



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 34 – maio de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i34p138-156>

Novas abstrações da viagem: o caso de *Rasos d'água*, de Astrid Cabral¹

Trip's new abstractions: the case of *Rasos d'água*, by Astrid Cabral

*Fadul Moura**

RESUMO

O presente ensaio avalia a reinvenção do *topos* da viagem em *Rasos d'água* (2003), de Astrid Cabral. Para tanto, a argumentação é dividida em três partes: em um primeiro momento, dedica-se mais demoradamente à leitura cerrada de textos escolhidos, com o objetivo de explicitar a) a predominância do subjetivismo próprio da poesia moderna; b) a mistura de aspectos de gêneros literários outros; em seguida; c) o conjunto de referências literárias utilizadas para sua composição e; ao final, realiza-se um pequeno balanço para situar o livro no interior da história da poesia. Os poemas de Astrid Cabral podem ser tomados como emblema de questões que persistem na poesia brasileira, que, por vezes, atua à revelia da tradição, atualizando e reconfigurando o modo como poetas a observam.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Transformação dos gêneros literários; Viagem; Navegação; Astrid Cabral

ABSTRACT

The present essay evaluates the reinvention of the journey *topos* in *Rasos d'água* (2003), by Astrid Cabral. For that end, the argument will be divided into three parts: at first, a longer analysis of the chosen texts will be done so as to show: a) the predominance of the standard subjectivism of modern poetry; b) the mixed aspects of other literary genders; c) a discussion of the literary references selected for the composition; by the end, a short review will be carried out in order to situate the book in the history of poetry. Astrid Cabral's poems can be viewed as an emblem of persistent questions in Brazilian poetry, which – frequently against tradition – acts by updating and rearranging the way poets look at it.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; Literary gender transformation; Journey; Navigation; Astrid Cabral

¹ O presente texto é oriundo de estudos que contaram com fomentos concedidos pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº2018/07075-0, Bolsa de Doutorado no País) enquanto o autor foi estudante do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas.

* Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, MG, Brasil, faduldm@gmail.com

1 Marcos de viagem

A viagem é um dos pilares da obra poética de Astrid Cabral (1936-). Anunciada desde seu primeiro livro de poesia pelas metáforas náuticas em *Ponto de cruz* (1979), reaparece naqueles oriundos de viagens efetivas que a autora realizou pelo Oriente Próximo e pela Grécia – *Torna-viagem* (1981) – e, ainda, pelos Estados Unidos – *Rês desgarrada* (1994). Também em sua pesquisa sobre o território amazônico, a autora retira a última seção de seu primeiro livro para transformá-la em livro único com título homônimo – *Visgo da terra* (1986). Adicionando mais poemas a ele, reelabora um passeio pelos arrabaldes e meandros de uma antiga Manaus do século XX². Depois dessas publicações, *Rasos d'água* (2004 [2003]) é o livro em que a tópica da viagem é submetida ao lirismo, motivo pelo qual se torna o alvo deste ensaio. Para alcançar esse propósito, a poeta explora dois influxos: as lentes hegemônicas do subjetivismo e a porosidade entre os gêneros literários.

Oriundo das antigas narrativas épicas, o viajante é aquele que se desloca para fora ou para dentro de sua terra. Seu contar é fundado nas histórias adquiridas e transmitidas a seus ouvintes, tornando-se importante por inocular na memória do grupo grandes feitos e figuras heroicas, todos constituidores da coesão da comunidade a que pertence. Astrid Cabral, entretanto, segue outra direção. Convertido para o território do sujeito, o dinamismo da antiga viagem torna-se estático; suas peripécias, reflexões; concomitantemente, o que antes era destinado a um grupo alcança dimensão mais ampla, e todo o aparato formal é depurado pela guinada subjetiva. *Rasos d'água* apresentará seus poemas como estações, nas quais se visualizam encontros da subjetividade com episódios que se tornam motivo de reflexão. Esses fatores convergem para a recriação das imagens emblemáticas do mar e da embarcação – próprias ao arquétipo do marinheiro – em sua proposta de interpretação da vida como uma viagem. O leitor percorrerá um território subjetivo, por vezes, abstrato, produto da deambulação de um sujeito poético pensante, menos interessado em descrições toponímicas. Nesse sentido, Astrid Cabral volta-se a especulações sobre os passos da própria viagem, forma pela qual extrai conclusões acerca da vida em curso.

A estrutura do livro se arma em duas partes encabeçadas por epígrafes: a primeira – “Lavei os olhos/ em muitas águas./ Agora vejo melhor” (Cabral, 2004, p. 7) – traz versos

² Mais tarde, esses livros foram recolhidos em *De déu em déu: poesia reunida* (1998), volume utilizado neste estudo.

da própria autora em espécie de moldura indicativa da transformação do sujeito poético; a segunda é retirada do célebre verso de *Invenção de Orfeu* (1952) – “Há sempre um copo de mar / para um homem navegar” (Lima *apud* Cabral, 2004, p. 23) –, enquanto a terceira é emprestada do conto “Desenredo”, de *Tutaméia* (2009), escrito por Guimarães Rosa. Em um conjunto de 65 textos (41 na primeira parte; 24 na segunda), ocorrem experimentações de diversas ordens (do nível da palavra à sua distribuição pela página), as quais encerram com uma espécie de síntese sumária do périplo percorrido dos livros anteriores até ali. Se cada livro for tomado como uma estação na qual o *topos* é realizado e reinventado, pode-se entrar em *Rasos d’água* como quem chega a um porto imaginário dessa trajetória lírica, no qual se visualiza um problema mais amplo: o dinamismo da engrenagem própria à poesia – eis a hipótese agora levantada.

