



Olhar à margem, olhar a margem: considerações sobre cultura amazônica em Astrid Cabral

A look from the margin and a look at the margin:
considerations on amazonian culture in Astrid Cabral

Dossiê: Literatura,
Natureza e Cultura

Fadul Moura*

ORCID: 0000-0001-5167-8434

E-mail:
faduldm@gmail.com

Recebido: 14/04/2025
Aprovado: 14/09/2025

Resumo:

O presente ensaio analisa a presença da cultura amazônica no primeiro livro de poesia de Astrid Cabral, *Ponto de cruz* (1979). O raciocínio é composto por três partes: a primeira é dedicada à análise cerrada de poemas em que se destaca a presença da água; a segunda procura situar o trabalho da autora em certa tradição de discursos acerca da Amazônia; por último, discutem-se possíveis implicações desse trabalho poético frente ao dinamismo da história literária brasileira. Para executá-las, recorre-se à pesquisa histórica e crítica de Ana Pizarro (2012) e Foot Hardman (2009). Ao fim, a poesia de Astrid Cabral pode ser pensada menos como exposição de uma geografia e mais como modificação do quadro interpretativo ao redor da cultura amazônica.

Palavras-chave:

Literatura brasileira; Poesia brasileira do século XX; Astrid Cabral; Cultura; Amazônia.

Abstract:

This essay analyzes the presence of Amazonian culture in Astrid Cabral's first book of poetry, *Ponto de cruz* (1979). The reasoning is divided into three parts: the first is dedicated to the detailed analysis of poems in which the presence of water stands out; the second seeks to place the author's work within a certain tradition of discourses about the Amazon; lastly, it discusses possible implications of this poetic work in the face of the dynamism of Brazilian literary history. To carry this out, this essay resorts to the historical and critical research of Ana Pizarro (2012) and Foot Hardman (2009). In the end, Astrid Cabral's poetry can be thought of less as an exposition of geography and more as a modification of the interpretive framework around Amazonian culture.

Keywords:

Brazilian literature; Brazilian poetry of the 20th century; Astrid Cabral; Culture; Amazon.

*Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, agência que financiou a presente pesquisa (Bolsa de Doutorado no País, FAPESP nº2018/07075-0).

Em entrevista de fevereiro de 2002 para o Jornal Poesia Viva, Leda Huhne pergunta à Astrid Cabral (Manaus, 1936-) em que sentido o Amazonas determinou seu fazer poético. A resposta é fértil para o campo da crítica, pois repõe o interesse da autora pelo lugar onde nasceu e, ao mesmo tempo, fomenta uma perspectiva que não encara a região apenas por lentes exóticas, tal como se vê:

O Amazonas tem muito a ver com minha cosmovisão. Lá passei infância e adolescência deitando fundas raízes no mundo natural. Sou telúrica e aquática, um ser em harmonia com o chão de origem. Meus vínculos com o urbano são também fortes, mas contaminados pelo travo crítico. [...] Devo, porém, reconhecer a herança cultural da Manaus rica e cosmopolita. Cresci no período pós-apogeu da borracha, no espaço arquitetônico dos monumentos e casarões neoclássicos, *art-nouveau* e *art-deco*. Se valorizo as coisas da terra indígena (flora, fauna, lendas, costumes, alimentos) sou também atraída pelas coisas alienígenas. (Huhne, 2015, p. 370)

Concepção, perspectiva, visão. Da mais abstrata à mais concreta, essas acepções indicam o ponto de onde se vê o mundo, o que não suprime, mas tonaliza a própria ideia de “mundo”. Dizer que ele *tem a ver* com desfaz sucintamente a interpretação equivocada que encontraria em sua poesia um retrato fiel do espaço. A autora mostra-se consciente de que o trabalho com a palavra está centrado em outra esfera, a criativa, a qual fala das coisas sem persegui-las com exatidão. Esse momento de desvio inserido pela expressão de correlação aclara uma colaboração da cultura para o trabalho do poeta. Articulá-lo a uma cosmovisão é entrever um conjunto de elementos que anteparam qualquer autor para o que se propõe a escrever. Exemplos disso são as cidades históricas de Minas, a seca de Pernambuco, os aglomerados urbanos de São Paulo. Cada quadro tem seu potencial a ser explorado, e o modo com que o poeta o aborda é que se mostra interessante. Acerca do matiz específico dos poemas de Astrid Cabral, essa *cosmovisão* é a arca da qual extrai a mescla possível entre traços cosmopolitas urbanos e algo que é convencionalmente considerado seu oposto. Quando tudo isso é trabalhado criativamente, o poema torna-se o lugar onde aqueles elementos não são encarados de modo estanque, mas em contato.

Um exemplo que concentra tais ideias está na seção final de seu primeiro livro de poesia, *Ponto de cruz* (1979). Sob o título “Visgo da terra”, a poetisa reúne um conjunto de poemas em que a água é determinante. Assim como o sujeito poético de Astrid Cabral percorre as ruas de sua Manaus escrita, também faz um *correr de olhos* pelas margens dessa cidade poética, focalizando ora a natureza ora a cultura urbana a ela entrelaçada. Os poemas que contêm a presença da água poderiam ser tomados como ponto de partida para acompanhar o trajeto delineado por um viajante. Ele inicia no espaço natural das barrancas, passa pelos primeiros contatos com o urbano nos arrabaldes da cidade e vai até a produção de dinâmicas de uma *terceira instância*, a qual resvala em uma perspectiva de indissociabilidade entre aqueles dois campos (finalmente transformados). Os dois primeiros casos podem ser encontrados em um par de poemas, a saber “Esboço” e “Paisagem”; o último, em “Ponte Cabral”. Com efeito, é preciso ter uma perspectiva à

margem para enxergar nela não um outro distante, mas um lugar de encontro e habitação – eis o caso que estrutura a hipótese deste ensaio. É deste intervalo entre mundos que pode ser entrevista nessa poesia uma cosmovisão integradora, pela qual não existe oposição entre natureza e civilização. Pelo contrário, ela impõe uma dúvida sobre tal polarização. Consequentemente, a autora constrói uma perspectiva própria acerca da cultura-alvo e rasura a ideia planificadora com que a Amazônia é comumente tratada. Por fim, é por estar nesse interstício que o sujeito poético produz uma enunciação permeada por valores que se colocam à revelia da separação.

