música, quer dizer, é o conceito metafórico POEMA É MÚSICA. Porém, não se trata de uma música como outra qualquer. É uma “canção de outro universo”, o

que reforça a qualidade de “mistério” que o poema possui citada em “Parto”. Sua melodia vai muito além da compreensão humana, mas, nem por isso deixa de tocar os leitores/ouvintes. No caso das músicas comuns, são necessários instrumentos musicais como os de corda, a saber guitarra e violão, entre outros. Em se tratando do texto poético, bastam as cordas vocais para tocarem a sua melodia, a qual se realiza por meio da voz, do canto. Ele não requer outros meios, a não ser ouvidos dispostos a ouvi-lo.

Ouvidos para ouvir a música diferenciada do poema que avança em meio à companhia de vogais e “jorra da fonte dos fonemas”. Fonema é a “unidade distintiva mínima” da língua que possui caráter fônico, conforme explicitado por Jean Dubois *et al.* (2014, p. 260) no *Dicionário de Linguística*. Os fonemas representam os sons tanto das vogais quanto das consoantes e podem ser realizados de diversas maneiras dependendo das variantes. Com isso, os falantes produzem sons diversificados na língua, os quais, inclusive, contribuem com a musicalidade de músicas e poemas. Esse trato fino contribui com a produção elaborada do poema e justifica, também, a sua luta por ouvintes.

Apesar de o poema retratar a sua musicalidade, dele e de outros textos poéticos, não menospreza a palavra, afinal, ela é a responsável por seus fonemas e, por conseguinte, pela sua melodia. Por isso, ordena que não se retire a palavra do trono, da berlinda, dos holofotes tão difíceis de serem alcançados. Ela merece permanecer onde está para que, assim como a música, também seja colhida do poema quando chegar o tempo da sua colheita.

Não é a primeira vez, nesta pesquisa, que poema e música se misturam, mesclando ramos artísticos aparentemente distintos. Contudo, esse envolvimento vem de longa data, da Grécia antiga.

[...] Ora, quando se fala de poesia na Grécia, pelo menos até o final do século V a. C., o que está em jogo não é um texto para ser lido por um público acostumado a livros, mas, ao contrário, “poesia” designaria uma manifestação artística diferente daquilo que hoje concebemos, comportando outros signos, elaborados para uma apresentação ao vivo em celebrações públicas ou privadas. Vale lembrar aqui que o termo poesia, *poiésis* em grego, teria originalmente o significado de “criação, produção, fabricação”. Os poetas, a princípio, se conhecem como “aedos”, isto é, cantores, e o que produzem é “ode”, ou seja, um canto. É assim que Homero se refere ao seu “fazer poético” na *Iliada* e na *Odisseia* (Aristóteles, 2019, p. 8).

O significado inicial de poesia aclarado na citação acima, comum na sociedade grega daquele período, pode até causar estranhamento hoje, mas converge com as metáforas de criação apontadas anteriormente nesta pesquisa. Desse modo, os poetas, produtores dos poemas/cantos, são, também, os seus genitores. Vale destacar que tal qual Homero, alguns

sujeitos líricos astridianos também se referem ao fazer poético como um canto, a exemplo dos textos já analisados “Poeta”, “Anônimos”, “Motivo não ceciliano”, “Poesia”, “Celacanto” e “Com a palavra, o poema”.

A seguir, apresento um poema que aborda um dos traços estéticos mais importantes para a construção de um texto poético: a escolha das palavras. Esse traço foi, inclusive, mencionado no penúltimo verso de “Com a palavra, o poema”, no qual se apresenta uma ordem fundamental no trabalho com o texto poético: “Não destrone a palavra”.

PALAVRAS CRUZADAS

Qual nas palavras cruzadas
o poema o termo exato
requer. O que melhor calha
falam emoção e faro.
Se nas palavras cruzadas
retira-se da algibeira
a cultura de almanaque
o fraque sem uso
o vocábulo obtuso,
ao poema, junto ao jogo
da construção versus fôlego
afluem outros fluidos
outra manha artesanal
que a sequência empalada
vertical e horizontal.
No poema, vem com a ciência
o matiz dos sentimentos
a cicatriz das lembranças
o fio sutil do sentido
a casar parte no todo.
Vem também subversão
da palavra enigmática
que de incerta vira certa
sem o matemático perfil
de tais palavras cruzadas.
(Cabral, 2011, p. 35)

O poema se inicia com uma comparação, a qual Aristóteles chamou de *símile* e considerou, também, um tipo de *metáfora*. Contudo, para Marcuschi (2000), trata-se de um *símile*, mas não de uma *metáfora* propriamente dita por causa da partícula que estabelece a comparação (“qual”) e, assim, tira a força da *metáfora*. Para o professor, partículas desse tipo são o que ele chamou de “ladrão de *metáforas*” (Marcuschi, 2000, p. 84).

A comparação, portanto, visa aproximar o poema de um tipo de jogo chamado *palavras cruzadas*, no qual é preciso preencher pequenos quadrados com as palavras certas, pois os quadrados se cruzam e, com isso, interligam-se, fazendo com que uma letra de uma coluna preencha uma palavra em uma linha e vice-versa. Dessa forma, não se admitem palavras que

não respondam exatamente ao que foi solicitado, mesmo que elas caibam no espaço estabelecido, porque ocorrerá prejuízo do preenchimento das demais lacunas. O que está em jogo é a conexão criada pelas palavras exatas dependentes umas das outras.

Mas, como saber quais as palavras exatas em se tratando do poema? Ele mesmo responde: emoção e faro falam o que encaixa melhor. Por outro lado, nas palavras cruzadas, há uma estrutura rígida, marcada por uma formalidade que resgata itens antigos, até ultrapassados, como o almanaque, periódico com informações diversas, o fraque “quase sem uso”, um tipo de traje formal masculino, e o “vocábulo obtuso” que, no sentido figurado do poema, pode se referir a uma palavra de difícil compreensão.

De volta à estética do poema, ao contrário da rigidez das palavras cruzadas, há o jogo da “construção versus fôlego”, no qual se pensa na elaboração de uma estrutura poética cujo ritmo seja fluido e não cansativo. Aliado a isso estão “outros fluidos”, outros traços estéticos que compõem a “outra manha artesanal” divergente da “sequência empalada / vertical e horizontal”, isto é, a fluidez da criação poética, também uma habilidade manual, em oposição à rigidez extrema da estrutura orientacional das palavras cruzadas.

Estão contidos no poema conhecimentos diversos, tais os relacionados aos mais variados sentimentos, às marcas de lembranças, e também está o “fio sutil do sentido” que amarra e unifica esses conhecimentos avulsos e os transforma em um todo significativo. Além disso, o poema possibilita a “subversão / da palavra enigmática”, daquela palavra tida como incompreensível, inadequada, mas que, no texto poético, torna-se adequada, encontra o seu sentido junto às demais. Esse sentido, por se tratar de um poema, não é exato, não possui o “matemático perfil” das “palavras cruzadas”.

A “subversão” citada no poema, a palavra “que de incerta vira certa”, remete a uma figura recorrente nesta pesquisa: a metáfora, que torna possível a subversão do significado de uma palavra para que ela adquira outro. Tal troca se dá, geralmente, baseada em alguma semelhança entre os termos selecionados. No caso do poema “Palavras cruzadas”, o texto poético é comparado ao jogo palavras cruzadas porque requer, também, o “termo exato” para a formação do sentido, mas não com o mesmo rigor que o jogo. Além disso, “outros fluidos” afluem no poema feito com “outra manha artesanal” diferente daquela do jogo, o que permite considerá-lo como um rio. Logo, POEMA É UM RIO e, dessa forma, suas águas não podem ser delimitadas estritamente tal qual as palavras na estrutura orientacional do jogo.

O próximo poema faz parte da seção “Relances” e mais uma vez apresenta um ambiente aquático, mas, agora, esse ambiente se mostra ainda mais sombrio que das outras vezes analisado, devido ao fato de ser permeado por mortes.

Flagrante

4. A caneta sangra
na poça d'água.

Minúsculo mar azul.

Penso em palavras
abortadas.

Penso no naufrágio
de poemas.

(Cabral, 2011, p. 52)

A personificação que inicia o poema, apesar de forte, é muito significativa e sensível, mas, para compreendê-la melhor, é preciso avançar na leitura. O sangue da caneta, a sua tinta, forma uma “poça d’água” na superfície em que é derramado. A “poça” forma um “minúsculo mar azul”, que representa a imensidão do que poderia ter sido escrito com aquela tinta azul desperdiçada. O eu lírico, ao observar essa cena, esse “flagrante”, pensa em “palavras / abortadas” e no “naufrágio / de poemas”. Palavras que poderiam dizer tanto, mas não disseram por que foram silenciadas, “abortadas”, mortas.

Quanto aos poemas, assim como embarcações, poderiam ter chegado à terra firme, levando consigo uma vastidão de coisas, mas, infelizmente, naufragaram na rota marítima da criação poética. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 122), o naufrágio “[...] sugere a ideia de um castigo [...]”. Com isso, o “naufrágio / de poemas” pode ter acontecido em decorrência de ainda não serem considerados prontos, pelo poeta, para serem escritos, para atracarem na terra firme do papel.

De igual modo se deu o aborto das palavras. Ele não foi espontâneo, mas provocado pelo poeta, genitor delas. “A caneta sangra” a tinta azul não utilizada, porém, quem a carrega também sangra e sofre pelas perdas provocadas, mas consideradas necessárias. As palavras foram abortadas por não estarem devidamente formadas, prontas para serem depositadas em “berço papel”, segundo o verso de “Poema”.

Conforme já comentei, a habilidade para a escrita não é facilmente adquirida. Ela requer treino, dedicação e muita leitura. Abortar palavras, naufragar poemas, faz parte do processo. Escrever, como disse Astrid Cabral (2015), é registrar aquilo que vem no ímpeto, de imediato, e reescrever depois, após um distanciamento necessário para enxergar melhor o que se rascunhou. Feito isso, o texto renasce aprimorado e pronto para seguir o destino que lhe for dado pelo escritor.

Diante de todos esses comentários acerca do poema “Flagrante”, as palavras citadas nele, personificadas, retomam metáforas relacionadas à gestação já abordadas, fazendo uma

atualização: PALAVRAS SÃO FETOS, ou, sutilmente, PALAVRAS SÃO FRUTOS. A atualização ocorre de forma contrária às metáforas anteriores, pois essas tratavam do nascimento, enquanto as de agora tratam do aborto, da morte das palavras que estavam sendo gestadas. Quanto aos poemas naufragados, POEMAS SÃO EMBARCAÇÕES, as quais navegam por águas agitadas e enfrentam fortes tempestades e mudanças na rota marítima da escrita até chegarem à terra firme do papel (quando chegam).

O próximo poema deste tópico não é sombrio, mas também é intenso e apresenta, ironicamente, uma crítica negativa, um julgamento, como sugere o título. Cabe aos leitores fazerem uma reflexão ambiental e, a partir dela, proferirem a sentença final.

O RÉU

A brancura do papel
só ilude olhos incautos:
verde mata viceja
atrás pálida página.

O verso aqui plantado
redimirá o ato cruel:
o pinheiro arrebatado
à terra ao rio ao céu?
(Cabral, 2011, p. 74)

O poema inicia apontando uma ilusão causada pela “brancura do papel”, mas, essa ilusão não atinge toda e qualquer pessoa, apenas as que possuem “olhos incautos”, imprudentes, descuidados. Trata-se de olhos que não possuem o cuidado de enxergar além da alva cor do papel, o qual foi avidamente retirado de uma mata verde que “viceja”, vegeta abundantemente em cada papel. Isso só é possível porque, apesar de mortas, as árvores dessa mata ainda vivem nos papéis nos quais se transformam e nos demais derivados que contiverem partes suas.

A “verde mata viceja” contrastando com a “brancura do papel” e com a “pálida página” que vem logo atrás. A antítese confirma o contraste entre os olhos que veem apenas páginas em branco e os que veem a grande mata verde ocultada nelas. A propósito dessa mata representada pelo papel, planta-se nela(e) o “verso” que, por conseguinte, compõe o poema e evidencia o “ato cruel” do desmatamento. Diante disso, o eu lírico questiona: o verso plantado no papel será capaz de redimir tal ato atroz? Redimirá “o pinheiro arrebatado / à terra ao rio ao céu?”

O poema representado pela metonímia “verso” é quem ocupa o banco dos réus. Está sendo julgado por causa do “ato cruel” que lhe antecede, isto é, o desmatamento que arrebatou o pinheiro. A sentença depende da resposta do parágrafo anterior: se o plantio do poema no papel em que viceja mata oculta, dilacerada, é capaz de reparar o crime cometido. Tanto uma resposta positiva quanto uma negativa implicam tensões. Em caso afirmativo, favorável ao

poema, prejudicado fica o meio ambiente, pois, se o texto poético plantado em “berço papel” for capaz de redimir o desmatamento, permitirá que esse “ato cruel” arranque cada vez mais pinheiros e outras espécies de árvores, agravando os danos ambientais.

Em caso negativo, favorável para a “verde mata”, o poema, culpado, tem a sua relevância ainda mais reduzida e, conseqüentemente, prejudicada. Uma resposta negativa coloca em risco não apenas a existência do poema, mas dos demais textos literários que podem ser vistos cada vez mais como desnecessários. Uma resposta menos comprometedora e mais adequada deve almejar, se possível, o equilíbrio entre exploração de recursos naturais e o destino dos produtos derivados desses recursos.

