

A FRATURA DA MEMÓRIA: INFÂNCIA E VIOLÊNCIA NA PARÓDIA DO DISCURSO LÍRICO EM *INFÂNCIA EM FRANJAS*, DE ASTRID CABRAL

Fadul Moura (UEA/UFAM)¹

RESUMO: Astrid Cabral escreve nas primeiras páginas de *Infância em franjas* (2014): “A infância não passou de todo. Recolheu-se a um armário de lembranças-fantasmas, de onde às vezes escapam e me visitam”. As *franças-poemas* saltam pelas páginas do livro com poder e violência desde os primeiros versos, que retomam e subvertem as palavras de Casimiro de Abreu, quando ela ergue a voz e declara não ter saudades da infância, mas, ainda, que deseja “Enfrentar a lei dos grandes / e encarar o fogo do inferno / como conversa de espertos”. “Cabeça de menina” está longe de escolher um ludismo inocente e delicado: os sapos não são príncipes como nos contos de fadas; ao contrário, pedras e lascas cortantes, rasgando um espaço pelo qual podem vazar *fantasmas*. Assim, o discurso lírico de Astrid Cabral volta-se à tradição lírica brasileira, a fim de inverter ironicamente seus valores. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar a *paródia* (HUTCHEON, 1985) que Astrid Cabral executa sobre a memória literária e desdobrar seu efeito sobre a conduta patriarcal questionada por seus poemas. É pela fratura no discurso canônico que o eu lírico feminino abre vagas para a realização de sua memória, de sua subjetividade, isto é, de si.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira – Astrid Cabral – Paródia – Infância – Violência

ABSTRACT: Astrid Cabral writes in the first pages of *Infância em franjas* (2014): “A infância não passou de todo. Recolheu-se a um armário de lembranças-fantasmas, de onde às vezes escapam e me visitam”. The *franças-poemas* (*fringes-poems*) jump through the book pages with power and violence from the earliest verses, return and subvert the words of Casimiro de Abreu, when she raises her voice and says not having childhood nostalgia, she also desires “Enfrentar a lei dos grandes / e encarar o fogo do inferno / como conversa de espertos”. “Cabeça de menina” is far from choosing an innocent and delicate playfulness: the frogs are not like princes in fairy tales; on the contrary, stones and sharp splinters, opening a space that can leak ghosts. Thus, the lyrical speech of Astrid Cabral goes back to the Brazilian lyric tradition in order to ironically reverse their values. In this sense, the objective of this study is to analyze the parody (HUTCHEON, 1985) that Astrid Cabral does on literary memory and unfold its effect on the patriarchal conduct questioned by her poems. It is in the break of the canonical speech that the female poetic persona opens up spaces to elaborate her memory, subjectivity, that is, herself.

KEYWORDS: Brazilian Poetry – Astrid Cabral – Parody – Childhood – Violence

O estudo que se lança agora diz respeito a um trabalho inicial, em retrospectiva, sobre a poesia de Astrid Cabral. Seu caráter embrionário é evidenciado pela escolha de um único livro, intitulado *Infância em franjas* (2014), que foi lançado em Manaus em evento que comemorava os 60 anos do Clube da Madrugada, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) no mesmo ano. Na oportunidade, a autora apresentou uma série de poemas inéditos, dentre eles, os que constavam no livro em questão. Pela leitura de poesia, Astrid demonstrou o andamento de seu percurso poético: o que ela desenvolve agora são pequenas insurreições

¹ Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, pertencente ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Letras e Artes (MemoCult), da mesma universidade, e pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas de Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP), da Universidade Federal do Amazonas. Contato: faduldm@gmail.com

diárias, já encontradas em *Lição de Alice* (1986), por exemplo. Originadas na infância, essas pequenas insurreições são entendidas pelos adultos como atitudes de rebeldia; às meninas caberiam sempre os “bons modos”; entretanto, verifica-se que, a respeito do eu lírico feminino de *Infância em franjas*, as lições dos adultos serão constantemente observadas, indagadas, em pensamentos espertos. Em muitos casos, é no campo do pensamento que se realizam as ações dos poemas: a menina começa a maturar suas ideias, a fim de que as transforme em linguagem e ato. Dessa forma, acredita-se que Astrid Cabral está na mesma área de atuação de poetas de literatura brasileira contemporânea, os quais se voltam para temas canônicos: é necessário olhar com outros olhos para a ideia que se possui de infância e perceber a nova condução da autora, pela proposta da violência.