Em “Esboço”, Astrid Cabral assume um viés mítico-imaginário, compondo o seu próprio *mito de origem* (Eliade, 1972, p. 20). Sugere-se o delineamento inicial e a modelação de uma obra por vir. Essa obra, como aponta o poema, é engendrada em um lugar medial: as “barrancas”. Demonstra-se o potencial criador do elemento aquático, capaz de subjugar a terra na medida em que a derruba e a leva para dentro de si. Trata-se, então, de um texto no qual o sujeito poético descreve uma criatura nascida da própria mutação da paisagem.

O barro
 é o das barrancas esboroadas
 nos solimões dos tempos

Os olhos
 cacimbas minando mágoas

Os membros
 galhos movidos a vento

As sardas
 pitadas de mururé
 na face líquida

O ser
 é o dos negros caudais
 onde fundos se fundem
 trancos e trevas
 dias e noites.

(Cabral, 1979, p. 85)

As cinco estrofes ensaiam um gesto de definição concentrado na presença e na ocultação do verbo “ser”. Elementos vivos e não vivos tornam-se indivisos pela formação que se estende do arquetípico barro à fusão na água negra do rio amazônico. A poetisa apropria-se do nome de um afluente do rio Amazonas (o Solimões, conhecido pela cor barrenta), a fim de transformá-lo no andamento irrefreável e destruidor do tempo. Se o barro é biblicamente o símbolo do qual nasceria a vida, oferecendo subsídios para a criação, em Astrid Cabral ele é matéria liquefeita, a qual cede à potência destruidora do rio. Se “toda história mítica que relata a *origem* de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia” (Eliade, 1972, 20), pode-se inferir que o leitor não estará diante daquela concepção genesiaca judaico-cristã, mas do gesto de *formação* através do caos. Organiza-se o mundo pelo prisma de outra esfera; em seguida, fala-se de um ser originado por ela.

Todo o texto é a tentativa de captação de uma criatura que nasce do esboroamento das “barrancas”, logo, do intervalo entre a água e a terra. A construção recorre a metonímias pelas quais o ser se mostra. Os “olhos” são transmutados em covas abertas ao chão para abrigar as “mágoas”, enquanto os buracos ganham contornos humanamente sorrateiros ao passo que podem manipular e – *minando* – ocultamente ferir. Como lembrou Carlos Antonio Guedelha (2014, p. 101), a terceira estrofe contém uma “alusão à narrativa bíblica, relativamente ao fato de que somente pelo sopro do Espírito Santo em suas narinas o homem [...] passou a ser ‘alma vivente’, mover-se e existir como gente”. Embora seja uma leitura possível, predomina um imaginário aquático e sua cultura, na qual a vida também é inflada junto ao “vento” que anima os “membros”. Sendo similares a “galhos”, outra vez a criatura construída poeticamente advém do mundo natural. Como último elemento, as “sardas” de sua “face líquida” assemelham-se às plantas que conseguem sobreviver na superfície (ponto medial entre o rio e a terra).

Em síntese, conta-se no poema sobre o “ser” que se *revela* por suas partes e sua natureza híbrida. Astrid Cabral ensaia uma história mítica, “contando como algo veio à existência”, ou seja, como se deu a sua *origem* (Eliade, 1972, p. 20). O estilo lacônico opõe-se à pormenorização de outros textos de “Visgo da terra”, criando uma lógica discursiva afeita à indefinição do próprio ser contado. Sua aparição final como “o dos negros caudais” não separa, mas funde “troncos e trevas / dias e noites”, em remissão às fases de um tempo anterior. O encerramento do poema refaz ciclicamente o início, o que conduz *ao fundo do caos* formador outra vez. Todo esse conjunto tem por finalidade a formação de uma criatura que só se *esboça*. Seu estado é o daquilo que ainda não está completo. Para Mircea Eliade (1972, p. 18), “o indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles”. Seguindo a mesma tônica, “Esboço” forja as bases aquáticas para se pensar em um “passado anfíbio” comum, em que “nós todos tão saúrios” somos também “irmãos de peixes e quelônios”, como será expresso nos versos de “Por toda parte o rio” (Cabral, 1979, p. 92). Astrid Cabral instala uma justificativa mítica para um poema que unificará instâncias equivocadamente separadas (natureza e cultura). Assim, anela seus textos a um imaginário de criação permeado pela presença da água.

Já foi apontado por Lélia Coelho Frota (1979, p. 11) que “Visgo da terra” se aproxima da poesia de João de Jesus Paes Loureiro. Das características que compartilha com o poeta paraense, destacaria “a criação de um espaço mítico próprio, que é recriação, continuidade e ruptura com a mitologia clássica, universal, e a indígena, própria do local”.¹ Simultaneamente, o mito criado por Astrid Cabral produz uma releitura cruzada das duas culturas. A exemplo de “Esboço”, arma-se a primeira moldura pela qual o sujeito poético *percorre com os olhos* os arredores da cidade escrita.

¹Características elencadas por Ana Pizarro a respeito da poesia de Paes Loureiro. Cf. Pizarro, 2012, p. 173.

O texto a compor a segunda moldura a que me referi é “Paisagem”, em que uma ponte de ferro é sobreposta ao rio. Como se vê, os *olhos* viajantes extraem dessa paisagem textual outra relação possível com a natureza.

Náugrafa, rolou no barranco
tal bola de goma, a lua.
Faceira, vê de bubuia
face que no céu flutua.