Para tratar as questões que os empréstimos dos dois autores suscitam, divido minha argumentação em duas etapas. Primeiramente, o elemento aquático em Astrid Cabral poderia gerar uma série de estratificações e fomentar leituras ancoradas no campo dos estudos do imaginário ou no psicanalítico³. Sem desconsiderar essa potência simbólica, parto de uma sinalização anterior, conferida pelo próprio título, que extrai da expressão comum – “olhos rasos d’água” – algo mais que mera lamentação. A supressão da palavra “olhos” não apaga a referência à visão, mas expressa-a subsumida ao conjunto de imagens marítimas. A semântica do sentido humano é alargada para o deslocamento do olhar do viajante por lembranças e pensamentos. Em alguns casos, o sujeito poético até observa outros viajantes. Com efeito, o *topos* da viagem adquire novamente forma abstrata quando, das imagens do mar, são extraídas meditações sobre a vida. Ocorre uma amplificação de casos ordinários, sobre os quais recai uma espécie de *zoom*. Essa primeira circunstância é regida pela imagem do *copo de mar*, pela qual é instalada a grandiosidade do ordinário. Isso acontece primeiramente em “Coração couraçado”, quando o sujeito poético indica o início de sua viagem⁴. Em seguida, o efeito reaparece com variações.

Ao rolar de pardos dias
até o choro convulso

³ Um exemplo disso está na apresentação de Zemaria Pinto (2004, p. 19), autor que assinala a recorrência da água, valendo-se da teoria de Gaston Bachelard. De modo sintético, escreve: “Voltando-se para o mais fundo interior, intramuros, o eu-lírico persegue a não-forma, que representa, ao mesmo tempo, a volúpia de todas as formas possíveis. Porque a simbologia inerente à água é dual e dialética: fonte da vida e da morte, metáfora representativa da criação e da destruição”.

⁴ “Tempestades em oceanos/ ou em copos d’água/ e não peço a Deus balsas/ barcaças nem praias./ Só um coração couraçado./ Desses que no lombo/ das ondas vão sem tombos/ o convés em festa./ Iluminado” (Cabral, 2004, p. 25).

tornou-se morno sereno.
 Lâminas cegas não mais
 ceifam emoções aos feixes.
 Na carne em salmoura imersa
 os ímpetos hoje murchos
 exibem talos pendidos.
 O que era clamor de mar
 vagas de marés, procelas
 fez-se lago surdo-mudo
 ou um cemitério líquido.
 Ou vulcões já serenados
 soterram outras pompeias
 e o hábito, tão-só o hábito
 é a corda que lhe gira
 os rasos gestos em que
 gasta o restante dos dias
 (Cabral, 2004, p. 54-55).

O poema anterior recebe o título sugestivo de “Cemitério líquido”. Desse modo, inclina-se referencialmente para o que está morto e metaforicamente para o que é irremediável. Está pautado na contraposição das imagens aquáticas, as quais alavancam outras abstrações, tais como a mudança das épocas.

Sem nomear discursivamente o que deseja expressar, a poeta usa de imagens alusivas para compor campos correlacionados. A marca do tempo no “rolar de pardos dias” convoca a perda de intensidade e vitalidade. Não há mais explosão de grandes emoções, restando a parca energia de vida. Um traço comumente positivo tem sua polaridade invertida quando a serenidade conserva negativamente a inércia. Até a força aplicada para cortar “emoções aos feixes” é cessada. Somados aos “ímpetos hoje murchos”, os oito primeiros versos compõem um estado de apatia profunda.

“Cemitério líquido” indica que a navegação correspondia anteriormente a um tempo grandioso, a uma vida repleta de agitação. O contraste efetivo entre as “vagas de marés” e a imobilidade de um lago baliza o pessimismo relacionado ao presente. Desse modo, a grandeza do passado é solapada pelo momento atual. Ele contém nada mais que a lembrança da potência extinta, reafirmada pela morbidez da rotina. Astrid Cabral denuncia um modo de viver autômato, retroalimentado em “rasos gestos” e “gasta o restante dos dias”. O quadro sonoro arrastado pelas consoantes finais sugere um ritmo cuja cadência conduz à aguda lassidão de um estado de quase paralisia, tornando a fase presente apenas espera pela morte. Se a viagem foi encerrada, com desejos conquistados e glória alcançada, não há mais nada a ser feito. E a imagem do cemitério concerne ao ponto de chegada do trajeto.

Ao que parece, a potência figurativa desses versos encontra correspondência com a lição de Theodor Adorno (2004, p. 70) acerca da poesia lírica, quando o filósofo escreve:

[...] aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais ‘pura’ ela se oferece, o momento da *fratura*. O eu que tenha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação (grifo do original).

O sujeito lírico é aquele que nega criticamente a objetividade, rompendo o primado de um coletivo aniquilador da esfera subjetiva. Não se trata, entretanto, de mergulho em um isolamento, mas de ver “em sua finitude, o infinito” (Adorno, 2003, p. 72). A reação contra o mundo objetivo é mediada pelas próprias imagens escolhidas para um poema. Elas traduzem uma experiência compartilhada ao passo que a cifram em um mundo poetizado. Dentre essas imagens, as “procetas” engendram um campo significativo da grandeza, ao passo que a expressão de seu oposto delas depende. Astrid Cabral expressa uma fratura em *Rasos d’água*, extrapolando simultaneamente a mera interioridade, quando recorre à natureza para conceber o presente como um estado de derrelição. Faz-se, assim, um balanço da viagem-vida percorrida, de sorte que a antinomia elucide uma interpretação negativa sobre a condição final humana.