A temática da infância geralmente é abordada como um lugar utópico. Acolhimento, regaço e ternura são palavras que vislumbram um campo semântico que abarque os afetos de uma criança quando essa se encontra protegida. Isso sugere, por sua vez, que a infância é um lugar de proteção, ou melhor, em que o eu se sinta protegido. A pergunta que se faz agora é se é possível pensar em uma distopia dilaceradora de um resguardado lugar-afeto. A resposta é encontrada no livro *Infância em franjas*: em suas primeiras páginas, Astrid escreve que “[a] infância não passou de todo. Recolheu-se a um armário de lembranças-fantasmas” que – como ela mesma diz – “de onde às vezes escapam e me visitam” (CABRAL, 2014, p. 2). No seu caso, a memória passa a ser um evento sensível à dor, pois os afetos por ela mais uma vez sentidos não trazem sensações boas; ao contrário, são fantasmagóricas. Sua visitação não corresponde a uma divindade, mas a uma assombração sempre à espreita.

Ao definir as características de uma coleção, Walter Benjamin (2007) menciona que ela é construída por um critério de seleção e de reunião de objetos afins. Tais objetos têm depurados o significado e a funcionalidade referenciais para assumir os valores conferidos pelo colecionador ao constructo de sua obra. Nesse procedimento, segundo Benjamin, “[o] verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço [...]. (Assim procede o colecionador e também a anedota) [...]. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida” (2007, p. 240). Isso quer dizer que o colecionador é responsável pelo deslocamento do objeto de seu espaço para o lugar destinado à coleção, filtrando traços que atualizem, em cada objeto, o caráter do conjunto; não da individualidade dos produtos. Nota-se um processo de esvaziamento dos sentidos do objeto, a fim de que ele perca seu valor utilitário. É assim que se compreende, por exemplo, que, se um

sujeito possui uma coleção de relógios, nenhum deles repetirá os detalhes do outro. Na sua busca de colecionador, não importa mais a funcionalidade primeira de informar as horas. Pelo contrário, o colecionador voltar-se-á para o ano de fabricação, ao estilo, ao país originário. Essas serão as informações que poderão despertar o interesse para aquele que aplica o ato transformador do valor do objeto. No campo afetivo do colecionador, ocorre o despreendimento do possível valor monetário do relógio, e ele será operado por outro regimento, isto é, pela própria subjetividade de quem o reúne a outros objetos.

Numa tentativa de imobilização das coisas no tempo, o mecanismo da memória é semelhante ao procedimento do colecionador, pois volta-se à plenitude das sensações desencadeadas na experiência vivida, e encontra a representação que o sujeito opera sobre as coisas, pessoas e lugares. Dessa maneira, pode-se não só pensar a memória como uma coleção de afetos convertidos em imagens que se cristalizam em lembranças no cerne do sujeito, mas também desdobrar essa ideia sobre a lírica de Astrid Cabral. Nela, o eu lírico feminino assume a postura de uma colecionadora de lembranças desde a divisão de suas sessões: “Cabeça de menina”, “Armário de lembranças” e “Meu pai em mim”. Nota-se a sugestão oferecida por “cabeça”, a qual guardaria os pensamentos; “armário”, salvaguarda das lembranças; e o próprio eu, que projeta uma ideia do pai, a fim de que a própria subjetividade abarque-o. Por esse caminho de leitura, destaca-se o fato de que o eu lírico produz por si mesmo a imagem do pai, a ser uma extensão da sua subjetividade em forma de novo afeto em si.