Boa ponte a terra abraça
num vigor ferro e cimento
maternal ao igarapé
dismilinguido no vento.

Entre verdes canaranas
canoas dançam banzeiro.
Com estrelas vagalumes
acendem o seu luzeiro.
(Cabral, 1979, p. 86)

A composição edifica economicamente três quadros: enquanto o primeiro e o último ressaltam a presença da natureza, o central demonstra a interferência humana com a construção da ponte de ferro. É fato que a natureza predomina espacialmente no texto², no entanto, o alvo de meu interesse toca outro dado: o modo como a enunciação poética determina a construção do sentido, em vistas a colaborar com a *perspectiva* do sujeito poético.

Pela redistribuição de caracterizações entre o natural e o humano, articula-se uma forma de contato entre as duas matrizes, de modo que uma se infiltre na outra. A ponte *abraça* com vigor o igarapé; o rio tem seu curso *arrefecido* pela atuação humana; o banzeiro é elevado à condição de *ritmo* que prefigura uma *dança*. Dentre as formas de conferência de vida às coisas, a que mais chama atenção é a da lua, que recebe duas adjetivações. Como emblema do imaginário mítico, *naufraga*, sugerindo seu desaparecimento. No entanto, ressurgem *faceira* boiando sobre as águas, novamente munida de vida própria. Para Ana Pizarro (2012, p. 26), o “universo mítico [amazônico] foi incorporado à literatura ilustrada, entrando num processo de modernização que lhes outorgou outra forma de vida e sobrevivência”. Compreendido por esse prisma, a lua configura a própria transformação daquela cosmovisão, a qual sofre modificações à medida que a modernização do mundo urbano avança. Arma-se um jogo de alternância entre as ações, cruzando as duas dimensões e demonstrando como uma resiste a outra. Com efeito, Astrid Cabral encena no plano da linguagem a simultaneidade das duas formas de organização do mundo (a do mito e a nova, figurada pela ponte de ferro).

O poema expressa uma zona de confluência onde a natureza envolve as figuras em seu território, mas, ao mesmo tempo, é afetada pelas características daqueles que abriga.

²A respeito desse poema, Carlos Antônio Magalhães Guedelha (2014, p. 33) anota: “A ponte (elemento cultural), no seu vigor artificial, abraça a terra (elemento natural), tendo o igarapé como cenário e o vento como testemunha. É um entrelaçamento natureza-cultura que nos sugere a ação do homem, que se faz presente pelas marcas da sua construção. Contudo, observando mais detalhadamente o cenário, constatamos que a natureza predomina sobre os artifícios humanos. A escassa presença do ferro e do cimento, sobejam águas e floresta.

Evidencia-se, então, uma contaminação mútua, engendrando uma interpenetração simultânea. É com base no mutualismo e na inseparabilidade que nasce o pensamento poético e que a relação se renova. À medida que são postos em trânsito paisagem e pensamento, poderia dizer que o poema “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem”³ (Collot, 2018, p. 12). O encontro mostra-se frutífero, porque engendra o campo de atuação da visão sobre o natural. E o resultado é enfeixado pelo título, que excede o espacial ao fundar novo campo de sentido.

“Esboço” e “Paisagem” inserem camadas diferentes à visão do sujeito poético. Diante da interferência humana com a edificação férrea, muda-se mais que de um poema para outro, pois a figuração da *paisagem* no segundo texto é transformada, assim como o imaginário por ela evocado. Em um terceiro momento, o *olhar* desloca-se para o cotidiano urbano, sobre o qual recai acentuação epigramática. Embora designe em algum nível uma cor local, a poetisa não torna homogêneas as riquezas de imaginários diferentes. Em “Visgo da terra”, reconhece que a Amazônia não é um grande monolito cultural, mas que possui especificidades que se revelam a depender do ponto de vista. Desse modo, aproxima-se do que propõe Ana Pizarro a respeito do lugar da Amazônia na América Latina:

A Amazônia, além do mais, revela formas de miscigenação cultural que não têm comparação no continente, assim como uma infinita diversidade de formas de vida humana e relações com a natureza, que nos permite imaginar polos de referência na visualização de um mundo no qual se possa recolocar o homem numa relação de equilíbrio com ela, no centro da ação humana. (Pizarro, 2012, p. 20)

A diversidade de *relações com a natureza* é ilustrada pelas referências que cada poema emoldura. O rio é presente em muitos textos e se assemelha a uma arca de imaginários com a qual novas expressões são possíveis. De sua coexistência com a cidade nasce criativamente uma terceira instância ou, ainda, um terceiro modo de *ver* o mundo. O *olhar* viajante que percorre o território amazônico identifica a cidade como nova instância híbrida. Da mesma forma que é invadida pelas notícias do mundo exterior (o rádio, a presença de estrangeiros e a arte europeia), também é permeada pela presença da natureza, figurada na potente imagem do rio e em tudo que dele deriva. Tal caso não se faz apenas pressentir nos textos, mas interfere na dinâmica da vida humana, caso do poema “Ponte Cabral”:

Nunca cheguei a descobrir
porque se chamava assim
de resto tão afim de mim mesma
sob esse nome de família.
Tosca, gingava ao peso dos pés
as brechas na madeira zebrando-se
do rio a correr negro lá em baixo.
(Cabral, 1979, p. 89)

³“Menos construções e mais paisagens naturais”. Apesar de encará-lo de modo diferente, o crítico reconhece pela primeira vez o *entrelaçamento natureza-cultura*.

Há algo nessa edificação que está além do sobrenome familiar, e, embora não o diga no primeiro momento, é com *isso* que a voz poética se identifica – a própria dinâmica mutável da cidade. Apesar da fragilidade, a construção *dá a ver* o rio “a correr negro lá em baixo” pelas suas brechas. Desse modo, demonstra a tomada de distância da esfera aquática e, ao mesmo tempo, produz com seu *gingado* uma vertigem, como se a qualquer momento aqueles que a atravessam pudessem ser tragados para aquele mundo.

