

POESIA E MEMÓRIA

A poética de  
*Myriam Fraga*

EVELINA HOISEL  
CASSIA LOPES (Org.)





POESIA E MEMÓRIA A poética de *Myriam Fraga*

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



P O E S I A E M E M Ó R I A

A poética de  
*Myriam Fraga*

EVELINA HOISEL E CÁSSIA LOPES (Org.)

EDUFBA Salvador, 2011

©2011 by autores

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA

Feito o depósito legal

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Matheus Menezes Silva

REVISÃO

Vera Rollemberg

*SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira*

Poesia e memória : a poética de Myriam Fraga / Evelina Hoisel, Cássia Lopes,  
organizadoras. - Salvador : EDUFBA, 2011.

326 p.

ISBN: 978-85-232-0809-7

1. Fraga, Myriam – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. I. Hoisel,  
Evelina. II. Lopes, Cássia.

CDD 869.1 – 22. ed.

Editora filiada à:



EDUFBA Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina – Salvador – Bahia CEP 40170-115

Tel/fax 71 3283 6164 www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

# Sumário



**Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga 9**

*Evelina Hoisel e Cássia Lopes (Organizadoras)*

## **POESIA E MEMÓRIA: SEMINÁRIO MYRIAM FRAGA**

**SAUDAÇÃO 17**

*Boris Schnaiderman*

**ENSAIOS**

**Vias da viagem erótico-amorosa na poesia de Myriam Fraga:  
uma leitura ecofeminista 21**

*Angélica Soares*

**Um olhar lírico sobre o mito e estudo de caso 39**

*Antonia Torreão Herrera*

**A trouxa de sonhos de Myriam Fraga 55**

*Cássia Lopes*

**Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga 65**

*Cleise Mendes*

**A memória nas paisagens líricas 79**

*Evelina Hoisel*

**A polifonia poética de Myriam Fraga na dissonância pós-moderna 95**

*Helena Parente Cunha*

## DEPOIMENTOS

**Um depoimento: poesia não se faz somente com versos** 117

*Claudius Portugal*

**Myriam Fraga: poeta de primeira grandeza** 125

*Florisvaldo Mattos*

**De poesia, amizade e o *Livro dos adynata*** 135

*Jerusa Pires Ferreira*

**Interrogações sobre Myriam Fraga, desde “A esfinge”,  
da folha dominical de um suplemento literário, até o seminário  
em que se decifra o indecifrável** 151

*José Carlos Capinan*

## OUTROS ENSAIOS

**O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos** 171

*João Carlos Teixeira Gomes*

**Myriam Fraga: o lado escuro do avesso** 187

*Jorge de Souza Araújo*

***Femina*: todas as mulheres do mundo** 193

*Judith Grossmann*

**Cyana Leahy e Myriam Fraga: a arte de recontar história** 203

*Kátia da Costa Bezerra*

**Estratégias de permanência no girar do calendário** 211

*Lígia Telles*

**A mitologia segundo Myriam Fraga** 227

*Lígia Vassallo*

**Nas tramas do existir: imagens de Penélope na poesia de Myriam Fraga** 237

*Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva*

**Con Myriam Fraga explode l'universo femminile brasiliano 261**

*Antonella Rita Roscilli*

## **RESENHAS**

**A ilha e o arquipélago 271**

*Jorge Amado*

**Um poeta de águas primordiais 273**

*Hélio Pólvara*

**Myriam Fraga: unidade, concisão, poesia 277**

*Ildásio Tavares*

**A ilha 281**

*Adonias Filho*

**Entre espaços e cinzas 285**

*David Salles*

**Palavra de mulher, coisa fecunda 291**

*Cid Seixas*

**Nomeação da origem 295**

*Manuel da Costa Pinto*

## **ENTREVISTA**

**Myriam Fraga 301**

Entrevista concedida a Giovanni Ricciardi

**Sobre os autores 319**



## Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga



A obra de Myriam Fraga abre horizonte para diferentes perspectivas de leitura crítica sobre o tema da escrita memorialista. Levantam-se questões significativas acerca do debate contemporâneo sobre a relação entre memória, história e biografismo, quando as duas primeiras vertentes aproximam-se e se distanciam em um casamento tenso e ambíguo. O discurso historiográfico parece duvidar da veracidade dos fatos trazidos pelo olhar memorialista; já a memória requisita a legitimação da lembrança, os direitos da subjetividade e da imaginação imersas nas tensões sociais.

No artesanato de sua prosa biográfica e na lírica de seus versos, coube a Myriam Fraga expor a dificuldade e o fascínio pelo passado, no que este tem de inabordável e irreprimível. Nos livros dedicados à biografia de nomes importantes da vida cultural brasileira, como Castro Alves e Luiz Gama, a escritora faz emergir vozes caladas no passado escravocrata brasileiro. Também atende ao apelo de Leonídia Fraga, a musa infeliz do poeta Castro Alves, geralmente lembrada apenas pelo convívio com o ilustre poeta baiano.

Na poética fraguiana, a memória não é somente efeito de uma vontade centrada na consciência histórica ou no recordar lírico. Há momentos em que a cena do passado avança, involuntariamente, sobre o papel em branco, e o retorno do vivido nem sempre é fruto do exercício de liberdade de quem escreve, pois se revela a urgência diante do presente. Os signos da memória imprimem-se quase como uma exortação; as imagens fugidas do tempo exigem uma cosmogonia, porque os signos ou a lembrança não se acomodam à passividade das horas e levam o passado a invadir o presente num mar de signos tão intenso na pintura da

travessia mítica pelos seus versos. Ao penetrar no reino das palavras, a escritora baiana destrona alguns impérios na atemporalidade dos mitos. É uma escrita debruçada sobre o instante, muito distanciada da insígnia preservacionista; posição que questiona em seu labor literário.

Na experiência subjetiva e no desenho da política margeada pela escritora, quando as vozes atuam, pedem deslocamentos de discursos e revisões de lugares de poder, torna-se impossível calar o passado no seu relacionamento com o aqui e o agora. Disso resulta a atualidade e importância da obra de Myriam Fraga que é objeto da publicação dos textos críticos apresentados nessa coletânea. São ensaios de caráter interdisciplinar no enfoque dado à memória, contemplando pesquisadores das áreas de Letras, de Teatro e escritores da cena baiana e nacional, todos envolvidos pelo desejo de alargar as vias interpretativas para o universo poético fraguiano, para além de um debate estritamente acadêmico.

Disso resulta o interesse e a relevância da publicação deste livro: farto material para discussões sobre as paisagens da Bahia, palco de inúmeras tensões sociais a que o livro não se furta retratar. Também se encontra aqui o perfil da intelectual Myriam Fraga, sua dedicação como Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado e seu talento para urdir as cenas do cotidiano aos temas e formas tão bem construídas no seu fazer literário. Assim, este livro não assume caráter apenas laudatório da poeta baiana; não são apenas testemunhos e elogios sobre sua atuação, mas estudos e pesquisas criteriosas, depoimentos instigantes para ler esta escritora e seu âmbito sociocultural, mas, sobretudo, registros que permitem escutar o presente, de interesse para o leitor baiano e brasileiro, não reservado somente à recepção acadêmica.

Autora de uma das obras mais representativas da poesia contemporânea da Bahia, Myriam Fraga pertence à linhagem de escritores que revelam uma aguda consciência sobre o valor das palavras. Detentora de uma dicção poética densa e compacta, a sua carreira literária ganha fôlego nos anos 1957/58, quando intelectuais da época, que frequentavam a Universidade Federal da Bahia, a Escola de Teatro, a casa de cultura localizada no bairro do Canela, reuniam-se para discutir suas produções. A partir daí, Myriam Fraga começa a publicar em jornais e revistas, construindo

amizades com intelectuais e artistas como Calasans Neto, David Salles, Fernando da Rocha Peres e Glauber Rocha.

Como poeta baiana, lançou o seu primeiro livro em 1964 pela editora Macunaíma, criada por Glauber Rocha, Calasans Neto, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares com o objetivo de publicar as produções dessa geração. Nos vários livros publicados — *Marinhas* (1964), *Sesmaria* (1969), *Livro dos adynata* (1973), *A ilha* (1975), *O risco na pele* e *A cidade* (1979), *As purificações ou O sinal de talião* (1981), *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), *Os deuses lares* (1991), *Sete poemas de amor e desespero de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos à partida do poeta Gregório de Mattos para o degredo em Angola* (1995), *Femina* (1996), *Poesia reunida* (2008) — estabelece-se intensa interlocução com uma tradição literária, apropriando-se dos mitos e dos símbolos que constituem o patrimônio cultural do Ocidente, postos em diálogo com os elementos de uma vivência local, paisagens e cenários, atravessados por personagens da história da Bahia e do Brasil.