Embora a atualidade seja a da era digital, o papel não foi totalmente dispensado no contexto literário, inclusive não se destina apenas ao depósito do poema, mas também a outros gêneros literários e textuais, além de diversas demandas do cotidiano. Apesar dos danos ambientais, ao abordar o verso plantado no papel, o poema apresenta uma espécie de reflorestamento metafórico que pode ele mesmo responder à pergunta do julgamento e, então, inocentar o texto poético. Sendo assim, PAPEL É UM TERRENO, uma pequena porção de terra que representa a grande mata de onde foi retirado e nele se planta o POEMA que, por sua vez, É UMA ÁRVORE, ou POEMA É UMA SEMENTE, a qual, plantada, vai germinar, crescer e recuperar a área desmatada.

O poema a seguir, o último deste tópico e do capítulo, também aborda a natureza com uma pequena descrição de uma paisagem bucólica. O título, assim como no poema “O réu”, sugere um crime, mas, dessa vez, sem crueldade e sem danos ambientais.

RAPTO DE INSTANTES

Esta manhã de painas
rolando pela grama
entre aladas pétalas
em inéditas valsas,
como da pressa do dia
consegurei resguardá-la
senão nesta armadilha
construída de palavras?
(Cabral, 2011, p. 20)

O eu lírico do poema descreve um acontecimento que lhe chamou a atenção em uma manhã aparentemente comum. Ele observa uma parte de algumas plantas chamada paina. De acordo com Ferreira (2020), trata-se de um conjunto de fibras que envolvem sementes de determinadas plantas. Essas fibras rolam pela grama em meio às pétalas de alguma flor que voam por ali. Painas e pétalas, juntas, “rolando pela grama”, realizam valsas nunca antes vistas.

Como já comentado nesta pesquisa, o poeta é o profissional que possui o olhar capaz de enxergar aquilo que passa em “brancas nuvens” por muitas pessoas. Ele enxerga, inclusive, beleza, poesia onde muitos não são capazes de enxergar (e ainda negam).

Essa lembrança corrobora com o provável ofício do eu lírico: poeta, pois somente esses profissionais são capazes de enxergar acontecimentos como aquele, tão simples, porém poético, a valsa de painas e pétalas em meio a uma paisagem natural e comum. Entretanto, com pressa, com a correria diária e devido à efemeridade daquele instante, com a possibilidade de painas e pétalas serem levadas pelo vento para muito longe, como registrar aquela manhã contendo a dança inédita delas? O eu lírico não pensa em outra forma senão esta: a “armadilha / constituída de palavras”. Essa “armadilha” nada mais é do que o poema.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), a armadilha é uma forma de rede e essa, por sua vez, é uma arma cujo detentor é um ser sobrenatural e, com isso, é considerada um objeto sagrado utilizado para captar uma força espiritual. Logo, as palavras (o poema) formam a armadilha capaz de registrar, quer dizer, de capturar, de raptar instantes divinos como o vivenciado pela voz poética. Além disso, o poeta, por ser o responsável por tal arma(dilha) “construída de palavras”, é a figura sobrenatural, divina, detentora desse objeto sagrado.

As inferências acima sobre os versos finais do poema resgatam uma metáfora já apontada no capítulo anterior: POEMA É MATÉRIA-PRIMA, atualizada, agora, para PALAVRAS SÃO MATÉRIAS-PRIMAS, pois elas são as substâncias que constituem o POEMA e este, por conseguinte, É a ARMADILHA (OBJETO), a qual funciona como um RECIPIENTE capaz de armazenar e eternizar momentos sublimes, instantes poéticos.

Com essa análise, encerro este capítulo dedicado à metapoesia e aos metapoemas. Os textos poéticos analisados colocaram a poesia e o poema na berlinda, quer dizer, colocaram a si mesmos em evidência, no centro das atenções, na direção dos holofotes para serem o assunto principal dos textos e, conseqüentemente, das análises.

Retratados por diversas metáforas, poesia e poema se mostraram muito mais que meros elementos constituintes de manifestações artísticas literárias direcionadas para o entretenimento. Eles se mostraram profundamente envolvidos com os acontecimentos do cotidiano humano, fundamentais para expressar (ou libertar) emoções, inquietações e, sobretudo, empecilhos enfrentados diariamente por homens e mulheres, poetas ou demais profissionais.

Poesia e poema foram vistos como substância e como objeto recipiente que contém tal substância, respectivamente. O poema, objeto que contém a poesia, é responsável por manifestar o que se cala, o que se perde nas entranhas, nas trevas dos labirintos íntimos

humanos. Para isso, o poema se constitui de palavras, as quais encontram nele um lugar para se plantarem, um meio pelo qual podem expressar aquilo que não puderam pela oralidade, chegando apenas a abordarem a boca, como no caso de “Jorro”, forçadamente caladas, silenciadas. É sobre isso de que trata o próximo e último capítulo desta pesquisa.

4 A PALAVRA E O SEU AVESSO, O SILÊNCIO

Este último capítulo aborda os poemas dedicados àquela que marca presença em *Palavra na berlinda* desde a capa: a palavra. Além dela, também são analisados poemas cujo assunto principal é tido como o oposto das palavras manifestadas, sobretudo, oralmente: trata-se do silêncio, responsável, nos textos analisados, pela ausência delas, por abrigá-las e por contê-las, contensão essa benéfica em alguns casos, mas, em outros, não.

Conforme explica Chalhoub (2005, p. 27), “a função metalinguística pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que se faz referente, que é apontado”. Sendo o código a própria linguagem, é possível afirmar que este capítulo se aprofunda em dois elementos que constituem essencialmente a linguagem: a palavra e o silêncio. Sim, o silêncio, conforme apresentam as análises dos poemas metalinguísticos do terceiro tópico.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 680): “[...] A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro”. A palavra é, portanto, um meio pelo qual o homem afirma a sua presença no mundo, manifestando pensamentos e opiniões, participando, ativamente, da sociedade na qual está inserido.

Se, por um lado, existe a palavra simbolizando a comunicação, principalmente verbal, por outro, existe a ausência dela, sendo o lugar ocupado pelo silêncio. Entretanto, na linguagem, o silêncio não é apenas a ausência de palavras, de comunicação, ou, ainda, de ruídos. Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 833-834) explicam o silêncio como um “[...] prelúdio de abertura à revelação [...]”, convergindo com o que elucida Orlandi (2007, p. 68): “o silêncio não é o vazio ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa [...]”.

O silêncio, portanto, significa. Ele atua na construção dos sentidos inicialmente, durante e no término da comunicação, não apenas relacionado às palavras, mas também de maneira independente, conforme mostram as análises dos poemas a seguir.

4.1 A palavra na berlinda

Este tópico é dedicado aos metapoemas cujo assunto principal é a matéria-prima de suas composições: a palavra. A “Palavra na berlinda”, como se intitula o poema de abertura do livro homônimo e que também inicia as análises deste capítulo. A palavra acomodada na cadeira destacada, como na capa do livro, ocupando a berlinda e sendo o alvo dos holofotes.

As palavras se contaminam
de cada um de nós.
Bebem nosso único sangue.

Engravadam das vivências
 de específicos destinos.
 Quando alçadas em abstrações
 prévias estagiaram no cerne
 de nossa própria carne.
 Por isso descaminhos se traçam
 e se cavam abismos e abismos
 entre bocas e ouvidos.
 O que se expressa e vigora
 em aparente senha comum
 não cintila a sua aura
 e de nós o essencial ignora.
 (Cabral, 2011, p. 13)

Interessante notar a maneira como o poema inicia. O eu lírico, falando em nome de um grupo que pode ser o dos poetas ou algum com uma amplitude maior, afirma que “as palavras se contaminam / de cada um de nós”. Considerando a linguagem conotativa utilizada, os poetas, ou os seres humanos em geral, são retratados como contagiosos e a palavra, em contato com eles, personificada, contamina-se deles. À primeira vista, ou, melhor, à primeira leitura, parece uma afirmação pejorativa, afinal, o verbo contaminar é geralmente associado às doenças contagiosas. Dessa forma, o grupo “nós” é contagioso, prejudicial à saúde das palavras.

Personificadas (Lakoff; Johnson, 2002), as palavras bebem, mas bebem sangue, o que, conotativamente, equivale a sugar as forças, até mesmo a vida. As palavras, então, extraem tudo do “nós”, sugando-lhes o “único sangue”. O envolvimento é tanto que elas até “engravidam das vivências / de específicos destinos”. Tais versos remetem à transferência de vivências pessoais dos escritores aos seus textos. Antes, porém, de depositar as palavras no papel, elas passam por um período de amadurecimento dentro dos escritores, sendo gestadas por eles e gestando as vivências deles.

Enquanto resguardadas no cerne do escritor esperando pelo momento de serem proferidas, externadas, “descaminhos se traçam”. A ausência das palavras desorienta e, com isso, criam-se abismos entre “bocas e ouvidos”, profundas distâncias e, assim, o caos. Tudo isso porque PALAVRAS SÃO PONTES, as quais interligam bocas e ouvidos e, sem elas, não há ligação. Quando, finalmente, livres, as tão esperadas palavras, “senha comum” da comunicação entre os falantes, não fazem brilhar a aura porque ignoram o essencial não só dos poetas, mas de todas as pessoas. Apesar do estágio de amadurecimento, do contágio e de todo sangue tomado, as palavras que chegam aos ouvidos ou aos olhos ignoram o que, de fato, deveriam dizer.

Palavras comuns, triviais, não são suficientes para fazer brilhar a luz que circunda cada pessoa. Além disso, apesar de serem uma forma de manifestação dos seres humanos e dos seus

pensamentos, elas nem sempre são utilizadas de maneira autêntica, cedendo lugar a outras que não carregam consigo o peso de assuntos essenciais. Sobre isso, cabe a observação feita por Sena (2019) ao dizer que a palavra reflete, mas também nega uma realidade. A negação se dá, dentre outras formas, pela manipulação das palavras a fim de ignorarem assuntos fundamentais, aumentando, assim, os descaminhos que, por um lado, ampliam os abismos do desconhecimento entre bocas e ouvidos e, por outro, constroem pontes de palavras dissimuladas, mentirosas, entre falantes e ouvintes.

O poema a seguir, “Triplo sítio”, situa a palavra em três outros lugares além da berlinda e, em cada um desses lugares, ela significa de um jeito diferente, em conformidade com o contexto do sítio ocupado.

A palavra no papel
rascunho risco rabisco.

A palavra na boca
som sotaque tom.

A palavra na cabeça
escondida estrela.
(Cabral, 2011, p. 14)

São apresentadas, acima, acepções da palavra em três lugares ocupados por ela: o papel, a boca e a cabeça. No papel, ela é um “rascunho”, um “risco”, um “rabisco”, três etapas envolvidas na produção de um texto escrito. Na boca, proferidas, as palavras emitem som, o qual sofre alterações de acordo com o sotaque e com o tom empregados. Já na cabeça, a palavra é uma “escondida estrela”, brilhando na mente. Ela simboliza o que em filmes e tirinhas é representado por uma lâmpada: o surgimento de uma ideia, geralmente boa.

As duas primeiras estrofes denotam situações reais de uso da palavra. Na primeira, rascunhar, riscar e rabiscar são algumas das ações que constituem o processo da escrita. Como já dito, esse processo não é fácil e envolve etapas, riscos e rabiscos, muitos rascunhos e reescrita até se chegar à versão de publicação, a qual ainda pode sofrer modificações. Além disso, o emprego dos substantivos “rascunho risco rabisco” para caracterizar a palavra no papel confunde-se com as formas verbais deles conjugadas na primeira pessoa do singular: eu rascunho, eu risco e eu rabisco, como se a voz poética falasse, também, do seu próprio manejo com as palavras.

Já na segunda estrofe, são empregados aspectos fonológicos para caracterizar a palavra na boca, oralizada. Nesse caso, as palavras emitem sons e esses carregam consigo diferentes sotaques oriundos da variação linguística, comum a todas as línguas, a qual depende de fatores

como, por exemplo, a região geográfica. O tom diz respeito, principalmente, ao nível da conversa. Dessa forma, ele indica, por exemplo, o grau de alteração de uma pessoa durante uma conversa, demonstrando, por exemplo, entusiasmo, irritação e, até mesmo, ironia, entre outros aspectos.

As duas primeiras estrofes, assim como no poema “Poesia”, apresentam uma forma de sinestesia, já que envolvem visão e tato na primeira, paladar e audição na segunda. A palavra no papel pode ser manuseada, alterada, rabiscada, e, assim, ela é vista, lida. Para chegar até os ouvidos e ser ouvida, ela passa pelo aparelho fonador, os órgãos que possibilitam a fala, dentre os quais estão a boca e a língua, a qual, além da fala, constitui o paladar.

Na última estrofe, a palavra é uma estrela escondida na mente, a qual clareia os pensamentos, pois a estrela, fonte de luz, atravessa a obscuridade, tal qual um farol na noite do inconsciente (Chevalier; Gheerbrant, 2001). Desse modo, a PALAVRA É LUZ que ilumina os pensamentos dos poetas, apartando-os da escuridão das trevas.

O próximo poema trata de um cultivo, mas não de plantas ou alimentos. “Jardim de palavras” trata do cultivo metafórico da palavra.

Cultivo um jardim de palavras
em viço qualquer estação.
Dentro de casa se espalha
sobre pranchas de madeira
com espécies catalogadas.
Árvores são papel em páginas
onde colho flores raras
que não murcharam por séculos
e até ousou semear horta
de certas ervas e tubérculos.
(Cabral, 2011, p. 19)

O eu lírico descreve no texto o seu “jardim de palavras”, o qual, exuberante, floresce em “qualquer estação”. Por se tratar de um jardim metafórico, figurado, seu cultivo ocorre dentro de casa, “sobre pranchas de madeira”, as quais podem ser as mesas onde os escritores, poetas e leitores escrevem e leem, ou, ainda, prateleiras de estantes de madeira que guardam as “espécies catalogadas”, isto é, os textos de gêneros variados lidos e produzidos, cultivados, dispostos ordenadamente, mas, sem menção ao critério utilizado.