A reincidência da ponte como imagem poética demarca-a como espaço relacional por excelência, através do qual há um escalonamento de relações integradoras. Se ela colabora internamente com a cidade em um sentido puramente referencial (com a função de permitir que se cruze de um lado a outro), igualmente apresenta a correlação entre natureza e cidade, o que expande o campo da integração para outros níveis. Focaliza-se a mobilização urbana com os “carvoeiros / curvados sob imensos fardos / de árvores calcinadas” e seus “pacotes / de noite em sacos de estopa”; simultaneamente, segue o leiteiro com o “leite batizado de rio” (Cabral, 1989, p. 89). Assim, as ações ainda compõem a malha social da cidade amazônica entrelaçada às águas. Na sequência, a voz poética informa:

Sob a ponte Cabral o rio Negro
engordava. Na cheia alagava
quintais e engolia porões.
Lá se reuniam os remadores
do clube Rudder, todos de
braços tão musculosos que
mais pareciam troncos brutos
acionando os esbeltos remos.
(Cabral, 1979, p. 89)

Tudo tem o rio como centro irradiador e seus efeitos afetam os modos de vida, mesmo que ele próprio não seja mais descrito em detalhes. Segundo Lélia Coelho Frota (1979, p. 11), “simbólico e realista fundem-se em definitivo discurso” em “Visgo da terra”. É dessa forma que a personificação do rio descreve um ser que, quando *engorda*, invade os fundos das casas e *engole* os “porões” a cada alagamento. Para determinar o avanço da personagem aquática e o impacto dela sobre o domínio humano, intencionalmente Astrid Cabral exagera no foco sobre os membros do clube. Através da distorção operada sobre eles, revela-se também o *travo crítico* da autora. Por mais que a descrição pormenorizada da dinâmica social lembre a investigação de um olhar antropológico, não deve ser descartado que ela ironiza esse mesmo olhar ao dotá-lo de cinismo. A descrição caricatural⁴ dos “remadores” do clube alemão (“musculosos”, porque assim o rio demanda) submete-os à sua prática, o que revela certa recorrência de Astrid Cabral em depreciar a presença estrangeira.⁵ Já o estilo epigramático da descrição aparece, por

⁴Embora escape ao *corpus* estudado, valeria recobrar que Carlos Antônio Guedelha foi quem primeiramente salientou a presença da *caricatura* na poesia de Astrid Cabral quando analisou as instituições em *Visgo da terra*. Em sua análise, chama a atenção para a escola e para a Academia Amazonense de Letras, por exemplo. Cf. Guedelha, 2014, p. 87-88.

⁵Um dado histórico é esclarecedor da crítica do poema. Segundo Ana Maria Daou, “a canalização dos igarapés e a ampliação do abastecimento domiciliar de água, expressões da ‘cidade moderna’, fizeram-se acompanhar de mais e mais constrangimentos em relação à exposição pública do corpo, de modo que os banhos de rio acabaram circunscritos a espaços específicos, concebidos agora para descanso e divertimento. Entre os estrangeiros que viviam em Manaus, fundaram-se clubes: o Bosque Club dos ingleses, o Rudder Clube dos alemães, os

exemplo, na inversão das adjetivações: “esbeltos” são os instrumentos de navegação, enquanto os homens são embrutecidos ao adquirirem a crispação das árvores. Do menor ao maior grau, toda a descrição social tem em suas bases a imponência da personagem *rio*, associada a pitadas de desfiguração humana.

Na última parte de “Ponte Cabral”, o sujeito poético informa rever um “batelão”

de índios amontoados qual borracha
juta ou lenha, rostos inchados,
narizes escorrendo a coriza e
o catarro doado pelos brancos.
(Queriam providência do governo!)
Então eu pensava nos manaus, barés,
banibas e pajés que indômitos fortes
tinham habitado aquela região
num tempo anterior às pontes
e que não mais passavam
de um ponto escolar que eu devia
aprender para me envergonhar.
(Cabral, 1979, p. 90)

Da criação mítica do mundo à identificação de grupos e lugares; da última à expressão de uma memória quase esquecida. O percurso delineado pelos poemas chega à meditação sobre a extinção de memórias culturais antigas e, ainda, sobre problemas de ordem econômica que afetam o seu presente. O sujeito poético reconhece que aquele “tempo anterior às pontes” não se consubstancia na realidade que lhe é contemporânea. E, ao final do texto, o leitor descobre que a crueza da cidade poética é percebida *pelos olhos* de uma criança. Essa, perspicaz, reconhece que as sociedades anteriores foram desfiguradas; que seus remanescentes são convertidos em “amontoados” de indiscriminados produtos e reificados em mercadorias; e, ainda, que são contaminados por doenças importadas. De modo diferente com que trata o estrangeiro, a poetisa mostra-se empática com o massacre de culturas originárias ao informar que suas histórias foram reduzidas à decoração banal para uma prova escolar. Este é o motivo pelo qual o último verso arremata com a vergonha: a criança possui a *consciência* que a instituição educacional parece não ter.

*

Pelas três molduras da cosmovisão aqui expostas, os poemas aquáticos em “Visgo da terra” parecem responder a uma estrutura de relato⁶ comum aos interessados pela representação da Amazônia. Nesse sentido, seria possível aproximá-los à estrutura da viagem, na acepção descrita por Ana Pizarro (2012, p. 177-178):

clubes portugueses. Para os brasileiros, mantiveram-se os ‘banhos’, mas com as características de ‘clubes familiares’. Novas formas de lazer surgiam, sendo frequentes as referências, nos jornais, a saídas de lanchas em ‘viagens de recreio.’ (Daou, 2000, p. s/p). A partir dessa contextualização acerca das práticas exercidas coletivamente por grupos específicos, nota-se que o alvo das críticas de Astrid Cabral é a própria divisão e hierarquização da sociedade.