Myriam Fraga também incursiona pela prosa com *Flor do sertão* (Breve notícia do amor infeliz da moça Leonídia pelo poeta Castro Alves), de 1986, pela atividade crítica e jornalística. Durante vinte anos, foi colaboradora do jornal *A Tarde*, através da coluna Linha d'Água, espaço reservado para assuntos relacionados à vida literária e cultural da Bahia. Como Diretora do Departamento de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia, de 1980 a 1986, trabalhou no sentido de divulgar a produção dos novos poetas locais, através da criação da Coleção dos Novos (Aleilton Fonseca, Carlos Ribeiro, Mirella Márcia Longo Vieira Lima, Dalila Machado etc.), promovendo uma discussão da produção literária desenvolvida na Bahia, em dois Encontros de Literatura Emergente, realizados em parceria com o Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Como Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, desde 1986, desenvolve profícuo trabalho de preservação e divulgação do acervo literário e documental do escritor Jorge Amado, estabelecendo interlocução com instituições nacionais e estrangeiras. Este trabalho, por si só, confere um especial destaque à atuação intelectual de Myriam Fraga na cena cul-

tural baiana. E é ainda como Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, através da linha editorial Casa de Palavras, que continua incentivando a publicação local de jovens escritores (como Narlan Mattos Teixeira, Alessandra Leila, Sandro Ornellas, Paulo Pedro etc., através do Prêmio Braskem de Literatura) e de escritores de reconhecimento nacional e internacional (Judith Grossmann, Ruy Espinheira Filho, Ildásio Tavares, Conceição Paranhos, Florisvaldo Mattos, Fernando da Rocha Peres, entre tantos outros). Myriam Fraga é também membro da Academia de Letras da Bahia; desde 1985, ocupa a cadeira número 13 nesta Instituição e se destaca como vigorosa colaboradora.

Ao propor o estudo de algumas vertentes da poesia lírica, a partir do enfoque da história, da mitologia e da memória, bem como proceder ao mapeamento dos lugares que são atravessados pela intelectual jornalista, Diretora do Departamento de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, a publicação deste livro propiciará significativa contribuição para compreender e situar essas múltiplas atuações, delineando os perfis literário e intelectual de uma relevante figura da literatura baiana do final do século 20 e início do século 21, dando visibilidade à sua produção no contexto da literatura brasileira contemporânea, bem como proporcionar encontro entre intelectuais inscritos na tradição literária e cultural da Bahia, a exemplo de Jerusa Pires Ferreira, Judith Grossmann, Ildásio Tavares, João Carlos Teixeira Gomes, José Carlos Capinan, dentre tantos outros que participam dessa coletânea.

\* \* \*

***Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*** estrutura-se em quatro partes: Poesia e memória: seminário Myriam Fraga (subdividida em Ensaio e Depoimentos), Outros ensaios, Resenhas e Entrevista.

**Ensaio** reúne textos de especialistas, oriundos da Bahia e de instituições nacionais, apresentados durante o *Seminário Myriam Fraga: poesia e memória*, evento realizado na Academia de Letras da Bahia em junho de 2008, para homenagear a escritora e a intelectual a partir da análise da sua produção literária e cultural. Por ser registro de um Seminário, o

texto de abertura é uma **Saudação** à escritora Myriam Fraga, proferida pelo eminente professor e tradutor Boris Schnaiderman. Já as leituras críticas inseridas neste espaço recortam aspectos distintos da sua obra poética, procurando situá-la na contemporaneidade, mapeando, também, as suas múltiplas incursões pelo passado mítico e histórico. Na diversidade de abordagens de especialistas de instituições locais — Antonia Herrera, Cássia Lopes, Cleise Mendes, Evelina Hoisel — e de instituições nacionais — Angélica Soares, Helena Parente Cunha — temos a visão de como a poesia de Myriam Fraga constitui-se uma espécie de documento da memória cultural, ao cartografar paisagens geográficas e históricas, através das quais transitam personagens de distintas épocas. Estas leituras destacam a capacidade que possui o sujeito poético de assumir a voz de uma coletividade, incorporando personagens históricos e mitológicos, com acentuada sensibilidade histriônica.

Os **Depoimentos** são de intelectuais baianos que, ao longo dos anos, participaram com Myriam Fraga de importantes acontecimentos da vida literária na Bahia. Através dos textos de Claudius Portugal, Florivaldo Mattos, Jerusa Pires Ferreira, José Carlos Capinan, são reconstituídos diversos movimentos de uma atuação que recompõe o cenário cultural baiano no final do século 20 e início do século 21. Esta atuação atravessa diferentes territórios culturais, dentre eles: o da geração Mapa e das edições Macunaíma, o da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e o da Fundação Casa de Jorge Amado. Em todos eles, está presente a intelectual, exercendo uma profícua atividade com ampla repercussão em vários setores da vida cultural baiana.

**Outros ensaios** ampliam as perspectivas de abordagem da poesia de Myriam Fraga, possibilitando a releitura de textos críticos já publicados em suplementos literários e periódicos, bem como ensaios ainda inéditos que lançam outros olhares sobre a produção literária da escritora. Neste espaço, comparecem João Carlos Teixeira Gomes, Jorge de Souza Araújo, Judith Grossmann, Kátia da Costa Bezerra, Lígia Telles, Ligia Vassallo, Ricardo Nonato Abreu Silva, Antonella Roscilli, atestando a repercussão de uma obra que se constrói na tensão entre o local e o

global, o presente e o passado, a história e o mito, a lírica e a épica, com a presença marcante do tônus dramático.

**Resenhas** proporcionam ao leitor o conhecimento de textos que registram os traços de construção de uma obra poética ainda em processo, no momento mesmo em que ela vai sendo entregue ao público. As resenhas traduzem a repercussão dessa obra no instante do seu aparecimento e a sua inserção no espaço literário já constituído na Bahia e no Brasil. Todos os textos trazem a data da sua publicação e são assinados por renomados escritores: Jorge Amado, Hélio Pólvora, Ildásio Tavares, Adonias Filho, David Salles, Cid Seixas, Manuel da Costa Pinto.

Na última parte — **Entrevista** —, a voz de Myriam Fraga recompõe a teia de questões poéticas do ponto de vista do escritor como leitora de sua produção, a partir de uma entrevista concedida a Giovanni Ricciardi.

Com a publicação desta coletânea, as organizadoras pretendem oferecer ao público um significativo conjunto de textos que flagram **a poética de Myriam Fraga**, contribuindo tanto para a fruição dos leitores de sua poesia, como para aqueles estudiosos dedicados à pesquisa da literatura contemporânea.

\*\*\*

Agradecemos à Academia de Letras da Bahia, que promoveu o *Seminário Myriam Fraga: poesia e memória*; ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), à Fundação Gregório de Mattos, à Fundação Pedro Calmon e ao Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE), pela parceria na realização do Seminário; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), que tornou possível a publicação deste livro; a todos os colaboradores.

*Evelina Hoisel*  
*Cássia Lopes*  
Organizadoras

**POESIA E MEMÓRIA:  
SEMINÁRIO MYRIAM FRAGA**





## SAUDAÇÃO

Boris Schnaiderman



Caros amigos e nossa cara homenageada:

Fiquei profundamente sensibilizado com o convite para saudar a nossa querida poeta Myriam Fraga, o que me permite expressar agora a admiração que tenho pela sua obra. Ao mesmo tempo, tenho uma sensação estranha, como se tivesse vindo aqui ensinar o padre-nosso ao vigário. Veja-se bem: não se trata de falsa modéstia. É realmente o que sinto.

Na minha opinião, o que melhor define a obra de Myriam é um verso do poema “Ars poetica” em seu livro *Femina* (FRAGA, 1996):

*A escritura das vísceras.* (p. 9)

Esse verso faz eco a uma das três epígrafes do volume, uma citação de Murilo Mendes: “Rigor e lucidez na intensidade” (p. 5).

Percebe-se que, em todo o percurso de Myriam, há essa busca por “Rigor, e lucidez na intensidade”. E ela consegue dar materialidade maior à formulação magistral de Murilo, com a definição da poesia como algo que tem a ver com as vísceras, algo primordial. Enfim, o humano ligado à natureza. E isso percorre toda a sua obra poética.

Nesta, os cenários mudam, as circunstâncias também. Mas o que permanece, sempre, é a busca da verdade visceral, o homem confrontado com a sua natureza. Os exemplos podem ser citados em profusão, mas alguns se destacam pela intensidade, como este poema ainda em *Femina*, “Medusa” (p. 86-87):

*Há tambores na carne.  
No entanto  
Defrontam-se em mim  
A vontade e o silêncio.* (p. 86)

Enfim, o máximo de intensidade num mínimo de palavras. Muitas vezes, essa concisão expressa uma acuidade visual extrema, como neste outro poema do mesmo livro, “Bucólica” (p. 72):

*Na noite sem estrelas  
Acenderam-se os vagalumes  
E o céu ficou mais perto.*

Mas, assim como ela chega ao máximo de concentração, o seu verso às vezes se espalha. Por exemplo, todo o livro *Os deuses lares* (FRAGA, 1991) gira em torno da volta de Ulisses para casa e do reencontro com Penélope, e é praticamente um só poema. Outras vezes, o seu percurso torna-se engenhoso, como é o caso do *Livro dos adynata* (FRAGA, 1973), um extenso discurso poético sobre a impossibilidade de dizer. Sem dúvida, algo barroco se acrescenta aí à concisão de seu verso. Com frequência, aparece em seus poemas um toque ficcional, como se tem particularmente no livro *As purificações ou O sinal de talião* (FRAGA, 1981). Veja-se, nesse sentido, sobretudo o texto “Guerrilha” (p. 53). Aliás, essa atração pelo ficcional a levou a escrever a “notícia biográfico-sentimental”, segundo sua própria definição, livro esse chamado *Flor do sertão* (FRAGA, 1986), onde se entrega a uma reconstituição do último amor de Castro Alves, Leonídia Fraga, que acabou seus dias num manicômio. Minimizada pela história literária, *essa triste Ofélia dos trópicos* (p. 35) encontrou finalmente quem redimisse a sua imagem. O tema também resultaria numa pesquisa mais circunstanciada, *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves* (2002), um livro muito bem documentado, onde se reconstitui a história trágica de seu último amor. A abordagem desse impressionante episódio constitui um dos momentos culminantes de sua aproximação de temas baianos. É praticamente impossível pensar na obra de Myriam sem esse apego forte a esses temas. São, sem dúvida, o cerne de tudo o que ela criou.