“Retrato do tio marinheiro” segue a mesma tônica lírica pela qual o individual escapa ao particular. O poema apresenta os pensamentos de um sujeito que observa o marinheiro e profeticamente prediz o que lhe vai acontecer. Em um primeiro momento, informa que a personagem sequer percebe o “futuro *ignorado*” e conserva sua “*ilusória paz*”. Conforme o texto, “Nem de longe adivinha / a viagem *submarina*”, o “*solitário naufrágio*”, referindo-se à futura morte. Os adjetivos são sinais de uma perspectiva onisciente e de onde tudo se observa (do subir e descer das terras e das águas até as “proas abicando praias”) (Cabral, 2004, p. 61, grifos meus). O sujeito poético é aquele que detém a narrativa de uma vida inteira. O retrato que se propõe a fazer escapa às possibilidades humanas porque já está completo. Por esse motivo, a reflexão em causa conduz à ideia de impossibilidade de conhecimento total da trajetória, tal como o marinheiro desconhece os próximos momentos da viagem. Embora tenha perícia na arte da navegação, isso não acarreta ter o controle de todas as circunstâncias dela. Desdobrando o raciocínio para a vida, o poema põe em jogo a própria incerteza da existência. O tio “Nem de longe adivinha” que “terá por companheiros / algas moluscos peixes”. Ele desconhece “seus

dias prestes a afundar” (Cabral, 2004, p. 62). Nesse sentido, a consciência encenada pela meditação do sujeito poético repõe a questão da amplitude do poema lírico, porque recoloca duas visões de mundo em evidência: a do sujeito poético, com a reflexão, e a do tio marinho, com a limitação. O pequeno episódio produz, então, uma história que transcende a si própria; evidencia a condição do vivente, que também “Frui a ventura de ser jovem” sem se dar conta de que a última viagem, a morte, é “implacável” (Cabral, 2004, p. 61).

Por meio desse recurso, Astrid Cabral vislumbra a segunda questão que gostaria de discriminar a respeito de *Rasos d’água*. Ao conceber a vida como uma viagem, a poeta produz, no livro, um modo específico de ver o mundo. Ela insinua uma concepção regida pela fatalidade. Explico: o viajante de *Rasos d’água* é detentor de uma *cosmovisão trágica*, pela qual se estabelece a antinomia entre a vontade humana e o destino. A ressignificação da imagem de um frágil *barquinho de papel* constrói um pano de fundo pelo qual uma ideia de Providência aparece encenada em situações diferentes. Em “Na glória”, a *Providência Divina* é expressa claramente. Em “Chuva grossa em Marble Arch”, por outro lado, mostra-se de modo mais sutil, quando “A memória, parca, não desvenda / o destino em meio ao labirinto” (Cabral, 2004, p. 94). De poema a poema, Astrid Cabral vai montando seu conjunto de histórias, as quais se mesclam a elucubrações mais amplas. Como é de se esperar pelos livros anteriores, a trajetória da viagem-vida é preenchida por dificuldades. Desse modo, mesmo que a vontade do sujeito poético contra ela se debata⁵, a *cosmovisão trágica* subjaz à esfera do destino como força incontornável. A esse respeito, recorro o estudo de Ettore Finazzi-Agrò (2010, p. 121), para quem, no campo da poesia moderna do século XX, há uma

[...] persistência teimosa dum horizonte trágico, dum «destino» incontornável que nenhuma técnica consegue apagar ou dissipar: suspenso no cansaço, no aborrecimento profundo, o homem moderno revive e reaviva o antigo dilema, já não projectado no mito ou cristalizado no rito, mas vivido no interior duma subjetividade [...].

O velho dilema reside na tensão entre o *fatum* e a vontade. No caso específico de Astrid Cabral, as duas forças desiguais são operadas em “Sobrevivência”, segundo poema de *Rasos d’água*. Há um contraste produtivo entre ele e o anterior, “Coração couraçado”, no qual havia a expectativa da felicidade no “convés em festa”. Conclamar a deidade no poema inicial descamba na irônica e irrefutável força do destino. A modificação abrupta

⁵ Tal caso já se iniciava no esquadrinhamento do cotidiano pelas lentes líricas em *Ponto de cruz*.

chama a atenção para a perspectiva do sujeito poético e para a mudança de *status* de sua condição, pois através delas se delineia um caminho do sucesso à desdita. A virada daquela imagem para sua contraface, com as estrelas “alheias desde sempre/ à miséria dos homens”, revela com ironia não só aquelas que ignoram a felicidade humana, mas uma subjetividade acuada, que identifica, nos elementos da paisagem, a distância entre a própria vida e aquilo que teria valor de eternidade. Joga-se com o par permanência-mutabilidade, arrolando mais elementos da natureza que confirmam o que “perdura”, o que “insiste”, o que prossegue praticamente inalterado (Cabral, 2004, p. 26). Isso produz um efeito de imobilidade acentuada, instalando uma atmosfera naturalizada por ações sem origem predefinida. Elas simplesmente são – como se o destino assim o quisesse.

Continuam os lares abrigando
moradores cativos de seus destinos.
Afinal, as coisas não mudaram nada
e ninguém suspeita
do naufrágio seguido de milagre.
Meus olhos, porém, mudaram o cosmos.
Puseram esta lágrima boiando
no rosto do mundo
(Cabral, 2004, p. 26-27).

O item substancial desse conjunto é expresso pela impossibilidade de as figuras humanas serem senhoras de si. São sintomáticas desse grau de submissão as camadas instituídas pelo sistema social configurado pelos “lares”, que as converte apenas em “moradores”, por sua vez, “cativos”. Tal estratificação acentua a força de “seus destinos”. Destaca-se desse quadro um indivíduo que se detém sobre a fatalidade daquela pequenez com uma espécie de lupa. Ele ressalta a ruína figurada pelo “naufrágio”, mesmo que esse seja incontestado pelos demais. Por ser consciente da reviravolta (da adversidade à ventura), o sujeito poético levanta sobre ela uma suspeita. O drama vivido por essa subjetividade exprime, pela “lágrima”, não a satisfação de quem sobrevive à desgraça na viagem, mas a condição de quem alterou a ordem do “cosmos”. Em síntese, a reflexão dos versos se dá de modo estático, uma vez que o exposto não contém traços de narratividade nem indícios de modificação; o leitor apenas acompanha as inflexões de um pensamento ruminante.