Ao contrário do eu lírico de “O réu”, que via no papel a presença da floresta de onde ele fora extraído, o de “Jardim de palavras” considera as árvores sendo papéis em forma de páginas, nas quais ele colhe “flores raras” que resistem à passagem do tempo. Essas flores raras remetem a poemas antigos que atravessam o tempo e chegam aos leitores ainda nos dias atuais. Além de

cultivar palavras e colher “flores raras”, o eu lírico ainda ousa semear “certas ervas e tubérculos”. Todavia, o que isso representa?

Considerando as palavras como uma metonímia para poemas e flores como uma metáfora também aludindo a eles, com base nas teorias já comentadas de Lakoff e Johnson (2002), as ervas e os tubérculos podem ser considerados gêneros textuais diferentes da poesia. Sendo assim, se o eu lírico ousa semeá-los, ele pode ser considerado como escritor, como um poeta, arriscando-se na produção escrita de gêneros com os quais ainda não trabalha, quer dizer, ainda não semeia.

O jardim, segundo comentam Chevalier e Gheerbrant (2001), simboliza o Paraíso terrestre. Dessa forma, inserido nele, o poeta encontra-se no paraíso, em um lugar bonito e confortável, mas, em se tratando do poema, é um paraíso de palavras, de textos. Nesse caso, as metáforas extraídas do texto são: PALAVRAS SÃO SEMENTES, POEMA É JARDIM DE PALAVRAS e POETAS SÃO JARDINEIROS, responsáveis pelos cuidados do jardim no qual são cultivadas palavras que, mais tarde, culminarão em textos (poemas e outros).

Saindo um pouco da calma do cenário paradisíaco, o poema abaixo apresenta a palavra como um elemento essencial na vida do ser humano, na sua trajetória. Ela é tão necessária que chega a ser uma “Necessidade prima”.

Sem a palavra
trôpegos pastamos
no chão do nada.

Sem a palavra
o mundo míngua
no anonimato.

Só a palavra
levanta pontes
de homem a homem.

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

Conforme já mencionado no primeiro capítulo, o poema acima aborda a palavra como algo essencial para o bom funcionamento da vida humana. Ela é uma “necessidade prima” e, por isso, a base indispensável da vida. De acordo com a professora Agripina Encarnación Alvarez Ferreira no seu *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* (2013), a palavra tem um valor poético e, para isso, basta que ela seja vinculada

às coisas para ganhar profundidade e as imagens brotarem. É isso que acontece em “Necessidade prima”.

Na primeira estrofe, sem a palavra, os homens, animalizados, pastam com dificuldade “no chão do nada”, em meio ao vazio e, inclusive, sem alimento, porque, assim como os animais que pastam, os humanos também retiram sua comida da terra, daí decorre a vinculação e a associação. Nessa estrofe, a PALAVRA É, então, comida, alimento, SUPRIMENTO, substância fundamental para a existência humana. A segunda estrofe apresenta a palavra como comunicação e manifestação dos seres. Ela é o meio pelo qual se expressam, afirmam suas presenças no mundo e suas identidades. Nesse caso, sem ela, resta ao mundo o anonimato, a obscuridade, a generalização do desconhecimento e a morte das individualidades.

A terceira estrofe retrata a palavra envolvida de maneira fundamental no cenário da construção. Só ela é capaz de levantar “pontes / de homem a homem”. Dessa forma, humanizada, a PALAVRA É UM ELO que aproxima os homens e o meio pelo qual podem dialogar em busca da resolução de problemas e de conflitos, buscando uma convivência harmônica. Na quarta e última estrofe, a PALAVRA É LUZ, assim como no poema “Triplo sítio”, mas, agora, não mais dentro da cabeça, e sim acompanhando o eu lírico pelas estradas que percorre na trajetória de sua vida.

Em síntese, “Necessidade prima” metaforiza a palavra em forma de quatro necessidades essenciais para a vida dos seres humanos: alimento, comunicação, diálogo e luz. O alimento para sanar a fome, a comunicação para se firmar no mundo e participar dele, o diálogo para o bem-viver dos homens e a luz para guiá-los por onde forem. O poema apresenta essas necessidades divididas em suas quatro estrofes por meio da ausência e da presença da palavra, sendo a primeira abordada nas duas primeiras estrofes e a segunda, nas duas últimas.

Sem a palavra, a “necessidade prima”, ou, como é possível inferir no texto, sem a sua presença, sem externá-la, os homens andam desorientados no vazio, tais quais os “anônimos andarilhos” do poema “Anônimos”. O texto abaixo, “Certas palavras”, também aborda uma forma de ausência das palavras, mas, nesse caso, voltado para a ausência da expressão delas e as consequências de sufocá-las.

Certas palavras
calam e colam
na própria alma.

Sádicas cruas
pulsam no centro
e não se calam.

Algumas delas
até degolam
o ser por dentro.
(Cabral, 2011, p. 37)

Se, no poema anterior, a palavra expressada é tida como uma necessidade vital, por outro lado, quando caladas, engolidas, “certas palavras” causam graves danos. Internas, elas “calam e colam” na alma daquele que as engoliu. Silenciadas, porém, ainda presentes e persistentes. Desse modo, como uma forma de punição, fazem sofrer quem as aprisiona, latejando internamente, proferindo o que não pôde ser externado. São capazes, assim, até de matar o ser por dentro.

Apesar de, em um primeiro momento, transmitir a ideia de palavras que não foram proferidas, o poema também pode remeter às palavras proferidas que, quando recebidas pelo ouvinte/interlocutor, calam-no, ficando coladas em sua alma, pulsando, degolando-o por dentro. Seja como for, “certas palavras” internalizadas contaminam os humanos, são prejudiciais a eles, em contrapartida ao caso apresentado no poema de abertura deste capítulo, “Palavra na berlinda”, segundo o qual as palavras é que se contaminam dos humanos e de suas vivências.

As palavras, de tão poderosa que são, exercem força sobre os homens mesmo aprisionadas. Personificadas, elas mesmas calam o falante, hesitante diante de tamanho poder e da gravidade de externá-las. Não satisfeitas, pulsam “no centro” de comando de tudo: na cabeça, na mente, fazendo o barulho que não puderam fazer externamente. Assim, aos poucos, elas vão adoecendo o falante que se fez mudo. “Certas palavras” sádicas podem, inclusive, representar as pessoas cruéis que as proferem ou pensam em proferi-las. Com isso, as PALAVRAS SÃO SUBSTÂNCIAS, algumas delas tóxicas, imersas no recipiente que pode, nesse caso, ser qualquer pessoa, poeta ou não.

Se “Certas palavras” aborda um pouco da angústia causada por palavras caladas, capazes de degolar o ser humano por dentro (certas PALAVRAS SÃO GUILHOTINAS), o texto seguinte, “Mordidas”, em contrapartida, trata da saída das palavras do recipiente humano.

Palavras escarlates
afloravam-lhe os lábios
saltavam da boca
feito dentes selvagens
mordendo-me a alma.
(Cabral, 2011, p. 38)

O poema inicia semelhante ao texto “Poesia”, analisado no capítulo anterior, porque apresenta a imagem de uma flor representada pelas palavras que são vermelhas, assim como as rosas, e que a floravam os lábios de alguém citado pelo eu lírico. Essas palavras saltavam da boca da terceira pessoa mencionada e assemelhavam-se a “dentes selvagens”, conforme destaca o símile “feito”, considerado um ladrão de metáfora, conforme postulado por Marcuschi (2000). Chama a atenção na última estrofe a mudança de pessoas citadas no poema. O segundo verso faz menção à não-pessoa “ele”, enquanto o último insere a primeira pessoa do singular “eu”, aquela que toma a palavra e fala.

Nesse caso, o poema sugere um pequeno relato no qual o eu lírico descreve palavras ouvidas de outrem, a floradas em lábios alheios, as quais, personificadas, chegam até ele feito dentes ferozes que mordem a sua alma. Outra semelhança com “Poesia” é, também, a presença da sinestesia, a fusão dos sentidos que ocorre nas estrofes iniciais do poema. Nelas, as “palavras escarlates”, vermelhas intensas, aludem à visão, mas, em seguida, elas a floram dos lábios e saltam da boca, o que seria possível apenas por meio da audição, já que a boca é o órgão pelo qual as palavras são proferidas, externadas, e de onde elas podem, em sentido figurado, saltar até os ouvidos para serem ouvidas.

Os versos iniciais do poema também apresentam o que Aristóteles (2012, p. 204) chamou de “[...] por diante dos olhos [...]”, referindo-se àquilo “[...] que representa uma ação”. No caso dos três primeiros versos, a presença dos verbos a florar e saltar representam ações e, conseqüentemente, colocam a palavra diante dos olhos. Além disso, é possível considerar “dentes selvagens” uma metonímia PARTE PELO TODO (Lakoff; Johnson, 2002) referindo-se a animais selvagens. Nesse caso, as PALAVRAS, segundo retratadas pelo eu lírico, SÃO ANIMAIS SELVAGENS que causam “Mordidas”, conforme anunciado pelo título.

Este tópico tem abordado as palavras em um sentido amplo, tratando da sua importância, dos lugares ocupados por ela, das conseqüências do seu uso e do seu abafamento. O próximo poema apresenta uma especificidade: ele se dedica a falar não apenas sobre as palavras, mas também com elas, com as “Palavras abstratas”.

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

Palavras abstratas, sois
 altas revoadas de águias
 hostis a exíguas gaiolas
 qual peixes vivos escorregais
 rumo a vossos infindos destinos
 mar alto, mar fundo mar afora
 longínquas de nossas mãos
 inábeis e pequenas, onde mal
 cabe a esmola de uma escama
 ou de uma pena.
 (Cabral, 2011, p. 39)

Nesse poema, o eu lírico evoca as “palavras abstratas” e se dirige a elas por meio da segunda pessoa do plural, “vós”, a qual, no texto acima, é o plural de “tu”, a pessoa com quem o eu lírico fala (Fiorin, 2021). As “palavras abstratas” são reinos de areias instáveis, semelhantes à areia movediça e às dunas. Dessa forma, são donas de fronteiras móveis por onde os “pobres terrestres tão pedestres”, medíocres figuras andarilhas, perdem-se porque, acostumados à caminhar, não sabem voar por cima de “alpes e andes”, ou, ainda, mergulhar em “fundas pescas” em diferentes águas.

Além de serem areias levadas pelo vento, as palavras são, para o eu lírico, “revoadas de águias” que se opõem às estreitas gaiolas e, também, como peixes que escorregam para o fundo das águas dos seus imensos destinos distantes das mãos pequenas e desajeitadas dos humanos. Essas mãos, tão pequenas em relação à dimensão das palavras, mal conseguem reter “uma escama” dos peixes escorregadios ou “uma pena” das águias.

De acordo com Dubois *et al.* (2014), um substantivo abstrato, para a gramática tradicional, é um substantivo não concreto, isto é, ele se refere a entidades pertencentes a um conjunto ideológico, que não fazem parte do mundo físico. A partir disso, em se tratando da especificidade abordada no poema, não seriam as palavras concretas devido à associação delas com elementos do mundo físico, como areia, águias e peixes?

Nesse caso, não, porque as associações são realizadas a fim de discorrer sobre as palavras enquanto elementos linguísticos da comunicação, não sobre os substantivos concretos areia, águia e peixe propriamente ditos. A presença das expressões metafóricas “sois / reinos de movediças areias” e “sois / altas revoadas de águias”, as quais se diferem do símile “qual peixes vivos” devido à presença do ladrão de metáforas “qual”, possibilitam que as palavras, não palpáveis no mundo físico, sejam experienciadas por meio dos três elementos físicos citados.

Além do mais, segundo descreve o eu lírico, areia, águia e peixe se assemelham em um ponto: todos são escorregadios. Alguns grãos de areia se vão com o vento. A águia, rainha das aves e símbolo de superioridade (Chevalier; Gheerbrant, 2001), voa para longe da gaiola,

mantendo sua liberdade. O peixe escorrega das mãos, dificultando sua captura e escapando de volta para a água. Todos, portanto, tendem a ser livres, a escapar das “inábeis e pequenas” mãos humanas. De igual modo são as palavras.

Lakoff e Johnson (2002) esclarecem que a metáfora pode ser entendida como um mapeamento de um domínio de origem a um domínio alvo, adotando a representação em letras maiúsculas DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE. Comentando sobre isso, Sardinha (2007) explica que domínio-fonte é aquele a partir do qual se conceitualiza alguma coisa metaforicamente, enquanto o domínio-alvo é aquele que se deseja conceitualizar, chamando esse, inclusive, de domínio abstrato.

No caso do poema, areia, águia e peixe são os domínios-fontes de onde o eu lírico parte para conceitualizar as palavras, ou seja, esses são os termos selecionados e utilizados para compreendê-las melhor. As palavras são, por conseguinte, o domínio-alvo abstrato, conceitualizado por meio daquelas fontes, as quais, nesse caso, são concretas e duas delas, animalizadas, a águia e o peixe, o que também personifica as palavras. Dessa forma, as palavras são compreendidas em termos concretos e animalizados, os quais se aproximam de experiências reais humanas. As metáforas podem, então, ser assim descritas: PALAVRAS SÃO AREIA, PALAVRAS SÃO ÁGUIAS e PALAVRAS SÃO PEIXES.

No mais, as “palavras abstratas”, considerando o conceito de abstrato relativo a elementos ideológicos, não físicos, remetem aos assuntos metafísicos já comentados antes. Desse modo, elas podem se referir a assuntos que se distanciam da realidade cotidiana, sendo, inclusive, impalpáveis ou, ainda, difíceis de serem contidos, como a areia, a águia e o peixe. Em se tratando das palavras, abstratas ou não, algumas delas também são difíceis de serem contidas e acabam jorrando ou saltando de bocas ou de mãos para, nesse caso, serem contidas em recipientes de papel, conforme descreve o poema abaixo.