Embora seja tão forte o seu fascínio pela Grécia Clássica, e não obstante apareçam tantas alusões a outros fatos históricos, ou melhor, em-

bora a poeta se transporte com tamanha liberdade para outras terras e épocas, a Bahia está sempre presente em seus versos, o sotaque baiano predomina, apesar de toda a sua adesão a outras culturas. Chega a ser surpreendente a versatilidade com que Myriam se move nesses espaços e tempos tão afastados, sem qualquer impostação erudita, sempre em ligação profunda tanto com o seu tema quanto com a sua própria identidade.

A leitura de sua obra nos leva a refletir sobre a poesia no mundo de hoje. Imediatamente, me vem a lembrança de dois poemas de Boris Pasternak, “Definição de poesia” e “Poesia” (PASTERNAK, 2001a, 2001b), ambos traduzidos por Haroldo de Campos e incluídos no livro *Poesia russa moderna*, que realizei com ele e Augusto de Campos. Esses dois poemas são verdadeira obsessão minha. E eu cheguei a citá-los numa outra ocasião aqui em Salvador. Em ambos, Pasternak insiste, em outros termos, que a poesia não está só nas palavras. Ela está no mundo, nos objetos ao redor e até no sofrimento humano, quer nos bairros miseráveis das cidades, quer nos embates de uma guerra. Fica, pois, subentendido em ambos os textos: cabe ao poeta captar essa mensagem, estar no mundo. E devemos acrescentar: o poeta nos ensina a ver algo até então oculto. Com ele, sentimos essa vivência com intensidade. E é certamente isso que encontramos na poesia de Myriam.

A palavra dos poetas é cada vez mais necessária em nosso mundo. E ela irrompe em nosso cotidiano. A poesia de Myriam Fraga me persegue com sua materialidade envolvente, com sua concisão e contundência tão próxima da natureza, tão direta e essencial.

Obrigado, Myriam, pelo que já nos deu e pelo que ainda esperamos de você.

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

FRAGA, Myriam. *Flor do sertão*. Salvador: Macunaíma, 1986.

FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

FRAGA, Myriam. *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

PASTERNAK, Boris. Definição de poesia. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001a. p. 188.

PASTERNAK, Boris. Poesia. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001b. p.189-190.

## Vias da viagem erótico-amorosa na poesia de Myriam Fraga: uma leitura ecofeminista

Angélica Soares



*Se concordamos com a primeira lei de ecologia de Barry Commoner,  
“Todas as coisas são interligadas umas com as outras”, podemos  
concluir que a literatura não flutua acima do mundo material em  
algum éter estético, ao invés disso, tem um papel num sistema global  
imensamente complexo, no qual energia, matéria, e ideias interagem.*

GLOTFELTY, 2003, p. XIX<sup>1</sup>

Conduzida pelos princípios de inter-relacionamento e de interdependência, implícitos nessas referências de Cheryll Glotfelty, proponho que, ao procurarmos apreender, desde um ponto de vista ecofeminista, a liberação do erotismo tematizada na poesia brasileira de Myriam Fraga, deixemo-nos encaminhar por uma consciência ecológica global.

Em 1989, Félix Guattari já advertia para o fato de que a ecologia não podia voltar-se apenas e isoladamente para os problemas decorrentes do relacionamento entre ser humano e meio ambiente, se devendo interligar os três registros ecológicos: o ambiental, o social e o mental ou da subjetividade humana. Lembra-nos que:

---

1 Trad. de Izabel Brandão.

Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito para esmagar sob uma capa de silêncio as lutas de emancipação das mulheres e dos novos proletários que constituem os desempregados, os “marginalizados”, os imigrantes (GUATTARI, 1989, p. 35).<sup>2</sup>

Propõe-nos Guattari, com sua ecosofia, que se construam “Territórios Existenciais” (1989, p. 38-39) concernentes a modos de ser e ao corpo, como ponto de partida para vivências verdadeiramente ecológicas. Levando em conta que um “Território Existencial” é sempre um espaço de ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, do surgimento de novas modalidades de valorização que envolvem a subjetividade e a socialidade, a voz feminina da liberação do desejo, ao romper com valores já cristalizados pela ideologia patriarcal, encontra-se com o pensamento guattariano.

O erotismo, para bem realizar-se como experiência compartilhada, intersubjetiva, carece de uma desopressão da subjetividade, que livre o ser humano dos sentimentos de desorientação, de isolamento, de perda de si mesmo, que o sufocam tanto quanto o ar poluído de um grande centro industrial. Essa desopressão, por sua vez, conduz a uma transformação no *socius*, que engendraria “novas práticas de si na relação com o outro” (GUATTARI, 1989, p. 71), transformação básica para a “re-invenção do meio ambiente” (p. 13) e para a reorientação dos “objetivos da produção de bens materiais e imateriais” (p. 14).

O pensamento guattariano, ampliando a percepção do ecológico, indica um caminho de superação de dicotomias, no que bem dialoga com o ecofeminismo, enquanto vertente feminista da ecocrítica, proposta por William Rueckert (1996, p. 105-123), que defende o relacionamento de aspectos ecológicos à leitura de textos literários, ao ensino e à escrita sobre literatura.

---

2 Trad. da Autora. Idem para as demais citações de Félix Guattari.

Maria Mies e Vandana Shiva, duas representantes do ecofeminismo, esclarecem-nos:

Uma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. Somente deste modo estaremos habilitados a respeitar e a preservar a diversidade de todas as formas de vida, bem como das suas expressões culturais, como fontes verdadeiras do nosso bem estar e felicidade (MIES; SHIVA, 1993, p. 15).

Atuações desopressivas, liberadoras e demolidoras de tabus sexuais, recriadas poeticamente, vêm integrando os quadros da literatura brasileira de autoria feminina; o que nos conscientiza sobre a necessidade de ruptura dos paradigmas masculinistas repressores, apoiados em uma falsa fragilidade e subalternidade femininas construídas e mantidas coercitivamente através de “práticas, discursos e instituições sócio-culturais dedicados à produção de homens e mulheres” (DE LAURETIS, 1994, p. 229). E, nesse contexto, se situa grande parte da criação de Myriam Fraga.

Sua poesia, radicalizando modos libertários de vivenciar conjuntamente o prazer, participa, a meu ver, da consciência ecológica no seu sentido mais globalizante, visto que as imagens do corpo, como parte integrante da Natureza e livre para o gozo, contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e conseqüentemente aos da socialidade; remetendo-nos à cosmologia referida por Mies e Shiva.

Por esse direcionamento ecofeminista serão aqui percorridas algumas vias da viagem erótico-amorosa fraguiana. Sendo assim, comecemos pelo poema intitulado “Definição”, de *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), construído como uma confissão de fé na poesia e no amor:

*Não vou contar do tempo  
Da viagem*

*Nem vou traçar seu rumo  
Sua incerta paisagem.  
Não vou além de mim,  
Do que arrebatado  
Da lenda e seu fadário.  
Canto apenas canto  
— Assim quero cantar —  
O resto é só disfarce,  
É só um giro  
No ar, é só o inquieto  
Coração e seu compasso  
No mais:  
O mesmo sol, mesmo grito  
De cor, mesmo infinito  
Pássaro bebendo nos aflitos  
Bebedouros do amor. (s. p.)*

O sentido de liberdade infinita, que norteia o voo do pássaro é também o que identifica o *giro / No ar*, motivado pelo desejo erótico-amoroso, que conduz a criação fraguiana e lhe confere a feição telúrica, explicitada constantemente.

A “Definição” anunciada no título, sendo poética, acaba por indefinir-se, no que mantém em tensão, durante toda a obra, avios e desvios do *rumo* da viagem, pela incerteza da paisagem. Pássaro e poeta identificam-se, ao saciarem sua sede *nos aflitos / Bebedouros do amor*. A essa metáfora somos encaminhados pela referência ao *mesmo* (*sol* e *grito*), que nos traz o sentido da identidade nas diferenças.