⁶Além daquelas em que “o périplo opera como elemento central, assumindo forma da viagem como modo total ou parcial da narrativa” (2012, p. 177), Ana Pizarro ainda indica mais três: a incursão por temas históricos, os relatos sobre o mundo indígena, a expressão das cidades amazônicas.

A viagem é uma forma clássica do relato ficcional, relativa ao espaço literário que recua até as origens da literatura, a epopeia de Gilgamesh, permitindo vislumbrar e enfrentar o desconhecido, a aventura, a descoberta. É uma ficção que problematiza a mudança de uma estrutura de conhecimento, ou percepção, do mundo individual e social, a partir do deslocamento que vai se dando à medida que ocorre o conflito.

Ora, o que se acompanha de “Esboço” a “Ponte Cabral” é a transformação da cosmovisão do sujeito poético. No conjunto de poemas aquáticos, há o passeio pelo imaginário à margem da *ratio* lógico-discursiva com o mito, segue-se pela interpenetração de dimensões através da linguagem, e atinge-se o ponto em que a dinâmica econômica transforma o mundo. Apesar dessa modificação da *estrutura de conhecimento*, não ocorre o abandono completo do arcabouço do imaginário oral. Basta recordar que o *rio* ainda é uma personagem atuante no último poema, tal como um ser vivente em culturas indígenas. A viagem é transformada em sua forma mais interiorizada quando convertida no vagar pelos pensamentos de uma criança. Da observação da ponte até a vergonha pelo descaso com as sociedades indígenas do Rio Negro, vê-se uma atualização do *travo crítico* de Astrid Cabral, agora voltado para a cidade amazônica. Retomando a acertada expressão de Lélia Coelho Frota, sua *prática de feroz esquadrinhamento* recai sobre os problemas *dessa* cidade escrita, atrelada a um desenvolvimento econômico combinado e desigual em escala global. E aqui se insere uma crítica certa: apesar de adotar uma nova estrutura de percepção do mundo na escola, a criança ainda é sensível aos problemas do mundo circundante. A atitude dela poderia ser posta em paralelo à *lua faceira* de “Paisagem”, a qual expressava o retorno do imaginário mítico transformado; ou, ainda, à postura do próprio sujeito poético, quando enuncia o regresso daquela cosmovisão com a imagem emblemática do *rio* como *eterna serpente* a “mover-se e revolver / areias de inércia e ócio” em “Sesta” (Cabral, 1979, p. 93). Todos esses casos são exemplos do deslocamento do *olhar* viajante para a cultura própria.

Em se tratando desses textos, Astrid Cabral coloca duas cosmovisões em uma gangorra: de um lado, a mítico-imaginária; de outro, a lógico-racional. Integrando-as, mostra que a Amazônia não se esgota em uma única forma de expressão. Com isso, seu livro clareia outro fato: o termo cultura não se circunscreve a produções escritas.⁷ Elaborados sob os influxos de um imaginário amazônico, seus versos recolocam conhecimentos estruturados pelo modo de transmissão de um universo oral. Nesse sentido, a ideia iluminadora de “Ponte Cabral” reside na percepção da criança, pois, como lembra Diana Taylor (2013, p. 47) a respeito da cultura latino-americana, “muitos

⁷Uma síntese sumária das transformações históricas do termo foi rastreada por Ana Pizarro. Segundo a crítica chilena, “surgiu uma concepção mais ampla de cultura, que a situa como um elemento estruturador da organização e desenvolvimento das comunidades. Como sabemos, a noção de cultura tem sua origem no mundo vegetal no século 15, quando aparece pela primeira vez em documentos escritos. No século seguinte, a ideia de “cultivo” passou dos vegetais e animais para questões mais abstratas, como o ser humano. No século 18, segundo Raymond William, ‘a cultura adquiriu significações diferenciadas de classe. Somente algumas classes poderiam aspirar a tal nível de refinamento. Desde então, a noção moderna de cultura passou a ser associada à ideia de ‘artes’” (citado por Bocock, 1997: 151). Também desde esta época, e ao longo do século 20, o conceito passou a sofrer mudanças em seu regime de significação. Foram incluídas as ideias de cultura popular e de cultura de massas. Posteriormente esta noção, sob inspiração das ciências sociais, busca sua origem no Iluminismo e se amplia ao processo secular do desenvolvimento social. Finalmente, em nossos dias tem a ver com o impacto da antropologia social; e logo depois, com a antropologia simbólica, tem amplitude de significação compartilhada entre grupos e nações, concentrando-se na dimensão simbólica desta última (Bocock, 1997: 150-153)” (Pizarro, 2012, p. 27).

outros tipos de conhecimento que não envolvem nenhum componente escrito também eram passados adiante por meio da cultura expressiva – danças, rituais, funerais, *hehuhtlahtolli* ('a palavra antiga', sabedoria transmitida através da fala) e exposições majestosas de poder e riqueza". Desdobradas para a percepção infantil, as considerações tornam-se esclarecedoras. A criança enxerga a morte dessa modalidade de transmissão com o *arquivamento* de formas culturais nos livros escolares. Ao tornar isso uma questão, Astrid Cabral alerta para o caso de que esse imaginário é anterior à modernização e suas práticas de registro. O que "Visgo da terra" recupera é a produção de um imaginário que se dá no plano de uma agência, a qual aparece como refluxo em textos que expõem o *repertório* (Taylor, 2013, p. 47) da cultura amazônica. Ele é colhido do imaginário sobre as águas, a fim de ser recriada uma modalidade estruturante do mundo ("Esboço" e "Por toda parte do rio"), de serem descritos comportamentos compartilhados ("Sesta" e "Tartarugada") e serem indicados outros contornos adquiridos com a presença da urbanização ("Elegia derramada" e "Ponte Cabral"). Embora observe o que está à margem dos grandes centros urbanos brasileiros, "Visgo da terra" realiza-o de seu interior. O remanescente daquelas viagens pela Amazônia nesses poemas é o *olhar sobre* "uma realidade que até hoje mostra sua força portentosa, que é a lei do *imaginário amazônico*, expresso num *universo oral* de enorme vitalidade" (Pizarro, 2012, p. 176, grifos meus). Em razão disso, tal caso pôde ser verificado através imaginário que contamina o plano da linguagem em cada poema.