NO PAPEL

Em onda de ar a palavra
dança e se evola pelas horas
se gravador não a sequestra
cortando-lhe o livre vôo.

Deitada no papel ela
repousa serena quase eterna
não fosse a fúria do fogo
a infame fome dos fungos
o transbordar de um dilúvio.

A palavra no papel
arrasta o aroma dos bosques.

E o livro ao entreabrir-se
traz hálito de eucaliptos
e pinheiros da colina.

Na pele de extinta árvore
eis que a palavra se hospeda
como se fora outra flor
de uma nova primavera.

(Cabral, 2011, p. 40)

O poema inicia abordando a palavra quando proferida e levada “em onda de ar”, semelhante ao poema anterior no qual ela, como um grão de areia, deslocava-se com o vento. Nessa “onda de ar”, “a palavra / dança”, dissipando-se para longe, por horas, a menos que um “gravador” a sequestre, armazenando-a e, assim, contendo o seu voo livre. Por outro lado, ou melhor, em outro sítio, o papel, ela encontra sossego quase eternamente, não fosse a intervenção dos elementos naturais fogo, a queimar o papel, e água, a encharcá-lo, além dos fungos que se alimentam dele. Os três são grandes inimigos do papel e, por conseguinte, das palavras que nele, abrigadas, repousam.

Ainda deitada “em berço papel”, conforme verso de “Poema”, a palavra carrega consigo o aroma de bosques, os quais exalam o “hálito de eucaliptos / e pinheiros” toda vez que um livro se abre. O papel é a “pele de extinta árvore” no(a) qual a palavra é depositada, semelhante, também, a uma “flor” plantada para florir em “uma nova primavera”. Esse cenário natural relembra os poemas “O réu” e “Jardim de palavras”, os quais também mencionam a origem do papel e a relação metafórica das palavras com a natureza.

Com isso, o papel é um vestígio da árvore que um dia existiu e, agora, transformou-se em um abrigo para a palavra, abrigo esse que, por ter origem natural, comporta-se como um terreno no qual a palavra, em conformidade com o símile “como se fora outra flor”, é plantada junto às demais já existentes ali para florescer com a chegada de uma nova primavera.

O poema apresenta, então, as metáforas PAPEL É UM RECIPIENTE, PALAVRA É SUBSTÂNCIA, OBJETO SAI DA SUBSTÂNCIA e ÁRVORE É SUBSTÂNCIA (ou RECIPIENTE). O papel é o recipiente que contém a substância palavra e é, também, o objeto que emerge da substância (ou recipiente) árvore, porque essa se transforma no papel, adquirindo, assim, nova forma e função, conforme explicam Lakoff e Johnson (2002).

O poema escolhido para encerrar este tópico apresenta um certo resumo de definições e funções da palavra já comentadas em outros poemas, conforme relembra a análise a seguir.

PALAVRA

Passagem do abstrato

ao vicário real.

Ponte do invisível
ao audiovisual.

Parto da penumbra
ao raiar da aurora.

Pulo do fundo
à própria tona.

Palavra:
alma encarnada.
(Cabral, 2011, p. 41)

Há pouco, as “palavras abstratas” foram associadas a substantivos concretos para serem conceitualizadas e, assim, compreendidas melhor. Converte com essa associação a primeira estrofe do poema acima, a qual apresenta uma definição da “palavra” afirmando ser ela a “passagem do abstrato / ao vicário real”. A antítese abstrato x concreto presente nessa definição confirma a possibilidade do entendimento de palavras abstratas, relacionadas a elementos de um conjunto ideológico, por meio de domínios-fontes concretos, isto é, palavras concretas, relacionadas a elementos do mundo físico.

A segunda estrofe afirma ser a palavra uma ponte que, sinestésicamente, une o “invisível ao audiovisual”, isto é, liga o que não se pode ver a algo visível e audível, a fim de tornar o invisível visível e, ainda, audível. Isso sugere que a palavra é a ponte que une esses sentidos e, com isso, torna possível a visibilidade e a audição de algo que antes se encontrava no escuro, apagado, invisível e, conseqüentemente, inaudível. Desse modo, a segunda estrofe atualiza a metáfora PALAVRA É ELO do poema “Necessidade prima”, no qual ela “levanta pontes / de homem a homem”, unindo-os, para PALAVRA É PONTE, semelhante à metáfora de “Palavra na berlinda”, cujo sentido permanece convergente com a ideia de união, mas acrescenta o de visibilidade.

Na terceira estrofe, a palavra é o dia que nasce da penumbra, fornecendo os primeiros raios solares da “aurora”. Anteriormente, algumas análises mostraram que ESCREVER É UM PARTO e que o POEMA É UM FRUTO, ambas as metáforas emergentes dos textos “Poema” e “Parto”, respectivamente. Com a terceira estrofe de “Palavra”, a segunda metáfora se atualiza para PALAVRA É FRUTO ou PALAVRA É RAIO DE LUZ, semelhante a do poema “Triplo sítio”, já que ela é abordada como aquilo que nasce da penumbra no começo do dia, como um raio de luz em meio à escuridão.

A palavra é, na quarta estrofe, “pulo” que emerge do fundo e vem à tona. Ela surge, ou, como na estrofe anterior, nasce. Nesse caso, confirma-se a metáfora PALAVRA É FRUTO e

também emerge PALAVRA É SUBSTÂNCIA, porque, conforme a metáfora proposta por Lakoff e Johnson (2002), a palavra extravasa de algum recipiente, o qual pode ser representado pelos humanos ou, ainda, pelo papel, que também é um recipiente, o qual abriga a palavra.

O poema se encerra com uma síntese: “palavra: / alma encarnada”. A alma já marcou presença nesta pesquisa antes, sobretudo nos poemas “Mídia” e “Poesia”. Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 31), ela “[...] evoca um poder invisível [...] parte de um ser vivente [...] manifestando-se somente através de seus atos [...]”. Logo, a palavra é um elemento abstrato, mas poderoso, vivo, por meio do qual se pode manifestar o que há de mais profundo no ser: a alma, que possui uma luz interior (Alvarez Ferreira, 2013), a qual resplandece nas palavras.

Alvarez Ferreira (2013, p. 16) comenta, ainda, que “[...] a alma encontra num objeto o ninho de uma imensidão [...]”. Essa amplitude converge com a síntese do eu lírico ao afirmar ser a palavra um meio pelo qual a alma se manifesta, personificando-se. As palavras são um ninho de imensidão, para não dizer infinitas. Sendo assim, são uma das formas mais apropriadas de fazer brilhar a luz interior, o poder que cada um carrega dentro de si, que pode, inclusive, não manifestar em forma de luz, mas de sombras.

O tópico a seguir analisa três poemas que dão continuidade à palavra como assunto principal, mas envolvem, juntamente com ela, o assunto do próximo tópico: o silêncio.

4.2 Entre a palavra e o silêncio

O poema que abre este tópico aborda o dilema entre expressar, libertar do silêncio o que se passa na alma e a impossibilidade de realizar tal libertação devido à falta de palavras adequadas para isso, permanecendo, então, as emoções presas no silêncio interior.

TANTAS PALAVRAS

Tantas e tantas palavras
e nenhuma que abarque
as estranhezas da alma.

Como vestir os desejos
vagos ou despir segredos
prisioneiros do silêncio?

Turvo coração noturno
longe do limiar da aurora
suporta escura mudez.

Haverá termo de ajuda
rumo à absurda aventura
de banhar-se em pura luz?
(Cabral, 2011, p. 70)

A voz poética inicia o poema com uma crítica negativa. Para ela, apesar de existirem “tantas e tantas palavras”, nenhuma delas abarca “as estranhezas da alma”. Isso relembra o último verso do poema de abertura deste capítulo, “Palavra na berlinda”, ao discorrer sobre a palavra e afirmar que ela “de nós o essencial ignora”. Contudo, o caso apresentado agora sugere que, embora deseje utilizar palavras para expressar o essencial, o eu lírico não encontra nenhuma apropriada, cabível para isso, ou não consegue escolher dentre tantas.

Na segunda estrofe, a voz poética chama de “vestir os desejos vagos” a escolha das palavras para expressar as “estranhezas da alma” e, ao proferi-las, despem-se os “segredos / prisioneiros do silêncio”. Nesse caso, a antítese vestir x despir possibilita experienciar a utilização de palavras para expressar sentimentos e revelar emoções como se fossem peças de roupa que podem ser vestidas, mas também despidas, retiradas. Assim, “vestir os desejos” é expressá-los por meio das palavras, vesti-los com elas, e “despir segredos” é retirar as palavras, as roupas que escondem os segredos. Com isso, emerge a metáfora PALAVRAS SÃO ROUPAS, as quais podem vestir para destacar, mas também para esconder.

Preso na escuridão interior do silêncio, longe de qualquer indício de luz, o coração “suporta escura mudez” marcada pela ausência de luz e som. Por fim, o eu lírico pergunta, na última estrofe, se haverá algum “termo”, alguma palavra que ajude na “absurda aventura / de banhar-se em pura luz”. Retomando a primeira estrofe, o poema inicia alegando a falta de palavras capazes de abarcarem “as estranhezas da alma”. Já no seu encerramento, com uma postura diferente, o eu-poético se mostra interessado em saber da existência de palavras que auxiliem na aventura de se banhar em luz e, assim, trazer à tona “as estranhezas da alma”.

Diante disso e considerando que o interior humano é descrito como um lugar escuro e silencioso que aprisiona segredos, emoções e palavras, sair desse ambiente sombrio é vir à tona, à luz, mas, para isso, a voz poética busca palavras, termos que a ajudem a sair da escuridão e, assim, expressar as estranhezas da sua alma, libertas enfim. Com isso, o SILÊNCIO É RECIPIENTE (Lakoff; Johnson, 2002) que contém as “estranhezas da alma”, aprisiona “segredos”, esconde o coração aflito por suportar a “escura mudez”, sinestesia que mantém o órgão em um escuro silencioso, sem ver nem ouvir, sem, portanto, qualquer tipo de comunicação.

Apenas o termo certo, a palavra de ajuda, é capaz de retirar todas essas substâncias do silêncio. Desse modo, a aflição do eu lírico pode ser minimizada ao superar sua hesitação e escolher, dentre “tantas palavras”, a(s) que melhor ajude(m)-(n)o a vestir os seus desejos, libertar os segredos, iluminar o coração e, então, embarcar na aventura luminosa proporcionada por elas.

O próximo poema pondera sobre a existência de tipos diferentes de diálogos, os quais possuem um traço em comum que causa preocupação: parecem estar cada vez mais reduzidos ou perdendo suas essências devido às adaptações sofridas na modernidade.

DIÁLOGOS

Há diálogos rápidos
banais, imediatos
cara a cara,
fone a fone.

Há diálogos tardos
de conversas raras
quando se navega
chãos céus oceanos
e se regressa
com palavra impressa.
E alguém exclama:
eis quem me conhece
como se nu estivesse.
Eis quem me arranca
a palavra da garganta.

Há diálogos enfim
alma versus alma
se em plena mudez
ainda é viável a fala.
(Cabral, 2011, p. 71)

De acordo com os estudos acerca da enunciação já percorridos, Benveniste (2006b, p. 87) explica o diálogo como sendo um discurso marcado pela presença de “[...] duas ‘figuras’ igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação [...]”. Essas figuras são as pessoas “eu” e “tu”, explanadas anteriormente. O diálogo é, portanto, um discurso que envolve, necessariamente, uma pessoa que fala e outra(s) que escuta(m), invertendo-se os papéis conforme cada qual tome a palavra.

O primeiro tipo de diálogo apontado no poema é aquele de uma conversa rápida, banal, sobre assuntos quaisquer, estabelecido na oportunidade do encontro, “cara a cara”, “fone a fone”. Chama-se fone aos sons da linguagem, às realizações concretas de um fonema, conforme explica Dubois *et al.* (2014). Esse primeiro tipo de diálogo converge com a correria dos tempos modernos, nos quais, muitas vezes, quase não sobra espaço para diálogos longos, sossegados, cedendo lugar para os rápidos e imediatos que emergem de encontros apressados.

Por outro lado, a segunda estrofe aborda os “diálogos tardos”, demorados, constituídos por “conversas raras”, as quais se realizam como viagens pela terra (“chãos”), pelo ar (“céus”) e pela água (“oceanos”). Dessas viagens, volta na bagagem a “palavra impressa”, registrada de

alguma maneira para não ser tão cedo esquecida. Esse registro simboliza proximidade e intimidade entre as pessoas “eu” e “tu”, qualidades não vistas no primeiro tipo de diálogo descrito. Essa intimidade decorre de ambas as pessoas se conhecerem profundamente, sem máscaras ou roupas para se disfarçarem, “como se nu estivesse”, e, devido à proximidade, são capazes de arrancar uma da outra a “palavra da garganta”.

O poema se encerra citando, ainda, os diálogos silenciosos de “alma versus alma” apenas se, em meio ao silêncio estabelecido pela “mudez”, for possível, ainda, “a fala”. Essa última estrofe parece criticar negativamente a drástica redução dos diálogos, das interações presenciais entre as pessoas. Com tal redução, abre-se espaço para a mudez que, por sua vez, estabelece o silêncio. Nele, há o diálogo de “alma versus alma”, mas, considerando essa adaptação do discurso, cabe, ainda, alguma fala nele?