Já em “Semeadura”, a poética fraguiana, por ser, ecologicamente, eliminadora dos dualismos, suprime também as hierarquias na relação entre os sexos, enfatizando qualidades compartilhadas e/ou complementares com o outro, não havendo espaço para a dominação. E vem, desse modo, ao encontro do ecofeminismo que “trabalha explicitamente para desafiar ideologias dominantes de dualismo e hierarquia dentro da cul-

tura ocidental” (ARMBRUSTER, 1998, p. 98);<sup>3</sup> sendo pensado o dualismo por Plumwood, como:

[...] processo pelo qual conceitos contrastantes (por exemplo, identidades de gênero masculinas e femininas) se formam pela dominação e subordinação e se constroem como oposicionais e exclusivas [...] No dualismo, os lados mais altamente valorizados (masculinos, humanos) são definidos como alienados e de uma diferente natureza, ou ordem de ser, do lado mais “baixo”, inferiorizado (mulheres, natureza) e cada um é tratado como faltando em qualidades que tornam possível superpor associação ou continuidade. A natureza de cada um é construída de maneiras polarizadas através da exclusão de qualidades compartilhadas com o outro; o lado dominante é visto como fundamental, o subordinado é definido em relação a ele. O efeito do dualismo é, nas palavras de Rosemary Radford Ruether, “naturalizar a dominação” (PLUMWOOD, 1993, p. 31-32).<sup>4</sup>

Vejamos o poema:

*O limite da luz  
É o espaço do salto.  
É a asa do sonho,  
O caminho de volta,  
Extravio ou derrota.  
O pássaro é este silêncio  
Cortando como faca.  
É a bicada no ventre:  
Semeadura de mel  
Nos meus campos molhados.*

---

3 Trad. Izabel Brandão.

4 Trad. Nadilza de Barros Moreira.

*Oh! eterno seja o passo  
Minha pele no teu aço,  
Ó pássaro, pássaro.*

*Senhor do sol me arrebatá,  
Ó pássaro,  
Tuas garras como arado  
Revolvendo meus pedaços.*

*Meu corpo de sementeira  
Na raiz do teu abraço.*

*Um arco-íris de espigas  
No meu seio, meu regaço  
Como um odre*

*Na esperança de teu vinho,  
Meu canto no teu cansaço  
Ó pássaro, pássaro. (s.p.)*

Aí, a dicção vocativa, intensificando o caráter aflitivo da paixão, traz, na figura do *pássaro*, o apelo a um sentimento prestes a eclodir intensa e abertamente, bem como a figurização do amante identificado por sua atuação ao mesmo tempo penetrante e alada. Imagem da libido desreprimida, o *espaço do salto* se vislumbra iluminado (*O limite da luz*), mas oscilante no *sonho*. No final da caminhada, o prazer atingido reúne a alegria (*Meu canto*) e o esgotamento (*teu cansaço*).

A “Semeadura” erótica ressalta, no *corpo de sementeira* da mulher, o *ventre* e o *seio*. E, para que os *campos molhados* (o feminino) se fertilizem, é necessário o *arado* (o masculino) a revolver-lhe os *pedaços*. Desse modo, desenham-se os movimentos mais internos e secretos do ser. Como “metáfora da sexualidade” (PAZ, 1995, p. 49), o erotismo se vê fortemente intensificado pela ultrapassagem das polarizações no tratamento de cada um dos amantes que, ao contrário, complementam-se para o compartilhamento ecológico do gozo.

As metáforas fraguianas, ao recriarem, inseridas na Natureza, formas de presença e de ação dos amantes independentemente do sexo, nos

trazem um modo literário de superação da força ideológica negativa do essencialismo que, opositivamente, identifica a mulher com a natureza e o homem com a cultura. E, como nos adverte Karla Armbruster, não se pode esquecer que “é a opressão compartilhada entre mulheres e natureza numa cultura ocidental predominantemente masculina e não uma identidade essencial e biológica que constrói uma proximidade especial entre elas” (ARMBRUSTER, 1998, p. 100).<sup>5</sup>

Como vemos, a poetisa baiana ressingulariza no poema a relação amorosa pelo investimento nas imagens de prazer, que têm a Natureza como fonte e motivo: imagens ao mesmo tempo corpóreas e espirituais, porquanto o voo do pássaro tem chegado até nós, pelos mitos ou pela literatura, como símbolo das relações entre o celeste e o terreno, e sua leveza aparece-nos, constantemente, como libertação do peso terrestre, como o levantar voo da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 687-688).

Natureza do corpo e corpo da Natureza convergem no poema, muito sugestivamente ainda, em *raiz do teu abraço* e *arco-íris de espigas / No meu seio*, a comporem o quadro do amor bem realizado; no pensamento guattariano: territorializado existencialmente.

Para conceituar poeticamente o amor, Myriam Fraga já recorrera ao dinamismo ecológico em *O risco na pele* (1979):

*Amor*  
*Seu olho insone,*  
*Seu naufrágio.*  
  
*Inocência de flor*  
*E carne,*  
  
*Como um redondo*  
*Inteiro molde,*  
*Como concha,*  
*Onde os dedos se gastam*  
*Ao percutir.*

---

5 Trad. Izabel Brandão.

*Um faisão enjaulado,  
Um tigre,  
Fera dormindo ou  
Pássaro,  
Assim seu espaço claro,  
Seu limite.  
  
Sua espiral de silêncio  
Seu borralho, sua  
Cinza,  
  
Seu ritmado tempo,  
Seu compasso. (p. 78)*

O poema começa com a imagem da vigília permanente, que caracteriza o estado amoroso (*Seu olho insone*), recriado como um afundar-se no outro (*Seu naufrágio*).

Na segunda estrofe, a identificação do amor com a Natureza reúne *inocência* e *carne*, rompendo com o sentido do pecado, ligado à “culpa original” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 1982, p. 51), que ainda hoje alicerça a moral sexual cristã, na sustentação da negatividade dos prazeres do sexo.

A partir da superação da dicotomia entre o bem, imputado às atividades da alma, e o mal, às do corpo, a linguagem fraguiana vai desenhando o erotismo da carícia liberada na terceira estrofe, onde se projeta a imagem da *concha*, ligada simbolicamente ao órgão sexual feminino (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 270).

Na quarta estrofe, identifica-se o amor através de sua manifestação animal. Inicia-se o conjunto metafórico pela figura do *faisão*, símbolo da harmonia cósmica (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 416), unida, alternadamente, à do *tigre* (imagem da força) e à do *pássaro*, que, entre outras possibilidades de significação, remete para um sentimento de eclosão livre e intensa. O voo do pássaro, cuja simbologia já enfatizei na leitura do poema anterior, aqui reaparece para uma expressão plena do gozo, que une matéria e espírito.

As duas últimas estrofes voltam-se para a projeção temporal do amor, tendo a *espiral* como símbolo-chave, que vem reforçar ângulos da experiência amorosa focalizados anteriormente (evolução de uma força, de um estado, ideia de abertura...), acrescentando-lhes a direção para um específico esgotamento (*Seu borralho, sua / Cinza*) e para os repetidos ritmos da vida, nos quais o ser permanece “sob a fugacidade do movimento” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 397-398). Isso porque, a essência amorosa, que uniu primordialmente Céu e Terra, continua sendo “princípio e liame da sociedade” (PLATÃO, 1945, p. 150). E dessa essência, o “Corpo a corpo” (que dá título ao poema), com seu início e fim sempre renovados, é uma das formas concretas de revelação, em *Seu ritmado tempo, / Seu compasso*.

A tensão entre excesso e carência com a qual nos acena esse segmento I de “Corpo a corpo”, se torna bastante explícita no poema II, onde a satisfação do desejo se metaforiza como uma viagem infinita:

*Amor*  
*Seu rumo exato,*  
*Sua voragem.*

*Como um mergulho*  
*No poço, como um lento*  
*Desespero de extinguir-se*  
*E de voltar.*

*Um desespero lúcido*  
*Na margem (fimbria)*  
*Na fronteira do escuro.*

*Um olho manso boiando*  
*No infinito percurso*  
*Da viagem.*

*— de solidão a solidão*  
*mesma paisagem. (p. 79)*

No símile do *Amor*, constituído como *Desespero de extinguir-se / E de voltar*, implica-se o carecer da *solidão*, a dar lugar à *voragem* amorosa, em alternadas manifestações fronteiriças do *mergulho* erótico entre a completude e o isolamento, que se põem sempre em tensão no erotismo, segundo Georges Bataille (1980).

Como vemos, esses versos de Myriam Fraga poematizam o próprio dinamismo erótico, conforme o já inscrito, desde os primórdios da cultura ocidental, na versão platônica:

Opondo-se à tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses, surgiu a doutrina apresentada sob a forma de mito no *Banquete* de Platão. Nessa obra, Eros aparece como um “dáimon” (força espiritual misteriosa), intermediário entre os deuses e os homens. Segundo Platão, teria nascido da união de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), no jardim dos deuses após um festim para o qual foram convidadas todas as divindades. A esta origem deve caracteres bem significativos: sempre em busca de seu objetivo, como Pobreza, ele sabe imaginar um meio de chegar a seu alvo, como Recurso. Longe de ser um deus poderoso, é uma força sempre insatisfeita e inquieta (PESSANHA, 1976, p. 63-64).

Essa força erótica inquieta e inquietante, que permanece atuando em nossos impulsos de vida, traz-nos o sentido da falta e da abundância, do dinamismo de Pênia e Poros. Por isso, se figuriza no *extinguir-se* e no *voltar* das metáforas fraguianas.

Georges Bataille ressalta, em *O erotismo*, a abertura para a continuidade que a busca de satisfação do desejo na fusão com o outro proporciona e a volta, após a violência da pletora, para a descontinuidade de um e de outro ser. E isso se dá porque, no momento da conexão, o que atua é menos a possível continuidade que o outro oferece, do que a pletora do outro: “A violência de um propõe-se à violência do outro. De ambos os lados, trata-se dum movimento que obriga a sair para fora de si (para fora da descontinuidade individual)...” (BATAILLE, 1980, p. 91-92).