Embora estivessem suprimidos no título do livro, são os olhos que figuram um sujeito dilacerado ao final de “Sobrevivência”. Eles simbolizam as limitações daquele que só pode ir, por assim dizer, “até onde a vista alcança”. Nessa tônica, os mesmos elementos trazem a sonda da trajetória da própria formação em “De olhos secos”.

Falo de um tempo extinto
de um espaço perdido
em rios e navios
de promessas e esperas
quando o ser aprendiz
desconhecia o mapa
e se feria em quinas
de esquinas e de pedras
a chorar ante as guerras
nas telas dos cinemas.
Ah o amor sem futuro
traições sem reparo
e os esforços sem lucro!
Eu a chorar pitangas
no frio ombro das fronhas
madrugadas afora.
Temporadas de lágrimas
fáceis e sem consolo
coração posto em cacos.
Lição de vida, não?
As coisas não mais doem,
e a carne já não geme
sob a garra de urtiga
e a tragédias assisto
com estes olhos secos.
Tanto penei na estrada
entre abortos de sonhos
perdas em carne viva
que ora me reconheço
oh assombro, longínquo
ente de outro universo!
Será a vida vacina
remédio contra a sina?
Ou de há muito morri
e sequer percebi?
(Cabral, 2004, p. 30-31).

Estendendo-se por entre um conjunto de perdas estruturantes da vida, o sujeito inscreve a si próprio a partir da extinção da própria ingenuidade (1º ao 10º verso), passando pela acentuação de desilusões tomadas como verdadeiros aprendizados (11º ao 20º) até a resignação (21º ao 31º). Palmilhando o terreno dos dissabores, salientam-se as feridas, as “traições sem reparo”, “os reforços sem lucro!”, de modo que não haja ao menos uma imagem da qual derive um episódio feliz. Trata-se de exprimir um trajeto de formação sem qualquer inclinação à positividade. Tudo isso impelido por uma única força, a qual seria responsável por preparar o sujeito poético para algo que lhe é superior. A “vida” torna-se um longo momento de provação ou, ainda, o recurso para que o organismo ganhe resistência, conforme a metáfora médica. A premissa que está por trás

de tudo é traduzida no poema pela palavra “sina”, outra variação para a mesma ideia de destino.

Como combinação de circunstâncias e acontecimentos considerados inevitáveis, o *destino* guarda a ideia de *culpa* – não pelo viés cristão que ela assumiu historicamente, mas pela própria moldura do trágico antigo. Em recapitulação desse contexto, Walter Benjamin (2013, p. 135) informa que “[...] no decorrer da ação trágica, um herói assume e internaliza esta culpa, que, segundo as antigas normas, é imposta aos homens a partir de fora pela desgraça”. Esse é o prisma pelo qual podem ser lidas as “Lições de vida”. As penalidades atravessadas conduzem ao reconhecimento de si mesmo. Nada mais trágico, então, que o próprio processo de *anagnórisis* com o qual o herói finalmente se realiza com “assombro”. É no nível dessa consumação que residem os “abortos de sonhos”, sentidos como “perdas em carne viva”. A morte das utopias, portanto, acomete o plano concreto na medida em que retiram a força que alimenta também o corpo.

É na fórmula dos *olhos secos*, porém, que está o cerne da cosmovisão trágica inscrita no texto. Utilizada, como as outras imagens, para traduzir as lacerações na subjetividade, ela contempla a finalização da experiência, valendo-se da antinomia entre líquido e seco. O segundo termo dramatiza o estado humano de insensibilidade (e que muitas vezes resvala no campo semântico da dureza). O contraste também aponta para um dos sentidos que o líquido assume ao referir-se ao estado anterior, encoberto de emoções. Os pares são, assim, sugestivos: passado e presente, umidade e secura, sensibilidade e indiferença. Tal concatenação sedimenta as bases das indagações nos versos finais, que podem ser lidas de dois modos: por um lado, sem qualquer otimismo, conduzem à dúvida a respeito do quanto de fatalidade ainda é possível recair sobre essa vida-viagem; por outro, como perguntas retóricas, confirmam com acidez o estágio de transformação completa. É com esse jogo instalado no plano da enunciação poética que, independentemente da opção escolhida, manifesta-se a própria *ironia trágica*, que “[...] surge sempre que ele [o herói] – com toda a razão, mas sem consciência disso – começa a falar das circunstâncias do seu fim como se elas fossem a história da sua vida” (Benjamin, 2013, p. 117). Nesse sentido, o poema inteiro revela-se como o monólogo sumário da trajetória vivida. A força exterior do *fatum* prevalece, enredando o sujeito poético de tal modo que daquele não se possa escapar.

Em “Tatuagem”, Astrid Cabral concebe uma espécie de assinatura do destino. A economia do título em única palavra condensa a potência do que não se pode apagar, radicalizando a metáfora do que seria impossível fazer desaparecer. Desse modo, ecoa,

nos versos subsequentes, algo que poderia ser aproximado à interpretação de Vagner Camilo acerca da cosmovisão trágica em Drummond. As palavras do crítico oferecem subsídios para pensar o “brutal impacto” de um acidente de carro, tomado por Astrid Cabral como avatar de forças exteriores operadas de modo repentino. Conforme Camilo (2001, p. 229),

[...] Inscrita na transição entre a antiga escravidão mítica, na qual o homem se mostra preso ao cativeiro dos decretos divinos, e a liberdade racional, em que ele se dá suas próprias regras, a tragédia focaliza o problema do alcance e dos limites da *ação* e da *decisão* do sujeito (grifos do original).

O par indissolúvel alcance-limite impõe-se sobre o indivíduo de modo decisivo. Seu quadro de possibilidades mostra-se, então, sempre determinado. Isso deságua em uma ilusão da liberdade racional, que se crê em uma condição impossível de sequer ser acessada.