A questão remete à modernidade do século XXI, no qual os diálogos presenciais, “fone a fone”, como as ligações telefônicas, são comumente substituídos por trocas de mensagens em aplicativos de conversas. Em alguns poucos casos, o silêncio só é quebrado com uma mensagem de voz, a qual ainda pode ser reproduzida em uma velocidade mais rápida a fim de ser ouvida e finalizada o quanto antes, convergindo, assim, com os diálogos rápidos e banais mencionados na primeira estrofe. Desse modo, parece quase não haver mais espaço para a fala em pleno diálogo silencioso por meio de mensagens.

Sendo assim, emergem do poema as metáforas DIÁLOGO É COMUNICAÇÃO VERBAL e DIÁLOGO É INTERAÇÃO SILENCIOSA. A primeira, referente ao diálogo tradicionalmente estabelecido, verbal, “cara a cara”, composto por “conversas raras”, especiais. A segunda, adaptada aos avanços da era moderna e das redes sociais, nas quais tudo é muito fugaz, imediato e, em muitos casos, banal.

O último poema deste tópico vai na direção contrária à das telas de aparelhos eletrônicos com redes sociais. Ele se volta para o livro físico e para as diversas possibilidades que a sua silenciosa leitura proporciona.

CERTO REINO

Abrir um livro
e lê-lo é simples.
Quem disse?

Sem estardalhaço
inaugura-se
certo reino.

Do papel impresso
erguem-se muros

portões de ferro.

Funda-se universo
onde o tempo avança
ou recua séculos.

Enquanto lá fora
o restante mundo
se evapora

trovão nenhum
rompe o silêncio
ou sacode a ilha.

Por mais ousado
invasor algum
logra alcançar

sob a carapaça
de cabelos e cabeça
o blindado reduto.

(Cabral, 2011, p. 72-73)

O texto inicia colocando em dúvida uma errônea afirmação: a de que ler um livro é uma tarefa simples, basta abri-lo. “Quem disse?” Dizem isso muitas pessoas por aí, inclusive, muitas que nem gostam de ler e, por isso, desconhecem os desafios dessa atividade. Assim como escrever, ler também demanda dedicação e treino. Ao ser lançado ou ao se escolher um livro, sem escarcéu, “inaugura-se / certo reino” construído com palavras. Ao abri-lo, erguem-se do papel “muros / portões de ferro”, os quais cercam o local.

Nesse reino, “o tempo avança / ou recua séculos”, levando o leitor/visitante para tempos remotos, em histórias de um passado distante, ou para o futuro, conhecendo versões dele que podem ou não se concretizar. Fora do reino, o mundo real “evapora”, desfaz-se em meio a todo o caos cotidiano, mas nenhum trovão desse caos “rompe o silêncio” do reino ou “sacode a ilha” na qual ele se encontra. Por fim, em um ato de ousadia, algum invasor tenta desfrutar do reino construído por palavras, “o blindado reduto”, sob o abrigo de uma “carapaça / de cabelos e cabeça”.

A descrição do reino (livro) ao longo do poema se assemelha, um pouco, a uma história de conto de fadas. Ao abrir o livro, o leitor, cavaleiro aventureiro, entra no reino para desbravá-lo, passando por seus “muros e portões de ferro”, onde se distancia do mundo que existe do lado de fora e pode desfrutar de todas as aventuras proporcionadas por aquele lugar mágico. O leitor pode, inclusive, escolher se aventurar no passado ou no futuro, quase como um senhor do tempo. Como livros representam saber, ao entrar neles, o leitor adentra em um reino de conhecimentos que pode ainda não possuir, por isso a sua armadura é uma “carapaça / de

cabelos e cabeça”, porque ele se encontra protegido sob o abrigo do escudo dos conhecimentos que já possui e, assim, arma-se deles para enfrentar e adquirir os novos.

Curiosa a utilização da carapaça. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), a tartaruga, principal animal que se imagina ao falar em carapaça, representa força em virtude do seu casco e das suas patas fincadas no chão, como colunas que sustentam o mundo. A partir disso, o invasor que busca alcançar o reino e encontra-se debaixo de uma “carapaça / de cabelos e cabeça” não é uma tartaruga, mas é humano, fincado no chão em cima de suas pernas. A “carapaça / de cabelos e cabeça” abriga não apenas esse invasor humano, mas também funciona como uma armadura que protege a sua mente e o ajuda a enfrentar os obstáculos encontrados no reino, no decorrer da leitura.

Sendo assim, é possível apontar as metáforas LIVRO É UM REINO e LER É UMA AVENTURA/VIAGEM. O livro é o reino que, ao ser aberto, inaugura um reduto a ser explorado. Para isso, embarca-se em uma aventura por um mundo no qual se pode escolher entre o passado e o futuro. Contudo, ao começar essa aventura, ao embarcar nessa viagem, o cavaleiro leitor o faz em silêncio. Trata-se, então, de uma viagem silenciosa que se inicia ao pegar um livro, abri-lo e lê-lo, mas não uma viagem simples como parece, sem desafios, já que o leitor precisa de armas e escudos para realizá-la em silêncio, distante dos trovões que ecoam do mundo existente fora do reino.

O tópico a seguir é voltado, especificamente, para o estudo mais aprofundado do silêncio em alguns poemas de *Palavra na berlinda* nos quais ele é a principal temática. O tópico apresenta, ainda, a relação do silêncio com as palavras e, conseqüentemente, com a linguagem.

4.3 O silêncio na berlinda

Este último tópico analisa as formas com as quais o silêncio é abordado em poemas selecionados da parte intitulada de “Averso”, segunda e última parte do livro *Palavra na berlinda*, com exceção do poema abaixo, “Paradoxo”, que foi retirado da seção “Relances”, precedente à “Averso”.

Quando o diálogo
se reduz a monólogo
o silêncio grita.
(Cabral, 2011, p. 53)

O poema ressalta, semelhantemente ao que foi comentado em “Interlocutor hipotético”, a presença do monólogo, retratado de maneira pejorativa, já que ele resulta do encerramento ou impedimento do diálogo, o que, por conseguinte, provoca o silêncio. Benveniste distingue

diálogo e monólogo, ambos já elucidados, sendo o primeiro um discurso cuja estrutura é marcada pela presença de duas figuras em posição de parceiras e o segundo como “[...] um diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte [...]” (Benveniste, 2006b, p. 87).

O diálogo é, então, um discurso que se realiza a partir de duas pessoas, “duas ‘figuras’”, “eu” e “tu”, conforme já analisado em “Diálogos”. Uma é a que fala e a outra, a que escuta, locutor e interlocutor respectivamente. Quando, porém, o discurso passa a contar apenas com quem fala, com o “eu” locutor, sem a presença de um “tu” ouvinte, interlocutor, torna-se monólogo, um “diálogo interiorizado” consigo mesmo, como no caso de “Interlocutor hipotético”, poema que descreve o poeta como um tipo de louco por falar sozinho, quando, na verdade, ele o faz devido à falta de ouvintes interessados em ouvi-lo.

Em “Interlocutor hipotético”, a solidão foi o estado causador do monólogo do poeta e esse discurso interiorizado, da sua conseqüente loucura. “Paradoxo”, por sua vez, apresenta uma outra conseqüência, que não a loucura, decorrente da afirmação do monólogo: a manifestação do silêncio, o seu grito. Com isso, o verso final do poema apresenta a metáfora ontológica personificação (Lakoff; Johnson, 2002), ao atribuir a ação de gritar a algo inanimado, e a figura homônima paradoxo, também chamada de oximoro, que consiste na associação de ideias contraditórias (Sacconi, 2010).

O poema sugere que o silêncio é ausência de diálogo, desconsiderando o monólogo como uma forma de diálogo consigo mesmo. Sendo assim, o monólogo, ausência de comunicação com outrem, é o estado causador do evento silêncio. Dessa forma, sem a presença de um discurso formado por, pelo menos, duas pessoas, o silêncio impera, fala alto, grita. O diálogo formado por “eu” e “tu” é considerado o meio de comunicação mais relevante e, sem ele, não há palavras e, assim, não são construídas pontes de comunicação entre as pessoas, instaurando-se o som estridente e desconfortável do silêncio, ausência de interação, culminando em prejuízo sociolinguístico.

A partir disso, adaptando a metáfora CAUSALIDADE É EMERGÊNCIA, é possível apontar que o encerramento do DIÁLOGO, considerado o ESTADO, é o causador do monólogo, o EVENTO. Sendo assim, o DIÁLOGO É RECIPIENTE e o MONÓLOGO É SUBSTÂNCIA (Lakoff; Johnson, 2002), porque emerge do diálogo, estado causador e portador do monólogo.

O poema seguinte aborda o silêncio de uma maneira diferente, mais próxima do que foi dito na abertura deste capítulo, ou seja, não como um vazio de palavras, mas como uma instância significativa.

SILÊNCIO

No silêncio, latentes,
 jazem todas as palavras.
 Cada palavra proferida
 elimina as demais.
 Quero o vasto silêncio
 onde a linguagem se inclua
 total absoluta.
 (Cabral, 2011, p. 59)

O poema retrata o silêncio como uma instância na qual “jazem todas as palavras”, divergindo do seu entendimento mais comum no qual ele representa uma forma de ausência delas. Abrigadas no silêncio, as palavras parecem esperar pela vez em que serão proferidas. Contudo, quando proferidas, eliminam-se as outras que se encontravam à espera. Isso sugere a renovação delas, ou, ainda, uma mesclagem para que sejam misturadas e, assim, formem uma nova ordem na fila de espera, em conformidade com o que se planeja proferir.

No quinto verso, o eu lírico expressa o seu desejo: quer o “vasto silêncio” no qual se encontra a linguagem “total absoluta”. Esse silêncio almejado converge com aquele do qual fala Orlandi (2007, p. 68): o “[...] *silêncio fundador*, ou fundante, princípio de toda significação”, já que nele estão todas as palavras, a linguagem por completo e independente de outros meios. A abordagem do poema chama a atenção justamente por afirmar existir, em meio à ausência sonora de comunicação, palavras, linguagem e, com isso, sentido.

Para Orlandi (2007, p. 70), “[...] a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras”. A partir disso, é possível que o silêncio retratado pelo eu lírico seja o um estágio precedente ao proferimento das palavras. Assim, enquanto ele perdura, jazem todas ali, mas, no momento em que uma delas escapa, muda-se o estágio do silêncio para o da comunicação verbal, desativando, então, o silêncio até que seja, novamente, reestabelecido.

Ambos os estágios fazem parte da comunicação e corroboram com o que diz o autor J. de Bourbon Busset (1994) citado por Orlandi (2007, p. 68) ao explicar que o silêncio “[...] é o ‘intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas: a espera, o mais rico e o mais frágil de todos os estados’”. É nesse intervalo que repousam as palavras durante o diálogo, na troca estabelecida entre as pessoas “eu” e “tu”. Desse modo, o silêncio é o estágio que precede o início de uma comunicação oral, a exemplo do diálogo, mas também é um estado que perpassa a troca de palavras entre locutor e interlocutor, sendo, em ambas as situações, um local onde as palavras se abrigam. Portanto, SILÊNCIO É RECIPIENTE que abriga a substância palavra.

Ao proferir uma palavra, são eliminadas todas as outras até então existentes no silêncio. O que acontece é um tipo de perturbação da ordem, a qual não parece ser do interesse do eu

lírico, que prefere a extensão indeterminada do silêncio, mas, não aquele que denota a ausência de sons, e sim aquele contendo todas as palavras, com a linguagem completa, sem desfalque ou interrupções. Esse, por sua vez, remete ao monólogo anteriormente explanado, já que nele é possível o estabelecimento de um diálogo não entre pessoas diferentes, mas consigo mesmo, interiorizado. Sendo assim, o “vasto silêncio” almejado pelo eu lírico pode ser um estado de introspecção, no qual ele dialoga consigo mesmo.

O poema apresentado abaixo trata de coisas que não foram nomeadas, batizadas, e, com isso, permanecem sem reconhecimento no mundo, permanecendo nas sombras e, conseqüentemente, no silêncio.

SEM BATISMO

Há coisas que existem
sem ossos e nomes
amorfas de nascença
e assim condenadas
à condição de pagãs.
Rebanhos de nuvens
entre unhas e dedos
escapam de quem
quiser agarrá-las.
Inútil querer vesti-las
de vogais e consoantes
confiná-las em fonêmicas
e caligráficas grades.
Querem-se longe dos lábios
imunes a qualquer fala.
Aveças à luz são fetos
no escuro ventre do nada.

No recesso de um altar
convém, amigos, deixá-las.
(Cabral, 2011, p. 60)

O poema trata de coisas abstratas, “sem ossos e nomes”, indefinidas de nascença e, portanto, “condenadas / à condição de pagãs”, aqueles que não foram batizados (Ferreira, 2020). Essas coisas são “rebanhos de nuvens” impalpáveis, isto é, o rebanho representa uma totalidade (Chevalier; Gheerbrant, 2001) de coisas que, assim como nuvens, não podem ser capturadas, agarradas. O eu lírico, falando sobre tais coisas anônimas e amorfas, afirma ser inútil o interesse em torná-las nomeadas, “vesti-las / de vogais e consoantes”, pois ficariam presas em grades de palavras, “fonêmicas / e caligráficas”.

A metáfora da roupa reaparece semelhante ao que acontece no poema “Tantas palavras” analisado anteriormente, no qual escolhê-las para nomear as emoções e os segredos era equivalente a vesti-las e despi-los, respectivamente. As coisas amorfas e anônimas preferem a

distância “dos lábios” e, por conseguinte, de “qualquer fala”, contrárias à exposição, como “fetos / no escuro ventre do nada”, existindo, assim, nas sombras e no silêncio. O eu lírico encerra o poema com uma orientação: a de deixar, enfim, tais coisas no lugar onde já estão, isoladas, distantes “de um altar”, de um palco, de uma berlinda, pois assim elas preferem.