É também das proposições de Bataille o sentido do erotismo como uma atividade de conhecimento; o que dialogaria com a imagem do *olho manso* e com a lucidez atribuída ao *desespero*, no poema de Myriam Fraga. Esse *desespero* enfatizado no texto pela repetição, remete-nos, por sua vez, para os movimentos impulsivos da paixão e para o fato de que a continuidade é sensível na angústia, por ser, em vida, inacessível; daí localizar-se *Na fronteira do escuro*.

O motivo da viagem, tão forte na poética fraguiana, comparece exuberantemente em *Os deuses lares* (1991), num belíssimo contraponto com as monotipias de Calasans Neto. Deles prefaciou Boris Schnaiderman, também poeticamente:

De Ítaca a Itaparica, da Grécia antiga aos dias de hoje, os Deuses Lares presidem nossos destinos, trate-se de partir ou de ficar. Viagem ao mundo, em torno de um dia, de um minuto apenas ou pela própria imobilidade abissal: é a mesma espessura do casulo em que se abriga o drama de chegar “ao fim de onde”. [...] Sua construção é o rodopiar da roca de Penélope que, num murmúrio incessante, faz eco a muitas vozes e as labaredas em sua lareira compõem portulanos da viagem de Ulisses. Por isso há “espera e devaneio”, “fuso e roca”, “prodígios” e “mornos sais”, justapostos ou contrapostos. Daí também abrigar o poeta em sua viagem, tanto a “suavidade antiga” quanto o vento. Capta-se enfim o universo num grão de areia e a harmonia suprema num marulhar de onda (SCHNAIDERMAN, 1991, s.p.).

De Ítaca a Itaparica, a viagem ecológica norteia o percurso erótico de todas as Penélopes:

*Inesgotável mar*  
*o meu,*  
*interior, onde mergulho e*  
*volto.*

*Mar sagrado,*  
*mediterrâneo abismo*

*entre lábios, murmúrios,  
toque sutil  
suave nave, ave  
penetrando os arcanos.*

*Nenhum roteiro nenhum  
mapa previsto.  
Esta viagem é sem volta  
e sem começo*

*Passagem entre colunas,  
mar anverso,  
via de regresso  
ao não ter ido.*

*Mar dentro de uma  
concha,  
vulva intacta.*

*Mar intra,  
útero, unha,  
tão diverso  
do outro onde navegas,  
mar profano. (p. 9)*

Aí, os espaços da interioridade humana se transmitem por um dos mais fortes elementos da Natureza. O corpo é o *mar anverso*. O mar é o *mar interior*, onde sutilmente são penetrados os mistérios do corpo, inscritos aquaticamente nos corpos das mulheres: na *concha*, na *vulva*, no *útero*.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é

ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 512).

São as ambivalentes respostas do corpo em eróticos movimentos que essa Penélope parece descobrir, em sua inesgotabilidade, em sua imprecisão (veja-se a terceira estrofe), em sua *via de regresso / ao não ter ido*. Isso porque o *regresso* é o retorno à vida, que o desejo ultrapassa e por isso ele se configura como o *não ter ido*. A vida é a busca da realização da irrealizável imagem do desejo.

Vida e morte convivem no erotismo, assim como na simbologia do mar, do *Mar sagrado* da experiência erótica (... *abismo / entre lábios, murmúrios, / toque sutil / suave nave...*), do mar humano, transitório, tão diferente daquele onde simplesmente se navega, o *mar profano*, na metaforização fraguiana.

O mergulho para dentro de si e a volta desde dentro lhe revelam o *Inesgotável mar* que sem *mapa previsto* lhe abrirá a rota da liberdade de ser e de amar, propiciada pelo reconhecimento do próprio corpo e de sua força, como nos parecem ainda sugerir os versos.

Essa rota se explicita ao final da viagem poética, erótica e ecologicamente construída:

*Descer ao mais profundo,  
ao finismundo de si,  
ao imperfeito buraco,  
fenda oblíqua  
no caos  
à gruta anversa  
onde guardados estão  
todos os mapas. (p. 15)*

Em *Femina*, livro de 1996, Myriam Fraga nos conduz, em um dos poemas, ao universo guerreiro e sertanejo de Lampião e Maria Bonita. Esta se recria através de uma *persona* poética apaixonada, a invocar as carícias do amante. Vejamos algumas estrofes:

*Esta noite em Angico  
A brisa é calma.  
No silêncio farfalham  
Minhas anáguas  
Como farfalham asas  
E no escuro minha carne  
Cheira a mato.*

*Vem meu amor e lavra  
Este roçado  
Como quem quebra  
Um cântaro,  
Como quem lava  
A casa;  
Águas frescas na tarde.*

*Tuas limpas carícias,  
Teus dedos como pássaros  
E teu corpo que arde  
Como estrelas  
No espaço.*

[...]

*Sou montaria e cavalo,  
Fúria e faca.  
Ferro em brasa na espádua  
Sou teu gado,  
Tua mulher, tua terra,  
Tua alma,  
Tua roça. Coivara  
Que incendeias e apagas,  
Tua casa.*

[...]

*A noite é vasta.  
Vem devagar  
E habita meu silêncio*

*Como se habita  
Um claustro.  
Teus beijos como  
Lâminas. Como espadas.  
Pasto de aves meu corpo  
Que trabalhas  
Como quem corta e lavra.*

*Desata a cartucheira,  
Teu campo de batalha  
Sou eu.  
Por um momento  
Esquece o que te mata  
— Fúria e falta —  
E enquanto a noite é calma  
Vem e apaga  
Na pele de meu peito  
Esta fome sem data. (p. 30-34)*

No culto da paixão, o cultivo da terra e a lavoura do corpo se correspondem. E, indo às origens da cultura, o campo cultivado é também o que se habita. A casa habitada/cultivada, que é o corpo, ora se faz *Fúria e faca*, ora *silêncio* e *claustro*, intermediariamente *coivara*. A cultura da terra produz o alimento do corpo, a saciar a *fome sem data* do desejo, numa inter-relação ecológica entre interioridade e exterioridade.

Assim também, a recriação do objeto do desejo, na voz de Maria Bonita, bem como a experiência interior do prazer erótico se visualizam fortemente por um apelo aos elementos do cangaço. Esses, em sua rusticidade agressiva, se tornam fonte de imagens do desejo, juntando-se antiteticamente a figuras de pureza e quietude.

O amor e a conjunção dos corpos oferecidos pela amante, em contraposição à passividade atribuída à “Mulher”, como traço natural, pelo essencialismo do sistema social de sexo-gênero (MOI, 1989, p. 117-132), constituem a vivência paradoxal de ardência e paz. Isso porque para o amado se guardam o frescor do acolhimento e a brasa da paixão, desfazendo-se, na poética fraguiana, a territorialização repressiva dos papéis sexuais.

\* \* \*

Através de Maria Bonita, Myriam Fraga nos leva a habitar a linguagem, a cultivar o silêncio, a lavar criticamente o campo fértil do poema. Através de Penélope, ela nos conduz a singrar o *Inesgotável mar* da poesia. No “corpo a corpo” da recriação erótica, ela nos faz naufragar nas entrelinhas dos versos e a emergir, desde dentro do poema, ecologicamente renovados. Fraguianamente, ela nos encaminha para a consciência da necessidade de se construir “Territórios Existenciais”, pelos quais se experienciem modos poéticos de existência humana.

## REFERÊNCIAS

ARMBRUSTER, Karla. “Buffalo Gals, Won’t you come out tonight”: a call for boundary-crossing in ecofeminist literary criticism. In: GAARD, G.; MURPHY, P. (Ed.). *Ecofeminist literary criticism: theory, interpretation, pedagogy*. Urbane; Chicago: The University of Illinois Press, 1998. p. 97-122.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. 36. ed. Trad. dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Trad. Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.
- FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.
- FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction-literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (Ed.). *The Ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens; London: The University of Georgia Press, 1996. p. xv-xxxvii.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris: Galilée, 1989.
- MIES, Maria; SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Trad. Fernando Dias Antunes. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- MOI, Toril. Feminist, female, feminine. In: \_\_\_\_\_ et al. *The feminist reader*. London: Macmillan Press, 1989. p. 117-132.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 2.ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.
- PESSANHA, José Américo (Org.). *Dicionário de mitologia greco-romana*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- PLATÃO. Banquete. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos: Ménon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1945. p. 115-184.
- PLUMWOOD, Val. *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge, 1993.

RUECKERT, William. Literature and ecology: an experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The Ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens; London: The University of Georgia Press, 1996. p.105-123.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

# Um olhar lírico sobre o mito e estudo de caso

*Antonia Torreão Herrera*



As narrativas míticas, assim como as clássicas, nos constituem. São referências simbólicas e culturais e dizem de alguma coisa que nos faz um ser humano ambivalente, dúbio: carne e sopro, desejo e sublimação, terra e fogo, água e ar. Com os pés no chão, no planeta, na materialidade do que se torna pó e com o pensamento, alado, no universo, nas estrelas, numa ambicionada (ou sonhada) eternidade. E nossa mais íntima tragédia: pertencemos ao mundo dos deuses, somos parte da Natureza e estamos dela apartados. E é nesse hiato que se instala a poesia.