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

O texto é mais um exemplo dos episódios vistos nesse percurso do sujeito poético. Ele pode ser dividido em três camadas, seguindo uma linha da abstração à concretude. O recurso é coerente com as possibilidades da racionalidade humana, a qual testemunha o acontecimento sem alcançar as razões da ventura. Com efeito, apenas experimenta os impactos da trama fatídica no corpo. Na primeira delas, Astrid Cabral externa aquilo que estaria em um campo inacessível ao sujeito. A marca a que se refere é profunda, pois cravada na “oculta carne” da alma. O conjunto de negações singulariza o alvo caracterizado, de modo que “essa indelével tatuagem”, apesar de conhecida, não se assemelhe a nada fabricado pelos homens. A segunda camada é pautada no *degradê* com

que são inseridos o “corpo” e o “sangue”. Astrid Cabral demonstra um refinamento do verso, na medida em que une, agora sem rodeios, o que no seu primeiro livro aparecia como pêndulo. É fato, como bem destacou Lélia Coelho Frota (1979, p. 9), que as *forças imaginantes* “do conceito e a da matéria imediata” estavam contrapostas “harmoniosamente” em *Ponto de cruz*. Com *Rasos d’água*, mostra-se um desenvolvimento dessa potência figurativa, que inclina o livro para a síntese das duas tendências subsumidas no jogo cromático *do conceito* a traduzir o acontecimento *imediatamente* instalado em “Tatuagem”. A equiparação sugerida entre homem e natureza (com os “ramos desmaiados”) traz uma paisagem indissociada da figura morta e, assim, demonstra que dela a vida humana nunca teria se destacado. A parte final é coroada com a enunciação afeita a um *deus ex machina*, de fato, *arrebatando* a personagem. Nesse sentido, é sintomática da presença irrefreável das deidades que têm, no acidente, a assinatura expressiva inscrita em sua potência máxima.

Recobrando o antigo regime trágico, Raymond Williams (2002, p. 40) anota que “[...] o indivíduo podia, no máximo, agir por sua própria escolha dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele”. Por esse prisma, o campo de atuação da *cosmovisão trágica* em Astrid Cabral é aquele que reconhece “os sombrios tons do que é tragédia”, emoldurado não pela ideia de acaso, mas pela decisão anterior dos deuses.

Se recorri a poemas em que os *olhos* são centrais, caso de “Sobrevivência” e “De olhos secos”, foi para demonstrar uma dimensão específica do sujeito poético viajante em Astrid Cabral, a qual recupera os fios deixados em livros anteriores. Trata-se de sua cosmovisão adquirida junto às experiências que formaram uma espécie de *relicário* de dores vividas. Ela é determinante do modo com que engendra *Rasos d’água*, fazendo dele uma estação de sua viagem. Mostram-se dramas humanos e estáticos em *Rasos d’água*, transfigurados pelo subjetivismo em cada episódio. Com isso, a aparente imobilidade identificada nesse livro traz à tona um grau de expressividade mais complexo que a mera descrição toponímica. Astrid Cabral extrai, como já fazia em *Ponto de cruz* e *Lição de Alice*, elucubrações sobre a condição humana a cada espaço desvelado.

2 Viagem e modernidade

As primeiras impressões sobre *Rasos d’água* como uma viagem se encontram na apresentação de Zemaria Pinto à 2ª edição (2004, p. 17). Conforme anota, “[...] mesmo

quando viaja às regiões mais inóspitas da memória, [o eu lírico] depara-se com tragédias que se traduzem no aprendizado da transitoriedade da vida”. Se a viagem permite ao viajante uma lição, essa está relacionada à abertura da consciência dele frente à passagem do tempo, tema importante para a poeta⁶; se, em certa medida, há uma investigação da memória, essa, porém, deve ser relativizada. Apesar de poemas sobre rios em Goiás ou Pará, por exemplo, não há no presente livro a mesma inclinação à geografia e à cultura conhecida na poesia brasileira do início do século XX.

Em uma incursão sobre a *viagem* por sua obra poética, seria possível considerar, em seu primeiro livro, na esteira de Lélia Coelho Frota (1979), que o viajante de Astrid Cabral tem duas inclinações (a observação severa do cotidiano e a sondagem lírica do mundo)⁷. Do mesmo modo, também seria possível corroborar a posição de Antônio Paulo Graça (1998) acerca das duas linhas de força dessa poeta (a busca da interioridade e a decifração do enigma do exterior), as quais se revelam nas condutas desse sujeito poético viajante. O conjunto desses elementos sempre esteve difundido na obra da autora. O que se vê em *Rasos d’água* é a fusão radical dessas características, estabelecendo nós difíceis de desatar. A reunião representa o amadurecimento da poeta e, a respeito exclusivamente do tema da viagem, mostra o prolongamento de sua face lírica. Com isso, a ideia de *novas abstrações da viagem* com a qual intitulei este ensaio implica compreender que da viagem nunca se saiu⁸. A viagem pelos tempos em *Torna-viagem* adquiriu forma mais aprimorada, uma vez que a poeta não elabora apenas um ser que vagueia pela terra, como fizera em livros anteriores, mas pelos próprios pensamentos. Daí o peso dedicado à palavra “abstração”, reflexo desse pensamento poético andarilho. Dentre seus livros, a estação *Rasos d’água* é gestada por lentes altamente subjetivas, as quais pulverizam a própria ideia de espaço, ao recorrer ao símbolo aquático como aquele de difícil domínio. A água ainda é o símbolo do movediço, do transitório (e esse é um dos temas tão caros ao livro). Toda essa articulação entre a conduta do sujeito poético e as imagens de cada poema reascende a chave temporal de sua poesia, permitindo ao leitor encarar a memória

⁶ A título de ilustração, poderia recordar a seção “Carrossel dos dias”, de *Ponto de cruz*, e “Rio do tempo”, de *Lição de Alice*. Ambas são momentos em que Astrid Cabral reflete sobre o tempo em toda sua metafísica.