Pela temática e pelo tratamento, "Visgo da terra" acompanha uma marcha de diversos discursos a respeito da Amazônia. Tais se caracterizaram pela recorrência de viajantes exteriores a esse território, dedicados à investigação e à descrição da vida na floresta e, conseqüentemente, a *modos de ver* a Amazônia. Acerca disso, Ana Pizarro faz um resgate histórico importante:

[...] Há um dispositivo simbólico inicial, ou seja, um mecanismo de produção cultural que tem a ver com a construção de uma entidade alternativa à cultura europeia. Isso já acontece no primeiro encontro de culturas, em meados do século 16. Um segundo dispositivo aparece no momento em que começam a se constituir os imaginários de um projeto nacional para cada um dos espaços. Estamos agora nos momentos das chamadas independências políticas, que ambos os casos apresentam datas diferentes, mas constituem processos com características similares. O terceiro dispositivo corresponde ao começo do século 20, tem relação com a modernização e seus efeitos sobre as linguagens simbólicas. Nesse caso, trata-se da mudança cultural produzida, por um lado, pela revolução tecnológica das comunicações representadas pelo avião, o transatlântico, a bicicleta, a chegada do trem de ferro, a telegrafia, o telefone e outros. Por outro, nesta transformação incidu a apropriação que se produziu na América Latina, nas quais participaram importantes escritores e artistas plásticos, tanto hispano-americanos quanto brasileiros, como Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. (Pizarro, 2012, p. 22)

Astrid Cabral aparece em um momento posterior aos influxos do início do século XX, momento em que as viagens de Mário de Andrade e Raul Bopp, por exemplo, mudaram o tratamento da cultura amazônica na literatura brasileira. Suas preocupações respondiam aos anseios de um projeto de literatura nacional, por isso, tentavam inseri-la

no contexto do qual estava apartada. Apesar da declarada adesão de Astrid Cabral aos moldes modernistas em entrevistas diversas, entre eles e a poetisa existe uma distância histórica que deve ser considerada. Essa distância se faz sentir na postura crítica assumida pelo sujeito poético, que não ameniza os problemas socioeconômicos que impactam o contexto brasileiro. A autora expõe criticamente os efeitos de dinâmicas econômicas globais também como elementos formadores da região, ultrapassando o mero reaproveitamento da natureza e de práticas sociais locais. Dessa maneira, aproxima-se de um novo discurso sobre a Amazônia

[...] que se arma a partir da modernização resoluta dos anos 1960 e 1970, bem como da exploração do petróleo, da energia hidráulica, da indústria das madeiras. Em sua complexidade, é patente a cicatriz da violência ostentada pela Amazônia de hoje, a superposição de interesses que espreitam com avidez sua riqueza no presente e desenham o perfil dos problemas do futuro. (Pizarro, 2012, p. 164)

Como consequência, a cultura amazônica passa a ser *vista* como resultado do cruzamento entre dinâmicas naturais, interpretações de povos originários e efeitos do capital. Em razão de sua perspectiva interna, Astrid Cabral pôde reinterpretar o quadro de referências que não aceitaria essa confluência e reelaborá-lo criativamente com maior riqueza e profundidade.

*

Os poemas de Astrid Cabral suscitam a recuperação de um debate sobre o lugar da Amazônia no campo das formas de expressão literária. É fato que há uma configuração desigual na formação da historiografia literária do país, baseada no binômio interpretação-representação oriundo de uma história colonial. Esse *esquema* permeia outras antinomias: cânone-margem, centro-periferia, cultura-natureza. Todas elas receberam críticas e sofreram relativizações durante o século XX. O binômio interpretação-representação põe em evidência uma relação vetorial sujeito-objeto, em que o primeiro atribui a si mesmo uma competência hermenêutica, a qual seria exercida habilmente sobre o segundo. O grupo que se imagina “mais civilizado”, isto é, que reconstrói uma discursividade histórica de civilização, arroga para si o papel da interpretação, ao passo que o “menos civilizado” torna-se produtor da representação, de acordo com os parâmetros da mesma discursividade. Isso acarreta algumas consequências: a eleição de obras “dignas” de um cânone em detrimento de outras, “não dignas”; o centro sequestra o direito à interpretação de vozes marginais; e constrói-se uma ficção escamoteadora do processo discursivo pelo qual a natureza é inscrita como um signo cultural alocado no extremo daquela polaridade.

Diante desse quadro, uma poetisa da margem precisa posicionar-se frente ao seu presente e aos passados acumulados em gamas discursivas de gêneros diversos. Astrid Cabral precisa tanto dialogar com discursos cristalizados em espaços que não são o seu (caso aludido, por exemplo, nos poemas iniciais de *Ponto de cruz*) quanto observar uma história local e própria (caso da seção final do livro). Espera-se que um poeta reprocessasse tais materiais e apresente, ao fim, a sua obra, não como mera reprodução, mas como trabalho criativo. Ricardo Piglia denomina essa postura no escritor latino-americano como uma *mirada estrabica* (1991, p. 60-66). Essa condição, que se revela em poetas brasileiros, não seria diferente no contexto amazônico. Com a devida calibragem, Astrid Cabral mapeia tanto a cultura local e a nacional, as quais não necessariamente são coincidentes, quanto entradas em literaturas estrangeiras. Isso é ilustrado metaforicamente pelo trajeto em zigue-zague de seu sujeito poético por constructos culturais de matrizes diversas. A metáfora do olhar dúplice cunhada por Piglia torna-se, então, um pressuposto importante para a compreensão do trabalho dessa poetisa na segunda metade do século XX: ela manipula criticamente uma *memoria ajena* e abre fissuras pelas quais possa costurar a própria memória. Isso adquire um dinamismo duplicado quando se sabe que já houveram diversas *viagens pela Amazônia*, essas inauguradas por escritores que não pertenciam à região, portanto, que escreveram a partir de um olhar exterior àquela cultura. A importância do trabalho poético de Astrid Cabral reside na identificação dessas leituras prévias e na reinvenção dos diversos modos de se conceber o *topos* da viagem. Ela não hierarquiza sentidos nem conceitos, mas pensa figurativamente a viagem como questão.