E a poesia de Myriam Fraga instala, na diagramação de seu traçado poético, uma peculiar hiância. Trata-se da poesia de uma *lady*, trabalhada no fino arдил das palavras, mas movimentada por um fogo ardente, um transbordamento de sensualidade e força erótica não totalmente explícita que parece querer explodir a forma e ganhar a dimensão do dique que transborda. Todavia, não há grito, não há tom maior. Tudo é dito num sussurro, numa ardilosa dicção feminina do disfarce, da simbolização. O sujeito poético escolhe seus objetos emblemáticos, todos eles imantados de uma auréola cultural, mítica, um arabesco e, com a sutileza de uma linguagem pousada, faz arrancar nos versos uma força explosiva de sensualidade, de transgressão, de lume sexual. Trata-se de uma poesia que pendula entre o arabesco, fazendo uso de todos os recursos de polimento de uma forma, do rigor de uma forma, de um ritmo, recorrendo a temas clássicos e figuras mitológicas, um precioso artefato verbal, e

o fogo vital que acende as imagens construídas nesse parco continente, nessa forma comportada, arrebatando pelo imaginário suas bordas.

Explico-me: ao deslocar, no sintagma da enunciação, o registro de um eu lírico autobiográfico ou autorreferente e projetá-lo em *personas* históricas e/ou mitológicas, opera um disfarce dramático que barra o grito e busca amparo no referente cultural, histórico ou mitológico, seus pares: Judite, Dejanira, Ariadne, Maria Bonita, Joana, Salomé, Pasifaé e outras, lídimas representantes da combustão feminina e da força de ação, todas movidas por uma pulsão erótica, fator que dinamiza as imagens construídas. Aparta-as de si para reuni-las, todas, galeria de mulheres ressignificadas, sob a égide da poesia, na letra da voz poética que se torna audível para o próprio poeta como leitor de si mesmo e para nós suas leitoras que reconstituímos, nas identidades diversas, os fragmentos de uma identidade poética, essa do sujeito poético de que estamos a falar. E quanto ao autor, na real de sua existência, podemos lembrar que Goethe fez morrer seu Werther para poder ele próprio permanecer vivo e produtor de novos significantes. As estratégias ficcionais, os jogos de luz e sombra, o prazer constitutivo do fazer artístico, no ato de construir uma forma, são ainda apenas tentativas de dar voz ao sentimento de falta, ao sentimento de solidão nesse planeta.

A matriz lírica de Myriam define-se por uma recorrência aos mitos e figuras históricas com o lastro de um feminino ativo, ferino e que se afirma pelo seu desejo. Essa lírica não é nada lírica, no sentido mais tradicional, nem esse feminino é cálido e romântico, submisso ou receptivo. Antes, é incisivo e atuante, fogo que movimentava as imagens. Assim, o título “Um olhar lírico sobre o mito” guarda uma ironia, uma vez que esse olhar, mais que o passivo contemplar, é uma apropriação interessada, e o lírico, menos que um adjetivo, é força produtiva de uma forja poética na qual substantivamente está presente a dimensão cortante da dramática e a figuração enunciativa da épica. Tudo traçado numa arquitetura ordenada, num projeto artesanal, apolíneo, que encobre a pulsão dionisíaca, e inspirada do que jorra do continente da forma poética. O léxico é medido, não se excede, o ritmo equivale ao de um fino jantar com todos os ta-

lheres e finas taças. Onde reside, então, o elemento *caliente*, transgressor e de uma purulência que faz trincar as taças e ressignificar os ordenados talheres? Na força das imagens construídas, no repente em que elas detonam a placidez do artefato. São imagens alimentadas pela memória do fogo, dos objetos cortantes e pontiagudos, pela pulsão desordenadora do desejo — o desejo da mulher.

Tomo, metodologicamente, três eixos da poesia de Myriam: os poemas da parte denominada *Femina* do livro do mesmo nome e a parte do *Bestiário*, para efetivar a leitura que anunciei acima. Em segundo tempo, faço o estudo de um caso: reflexões sobre a crônica “No labirinto”.

No poema que inicia o livro *Femina* (FRAGA, 1996), “Ars poetica” (p. 9-10), as coordenadas estão dadas:

*Poesia é coisa  
De mulheres.  
Um serviço usual,  
Reacender de fogos. (p. 9)*

E o sujeito poético traça seu caminho:

*E caminhei serena  
Sobre as brasas  
Até o lado de lá  
Onde o demônio habita. (p. 9)*

É atribuído à poesia, à sua poesia

*Um lento porejar  
De venenos sob a pele. (p. 9)*

É o caráter vulcânico do desejo, representado pelas imagens ígneas de veneno, sangue, febre. Todavia, é um vulcão que não explode, os objetos de desejo são tangenciados pelas palavras, são projetados para a esfera do onírico, do noturno ou do outro com seu registro histórico, as mulheres e os mitos femininos aos quais se circunscrevem. Assim, ainda em “Ars poetica”,

*Poesia é a arte  
De rapina.  
Não a caça, propriamente,  
Mas sempre nas mãos  
Um lampejo de sangue. (p. 9)*

há exclusão do referente, da posse (não a caça propriamente, mas o rastro, o resíduo, o lampejo de sangue nas mãos). E o poema conclui:

*Poesia é esta paixão  
Delicada e perversa,  
Umidade perolada  
A escorrer de meu corpo,  
Empapando-me as roupas  
Como uma água de febre. (p. 10)*

As antinomias frio/quente, ordem/desordem, desejo/contenção, delicada/perversa água/fogo, ser humano/animal (monstro) estarão presentes com suas variantes ao longo de toda a poesia. O corpo é matriz fundamental de todo o imaginário poético desenvolvido. Carícias, dilaceramento, posse são delicadamente simbolizados pelas imagens poéticas, numa estratégia de dizer do desejo, de resgatar o corpo feminino, sem viés político, sem bandeiras libertárias, sem engajamento prévio, apenas na força da palavra-imagem que, sem alarido, faz ver, sentir, num audível som que acende cheiros e sabores: *Umidade perolada / A escorrer de meu corpo*.

Não ignoro a presença recorrente da imagem do pássaro, metáfora para poesia, para poeta, para as palavras aladas, mas dele estarei interessada apenas nas vísceras, na *escritura das vísceras*, definida no citado poema “Ars poetica”. Nessas vísceras, irei buscar o fogo, o calor, o avesso, o reverso que dionisiacamente aflora na polida superfície. Uma das epígrafes do livro ***A lenda do pássaro que roubou o fogo*** (FRAGA, 1983) é de Bachelard, que, em *A psicanálise do fogo* (1972), defende a teoria de a conquista do fogo ter sido uma conquista da ordem do sexual. Assim, o pássaro que foi ao sol roubar o fogo teve sua marca

indelével no seu bico, motivando a máxima popular: “Quem brinca com fogo, acaba se queimando”. O ganho é a cor vermelha, a beleza do ato marcado no cromatismo de seu corpo de ave e nas metáforas da poesia. Mas, no reino poético, o que queima é as palavras, muitas vezes mais que uma brasa de fogo.

Em “Dejanira” (p. 11), a ambivalente figura do centauro subsume o percurso de minha leitura. Diz, mediante a metáfora do centauro, do ser do poeta: humano, de instinto animal, mítico, ser desejanter. O sujeito poético se reescreve no sujeito histórico e faz convergirem, nessa metáfora, motivos recorrentes de sua poética. Partindo do sonho, realiza nas palavras o mais concreto, a fisicidade do desejo. O sujeito lírico percorre a zona das sensações, do erotismo, de uma Dejanira que aspira ao centauro — que, na mitologia, tentou violá-la quando da travessia do rio e foi morto pelo seu esposo Herácles, elemento que não está presente no poema, nem poderia, pois se trata do desejo oculto de Dejanira:

*Eu sonho com um centauro  
Toda noite.  
Esse monstro me beija  
E me escouceia.*

Transferindo para a esfera do sujeito poético, são desejos de um ser inquieto por viver com o ímpeto e o vigor de um cavalo-homem, sem refrear seus ímpetos e sensualidade, no galope pelo espaço-tempo do oceano, da existência, na imaginação, no sonho de Dejanira/poeta.

*Galopamos no escuro  
Todo o tempo  
E o tempo é o oceano  
Sem fronteiras.  
Ele me bate com as patas  
E me sacia  
Com seus dedos de fera  
E de argonauta.*

*Ora durmo em seus braços,  
Ora navego  
Ao som cadenciado  
De seus cascos.  
Às vezes ele me acorda,  
Outras me embala  
E rasga com seus dentes  
Minha carne  
E bebe do meu sangue  
E me açoitava  
Com o vento de sua cauda.  
E enfim, quando exausta  
Eu desfaleço  
Na cama ensanguentada,  
Ele deita ao meu lado  
E lambe as chagas.*

Segue na mesma esfera das imagens do fogo e da sensualidade, “A pequena notável” (p. 12), cuja *persona* é Carmem Miranda e, em cujos versos

*Todos os jogos, fogos  
Dos dedos,  
Tatalando em chamas.*

(intertextualidade com o conto e título de livro de Cortázar, *Todos os fogos, o fogo*) diz da movência do corpo no bailado dos dedos. Ademais, dedos, metonimicamente, fazem parte do corpo erótico da poesia de Myriam Fraga, estendendo essa pulsão erótica para o ato de escrever, tal qual na orgia perpétua de Flaubert (na bela leitura de Vargas Llosa). Não há nomeação de órgãos genitais, lugares comuns da sexualidade, há, todavia sutilmente, dedos, pele, carne, como no poema “Maria Bonita” (p. 30-34): *Teus dedos como pássaros, Teus dedos como setas*. Precisam-se dedos para fazer o levantamento das belas imagens que percorrem a poesia de Myriam.