As partes contêm pequenos poemas que conservam a infância contada por um eu lírico feminino envelhecido e denotam, em seus títulos, a ideia de recônditos nos quais estão armazenados pensamentos, experiências e afetos responsáveis também por dores e angústias. Unidos pelo eu lírico, os poemas constroem uma pequena narrativa de eventos pretéritos, em que as lembranças não carregam o ludismo ou a beleza infantil. Ao contrário, as *franjas-poemas* saltam pelas páginas com poder e violência, como se pode ver logo no poema de abertura:

Casemiro, Casemiro

Ai que não tenho saudades
da infância bem lá pra trás!
Que raivas choros temores
junto a adultos senhores.
E as tarefas rotineiras
que não acabavam mais?
à sombra de rijas regras

e urubus nos beirais!

Ai vontade de crescer
ouvir conversas inteiras
tossir e espirrar na igreja
e sem melindres dizer
indesejáveis verdades!
Enfrentar a lei dos grandes
e encarar o fogo do inferno
como conversa de espertos.
(CABRAL, 2014, p. 7)

A criação do poema pela negativa e pelo ritmo intermitente e estanque são marcas que põem à luz a mudança no alvo do que se quer apresentar. Com a *paródia* (HUTCHEON, 1985), o poema não trata de uma mera recuperação do poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, mas, sim, de destruir o deslumbramento do momento infantil, revelando que ele foi momento de “raivas choros temores”, em que o próprio sibilar dos /s/ aguçam a sonoridade para o atrito que exprime dor e aspereza; a ausência de vírgulas, por sua vez, sugere a intensidade das mesmas consoantes, que formam o contexto dolorido em único golpe. Com essas modalizações, Astrid Cabral subverte a matéria lúdica, apresentando-a pelo avesso, e evidencia que a infância não foi um lugar de felicidade. A inversão é uma forma de ludismo poético que arranha e quebra a cadência do verso, revelando a inflexão raivosa de uma menina que não se resignava com o posicionamento imposto pelos mais velhos. As consoantes em “*rijas regras*” arrastam-se em fortes fricções, enquanto os urubus lançam um olhar que está sempre à espreita, vigiando o cumprimento do que for normatizado.

Se o leitor for conduzido pelo poema da autora, o qual serve de motivo para todo o livro, será levado a encontrar o avesso do que pensam muitos poetas; dentre eles, Casimiro de Abreu. A menção ao poeta romântico, o qual recupera os valores de Victor Hugo para dizer suas saudades valiosas, já é alterada desde o título do poema: “Casemiro, Casemiro”, a combinar o substantivo “casa”, a conjunção “e” e o verbo mirar, trazendo o objeto a ser mirado em todos os poemas sobre eventos domésticos: a casa-afeto.

*

Leia-se, neste momento, um fragmento do poema aludido por Astrid Cabral:

Oh! souvenirs! printemps! aurores!

Victor Hugo

Oh! Que saudade que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais
Que amor, que sonhos, que flores
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência !
– Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d’amor !

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar !
O céu bordado d’estrelas,
A terra de aromas cheia,
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar !

[...]

(In: DIAS; AZEVEDO; ALVES, 2010, p. 90)

Em “Meus oito anos”, chama-se a atenção para a epígrafe empregada por Casimiro de Abreu, responsável por trazer à luz os versos de Victor Hugo. O autor seleciona um verso com palavras que motivam e avivam seu texto, a fim de que ele seja enlaçado pela intertextualidade com uma figura do cânone francês. Para Carlos Reis (2013), a epígrafe alógrafa invoca uma palavra com autoridade, com reconhecido peso cultural. Sua presença possui três funções: temática, com o objetivo de introduzir uma ideia afim; ideológica, em que se faz explícita ou veladamente a invocação de sentidos de propensão axiológica; e, por fim, uma função reverencial, em que o autor do texto saúda o referenciado. Nesse sentido, o paratexto, para seguir o termo de Gérard Genette, nunca é gratuito; ao contrário, ele estabelece o diálogo com a tradição, a fim de que a legitime e a fim de que o texto seja legitimado por ela. A presença de Victor Hugo é sentida em seu texto pelos corpos semânticos desenvolvidos em cada estrofe do poema. As sete estrofes de oito versos são iluminadas pelas palavras do poeta francês: *souvenirs* ilumina termos como “saudade” e “minha infância querida”, na primeira estrofe; *printemps*, termos como “belos os dias / Do despontar da existência” na segunda; e *auroras*, traduzida para o texto não só pela própria palavra em