Como artista da margem, espera-se que tenha um grau maior de resposta, isto é, que se diferencie dos *outros* discursos amazônicos. Caso contrário, ela seria apenas reprodutora daquela tradição da viagem e, conseqüentemente, invisibilizada. T. S. Eliot desencoraja a ideia de tradição como forma “de legado à geração seguinte”, por entendê-la como “uma tímida e cega aderência”. O crítico e poeta do *New Criticism* reclama um sentido mais amplo do termo tradição, determinando que seu significado não pode ser herdado: “se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (Eliot, 1989, p. 38). Essa conquista da tradição é alcançada por meio de uma compreensão dialética, advinda daquele olhar orientado para um ou mais alvos no tempo. Adiciona-se a ela a percepção de um *historical sense*, isto é, de ora haver a “caducidade do passado”, ora “sua presença”. O poeta deve reconhecer que o gesto de escrita não possui significado isoladamente, mas é acompanhado pelos poetas mortos. Ele ativa a memória de tais autores e passa a transformar o sistema de obras. Assim, não será disparate dizer que “o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente seja orientado pelo passado” (Eliot, 1989, p. 40). Apesar de essa noção temporal estar atrelada a um tempo eurocêntrico ao qual não desejo submeter a poetisa em questão, nasce daí a abertura para transformações. Por fim, é por esse prisma que o tema da viagem pela Amazônia na poesia de Astrid Cabral pode ser rediscutido.

Ambos os críticos escrevem sobre a relação entre o poeta e a tradição. Com Ricardo Piglia, acentua-se o pressuposto dos espaços; com T. S. Eliot, o dos tempos. À luz deles, compreendo que o poeta da margem pode movimentar-se sincrônica e “espacialmente” pela produção literária de seu país sem abrir mão de se inserir na dinâmica diacrônica da memória literária nacional. A escolha de um único critério – o do tempo, por exemplo – conduziria ao raciocínio de atraso ou de descompasso, o que empurraria a produção literária de muitos autores para uma defasagem (sempre em relação *a*). O abandono radical daquele critério, no entanto, implicaria o isolamento de determinadas obras, a separação de um percurso histórico. A reboque, haveria o risco de não reconhecer que a literatura tem seu sistema constantemente alargado e recosturado com o avançar das épocas. O caso específico de Astrid Cabral torna-se emblemático, pois não corresponde a uma poetisa deslocada de seu tempo de produção literária, mas de uma autora que, enfrentando esse duplo movimento, inverte a relação vetorial sujeito-objeto. Dispondo-se a observar a própria região, desestabiliza o binômio interpretação-representação em resposta a certa maneira de olhar Amazônia como bloco monolítico e por autores que lhes são externos. Sua poesia não é mais produto/representação, mas assume o lugar de intérprete da inscrição dessa tradição e da própria memória cultural; com isso, inscreve-se nelas, antevendo o que a literatura brasileira conheceria com Milton Hatoum apenas no final na década seguinte.

Por vezes, o senso comum parece ter mais força que a leitura crítica e coloca obras e autores “amazônicos” em função de um paradigma convencionalmente associado à dimensão discursiva denominada natural. Francisco Foot Hardman (2009, 311-312) alerta sobre a inclinação da historiografia e da literatura brasileiras, as quais incorporaram a região amazônica como “nossa parte mais pitoresca e selvagem” e sinaliza criticamente a ideia de ela ser um “vazio construído”: “parece, então, que a Amazônia, durante muito tempo, servirá mais à construção do mito de uma natureza grandiosa e indômita [...] do que à história da diversidade”. Consequentemente, poetas que se afastam desse “modelo” e apresentam outras perspectivas sobre a Amazônia são eclipsados. Foot Hardman também averigua os limites de uma mentalidade romântica atrelada ao natural. As ponderações do crítico recaem sobre a interpretação desse constructo artístico que está a serviço da edificação da nacionalidade. Em fórmulas diferentes, parte desse ideário se reproduziu em vetores do modernismo paulista, de modo que suas figuras passaram a ser metonímias da nação. A história de uma literatura pautada no nacional, portanto, não contempla figuras extemporâneas. Todavia, a existência delas é indelével, o que aponta para dissimetrias temporais e multiplicidades espaciais pelas quais escapam as vozes dessa margem. Dessa maneira, trata-se de ver

[...] a linhagem dos deslocamentos geográficos e históricos, os quais têm oferecido algumas das representações poéticas mais agônicas, no Brasil, sobre a impossibilidade de uma fundação nacional simétrica ou harmoniosa, já que todas as construções identitárias, assim intentadas, foram produtos ideológicos da cultura dominante da “ordem e progresso”, sempre como marcha triunfal da desmemória

capaz de apagar os rastros e sinais de outro binômio, o de “morte e progresso”. Algumas dessas melhores figurações ficam, por assim dizer, descartadas do cânone nativista ou nacionalista, direcionado por formulações de linhas evolutivas e compostas por regionalismos *saudosistas* fixos em paisagens transbordantes de sentimentalismo ou por naturalismos pitorescos prisioneiros de clichês descritivos tão delirantes quanto reproduzíveis, nos quais as ações humanas já estão moldadas a uma pré-consciência edificante e autorreveladora. (Foot Hardman, 2009 p. 292)