O batismo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), está relacionado, principalmente, com uma atividade descrita na Bíblia, a qual consiste na ação de banhar-se nas águas do rio Jordão, sob a orientação de João Batista, profeta que batizou Jesus, como forma de redimir os pecados, purificando-se e renovando-se. Os escritores comentam, ainda, sobre o caráter de uma iniciação atribuído ao batismo e sintetizam duas fases de alcance simbólico: a imersão e a emersão. A imersão indica purificação do ser, apagamento dos pecados, comparável à morte de Cristo, enquanto a emersão representa o ser já purificado, renascido livre dos pecados e pronto para uma vida nova (Chevalier; Gheerbrant, 2001).

A partir disso, é possível compreender que as coisas descritas no poema não foram batizadas, ou seja, não passaram pelo ritual de purificação e extinção dos pecados para iniciarem uma nova vida. Esse ritual, o batizado conforme se depreende no poema, é a nomeação dessas coisas. Sendo assim, elas não são batizadas porque não foram nomeadas. Para o filósofo alemão Walter Benjamin (2013), citando, inclusive, a Bíblia, o homem é aquele que fala, aquele que dá nome. Mas por que o faz?

[...] O homem é aquele que nomeia, nisso reconhecemos que por sua boca fala a pura língua. Toda natureza, desde que se comunica, se comunica na língua, portanto, em última instância, no homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode nomear as coisas. É somente através da essência linguística das coisas que ele, a partir de si mesmo, alcança o conhecimento delas – no nome (Benjamin, 2013, p. 56).

A partir da citação de Benjamin, o homem nomeia as coisas para que possa conhecê-las, entendê-las. Com isso, é possível inferir que, sem nome, não há como conhecer algo, tampouco referir-se a tal coisa. Isso retoma o conceito de palavra abordado na abertura deste capítulo. A palavra é um meio pelo qual o homem marca a sua presença no mundo, mas ela é, também, o que ele utiliza para nomear coisas.

Então, o ato de batizar, no poema, representa o ato de nomear. Batismo é o domínio-fonte pelo qual se experiencia o ato de nomear, o domínio-alvo. As coisas “sem ossos e nomes”, personificadas (Lakoff; Johnson, 2002), são como pessoas que não foram batizadas. Sendo assim, NOMEAR É BATIZAR. Sem o nome, não há palavra, logo, não há identidade, não há presença reconhecida no mundo, restando o anonimato e a continuidade em uma vida de pecados.

Sem nome, tais coisas não são devidamente evocadas, permanecendo, portanto, acomodadas no silêncio, assim como relatado no poema anterior. No entanto, conforme orienta o eu lírico na estrofe final, elas devem permanecer assim, no mesmo lugar, no silêncio, sendo inútil qualquer tentativa de nomeá-las ou proferi-las. Ao que parece, essas coisas são abordadas como normais, isto é, constituem o mundo dessa forma, mesmo que de maneira oposta, contrária a muitas outras coisas nomeadas (batizadas).

Prosseguindo com as análises, o próximo poema, intitulado “Caudal de silêncio”, retrata o silêncio como um fenômeno natural de grande dimensão do qual o mundo não pode escapar, apesar da existência e da utilização usual das palavras.

Oceano de silêncio
ronda o mundo.
Profundo e infindo
o caudal da existência
se espraia muito
além das palavras.

Em vão lançar-se
por léguas de azul
arrastão de dicionários.
Rede nenhuma
há de abarcar o mar
sem margem da vida.

Diga-se milagre
se algumas vezes
o anzol dos lábios
logo arrebatou
alguns vocábulos
meio a dunas d'água.
(Cabral, 2011, p. 61)

O texto inicia com uma constatação um tanto assustadora: o silêncio, vasto como um oceano, “ronda o mundo”, sempre à espreita, prestes a devorá-lo. “Profundo e infindo”, sua existência é tão extensa que ultrapassa as palavras. Essa primeira estrofe converge com o que diz Orlandi (2007, p. 54):

[...] se a linguagem é categorização do silêncio, isto é, ela produz a sedentarização dos sentidos, as palavras representam já uma disciplinação da significação ‘selvagem’ do silêncio. Assim, a produção verbal serve para a administração (gestão) do sentido.

Diante do exposto, é possível concluir que o silêncio, devido à sua dimensão oceânica, necessita de palavras para contê-lo, para que não afunde o mundo em suas águas profundas e infindas. Em contrapartida, a segunda estrofe afirma ser “em vão” embarcar na imensidão

dessas águas azuis em busca do “arrastão de dicionários”, da pescaria de dicionários, pois nenhuma rede é capaz de capturar o “mar / sem margem da vida”. Esse mar sem margens nada mais é do que o silêncio.

O eu lírico chama de “milagre” o fato de, algumas vezes, “o anzol dos lábios” pescar algumas palavras nas águas instáveis do “oceano de silêncio”, “mar sem margem da vida”. Mais uma vez, assim como no poema anterior, a presença acentuada da água se faz presente na lírica astridiana, sobretudo nos textos que compõem *Palavra na berlinda*. Em “Caudal de silêncio”, o mundo é como uma ilha cercada pelas águas do silêncio, profundas e infindas, sem margens.

O silêncio, vasto oceano, mar sem margens, abarca tudo, inclusive as palavras. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), uma das significações simbólicas da água é ser fonte de vida, matéria-prima. Sendo assim, se o silêncio é retratado como água, ele é um elemento natural essencial para a manutenção e para a concepção da vida, sendo formuladas, então, as metáforas SILÊNCIO É FONTE DE VIDA ou SILÊNCIO É MATÉRIA-PRIMA.

O SILÊNCIO É fonte de vida e, sendo UMA SUBSTÂNCIA RECIPIENTE, é possível pescar, retirar dele “alguns vocábulos”, as PALAVRAS que, dessa forma, SÃO SUBSTÂNCIAS, peixes, os quais estão associados ao nascimento e simbolizam vida, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2001). Com isso e com o título do poema, é possível depreender, ainda, que o silêncio é como a Grande Explosão, o *Big-Bang*, teoria científica da origem do mundo a partir de um fenômeno natural de expansão, segundo explicam os professores José Mariano Amabis e Gilberto Rodrigues Martho (2006). O silêncio se assemelha à Grande Explosão porque dele emergem as palavras e, com elas, a vida no mundo.

O poema a seguir, intitulado “Teia do silêncio”, aborda o motivo pelo qual, muitas vezes, as pessoas, hesitantes e cautelosas, preferem o silêncio em vez do som das palavras que, de fato, gostariam de proferir.

Por não saber
como remendá-la
reluto em rasgar
a teia do silêncio.
Algumas palavras
pesam feito pedras
e podem estraçalhar
o cristal das almas.
(Cabral, 2011, p. 62)

O texto inicia com uma justificativa do eu lírico: ele permanece em silêncio porque, ao quebrá-lo, ou melhor, rompê-lo, não saberá mais remendar a “teia do silêncio”. Rompê-lo com palavras pode causar graves danos, pois, ao optar por isso e por “algumas palavras” em

determinadas situações, pode-se “estraçalhar / o cristal das almas”, como se fossem apedrejadas. Portanto, o eu lírico prefere ficar em silêncio a proferir palavras infelizes, escolhidas erroneamente em alguns casos, as quais, por pesarem e ferirem como pedras, podem destruir as almas dos interlocutores, os quais as recebem como se estivessem sendo apedrejados.

Convergindo com o poema “Inveja de Vishnu” anteriormente analisado, a teia também simboliza os fios da vida fiados, manipulados pelas Moiras, deusas gregas responsáveis pelos destinos dos homens e dos deuses. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), a aranha tecendo sua teia representa a imagem das forças que tecem nossos destinos. Eles ainda comentam que *“tecer não significa somente predestinar [...], mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia”* (Elit, 1949 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 872).

Diante do exposto, é possível depreender que a falta de conhecimento do eu lírico em remendar a “teia do silêncio” leva-o a mantê-la inteira, intacta, ou seja, ele mantém o silêncio em vez de rompê-lo com o proferimento de palavras que podem, conforme o símile, pesar como pedras. Desse modo, elas podem esmagar o cristal carregado por aqueles para quem foram proferidas: a alma, a qual, por conseguinte, perde o brilho.

Ao manusear a “teia do silêncio”, o eu lírico age como as deusas gregas Moiras. Logo, EU LÍRICO É UMA MOIRA, porque interfere no destino do(s) seu(s) interlocutor(es) ao escolher o silêncio em vez de palavras pesadas, evitando, ao que lhe parece, a quebra do “cristal das almas”. É possível, ainda, com base no excerto de Chevalier e Gheerbrant, associar esse poema ao anteriormente analisado, pois, assim como a aranha retira de si mesma a teia, as palavras são retiradas da teia do silêncio do eu lírico, que prefere, no caso, não as retirar, mantendo a teia. Isso também converge com a afirmação de Orlandi (2007), que considera o silêncio fundante, retomando, então, as metáforas SILÊNCIO É MATÉRIA-PRIMA e SILÊNCIO É RECIPIENTE, do qual são retiradas as substâncias palavras (PALAVRA SÃO SUBSTÂNCIAS), conforme a metáfora estabelecida por Lakoff e Johnson (2002).

Seguindo com as análises deste tópico, o próximo poema também aborda palavras que “pesam feito pedras”, mas, agora, não de maneira cautelosa, e sim como uma resposta ao silêncio persistente e à ausência de ouvidos para ouvirem-nas.

NA ÓRBITA DO SILÊNCIO

Já falei palavras plumas
 ao percorrer o planeta.
 Ouvidos estavam onde?
 Hoje grito palavras pedras
 e o eco é quem me responde.

Na órbita do silêncio
 toda pergunta se anula.
 Em tom menor ou maior
 o monólogo se avulta.
 (Cabral, 2011, p. 63)

O eu lírico em primeira pessoa do singular faz um desabafo e uma crítica negativa no poema acima. Durante sua trajetória pelo planeta ao longo da vida, proferiu “palavras plumas”, palavras leves e que adornam a alma, contrárias às pesadas e destrutivas do poema anterior. Entretanto, ao proferir tais palavras, ele se pergunta onde estavam os ouvidos alheios para ouvi-lo e ouvi-las. Com isso, o eu lírico se aproxima dos poetas, conforme retratados em “Interlocutor hipotético”, porque, assim como eles, também fala sozinho, já que não se mostram ouvidos dispostos a ouvi-lo. Dessa forma, o sujeito poético pode, inclusive, ser um poeta.

Cansado de proferir “palavras plumas” ao vento, o eu-poético, agora, grita “palavras pedras”, pesadas e destrutivas. Apesar disso, elas também não chamam a atenção dos ouvidos distantes, ausentes, pois quem responde ao eu lírico é o eco. Em meio a esse cenário silencioso, “toda pergunta se anula”, inclusive aquela referente à localização dos ouvidos. Além disso, o silêncio anula, inclusive, as palavras e todo tipo de sentença. Então, com a ausência de diálogo, do discurso marcado pela presença de duas figuras, mais uma vez, eleva-se o monólogo, discurso interiorizado, semelhante ao descrito em “Paradoxo”.

A crítica do eu lírico se refere, portanto, à ausência de ouvintes, de pessoas “tu”, interlocutores representados pela metonímia (Lakoff; Johnson, 2002) “ouvidos”. Isso culmina na antítese “palavras plumas x palavras pedras”. As primeiras, por serem desprezadas, ignoradas, dão lugar às segundas, apesar de elas, igualmente, não surtirem efeito diferente das primeiras. As palavras leves ou pesadas, como no poema anterior, trazem à tona a sinestesia, pois as palavras podem ser lidas ou ouvidas, envolvendo visão e audição, respectivamente. Contudo, nos poemas, elas deixam de ser abstratas e passam a ser concretas, palpáveis, envolvendo, assim, o tato. Portanto, são pesadas de se carregar, segurar ou, ainda, pesadas demais para serem depositadas em certas superfícies.

O eu lírico, sem interlocutores para ouvi-lo, parece imerso em uma área, em uma “órbita de silêncio”. Desse modo, o SILÊNCIO É, novamente, um RECIPIENTE, o qual contém o eu-poético que, por sua vez, contém as PALAVRAS que SÃO PLUMAS/PEDRAS/SUBSTÂNCIAS (Lakoff; Johnson, 2002). Embora vasto e predominante, o silêncio, ao mesmo tempo que abarca tudo, deixa escapar de si o monólogo, substância que emerge daquele recipiente quando não podem vir à tona as palavras. Sendo assim, MONÓLOGO também É SUBSTÂNCIA.

O silêncio tem sido, até então, abordado de diversas maneiras, como ponto de partida, intervalo, uma imensidão que abriga as palavras. O poema a seguir faz várias indagações acerca do silêncio, cuja principal pode ser assim resumida: de onde ele vem? De onde vem o silêncio?

RAIZ DO SILÊNCIO

De onde irrompe o silêncio? De que entranhas
becos esquinas praças avenidas?
Com que saldo das horas já vividas
chega até mim em rastro ou em relíquia?
De que manhãs de sono é também sobra
franja de sonho embutida na fronha?
Em que cisterna, poço fundo ou lago
mora o silêncio grávido de fala
fantasma de vocábulo em farrapo?
Em qual inóspito ventre se gera
feto sem voz na brisa que navega
muda rima sem integrar poema?
De onde virá o silêncio mordança
selando minha boca contra a fala?
De onde vem o silêncio afiada espada
que na garganta corta-me a palavra?
(Cabral, 2011, p. 64)

O eu-poético se mostra inquieto com o desconhecimento da “raiz do silêncio” e, devido a isso, lança várias perguntas ao(s) seu(s) interlocutor(es), cujas respostas não aparecem no poema. A primeira delas, também a principal, é: de onde surge o silêncio? De quais profundezas escuras, estreitas, “esquinas praças avenidas”? Em seguida, o eu lírico parece se preocupar com o saldo do silêncio, com o restante dele já gasto em “horas vividas” e que, agora, chega até ele como “rastro” ou “relíquia”.