português, como pelas imagens claras e sonoras, do “sol”, da “melodia”, da “doce alegria” e do “ingênuo folgar”, por exemplo. Após essas três primeiras estrofes, nota-se um movimento circular entre as palavras da epígrafe, a tomarem conta das estrofes seguintes, num retorno constante ao passado infantil, a ser suspenso em forma de ideia. Esse círculo se fecha quando se vê a repetição da primeira estrofe no final do poema, corroborando o enlace do eu lírico casimiriano pela lembrança da infância.

Sob essa ótica, Casimiro de Abreu estreita seus versos com a tradição romântica e aproxima-se do que Benedito Nunes aponta sobre movimento literário do século XIX, quando o crítico diz:

Produzindo-se nas mais variadas formas, que diferem entre si pela maior ou menor espiritualidade, formas que compõem os múltiplos degraus de um entendimento invisível – ora mais distante, ora mais próximo do consciente e do subjetivo – e que já são indivíduos integrando um grande organismo em crescimento evolutivo, a Natureza revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva. Uma vez que o seu aspecto material significa o espírito que as anima, as formas naturais, por um lado *produtivas* e portanto *criadoras*, por outro *expressivas* e portanto *simbólicas*, oscilam entre o estado de coisa e o estado de linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da *expressão* e da *criação* – conceitos românticos mantidos com valência quase igual para a literatura. O universo inteiro fala e os corpos são os signos de sua linguagem. (p. 59)

A Natureza no poema de Casimiro de Abreu carrega expressividade e desenvolvimento criativo, ao passo que acompanha os sentimentos do eu lírico. Se ela é uma produção da matéria simbólica capaz de traduzir a subjetividade criadora, a mesma Natureza de que fala Benedito Nunes será responsável por erguer as imagens da infância em “Meus oito anos”. O eu lírico do poema recorda-se de eventos pretéritos: pela plasticidade de sua memória, conjugada ao valor expressivo da imagem natural, Casimiro alcança a idealização plena, a qual sustenta a matéria da memória afetiva, ao passo que também se sustenta pela memória literária. Embora apresente um mundo menor e sem a dramaticidade intensa de outros românticos, o poeta consegue usar do mecanismo da memória para estatizar as suas imagens frutais: os laranjais, as bananeiras e as pitangas, por exemplo, pressupõem seus frutos e aliam as ideias de seus sabores às ideias do mar e do céu, a compor o microcosmo do eu lírico sempre fechado no eu, em si mesmo. São as suas lembranças, isto é, são traços de si,

projetados em imagens que o recobrem com uma existência pretérita, em que ele encontra aconchego nas imagens sensíveis ao sabor e à visualidade.

Sobre as publicações de Casimiro de Abreu, Antonio Candido aponta que

[...] [e]xtremamente romântico na fuga à abstração, à generalização, sempre transpõe no poema um sentimento imediato [...]. Ser casimiriano é ser suave e elegíaco, dar impressão de incomparável sinceridade, e, principalmente, nada supor no coração humano além de meia dúzia de sentimentos, comuns mas profundamente vividos. Por isso mesmo foi o predileto dos cestos de costura, levando a um fervoroso público feminino toda a gama permitida de variações em torno do enleio amoroso, negaceando os arrojos sensuais por meio de imagens elegantes. [...] (1969, p. 173)