Em “Pasifaé e o touro” (p. 13), há o desejo imantado na figura do animal, no qual a antinomia

*Sou delicada e cruel,  
Tu és manso e assassino,*

relativiza a tradição de adultério e bestialidade colada à figura de Pasifaé. A paixão de Pasifaé pelo touro branco, recebido de presente pelo rei Minos para sacrificá-lo ao deus Poseidon, marca a escolha do elemento sexualizado (vinculado ao instinto animal) e que seduz. Marcado historicamente, mediante diversas representações literárias, sob o signo da traição e da bestialidade, ganha no poema um contraponto idílico, de uma paixão interdita. Se o resultado dessa união foi o nascimento de um monstro — o Minotauro —, no poema, o que se recorta é a impossibilidade, a força da atração e o interdito e a reafirmação do desejo.

Em “Joana” (p. 14-15) e em “Anunciação” (p. 16-17), o místico é erotizado, na linha da mais fina análise psicanalítica, na qual a carne em chama de Joana d’Arc imagisticamente sente as *línguas ardentes* do fogo, o qual, poeticamente, não é nomeado. “Anunciação” traz as diversas figuras femininas subsumidas na representação de Maria, deduzida pelo título. O poema, na mais perfeita síntese lírica, faz confluir para uma voz: a voz poética personificada em Maria, mãe de Jesus, aquela que recebeu a anunciação pelo anjo, pela voz, de que seria mãe do Verbo Encarnado para, no tempo atual — estamos no calendário cristão, na dimensão histórica do cristianismo —, tematizar a tomada da mulher como instrumento de um poder superior, ou o Deus cristão ou o deus mitológico do Olimpo, Zeus, para gerar filhos: o Messias ou semideuses. Os estratagemas de Zeus, para gerar sua prole, são conhecidos nas narrativas mitológicas: ele fecunda Leda, transformando-se num cisne (filhos: Helena e Clitemnestra, Polux e Castor); Dánae, presa numa torre, transformado-se em chuva de ouro (filho: Perseu); Europa em forma de touro (filhos: Minos, Sárpedon e Radamente). A intensidade lírica faz alusão às narrativas implícitas e ela junta, num único signo, para além dos contextos culturais e

crenças, o mesmo fenômeno: todas mulheres arrebatadas pelo Deus, a serviço de uma ação providencial. Ao designar as diversas ações apenas pela referência dos signos já demarcados pela história da cultura: a estrela de Jacob (profeticamente no Velho Testamento representa Maria e/ou Jesus), a chuva de ouro, o cisne, o touro e o raio, no momento presente do poema, axialmente vinculado ao momento da Anunciação de Maria, marcados pelos dêiticos temporais *Uma vez, De outra vez, Mais tarde, Um dia e E, por último*, conferindo força simbólica e poética à voz:

*E, por último,  
Foi apenas a voz  
E eu caí, trespassada.* (p. 17)

A violência efetivada por Zeus na posse não autorizada das mulheres é superada pela força místico-erótica da voz do Anjo da Anunciação que celebra o gozo máximo: *E eu caí, trespassada*.

Maria Bonita, Judite, Ariadne (no poema “Labirinto”) (p. 18-22), Salomé, Penélope, rainhas históricas, Maria de Póvoas são ressignificadas no espaço poético, revigoradas em seus desejos pela configuração lírica na intensidade das imagens construídas. Se Judite seduz Holofernes para matá-lo em prol de salvar seu povo, configurando-se historicamente, como um sacrifício, o poema constrói uma noite de amor e sangue, projetada pelo tempo verbal: *Esta noite eu irei*, no qual a corporeidade dos óleos, dos dedos, dos olhos que queimam, das sedas, apontam mais para o prazer que para o sacrifício, sacralizando o desejo feminino, o ritual de posse e prazer, ato performático, do qual a mulher colhe sua parte:

*Já sinto em minha boca  
Os seus dentes aflitos  
E o dourado esplendor  
De suas unhas polidas  
Desenhando em meu corpo  
O rastro do suplício.* (p. 24)

Doa-se ao leitor uma cena, um quadro, um ritmo, um jogo cuja força movente é o desejo que erotiza a noite de suposto sacrifício.

Quero demarcar em “Maria Bonita” (p. 30-34), que exige um texto à parte, uma dinâmica, uma rapidez e uma força de imagens que reconstituem o ambiente do sertão, deixando visível como as metáforas são fundadoras de um real que escapa à simples representação das palavras. A função performática da palavra poética faz-se também na seleção do léxico que movimenta o desejo do *eu* que diz, tomando para si a força da existência do *Outro*, sua contraparte, o valente Lampião:

*Sou tua fera. Sussuarana  
No escuro — bote e salto.  
Jaguaririca acesa nestes altos  
Mundéus de teu alarme.  
Sou o parto  
Da morte que te espreita.*

[...]

*Sou montaria e cavalo,  
Fúria e faca.  
Ferro em brasa na espádua  
Sou teu gado,  
Tua mulher, tua terra,  
Tua alma,  
Tua roça. Coivara  
Que incendeias e apagas,  
Tua casa. (p. 33)*

Em “Trajetória” (p. 28), traça-se um percurso do feminino de heroína, sacerdotisa, figuras históricas, ocorrendo um contraponto com a inserção do dado contemporâneo que desloca do lócus sacralizado pela história para o espaço midiático da

*Estrela absoluta  
Dos filmes de pornô.*

Reafirma-se a sexualidade feminina, rasura-se a marca histórica e acolhem-se todas no mesmo espaço poético.

*Eu,  
Que decepei a cabeça  
De Holofernes  
[...]  
Eu,  
Que dormi com Pizarro  
Numa tenda encarnada,  
[...]  
Hoje masco chicletes  
Perfumados a menta,  
  
Estrela absoluta  
Dos filmes de pornô.*

Os poemas de Bestiário (p. 81-96) — “A esfinge”, “Cão de caça”, “O gavião”, “Medusa”, “Harpia”, “Cobra de vidro”, “Falena”, “Centauro”, “Tarântula”, “Salamandra”, “Lycaios”, “Súcubo” e “O abutre” — são marcados por signos que reiteram as imagens de fogo e sexualidade, tanto na escolha dos seres míticos, imaginários ou dos tipos proscritos como animais íferos: aranhas, serpentes, abutre. Importa destacar que o toque poético humaniza a todos, num halo de amorosidade, de generosidade que os resgata de sua natureza maléfica, da sombra para o espaço solar do poema. Aí, no poema, tornam-se vivos e servem de espelho para tornar visível a sua contraparte humana, o que possibilita, por sua vez, dar visibilidade aos desejos e possível instinto animal do homem, como imagisticamente está em “Centauro”:

*O que espreita no espelho  
E se divide,  
Incompleto e perfeito  
Neste duplo.*

*Animal, este beijo  
É como espora.  
Não existes.  
E se existes, ó monstro,  
Quando afloras  
Que ambiguidade  
Acendes  
Com tuas patas.  
Ó besta,  
Mitológica e inexata,  
Teu relincho no escuro  
Me apavora  
Ao noturno galope  
Que acende em minha carne  
Um desejo ancestral  
De caminhos sem volta. (p. 91)*

Na leitura, muitos são os detalhes, as marcas, os grifos, as pegadas que o marcador de texto acentua; todavia, na economia discursiva, amalhamos o que se pode, e muito resta no dispêndio da leitura.

Segundo Valéry (1991), a poesia está no leitor: é ele que reconhece naquela organização de palavras o fenômeno poético. É nesse reconhecimento que acontece o prazer da leitura, o fino gosto do aprendizado. E, quando o leitor propõe-se a dizer de sua leitura, depara-se com uma construção socializante de linguagem que tenta dar conta do seu ato solitário de leitura. Às vezes, a distância é grande, e um sentimento de falta nos habita. Mas é a falta que nos impulsiona. É do sentimento de falta, da incompletude que nasce a poesia, para quem sente, na grandeza da solidão e da necessidade de plenitude, a capacidade de construção de uma forma, esse *mais* que se oferta ao mundo como um suplemento, uma inserção no real das palavras para tocar no coração inatingível do real. Às vezes, toca-se no humano, no demasiado humano, parodiando

Nietzsche (2000), como o faz Myriam Fraga em sua poética. Seu modo de ver o mundo.

Passo, agora, ao terceiro eixo — os três são, na verdade, apenas um —, o estudo de caso (agora parodiando Freud). Li, há algum longínquo tempo, um texto de Myriam Fraga, publicado num jornal. Ficou-me a ideia de que era um poema, uma leitura poética do mito do Minotauro. Gostei muito, mas perdi o recorte do jornal, e ele não foi editado em nenhum livro da escritora. Por ocasião deste seminário, solicitei-o abusivamente a Myriam. O texto chegou-me à mão, há dois dias, com a ressalva: não era poesia e sim uma crônica. A terrível fronteira dos gêneros, a determinante da forma.