Quanto ao saldo, é difícil responder, mas, se é “rastro” ou “relíquia”, vai depender do contexto comunicativo no qual o eu lírico está inserido. Será rastro, vestígio, quando restar de um discurso anterior, diálogo ou monólogo. Agora, de acordo com esse discurso, o eu lírico é quem deve decidir se o silêncio ali presente é precioso, relíquia ou não. A terceira pergunta sugere que o silêncio é um vestígio, uma sobra de sonhos sonhados durante o sono que permanece na cama pela manhã. A quarta pergunta aborda o silêncio como uma criatura aquática que habita poços e, personificada, encontra-se grávida “de fala”, sendo, também, um fantasma esfarrapado de vocábulo.

Por abrigar a fala, por estar “grávido” dela, o SILÊNCIO É, mais uma vez, RECIPIENTE, e a fala, o VOCÁBULO É a SUBSTÂNCIA que emerge dele (Lakoff; Johnson, 2002). A quinta pergunta dá continuidade às metáforas do nascimento já abordadas anteriormente. Ríspido, o eu lírico indaga qual “inóspito ventre” gera o silêncio, “feto sem voz”,

uma “muda rima” que não integra poema. A sexta pergunta retoma a principal: “de onde virá o silêncio” que sela a boca do eu-poético e impede a sua fala? Por último, a sexta pergunta, ainda preocupada com a “raiz do silêncio”, aborda-o como sendo uma espada afiada que corta a palavra na garganta do eu lírico, dele e de tantas outras pessoas que têm suas falas interrompidas por essa espada.

O poema difere bastante dos demais de *Palavra na berlinda* por ser repleto de perguntas, sendo algumas delas, inclusive, um convite à reflexão. A quarta pergunta retoma a metáfora SILÊNCIO É RECIPIENTE porque ele gera os vocábulos, substâncias. Por outro lado, a primeira e a quinta perguntas abordam o silêncio como a substância gerada, o que também possibilita a metáfora SILÊNCIO É FRUTO/SUBSTÂNCIA, “feto sem voz” que irrompe de desconhecidas entranhas. No mais, por ser “mordaca” e “afiada espada”, o SILÊNCIO É UM OBSTÁCULO que impede a realização da fala.

A seguir, apresento o poema “A silenciosa linguagem”, o qual, delicadamente, aborda o silêncio em torno de uma linguagem que não envolve o proferimento de palavras, isto é, uma linguagem que não é a verbal, mas, ainda assim, estabelece comunicação.

Palavra dos surdos-mudos
 aconchegada ao olhar
 corre discreta calada
 sem transpor costas e espáduas.
 E vai que lança seus laços
 tece e trama suas tranças
 e os jogos do mundo alcança.
 Palavra dos surdos-mudos
 ignora o dom do som
 e recorre à sutil dança.
 Etéreo risco de dedos
 lançar de braços em arcos
 face de expressivos traços
 revelam qualquer segredo.
 Nem toda palavra nasce
 em vão de garganta e lábios.
 Muitas brotam em manifesto
 do corpo inteiro em gesto.
 (Cabral, 2011, p. 66)

O poema já começa apresentando uma forte pista do que seria a “silenciosa linguagem” anunciada no título. Ela é “palavra dos surdos-mudos” captada pelos olhos, onde se aconchega, correndo calada, mas sem a precipitação de pular por cima de costas e ombros, apressadamente. Assim, ela lança suas cordas, tecendo suas tranças, para, então, alcançar os “jogos do mundo” e fazer parte dele ativamente. Por ser palavra de quem não consegue ouvir e, também, de quem

não consegue falar, ela ignora o som e recorre à dança, mas, não com o corpo, e sim com os dedos e com os braços, que revelam, por meio de “expressivos traços”, qualquer segredo.

Com isso, o eu lírico conclui que “nem toda palavra nasce” sem motivo de “garganta e lábios”. Muitas delas brotam de outras partes do corpo por meio, por exemplo, dos gestos feitos com mãos e braços. A “silenciosa linguagem” que utiliza esses membros e possui palavras de “surdos-mudos” converge com a Libras, a Língua Brasileira de Sinais, utilizada, sobretudo, por pessoas surdas e/ou mudas para se comunicarem entre si, mas também com pessoas ouvintes e falantes que saibam Libras.

Apesar de ser uma “silenciosa linguagem”, as palavras são expressas por meio dos gestos, dos sinais realizados com as mãos e com os braços, contando, ainda, com expressões faciais. Justifica-se, assim, a sinestesia de palavras aconchegadas nos olhos, já que elas são exteriorizadas pelos gestos do “eu” e visualizadas pelo “tu”, pessoas que podem ser surdas, mudas, falantes e/ou ouvintes. Ao realizarem os sinais, os dedos se assemelham a corpos dançando e dessa dança, que pode, também, ser um manifesto, nascem palavras “em gesto”.

A linguagem é experienciada através da dança pelos movimentos dos dedos, dos braços e da face, “risco de dedos”, “lançar de braços em arcos”, “face de expressivos traços”, respectivamente. A palavra, personificada, representa essa linguagem correndo calada, tecendo seu destino no mundo, em meio à linguagem verbal, e dançando através dos gestos manifestados pelos movimentos do corpo.

Dessa forma, emergem algumas metáforas, como SILENCIOSA LINGUAGEM É LINGUAGEM DE SINAIS, CORPO É RECIPIENTE e PALAVRAS SÃO GESTOS/SINAIS/SUBSTÂNCIAS. A linguagem de sinais é realizada em silêncio, sem palavras audíveis, o que faz dela uma “silenciosa linguagem”. Manifestada através de movimentos corporais, suas palavras emergem do corpo, sobretudo dos dedos, dos braços e da face. No mais, o poema traz de volta a metáfora SILÊNCIO É RECIPIENTE (Lakoff; Johnson, 2002) porque ele contém essa “silenciosa linguagem”.

O penúltimo poema deste tópico, intitulado “Mudez vegetal”, resgata a temática ambiental e, por meio de questionamentos, critica negativamente a exploração de elementos naturais, incapazes de se manifestar, utilizados, por exemplo, como adornos.

Acaso falassem
o que não diriam
da escassez das chuvas
as samambaias com sede?

As avencas prisioneiras
de vasos meio à tortura

de vastos vendavais?

E o gramado machucado
sob o peso de meus pés?
(Cabral, 2011, p. 67)

Até o momento, foi abordado neste tópico o silêncio relacionado à comunicação humana, às palavras. Já “Mudez vegetal” apresenta um silêncio diferente, o da natureza, a qual, lamentavelmente, não pode se manifestar com palavras. Dessa forma, em um cenário hipotético, o eu lírico indaga, na primeira estrofe, o que diriam “as samambaias com sede” por causa da escassez de chuvas. Na segunda, ele se refere não apenas às samambaias, mas também aos demais tipos de plantas colocadas em vasos para serem criadas em locais que não os seus de origem, a exemplo das residências.

O eu lírico chama de “prisioneiras” plantas ornamentais depositadas em vasos, as quais padecem com os vendavais naturais e distúrbios causados pela ação humana. Na última estrofe, o eu-poético se volta para o gramado debaixo de seus pés. O que diria ele acaso pudesse falar? No caso desse poema, o silêncio não é fundante, não é uma escolha, não é a melhor opção, muito menos um intervalo. Ele é inato à flora, condição da qual não pode, portanto, libertar-se. Por isso, sofre calada adornando casas, clubes e demais locais que utilizam plantas naturais de maneira ornamental até que não sirvam mais para enfeitar o ambiente, sendo descartadas, algumas vezes, ainda com algum resquício de vida.

A crítica negativa aparece, assim, suavizada, nas entrelinhas das perguntas, semelhante, um pouco, como feita anteriormente em “O réu”. O eu lírico, angustiado e cuidadoso, personifica as samambaias e o gramado a fim de se aproximar do que seriam as emoções sentidas por esses elementos naturais caso pudessem se expressar. É possível, então, retirar do poema as metáforas VEGETAIS SÃO SERES MUDOS, considerando-os animados, personificados e com emoções, e ELEMENTOS NATURAIS SÃO ADORNOS, já que, conforme descritos, eles são utilizados para compor a ornamentação de algum espaço urbanizado que difere do *habitat* natural deles.

Apesar de a temática do poema acima tratar da mudez dos vegetais, Astrid Cabral já deu voz a eles em outro momento. Foi no seu livro de estreia e o único de contos, *Alameda* (1963), ao colocá-los como protagonistas personificados dos textos do livro, retratando, assim, diversas dificuldades enfrentadas por eles, as quais, por vezes, assemelham-se às dificuldades enfrentadas pelos seres humanos.

O poema que encerra este tópico retoma algumas formas do silêncio abordadas ao longo deste capítulo para fazer o seguinte questionamento:

HAVERÁ SILÊNCIO?

Acaso haverá silêncio
fora o repouso das pausas?
Não será o silêncio apenas
a ausência da linguagem?

Calem-se pássaros, baleias
bichos inclusive o homem
e apurem-se os ouvidos.

Sangue e seiva cumprem
como registram as máquinas
o ritual da vida caminhando
mínimos sons pelos corpos

Decrescentes e discretos
ecos eternos se arrastam
em cortejo espaço afora.

Constante o rumor das águas
se espalha ao humor dos ventos
ou se precipita em quedas
aos bruscos saltos da terra.

O fogo estala e crepita
nos eventuais incêndios
e gargareja na goela
de sonolentos vulcões.

E as avalanches de neve?
E a música das esferas?
E o residual barulho
da arcaica explosão maior?

Silêncio, ilusão da surdez.
(Cabral, 2011, p. 76-77)

O texto inicia retomando o silêncio conforme abordado anteriormente no poema homônimo “Silêncio”: como um intervalo entre palavras proferidas, “repouso das pausas”. Entretanto, o eu lírico indaga se há silêncio fora dessas pausas, indagando, inclusive, se o silêncio não é apenas “a ausência da linguagem”, a definição mais conhecida dele. O eu lírico, então, conduz para um passeio silencioso, sem barulho de qualquer animal, inclusive do homem, para que se apurem os ouvidos a fim de buscar respostas para as suas perguntas.

Em silêncio, “sangue e seiva” continuam “o ritual da vida”, cumprindo suas funções, como “máquinas” que continuam a trabalhar. Em pleno funcionamento, apesar de não audíveis, reproduzem “mínimos sons pelos corpos” dos humanos e das plantas. Além do sangue e da seiva, “ecos eternos” também “se arrastam” pelo silêncio, mesmo que perdendo força, discretos, ecoam “espaço afora”. As fontes naturais de água são outros elementos naturais que também

não se calam. O som delas “se espalha” com o vento ou em quedas livres, como cachoeiras, “aos bruscos saltos da terra”.

Além da água, o eu lírico cita o fogo, formando a antítese água x fogo. Ardente, ele queima e “estala” em “eventuais incêndios”, em se tratando dos acidentes, e “gargareja na goela” de vulcões adormecidos, em circunstâncias naturais. Em ambos os casos, o fogo também reproduz som. Por último, o eu lírico menciona “as avalanches de neve”, “a música das esferas” o barulho “da arcaica explosão maior”. Com exceção das avalanches, os outros dois eventos extrapolam a terra, associando-se com o espaço, o que permite compreender a “arcaica explosão maior” como a Grande Explosão, o *Big-Bang*, teoria científica da origem do mundo já mencionada em “Caudal de silêncio”.

Após todos esses exemplos, o poema se finda com a seguinte conclusão do eu lírico: o silêncio é, na verdade, uma ilusão de surdez. Com base nos exemplos, o eu-poético considera que há sempre algum tipo de ruído sendo produzido, uma forma de linguagem, como a da natureza com a seiva correndo, com o eco arrastando-se por aí, com as águas que correm e despencam, com o fogo acidental ou natural, com as avalanches, com a música tocada no espaço. Todos esses sons são reproduzidos a partir de um inicial: o da Grande Explosão, a qual deu início a todo o restante.

Retomando as perguntas da estrofe inicial, é possível inferir que o eu lírico considera o silêncio existente apenas no âmbito da linguagem, como uma pausa ou ausência dela, não existindo, portanto, fora desse contexto, conforme todos os exemplos apresentados por ele. É possível, ainda, que, para o eu-poético, o silêncio seja ilusão, não existindo nem associado à linguagem, já que sempre há algum som sendo reproduzido. Isso responde negativamente à pergunta do título: “haverá silêncio?” Não, não haverá, ou haverá apenas uma ilusão de surdez. Com isso, emerge a metáfora SILÊNCIO É ILUSÃO.

4.4 Desocupando a berlinda

Encerro, assim, as análises do quarto e último capítulo desta pesquisa composto por três tópicos. O primeiro, dedicado ao estudo da palavra segundo apresentada pelos poemas de *Palavra na berlinda*, os quais abordam-na como uma “necessidade prima” essencial para a manutenção da vida e da comunicação humana. O segundo, abrangendo textos poéticos que apresentam a correlação entre a palavra e o silêncio, algumas vezes harmônica, outras, nem tanto. Por fim, o terceiro tópico direcionado ao avesso da palavra, ou seja, o silêncio. O silêncio no qual existe a ausência de sons, mas também o silêncio fundante, do qual emergem todos os

sons, havendo, ainda, a possibilidade de ele ser apenas uma “ilusão da surdez”. Enfim, é chegada a hora de desocupar a berlinda.

CADEIRA VAZIA: últimas palavras acerca da berlinda metapoética de Astrid Cabral

No começo desta pesquisa, apresentei a definição de metalinguagem de acordo com Jakobson (2003), linguista que a definiu como sendo uma função da linguagem que fala de si mesma, quer dizer, quando o código, o instrumento de comunicação utilizado em uma linguagem, volta-se para ele mesmo, tornando-se o assunto do discurso. Após as análises realizadas nos quatro capítulos, é possível perceber uma ampliação do conceito apresentado por Jakobson.