⁷ Nas palavras de Frota (1979, p. 9), “Astrid Cabral reduz a um estado de sítio o mundo dado, através da sonda de duas linguagens: uma simbólica, outra coloquial, que muitas vezes prefere convergir”. Essas, por sua vez, resultariam em um modo coloquial, que, no fundo, guarda um gume altamente crítico diante da realidade, enquanto o simbólico põe em evidência um lirismo reflexivo.

⁸ O adjetivo é importante porque, desde *Ritmos de inquieta alegria* (1998 [1935]), de Violeta Branca, a poesia brasileira produzida no Amazonas segue uma marcha da viagem que não cede à geografia.

como viagem, a qual também não está isenta da força subjetiva que transforma os referentes em matéria filtrada e expressa pelo olhar do sujeito poético.

Zemaria Pinto (2004, p. 14) ainda se vale da mescla de gêneros para cruzar noções trágicas e épicas e ler *Rasos d'água* como “uma viagem épica pela memória líquida”. Esse momento da recepção também demanda ponderações. Embora exista o elemento trágico mesclado a essa poesia, a apresentação não explica a que raízes épicas se refere. Mesmo que o poema de abertura simule as configurações da Proposição e da Invocação épicas, o leitor deve ter em mente um paradigma da poesia brasileira que transformou radicalmente o referido gênero. Uma alternativa ao laconismo da apresentação pode ser encontrada na síntese de inclinações de Astrid Cabral a respeito de *Invenção de Orfeu*. Nela, não se esconde o conjunto de interesses que podem ser encontrados na própria obra da autora. É fato que, como pesquisadora, Astrid Cabral assinala o traço heterogêneo da poesia limiana, mas valoriza, também como poeta, o que acredita ser o pendor ao lírico. Desde *Ponto de cruz*, em que as metáforas náuticas aparecem pela primeira vez, a viagem já está impressa como marca d'água. Há momentos em que a tópica é mais evidente, principalmente quando são recuperados o mar e a embarcação; em outros, a acentuação do subjetivismo depura a tonalidade da matriz épica tradicional. Como uma interpretação, as considerações de Astrid Cabral (2015, p. 74) sobre a poesia de Jorge de Lima servem-me de alavanca para examinar a viagem em *Rasos d'água*.

Ainda que se aceite a existência de elementos épicos na *Invenção de Orfeu* (a intenção de Jorge de Lima voltada para a realização de um épico moderno; a influência de *Os Lusíadas*, manifesta em muitos fragmentos do poema; o grandioso de alguns momentos descritivos; o sentimento constante de comunhão com a comunidade de que faz parte), não resta dúvida de que a estrutura do poema é predominantemente lírica (ausência da narrativa; onipresença da reflexão e da contemplação, emancipadas de dados concretos; hegemonia do subjetivismo; lances notadamente oníricos etc.).

As indicações anteriores já traziam elementos que fariam coro com a crítica especializada do autor alagoano, quando “o amálgama de épico e lírico”, segundo a interpretação de Fábio de Souza Andrade (2013, p. 645), combina gêneros que “se apresentam abalados, compostos e heteróclitos”. A convocação do épico “[...] nunca [é] como imitação exterior da tradição agonizante, mas como uma releitura de seus temas episódicos e motivos líricos”. O lírico “[...] soma e depura fases extremamente heterogêneas da história da poesia ocidental, tal como vivida pessoalmente por Jorge, e

resulta numa lírica metaforizante ao extremo, produtora de imagens desafiadoras, elípticas e herméticas”. A seu modo, Astrid Cabral atualiza essas questões, na medida em que a potência de figuração de seus versos transforma a viagem de *Rasos d’água* em projeto lírico. Da errância de *Ponto de cruz*, em que a subjetividade engolia a matriz mítica dos textos homéricos, aos reprocessamentos dessa tópica nos livros de 1981, 1986 e 1994, cruzam-se heterogeneidades formais na mescla de gêneros. Astrid Cabral rasura as barreiras do confessional e do narrativo ao longo de toda sua poesia. Quando o leitor chega a *Rasos d’água*, encontra um dos pontos mais altos dessa composição formal e metaforizante com a dissolução dos elementos estruturantes da forma épica. Exemplos disso são os poemas “Soneto”, em que prevalece o decassílabo atrelado à estrutura clássica; “Último retrato”, experimento formal cujos versos abolem a construção sintática em favor da progressão nominal e semântica; e, ainda, o texto híbrido (mistura de prosa e verso) que encerra o livro, “Águas represadas”, a título de recapitulação. Mesmo no último, é a subjetividade que se destaca. O lirismo de Astrid Cabral afasta-a de um projeto épico em que a voz da comunidade tem grande importância. O que se vê no decorrer de seus livros é a própria transformação da concepção de viagem pela ótica de sujeitos poéticos oriundos de leituras de outros poetas.

Rasos d’água poderia ser pensado como uma nova fase do fenômeno lírico brasileiro, que transforma o estatuto da viagem desde antes de Jorge de Lima. Progressivamente, poetas problematizam a ideia de território no poema do século XX, procurando desenvolver que o espaço a ser percorrido é aquele que o poema encena. Longe da antiga política do poema épico, o território da subjetividade expande-se a cada conjunto de imagens: das figurações do mar aos desdobramentos pelos rios; deles às águas da chuva. Alguns desses quadros são estáticos, mas não se furtam a acompanhar a dinâmica do pensamento do sujeito poético.