Nota-se que, para Antonio Candido, a suavidade dos leves tons de lamentação do “ser casimiriano” é motivo da predileção do autor entre as mulheres. As sensações que são “permitidas” pela poesia legitimam o gosto do público feminino “em torno do enleio amoroso”. Nesse sentido, voltar-se para a infância como um lugar em que se busca a ingenuidade infantil e negacear “arrojos sensuais” são formas de suscitar um gosto pelos quesitos propostos: pelo duplo movimento encontrado em sua poesia – por sua vez corroborado pela crítica literária – parece vazar um imaginário da utopia, próprio ao Romantismo, não apenas dos espaços, mas também das figuras femininas. Quando as temáticas são convertidas em ideia, tudo é transportado para um imaginário de elegância. Parece que Casimiro está a elaborar argumentos para o imaginário burguês de que fala Candido, pois deve ser feito “[...] com o maior brilho e delicadeza possível o que for idealizado da conduta [...]” (1969, p. 177).

Em outro livro, intitulado em *Literatura e sociedade*, Candido levantará argumentos sobre a produção brasileira voltada para o público feminino. Da carga semântica encontrada em seu depoimento crítico, destaca-se o fato de que o meio de circulação possuía caráter *familiar*. Acompanhando suas palavras, verifica-se a prerrogativa de classe que atinge os meios de circulação e de produção da literatura do século XIX:

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar. (CANDIDO, 1980, p. 85)

O argumento de Candido segue o mesmo pensamento lançado em *Formação da literatura brasileira*. Apontando nesse momento para prosadores, Candido informa que tais autores seguiram o gosto de um público feminino burguês ao escrever composições literárias piegas. Se for levado em consideração que Antonio Candido não está apenas registrando o gosto de uma classe, mas também legitimando o gosto de uma literatura escrita em favor de um público feminino pelo peso de seu *status* de crítico, poder-se-ia pensar igualmente que seu texto sugere que tais temas menos valorizados estão correlacionados ao gênero feminino, revelando um comportamento e uma mentalidade da classe social a que pertencia o mesmo público.

É importante declarar que não se objetiva fazer uma análise sobre o autor, mas esboçar uma reflexão sobre sua produção crítica, a qual revela traços importantes sobre o olhar de como não só no período romântico, mas também depois dele, autores homens (poetas, prosadores e críticos) ainda são os primeiros a determinar o gosto do público feminino, antes mesmo da palavra advir de uma mulher. Crê-se, dessa maneira, que não se pode reduzir o escopo do pensamento ao fato de que durante muito tempo às mulheres foi negado o direito à educação. À época do Segundo Reinado, uma parcela burguesa já possuía razoável acesso à leitura, como o próprio Candido ao dizer que “[...] [*e*]lite literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras” (1980, p. 86).

*

Retorna-se, neste momento, à ideia de *paródia*, de Linda Hutcheon (1985), para quem ela é um recurso de autorreferência, um processo de reflexividade próprio às obras de arte a partir do século XX: numa demonstração de consciência didática e operacional, a paródia não deve ser entendida como forma derivativa e parasitária, mas, sim, como forma oposta à estética romântica que tem pendor para o gênio, para a originalidade e para a individualidade. É a maneira pela qual se quer chegar a um *acordo* com o legado. Isso, porém, não lhe tolhe a possibilidade de criação; pelo contrário, a obra assume o legado como referência primeira, ao passo que também executa o novo, portanto, “[...] a mudança [sobre o legado] implica continuidade e oferece-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. [...]” (1985, p. 15). Nesse sentido, o discurso lírico de Astrid Cabral volta-se à

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

Visualiza-se, dessa maneira, que a autora lança uma “contramirada” para o tema da infância feminina, a que eram reservados os afazeres domésticos e o silenciamento da voz. O mesmo silêncio recai sobre o desejo pelo crescimento, a ser manifesto apenas na velhice: é o avançar da idade e das épocas, as quais oferecem novas políticas de gênero, que abre espaço para a liberação da dor e traduz a angústia vivida desde criança. Nota-se que o ato de vigiar é acompanhado pela certeza da punição, a incidir o medo sobre a consciência da menina. Muito embora esse medo seja o instrumento de delimitação dos espaços em que a pequena possa estar, vê-se que ele alcança a conduta social e toca igualmente o comportamento dentro das igrejas, onde não se pode ter “excessos” (como se a tosse e o espirro liberassem deliberadamente um lugar vago para que as “indesejáveis verdades” tomassem uma anteforma para a linguagem).