A poesia voltou-se para si mesma e os poemas, de igual modo. Metapoesia e metapoemas que se colocaram na berlinda para não apenas dissertarem sobre seus próprios códigos, sobre a palavra, a língua e a linguagem, mas também para abordarem outros assuntos, outras temáticas relacionadas à linguagem poética e à palavra. Um exemplo cuja presença se fez constante em diversas análises é o ofício de escritor, sobretudo o de poeta. Se a palavra representa o código, uma metonímia para se referir à linguagem e à comunicação, não poderia ficar de lado aquele que faz dela o seu ofício: o escritor.

O escritor não se apropria da palavra apenas como uma forma de se comunicar e interagir. Ele a utiliza para registrar sua passagem pelo mundo e, especificamente no caso dos poetas, para dar ao mundo a sua contribuição, conforme versos de “Meta”, transformando, ou, melhor, metamorfoseando “a dor / na flor do verbo”. Eles fazem uso da palavra como qualquer um, exceto pelo “hábito estrábico” que possuem de utilizá-la para comentar a vida em “pés de página”, deixando, assim, registrados os detalhes que somente o “olhar de poeta” é capaz de enxergar.

Apesar do belíssimo ofício, nem tudo são flores na trajetória de um escritor. Assim como alguns metapoemas de *Palavra na berlinda* abordam a importância e os prazeres do ato de poetar, outros apresentam dificuldades e desprazeres do ofício. Dois correspondentes exemplares disso são os poemas “Anônimos” e “Interlocutor hipotético”, os quais retratam tanto a figura do escritor quanto a do poeta, respectivamente, como sendo um profissional invisível e, ao mesmo tempo, assustador, porque caminha e fala sozinho, “feito outros loucos”. No entanto, isso acontece como consequência da dificuldade enfrentada por tais profissionais de divulgarem seus “tesouros de papel” e, com eles, alcançarem um lugar de reconhecimento, de notoriedade e, assim, um *status*.

Alguns dos metapoemas são ainda mais específicos ao abordarem dificuldades enfrentadas pelas mulheres poetas, como os casos apresentados em “Inveja de Vishnu” e “Atraso de vida”. No primeiro, a voz poética confessa sua inveja do deus hindu que possui

múltiplos braços e lamenta não ser como ele, pois, se fosse, não precisaria escolher entre “ninar o bebê / ou rabiscar o poema”, a vida pessoal e a profissional, respectivamente. Se fosse Vishnu, ela teria braços suficientes para ambas as atividades, inclusive para a que muitos chamam de “Atraso de vida”: a poesia. Ao escolhê-la, já que não possui múltiplos braços, acaba postergando outros afazeres como, por exemplo, os domésticos: preparar comida, limpar a casa, até mesmo alimentar o bebê. Essa sobrecarga acontece porque muitas mulheres, inclusive as poetas, vivem “em solidão sem partilha”.

Apesar dos pesares, a poesia não foi retratada apenas como um atraso de vida ou como o canto de um peixe extinto, o “Celacanto”. Ela também teve sua funcionalidade e beleza exaltadas. Afinal de contas, é ela quem conduz o poeta em uma viagem interior de autoconhecimento e desbravamento, “passeio verbal / por exótica paisagem. / Mergulho sem escafandro / no oceano de si mesmo”. Tal viagem também pode ser proporcionada aos leitores por meio daquele que é considerado o objeto mais adequado para o registro da poesia: o poema.

O poema é como um filho para o poeta, um “fruto / que não dá em árvore, / carece de mão e mente / para que possa nascer”. Tal qual um feto, é gestado na mente do poeta até que esteja pronto para vir ao mundo e ser deitado “em berço papel”. O poema, além de um objeto que registra e materializa a substância poesia, é também uma armadilha, a única capaz de registrar momentos poéticos e fugazes na correria do dia a dia. Ele é uma “armadilha / construída de palavras”.

Assim como a poeta Astrid Cabral, muitas das vozes poéticas dos textos, também poetas, demonstraram uma preferência maior pelos poemas “com gosto de barro”, isto é, por temáticas mais relacionadas aos fatos, aos acontecimentos reais do cotidiano. Para tanto, os poemas precisam de uma matéria-prima: a palavra, destacada desde a capa do livro. Por meio dela, são produzidos os textos poéticos que conduzem poeta e leitor em diversas viagens, proporcionando conhecimento, acalento e entretenimento.

A palavra é, portanto, essencial para a escrita, mas não somente para ela. A palavra é uma necessidade vital da comunicação humana, pois só ela “levanta pontes / de homem a homem”. Contudo, assim como aproxima, interliga, semelhante a uma ponte, também pode afastar, porque “as palavras se contaminam / de cada um de nós”, conforme afirmam os versos iniciais do poema de abertura do livro, “Palavra na berlinda”, de título homônimo ao da obra.

Contaminadas de cada pessoa, as palavras carregam, inevitavelmente, marcas dos falantes que as proferirem ou escreverem. Dessa forma, algumas delas podem, delicadas, aflorar lábios, mas, outras, pesadas, “podem estraçalhar / o cristal das almas”, ferindo profundamente. Ferem tanto interlocutor, a pessoa “tu” para quem se fala algo, quanto o próprio locutor, a pessoa

“eu”, quem detém a palavra, pois, quando não proferidas, são engolidas, aprisionadas e, assim, “degolam / o ser por dentro”. Degolam o ser que não as proferiu e aquele para quem foram ditas, o ouvinte, o qual também pode detê-las e sofrer com elas dentro de si.

Devido a isso, muitos preferem se manter na segurança do silêncio, o avesso da palavra. Chama a atenção, neste estudo, o olhar diferenciado e atento da poeta Astrid Cabral para com esse assunto, dedicando a ele a segunda e última parte do livro. Essa estética muito bem pensada faz com que o silêncio ocupe a berlinda após a palavra, como se pode observar no índice (figuras 8 e 9) apresentado no primeiro capítulo, com a primeira parte intitulada “Palavra na berlinda”, enquanto a segunda, representada pelo silêncio, intitula-se “Averso”, o outro lado da palavra.

O silêncio não representa, nos textos poéticos de *Palavra na berlinda*, apenas a ausência de som e de comunicação. Ele representa uma instância fundante, na qual residem e de onde partem todas as palavras: “no silêncio, latentes, / jazem todas as palavras”. Instância essa de origem desconhecida, mas profunda e infinda, que “ronda o mundo” e “se espraia muito / além das palavras”. Instância que também é responsável por um tipo de linguagem: “a silenciosa linguagem”, composta pela “palavra dos surdos-mudos”, a qual não precisa de sons para se manifestar, mas de movimentos, porque “nem toda palavra nasce / em vão de garganta e lábios. / Muitas brotam em manifesto / do corpo inteiro em gesto”.

O silêncio também foi abordado como um alerta ao distanciamento dos homens. Quando reduzem o diálogo, discurso com duas ou mais pessoas, toma espaço o monólogo, discurso solitário que conta com apenas uma pessoa, o locutor. Esse, para não falar sozinho, recorre, em alguns casos, ou a um “interlocutor hipotético” representado por ele mesmo, ou ao silêncio. A redução do diálogo, da palavra compartilhada entre duas ou mais pessoas, representa a redução da comunicação e, dessa forma, o aumento do distanciamento entre os humanos, culminando, por conseguinte, no aumento do silêncio.

Astrid Cabral possui um olhar sensível à diversas temáticas, conforme demonstraram os seus textos poéticos de *Palavra na berlinda* e as análises realizadas. Esse “olhar de poeta” se destaca, também, em se tratando dos elementos naturais, a exemplo da constante presença da água em seus poemas. Além disso, destaca-se o cuidado em abordar a temática do desmatamento em “O réu”, uma problemática, infelizmente, ainda muito presente nos dias atuais, provocando dúvidas quanto ao sacrifício de uma árvore em virtude de versos e outros textos depositados em suas folhas.

Outro texto que se destaca dentro desse contexto é “Mudez vegetal”. Nele, o silêncio é abordado de uma maneira completamente diferenciada das demais abordadas nos outros textos do quarto capítulo. Trata-se do silêncio não dos seres humanos, mas dos vegetais, das plantas.

O eu lírico reflete sobre o que esses seres diriam acaso tivessem, assim como os humanos, o benefício da palavra, da comunicação e da expressão.

Por não terem, acabam sendo explorados de forma indevida e exagerada, como, por exemplo, para adornarem ambientes residenciais e/ou comerciais, sujeitos aos maus-tratos humanos, longe do sol e da chuva: “Acaso falassem / o que não diriam / da escassez das chuvas / as samambaias com sede? [...] // E o gramado machucado / sob o peso de meus pés?”. Seja como for, parece que o silêncio nada mais é que a “ilusão da surdez”, segundo conclui o poema “Haverá silêncio?”, já que, apesar do silenciamento humano, os elementos naturais permanecem emitindo algum som.

Por fim, Astrid Cabral, examinando criticamente a poesia feminina, analisa que:

[...] ressalta à primeira vista, ao lado da espantosa vitalidade, sua heterogeneidade. Convivem a dicção aristocrática e a popular, o despojamento e o ludismo, a linguagem discursiva e a silenciosa, a polissemia e a criação vocabular, as formas livres e as regulares, a visão do imaginário e a crítica da realidade, o onírico e o prosaico, as percepções do concreto e do abstrato (Cabral, 2015, p. 105-106).

Portanto, ao fim de tantas análises, percebo que convivem nos poemas de *Palavra na berlinda* características mencionadas por Astrid Cabral no excerto acima. Ela faz uso de formas livres e regulares para criticar a realidade, sobretudo a dos poetas, utilizando-se de elementos concretos e abstratos de maneira aristocrática e popular, com traços de despojamento e ludismo. Ela utiliza a linguagem discursiva para falar da própria linguagem, mas também, da silenciosa, ao fazer menção explícita a essa em alguns dos textos (metalinguagem).

Eis uma palavra que pode muito bem definir os textos da obra analisada: heterogeneidade. Metapoesia e metapoemas que, heterogêneos, tratam da linguagem, sobretudo da linguagem poética, e de outros assuntos relacionados a elas, como o ofício de escritor, cuja matéria-prima é a palavra, necessidade vital dos homens e sem a qual a interação entre eles se reduz ao silêncio. Finalizo, assim, a berlinda poética de Astrid Cabral, ficando a cadeira novamente vazia à espera do próximo assunto a ocupar a berlinda.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gabriel. Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas. *In*: RIOS, Otávio (org.). **O Amazonas deságua no Tejo**: ensaios literários. Manaus: UEA Edições, 2009, p. 49-61.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: https://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 11 jun. 2024.

ALVES, Hercilaine Virgínia Oliveira. **Armário de lembranças na cabeça de menina**: a reinvenção da infância na lírica de Astrid Cabral. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2022.

AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. **Fundamentos da Biologia moderna**: volume único. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2006.

ARISTÓTELES. **Da arte poética**. Tradução: Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2019.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2. ed. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2013.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editora, 2006a.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2006b.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BÍBLIA, A. T. Gênesis 3. *In*: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida por João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. p. 6.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. 7. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

CABRAL, Astrid. **Alameda**. 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2017.

CABRAL, Astrid. **Sobre escritos: rastro de leituras**. Manaus: EDUA, 2015.

CABRAL, Astrid. Astrid Cabral: a professora fala da poeta. In: LEÃO, Alisson (org.). **Amazônia: literatura e cultura**. Manaus: UEA Edições, 2012.

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

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Jean. *et al.* **Dicionário de linguística**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: PSD Educação, 2020.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Como funciona a poesia**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. Astrid Cabral: metáforas do eu-poético poeta. In: STEPHANI, ADRIANA DEMITE et al. **Reflexão estética da literatura 2**. Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/post-ebook/3595>. Acesso em: 18 jan. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Biblioteca Vértice, 1990.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19. ed. Tradução Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

KRÜGER, Marcos Frederico; TELLES, Tenório (org.). **Poesia e Poetas do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2006.

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

LINHARES, Sérgio; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **Biologia**: volume único. São Paulo: Editora Ática S. A., 2013.

LOBATO, Monteiro. **Fábulas**. 2. ed. São Paulo: Globinho, 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 71-89, jan./jun. 2000.

MATYSZAK, Philip. **Os mitos gregos e romanos**: um guia das narrativas clássicas. Tradução de Camila Aline Zanon. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. 3. ed. São Paulo: Global, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ORLANDI, Eni. Maio de 1968: Os Silêncios da Memória. In: ACHARD, P. *et al.* **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 5. ed. Campinas: Pontes, 2020.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. *et al.* **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 5. ed. Campinas: Pontes, 2020.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

PINTO, Zemaria. **O conto no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2011.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

SACCONI, Luiz Antonio. **Nossa gramática completa Sacconi**. 30. ed. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SACCONI, Luiz Antonio. **Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa**. 11. ed. São Paulo: Nova Geração, 2009.

SAMPAIO, Enderson de Souza. **Variações sobre um velho tema: a metaforização da morte na lírica de Astrid Cabral**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

SENA, Odenildo. **Aprendiz de escritor: sobre livros, leituras e escritos**. Manaus: Editora Valer, 2020.

SENA, Odenildo. **Palavra, poder e ensino da língua**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

SOUZA, Cynthia Almeida de. **Apontamentos sobre a solidão em Ante-sala e Íntima Fuligem, de Astrid Cabral**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2023.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada – Presença modernista no Amazonas**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

TELLES, Tenório (org.). **Poesia Romântica - Estudos e Comentários Críticos**. Manaus: Editora Valer, 2014.