Encarar a vida-viagem sob a fluidez do símbolo da água torna-se um modo interessante de pensar como a poeta não abraça uma única proposta estética, mas liquefaz a barreira entre nobre e vil, trazendo outra circunstância a ser problematizada. Além da moderna ideia da grandeza do comum dos versos limianos, há a trágica fragilidade do *barquinho de papel* como emblema da condição humana, essa emprestada de Guimarães Rosa. Acerca disso, existe um dado curioso. A escritora registra a epígrafe do autor mineiro com um equívoco – “Todo oceano é navegável a barquinhos de papel” (Cabral,

2004, p. 85, grifo meu) –, substituindo a palavra “abismo” do original⁹, talvez devido a um forte eco gerado pelos versos de Jorge de Lima. O erro se torna produtivo, uma vez que, tanto no primeiro caso quanto no segundo, o interesse de Astrid Cabral recai sobre as metáforas náuticas que cada texto contém. Em análise cerrada sobre essas metáforas no texto rosiano, Walnice Galvão (1996) expôs a associação entre a dificuldade da vida e a navegação perigosa, tornando desnecessários maiores detalhamentos neste espaço¹⁰. Limito-me a destacar o que está em função do empréstimo em *Rasos d’água*. As metáforas náuticas associam a vida do protagonista a uma viagem de navio acometida pelas reviravoltas da Providência. A título de exemplificação, importo para cá três delas: “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento”, para exprimir que o relacionamento clandestino de Jó Joaquim com Livíria vai bem; “Até que – deu-se o desmastreio. O trágico não vem a conta-gotas”, a respeito da descoberta do segundo amante como uma peripécia; e “no frágio da barca”, significando o estado *de naufrágio* em que se encontra o protagonista por ter perdido a amada (Rosa, 2009, p. 53). Astrid Cabral capta essa aproximação metafórica que unifica vida e viagem por um prisma trágico. Esse olhar conserva um ideal alto que passa a ser desdobrado para situações comuns. E a vida é encarada, por assim dizer, através da nobreza das coisas banais. A poeta amazonense mostra-se interessada na potência do símbolo náutico e na reatualização que a ele pode conferir, ampliando a ideia de navegação para muito além daquela que se faz pelo mar (“Mar incansável mar”) ou pelos rios (“Águas do Tapajós”). Estruturando o plano simbólico, existe a experiência com as águas, que se revela pelo rio que corre o vale Urubamba, no Peru, avançando longas distâncias até o Amazonas; pela forte chuva em Londres a mudar a paisagem e sitiar o sujeito poético em si mesmo (“Chuva grossa em Marble Arch”); ou pelos restos de um rio que só existe na memória (“Ex-rio”), endossando a força de recapitulação de diversos poemas. Se, por um lado, os exemplos sintetizam o percurso ziguezagueante de Astrid Cabral, por outro, consolidam a canibalização de Jorge de Lima e Guimarães Rosa pela qual *Rasos d’água* nasce.

3 Recriações

⁹ No conto intitulado “Desenredo”, “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (Rosa, 2009, p. 53).

¹⁰ A crítica parte da constatação de Jorge Luis Borges a respeito da recorrência do mar na literatura portuguesa, traço que a distinguiria da literatura escrita em língua espanhola. Walnice Galvão desdobra essa percepção para o caso brasileiro, passando por escritos sobre o sertão, nos quais haveria, curiosamente, a presença de metáforas náuticas. Desse modo, passeia por Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. É sobre o último que ela se detém, extraindo dele os momentos precisos em que o autor mineiro explora as metáforas náuticas. Cf. Galvão, 1996.

Astrid Cabral compõe *Rasos d'água* com base em dois autores cujas propostas literárias renovaram as concepções estéticas de suas épocas. Jorge de Lima concentra uma série de contradições, as quais refletem a ruptura da modernidade brasileira que reconfigura sua relação com o clássico. O que está em jogo é a renovação de valores para o poeta alagoano, de modo que a confluência daqueles contrastes estéticos confere a radicalidade de *Invenção de Orfeu*. Já Guimarães Rosa abala igualmente os gêneros quando inocula o elemento antigo na narrativa ficcional de sua época. De um lado, há a vida comum de uma personagem do sertão mineiro; de outro, o retorno a uma cosmovisão arcaica, a qual não encontra identidade perfeita com o contemporâneo. Astrid Cabral não vai tão fundo às questões implicadas no conto rosiano; apenas retira da imagem do *barquinho de papel* o que serve a seus interesses. As leituras formadoras de *Rasos d'água* explicitam não só as recuperações, mas os próprios atravessamentos instaurados pela poeta. É importante que o leitor tenha em mente que eles correspondem a interpretações daqueles textos, com as quais a autora se infiltra nas tradições mobilizadas por cada autor para, então, brincar com elas. É no ponto em que Astrid Cabral desloca algo já alterado, transformado, remodulado de cada um deles que sua poesia ganha corpo. Quando ela abstrai uma lição daqueles livros, adiciona algo novo à sua viagem poética – eis a engrenagem que revela a relação da poesia com sua própria história.

Rasos d'água poderia ser tomado como exemplo de um processo que vem se acontecendo pelo menos desde a ascensão da poesia romântica e ocorre no contemporâneo por meio de novas transformações. Astrid Cabral demonstra-se consciente de que tanto a viagem quanto a cosmovisão trágica não estão circunscritas aos contornos dos gêneros tradicionais. Ao contrário, são artefatos da cultura que migram do mundo para os textos e de um texto para outro por meio de retomadas, reinscrições e reformulações que desafiam preocupações de ordem teórica, essas interessadas muitas vezes em taxonomias. Sabe-se que a era classicista foi um momento em que a norma desempenhou “[...] o papel de uma verdadeira custódia da ‘pureza’ de uma dada forma de linguagem ou da linguagem em geral” (Campos, 1972, p. 281). O efeito disso sobre a teoria canônica dos gêneros foi torná-la “a projeção dessa atitude na literatura”, como assinalado por Haroldo de Campos (1972, p. 282). A era romântica, por outro lado, assistiu à “dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros”, o que consolidou “uma revolução contra o caráter predominantemente proibitivo das normas estéticas clássicas” (Campos, 1972, p. 282). Avessos à atitude classificatória, poetas desestabilizaram