Nesses termos, as memórias colecionadas pelo eu lírico feminino de Astrid Cabral não deixam de estar em contato com o que é interdito. Ao contrário, quanto mais a normatização impõe regras sobre o comportamento infantil, mais ele buscará outras formas de se presentificar por meios não perceptíveis pelos mecanismos de controle.

Para Foucault, “[...] a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há lugar para dizer, nem para ver, nem para saber [...]” (1988, p. 10). Seguindo esse raciocínio, Foucault declara que o emprego da repressão engendra uma *vontade de saber*: o cerceamento desencadeia um efeito reverso

do esperado, e onde não se pode *falar de*, aparecem por meio de outras manifestações tabus, obliquidades, artimanhas. O ser será manifesto de outras formas dentro do regime de repressão: ele conhecerá os mecanismos do regime, manipulará as mesmas técnicas de aplicação do silêncio e ganhará voz. A força do que Foucault chama de *vontade de saber* almeja o complemento do desejo. Desdobrando essa ideia sobre a poesia, nota-se que, para que isso aconteça, pequenas insurreições diárias, necessárias, são desenvolvidas pelo eu lírico em *Infância em franjas*.

A manifestação do ser pela linguagem ocorre também em outro poema, intitulado “A mágica das palavras”. Em um pequeno poema narrativo, o eu lírico feminino conta a aquisição da experiência da palavra, compreendendo que essa pode ter outros significados, dependendo da intencionalidade aplicada. Leia-se:

A mulher chegou da rua
falando: *de uma cajadada*
matei dois coelhos.
Pensei: que mentirosa!
Quer me fazer de boba!
Onde já se viu coelho
Andando pela cidade?
E onde arranjou o cajado?

Que história mais louca
é essa, oh dona?!
Ela explicou: *é que eu ia*
de manhã ao banco e de tarde
às compras no mercado.
Mas resolvi fazer tudo
de uma vez, em seguida.

Foi quando me dei conta
de que palavras eram mágicas.
As coisas podiam ser ditas
de maneira enviesada.
De brinca o mundo podia
ser mostrado à vera.
(CABRAL, 2014, p. 31)

Observa-se que a inocência infantil em relação ao manuseio das palavras é progressivamente perdida. A compreensão da linguagem conotativa concentrada no ditado popular é o meio de abertura da consciência, o qual promove relativo amadurecimento. Esse evento carrega consigo uma dor velada, pois o domínio da linguagem corresponde à perda da pureza própria. Traduzir o mundo em palavras pode ser um gesto corriqueiro por parte dos adultos; na “cabeça de menina”, por sua vez, demonstra autonomia relativa dentro da

condição que a limita. Dizendo de outro modo: a consciência de si refletida no domínio das palavras equivale à consciência da extensão de seu poder. Ao final do poema, a menina demonstra que aprendeu a lição quando conta ao leitor o resultado dessa experiência em outra experiência. Ela transforma o aprendizado em ato, consumando a transformação em si. Ao dizer que “De brinca o mundo podia / ser mostrado à vera”, utiliza-se do recurso lúdico da linguagem como disfarce de uma intenção obscurecida. Isso quer dizer que ela viola o limite de sua condição infantilizada, expondo, de maneira igualmente “enviesada”, o deslocamento do sentido em ironia. Como forma interna à *paródia* anunciada no primeiro poema do livro, a ironia dos outros poemas de Astrid ultrapassa a noção de tropo de palavra. Trata-se, na verdade, do fundamento da descoberta: a criança descobre o mundo na medida em que ele é iluminado pela consciência da mesma criança. Ela, por sua vez, percebe os jogos que as próprias palavras oferecerem a ela, tornando-se novos brinquedos a serem colecionados pelo eu lírico feminino. Brincar com esses brinquedos da linguagem leva ao treinamento das armas que o discurso carrega em si, ou ainda, da arma que o próprio discurso é.