Extraio das palavras acima as pedras de toque que problematizam a tradição da viagem pela Amazônia e talvez expliquem porque ela reaparece na década de 1970 com Astrid Cabral. Conceber *deslocamentos geográficos e históricos* pressupõe não só o reconhecimento dos limites da história e da historiografia literárias, as quais não são capazes de historicizar todos os autores em épocas fixadas em um único caminho evolutivo, mas também de outros pontos de observação, ou seja, de outras perspectivas sobre o país (algumas delas, por vezes, alheias à construção de certa nacionalidade); em se tratando das ciências humanas e das artes, a difundida ideia de “evolução” é questionável na medida em que hierarquiza autores e obras, empurrando-os ao recinto simbólico da rejeição. Admitir uma *linhagem*, por outro lado, não é considerar exclusivamente a existência de dois tempos, o da nação e o paralelo (tal ideia seria uma forma invertida de reforçar, a partir do tempo imaginário da nação, modos e dispositivos de exclusão). Trata-se, ao contrário, do pontapé inicial para o entendimento de que esses autores se espriam, mobilizando tempos e espaços heterogêneos.

Por esse viés, é possível pensar os poemas sobre o imaginário amazônico em Astrid Cabral como nova configuração das expressões sobre a Amazônia, assentada na segunda metade do século XX. Ela contempla o aspecto mítico-imaginário e adiciona o caráter cosmopolita para discussão. A renovação do paradigma da viagem pela Amazônia reatualiza-a para novo contexto. Exemplo disso é a apresentação de um grupo de indígenas que solicita providências do governo em “Ponte Cabral”. O poema insere um novo quadro histórico e político, exibindo contradições a respeito do tratamento daquela memória cultural. Essa sensibilidade relacionada ao que está à *margem* permite vê-lo de outro modo (mais rico e desierarquizado).

Ao fim, por mais que falar sobre a década de 1970 no Brasil possa soar comum aos ouvidos de certa historiografia literária,⁸ é esperada a compreensão de que a produção artística brasileira não segue uma marcha temporal unívoca. Do mesmo modo, os

⁸Vale ressaltar a importância da pesquisa de Heloisa Buarque de Holanda intitulada *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (1980), referência para o estudo da poesia brasileira dessa época. De acordo com Holanda (1980, p. 9), visa-se naquele momento à identificação de tendências de “uma literatura jovem, muitas vezes circunstancial, ou mesmo para aquela que manifesta eventualmente um desvio para outros canais não especificamente literários. Trata-se de setores da literatura que sofrem e procuram responder talvez mais diretamente aos impasses gerados no interior do processo cultural brasileiro com a frustração dos projetos de revolução do início dos anos 60, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-68.” (grifos meus). O texto de Holanda define, de um lado, o tempo, quando delimita a idade e a característica daquela literatura, e, de outro, o espaço, quando a setorializa. Cônsia da sua postura e atividade crítica, a autora ainda divide sua investigação em três momentos, que podem ser pensados como vetores dinamizados pelos agentes culturais de então: “a participação engajada, a explosão anárquica do tropicalismo e seus desdobramentos e a opção vitalista da produção alternativa, conhecida como poesia marginal.” (Holanda, 1980, p. 10). A expressividade desses “setores” é incontornável para o contexto político e cultural brasileiro. Em suas propostas, eles não apagaram as presenças de outras manifestações artísticas, mas se elevaram como mais um conjunto ativo de atividades no plano da literatura e das artes. Dizendo de outro modo, deve-se pensar que o estudo de Heloisa Buarque de Holanda historiciza um legado que aqueles grupos deixaram como constructo de uma produção cultural efervescente, a qual está ao lado de atividades de outras localidades do país.

sentidos da palavra tradição extrapolam o caráter literário quando se pensa que um poeta, ao ter uma perspectiva também condicionada por um viés geográfico e cultural, lida com outras formas – não escritas – de tradição. Como consequência, o *topos* da *viagem* passa a ter caráter amplo e extrapola o mero mapeamento geográfico ou livresco. Em se tratando de um tema épico por excelência, a viagem recobra certo campo discursivo da descoberta, no qual viajar é uma forma de conhecer o mundo, é um enfrentamento de exercícios de alteridade. A viagem é oposta ao encerramento de um sujeito centrado, observador intocável, assim como não é uma imposição do outro, mas revelação de uma dinâmica dialética, na qual a perspectiva do viajante se transforma. Nesse sentido, o trabalho poético de Astrid Cabral põe em xeque a acumulação de uma memória literária marcada pelo exotismo ao problematizar o binômio natureza-cultura e evidenciar como seus elementos se integram. Operando um contraste produtivo sobre outra organização de vidas, traz à luz um desacordo com o movimento homogeneizador da nação.

Referências

- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPF, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- CABRAL, Astrid. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- CABRAL, Astrid. *De déu em déu*: poemas reunidos (1979-1994). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Tradução Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: *Ensaaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-62.
- FOOT HARDMAN, Francisco. A vingança da hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 311-312.
- FROTA, Lélia Coelho. Prefácio. In: CABRAL, Astrid. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979, p. 9-12.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. Manaus de águas passadas: a recriação poética de Manaus em Visgo da terra, de Astrid Cabral. Minas Gerais: VirtualBooks, 2014.

HUHNE, Leda. Entrevista com Astrid Cabral, poeta e tradutora. In: CABRAL, Astrid. Sobre os escritos: rastros de leituras. Manaus: EDUA, 2015, p. 369-373.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. Anais do 2º Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural. Vol. 1 Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p. 60-66.

PIZARRO, Ana. Amazônia: as vozes do rio – imaginário e modernização. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.