intencionalmente preceitos antigos, ao misturar seus fundamentos e ao levar para o interior da poesia uma linguagem considerada anteriormente imprópria. Com isso, minaram por dentro o estatuto petrificado¹¹. Ora, escaparia ao escopo destas páginas uma discussão detalhada acerca da evolução de linhagens teóricas sobre a questão dos gêneros¹². É possível, todavia, reter, da oposição dessas perspectivas, duas orientações: de um lado, uma doutrina que confere importância a conhecimentos concebidos aprioristicamente; de outro, uma percepção de que a prática literária viva está assentada em uma história, portanto, responde a condicionamentos do tempo. Tendo em seu horizonte um paradigma de gênero literário, a poeta brasileira não o ratifica nem o negligencia. De modo criativo, escapa ao condicionamento binário de aceitação/negação, ao pulverizar as matrizes antigas com a força de seu lirismo. Embora o leitor ainda consiga rastrear os resquícios deixados como impressões nessa poesia, determinar um esquematismo classificatório reduziria a complexidade posta agora em evidência. O caso de Astrid Cabral revela um modo de atuação sobre o tempo, consciente de que esse traz em seu bojo um referencial de formas e temas de sua própria cultura.

Seguindo por essa direção, seria oportuno recobrar sinteticamente uma ideia que ocupou espaço no campo da crítica, isto é, um comportamento da própria literatura do século XX:

[...] o discurso literário – e ficcional, em geral – se distingue dos demais porque, não sendo guiado por uma rede conceitual orientada de sua decodificação, nem por uma meta pragmática que subordina os enunciados a uma certa meta, exige do leitor sua entrada ativa, através da interpretação que suplementa o *esquema* trazido pela própria obra (Costa Lima, 2002, p. 284).

A modificação das lentes com que a história da poesia passou a ser observada é consequência de reflexões sobre os alcances de um tipo de poesia e as contingências históricas que originaram outras maneiras de ver seus traços fundamentais. Se a ideia de coletividade coesa torna-se insuficiente e se o estatuto do sujeito sofre alterações

¹¹ Ainda conforme Haroldo de Campos (1972, p. 282), “Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo”.

¹² Esse trajeto já foi realizado por Luiz Costa Lima (2002, p. 253-289), que se dedicou a rastrear o desenvolvimento da questão dos gêneros na Teoria Literária.

significativas no século XX, cabe a poetas procurarem as próprias dicções para tais problemas de seus tempos. O que é interessante nesse processo não são as resoluções – essas, se encaradas como definitivas, conduziriam a uma nova petrificação do poético –, mas as problematizações da poesia que pensa sobre si mesma e o modo como o realiza, encarando seus limites e rompendo matrizes específicas por reconhecê-las em seu lugar na história.

Na condição de leitora, Astrid Cabral observa de perto não apenas o campo de referências, mas os desvios instaurados pela literatura brasileira. Na de autora, permite notar – pelas imagens poéticas escolhidas – que avalia esses desvios, interage com eles e propõe outros. Diante de uma série histórica descontínua, a qual passaria por Camões, Pessoa, Mário de Andrade, Violeta Branca, Jorge de Lima, Guimarães Rosa e Luiz Bacellar – todos escritores que de algum modo trabalharam a tópica da viagem –, o livro de Astrid Cabral poderia ser compreendido como nova realização dela. Ao transfigurá-la nas abstrações de um andarilho, abala, em único golpe, os fundamentos do gênero e o modo de dizer em que seria tratada. O caso *Rasos d'água*, portanto, permite uma reflexão de ordem mais ampla. Não se limita à escolha de um *topos* tradicional, mas expõe a engrenagem da própria poesia, essa mobilizada por tensões entre o que se dissolve e o que permanece. Mais que isso: pelo modo como determinados conjuntos de ideias, não permanece intacto. Nunca os mesmos, sempre outros, como que produzindo um esgarçamento que as conduz à transformação igualmente *em curso*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

ANDRADE, F. S. Posfácio. In: LIMA, J. de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 641-659.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRANCA, V. **Ritmos de inquieta alegria**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1998.

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

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

CABRAL, A. **De déu em déu**: poemas reunidos (1979-1994). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

CABRAL, A. **Rasos d'água**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2004.

CABRAL, A. O nome próprio na obra literária. *In*: CABRAL, A. **Sobre os escritos**: rastros de leituras. Manaus: EDUA, 2015. p. 71-82.

CAMILO, V. **Drummond**: da Rosa do Povo à rosa das trevas. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, H. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. *In*: MORENO, C. F. (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva: 1972. p. 281-235.

COSTA LIMA, L. A questão dos gêneros. *In*: COSTA LIMA, L. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-289.

FINAZZI-AGRÒ, E. Angst e o sentimento (do) trágico na poesia em língua portuguesa. *In*: ANACLETO, M. T.; OLIVEIRA, F. M. (org.). **O trágico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2010. p. 113-131.

FROTA, L. C. Prefácio. *In*: CABRAL, A. **Ponto de cruz**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979, p. 9-12.

GALVÃO, W. N. Metáforas Náuticas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 41, p. 123-134, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73095/77143>. Acesso em: 27 jan. 2025.

GRAÇA, A. P. A poesia de Astrid Cabral. *In*: CABRAL, A. **De déu em déu**: poemas reunidos (1979-1994). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. ix-xxiii.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Ed.34, 2017.

ROSA, J. G. **Tutaméia**: terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PINTO, Z. Rasos d'água, pélago profundo. *In*: CABRAL, A. **Rasos d'água**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2004. p. 13-20.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Data de submissão: 20/09/2024

Data de aprovação: 05/01/2025