Por fim, leia-se o poema “Missa na madrugada”:

Madrugada
sem resquícios de aurora.
Acordam-me
Antes dos sinos.
Vamos à missa das cinco.
Chumbada de sono
sonâmbula
visto-me sem ânimo.
Vai a família rua afora
à parca luz de altos
lâmpioes cansados.
Sigo atrás desgarrada
bêbada de preguiça.
Por que aquela missa?
Do beco surge um homem
pondo a mão em minhas coxas.
Grito. Ele corre e some.
A família se volta longe na rua:
*Olha só em que dá
não nos acompanhar!*
Olha só em que dá
Na escura madrugada
me arrastarem
sonâmbula à missa!
(CABRAL, 2014, p. 20)

A família que caminha de madrugada obedece ao hábito da missa. A repetição dos comportamentos serve para que a menina aprenda os costumes do grupo familiar. A ela, por sua vez, é inerente o desapego. Ser “desgarrada” aponta para a parábola da ovelha que precisa ser reconquistada no instante da fuga. Ela, todavia, indaga-se, no centro de sua embriaguez de sono, sobre o motivo de estar ali. E se surpreende com a aparição de um homem que a alicia. No espanto, ela não recebe o acolhimento esperado para uma criança; ao contrário, ela é punida com a fala dos pais. A reprodução parcial da fala dos pais no verso expressa o fato de a menina apreender o mecanismo da repreensão e devolvê-lo, agora, pela sua perspectiva. A personagem imita o procedimento do eu lírico de “Casemiro, Casemiro”, mas na instância narrativa. O que seria compreendido geralmente como enfrentamento em relação à ordem revela o desleixo da família que conhece o grito de socorro da filha e, no entanto, deposita a responsabilidade na própria atitude de distanciamento da menina. A preguiça e o sono deixam de ser responsáveis pela lentidão e assumem a característica da indolência aos olhos dos pais, os quais não levam em consideração o perigo pelo qual a pequena passou. O poema sequer menciona a busca do acolhimento na família. No contexto do interior do poema, os pais naturalizam a responsabilidade na menina: se ela estivesse bem acordada, nada teria acontecido consigo. A denúncia proposta por Astrid Cabral aduz ironicamente a transposição da responsabilidade do outro para a figura da pequena mulher, como se ela tivesse escolhido ter sido abusada. Nota-se o apelo, ainda que áspero, à situação do desleixo da família para o próprio corpo da filha, colocado em detrimento do hábito religioso.

É assim que a poesia de Astrid Cabral compõe uma narrativa com base em pequenos eventos. A infância torna-se o lugar-afeto não mais de beleza e meiguice. Pela *paródia* do discurso lírico canonizado, seguido de diversas relações irônicas, o que se verifica é uma poesia de denúncia e de lacerações, as quais se voltam para insurreições diárias. Vê-se que a consciência infantil possui aberturas e adormecimentos: ora ela se abre ao ensinamento ao manuseio das palavras, ora se rebaixa para a falta de maturidade que lhe é própria. Em meio às oscilações, pequenas revoluções acontecem em favor do amadurecimento, ao passo que ele dilacera a utopia, pois arranca da menina a ingenuidade. Apenas com ele ela poderá buscar, em sua trajetória, um tipo específico de independência: a do conhecimento colecionado, agora, apresentado pelas memórias. Há, com isso, de pagar um preço, pois por certas dádivas, os custos sempre foram altos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 1969. (Vol. 2)

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

DIAS, Gonçalves; AZEVEDO, Álvares de; ALVES, Castro. **Poesia romântica**. Manaus: Editora Valer, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. E J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Geral, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. (Coleção Arte & Comunicação)

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

Recebido: 28/06/2016

Aprovado: 24/07/2016