O caso é esse. O estudo de caso é que ousou aqui e agora contestar a autora e resolvo incluir o texto, vicariamente, no livro a ser lançado amanhã, *Poesia reunida* de Myriam Fraga (FRAGA, 2008). Chama-se “No labirinto”, e permitam-me lê-lo, para depois denominá-lo de poesia ou poesia em prosa. Um detalhe: foi com os restos da memória de minha primeira leitura desse texto que intitulei esta fala de “Um olhar lírico sobre o mito”. Vamos ao texto:

### **No labirinto**

*Era um bebê muito estranho. Tinha a face peluda e grandes olhos líquidos. E um focinho rosado com ventas que sopravam um bafão morno sobre o seio da mãe onde mamava sem cessar com um apetite de monstro.*

*A princípio, fizeram o possível para escondê-lo. O pai, horrorizado, recolheu-se aos aposentos reais (porque era um rei, isto é preciso que se diga) e odiou o filho e a mãe. Aquilo era castigo, só podia ser castigo, onde já se viu um mortal, ainda que fosse um rei, afrontar um deus, assim, impunemente? Eis no que dera despertar a hybris divina, a terrível inveja dos deuses. Agora o resultado estava ali. A poderosa cabeça equilibrando-se no corpinho que se fazia atlético. Aquela criança dividida entre dois mundos, entre desejos opostos, entre opostas vontades.*

*Assim o tempo foi passando...*

*Já estava quase adolescente, e sua força era descomunal. Vencia todos nos jogos, sempre. Vivia pelos corredores do palácio a passear sozinho, em púrpuras, as pontas dos chifres aflorando, perigosamente afiadas, cruelmente polidas.*

*Um dia, pela primeira vez, matou um pássaro. Foi durante a festa das colheitas. Não quis explicar por que matara o pássaro. Ou talvez não pudesse. Havia tantas coisas sem explicação em sua natureza contraditória. Quando devorou o bicho, o gosto do sangue fez-lhe mal. Vomitou sobre o mar de Creta todo o nojo, todo o pasmo de sua humana condição. Mas, no fundo, alguma coisa lhe dizia que isso era apenas o começo. Seria sempre assim. Um eterno e cruel devorador de inocentes.*

*Por muitos dias, dias e noites a fio, sentira o gosto amargo do sangue. A língua se enrolava na boca, lacerava-se. Aí então, ele deixava o palácio, sozinho, às escondidas, e ia correr pelos campos, solto e bravo como um touro selvagem. Voltava exausto. Fiapos de relva e flores enrolados nos chifres, e no coração um cansaço feliz de bicho inocente, de puro animal sadio.*

*Quando isto acontecia, sua mãe o acariciava e chorava. E ele via em seus olhos desenhar-se um remorso, revolver-se um desejo e sabia que ela também não era feliz e tinha medo.*

*Crescer era assustador. Havia sempre pairando no ar um propósito, um projeto homicida. Viu, ou antes, pressentiu, quando as pedras foram sendo amontoadas à sua volta, cuidadosamente cimentadas, cautelosamente empilhadas. A cada manhã ao acordar, elas estavam mais próximas, elas estavam mais perto, e a realidade era sua aspereza cinzenta e o caminho cada vez mais difícil, no emaranhado de paredes que se multiplicavam.*

*E cada vez mais longe a inocência das fugas noturnas, a correria de animal livre pelos campos. Agora, só a solidão e aquelas pedras como flores crescendo, como um pólipó gigantesco, aquelas pedras e a solidão, mais nada.*

*O vento à noite infiltrava-se pelas frestas uivando como um lobo faminto, e ele tinha medo e se tornava cruel. Percorria sem cessar o longo labirinto de salas e corredores que se comunicavam e sucediam até encontrar-se novamente no salão dos espelhos, onde grandes placas de metal polido refletiam sua imagem embaciada para que soubesse sempre, para que nunca esquecesse por que estava ali e não lamentasse seu destino.*

*E ele soltava um urro como um grito de fera e debatia-se com fúria contra paredes decoradas com desenhos de grandes chifres curvos e figuras de machados duplos que se multiplicavam por toda parte, inexplicavelmente.*

*De manhã, a cada manhã, ouvia o mar batendo nos rochedos. Sentia um leve perfume no ar, e o som de cânticos abafados invadia docemente o silêncio das pedras.*

*Mas, em algumas ocasiões, os cantos se alteavam, e havia grande clamor e alarido. Então, ele sabia que logo teriam início os rituais de sacrifício. Durante toda a noite, seus lábios de touro ruminariam flores e ervas aromáticas. E, ao despertar da madrugada, estaria quase apaziguado.*

*Mas no fundo de seu coração de homem haveria uma inquietação, uma ansiosa expectativa. As vítimas lhe seriam apresentadas, uma a uma. E não haveria complacência (FRAGA, 1985).*

A linguagem do poema em seu arranjo lírico, poético, organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, realizando a superposição da seleção na combinação, nas duas vertentes estruturantes da língua, a similaridade e a contiguidade, conforme já nos ensinou Jakobson (1969). Trata-se do discurso alógico e inventivo da poesia que aponta para uma lógica própria na dimensão paradoxal das imagens.

A estrutura do texto lido, logicamente, como fora nomeado, é uma crônica. Os marcadores narrativos, o desenvolvimento das ideias que percorrem o tema são indícios precisos de uma crônica, a qual teoricamente não prescinde dos elementos líricos. Todavia, o efeito no leitor, a sugestibilidade, a plasticidade da cena, a intensidade lírica dada pela

dimensão humana conferida ao monstro faz do texto um belo excerto lírico, um poema em prosa, que fixa o paradoxo da imagem da humanidade do homem-touro e da animalidade do touro-homem.

Ao criar a imagem do bebê ante a fatalidade de seu nascimento, decorrente da *hybris* do pai que não sacrificou o touro prometido a Poseidon porque o achou muito belo — note-se que a primeira sedução do touro foi com relação ao masculino — e da paixão e traição da mãe, seu destino é inexorável. Resta-lhe aproveitar a infância inocente até o momento em que prova o fruto proibido, o gosto de sangue na boca do pássaro que matou. A ficcionalização da vida humana do monstro, emprestando-lhe uma infância e uma juventude, confere uma maior ambivalência ao signo do Minotauro, instaurando, na fatura artística, a dimensão lírica de um mito carregado de tons dramáticos e épicos, principalmente por tudo o que concerne ao labirinto, ao tributo de guerra que Atenas paga ao rei Minos, rei de Creta, de jovens virgens a serem sacrificadas como alimento para o monstro, e do herói, Teseu, que, como contraparte do Minotauro, toma para si a missão de matá-lo. Não sem a ajuda de Ariadne e de seu fio mágico. Aqui, com a presença afetiva do eu lírico. O texto pode ser lido, alegoricamente, como trajetória humana, da inocência do bebê ao monstro que se desenvolve na idade adulta.

No nosso imaginário, no imaginário literário, monstro, herói, labirinto remetem de algum modo a uma ancestralidade que nos constitui e de cujo enigma fazemos parte. Como o poeta diz no já citado poema “Centaurio”:

*Ó besta,  
Mitológica e inexata,  
Teu relincho no escuro  
Me apavora  
  
Ao noturno galope  
Que acende em minha carne  
Um desejo ancestral  
De caminhos sem volta. (p. 91)*

Nós, leitores e/ou poetas, todavia, temos um caminho de retorno: ao universo poético, no qual a civilidade transforma em signos artísticos as imagens remanescentes de bestialidade ou de instinto de sobrevivência, marca de nossa presença humana no planeta. Nós, monstro e herói, apoiamos nosso alento no ritmo encantado da poesia. Encanto que não significa amortecimento da dor, mas despertar do ser para a dimensão mais intensa do que é a vida.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução Maria Isabel Braga. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.

FRAGA, Myriam. No labirinto. *IC Shopping News*, Salvador, 6-12 jan. 1985.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

# A trouxa de sonhos de Myriam Fraga

Cássia Lopes



À amiga Maristela Bouzas, in memoriam.

No momento em que se vai escrever sobre um poeta ou sobre um escritor, de uma maneira geral, percorre-se, pela leitura de seus versos, das estrofes e, quando possível, nos parágrafos da sua prosa, os signos de sua predileção, as paisagens onde habitam os seus personagens, os dias tangíveis e intangíveis guardados na memória da escrita, como também as fraturas de uma história individual e coletiva. Ao atravessar a poesia e a prosa da escritora Myriam Fraga, numa corrente de imagens que marca os rios da sua linguagem, uma, no entanto, ganhou relevo e se fixou na abordagem a ser explorada neste texto: a imagem da casa-arquivo, guarnecida entre paredes e portas.

Um primeiro desafio despontado foi percorrer o sentido e a vontade presentes nos arquivos que remetem, simultaneamente, ao traço biográfico dessa escritora, ao assumir um cargo administrativo da Fundação Casa de Jorge Amado, uma instituição cuja finalidade — entre tantas já explicitamente demonstradas na vida cultural baiana, como palco para muitos debates literários vividos na cidade do Salvador — insiste em se apresentar como uma “casa” que abriga o arquivo do célebre artista baiano. A imagem da “casa”, a princípio escolhida para identificar e nomear essa Fundação, na qual a escritora assumiu e assume um cargo e um papel tão significativo como diretora, em função também de suas identificações e relações afetivas com o autor de *Terras do sem fim*, é re-

tomada, neste ensaio, com o sentido mais extenso e simbólico que essa imagem ganha, ao se falar das tensões concernentes à própria poética e, por que não dizer, ao biografema de Myriam Fraga.

No Colóquio Jorge Amado, ocorrido em 2002, em Paris, como diretora da referida Fundação, Myriam Fraga apresentou uma conferência oportuna para a questão aqui contemplada (FRAGA, 2004b). Ao tratar das diretrizes tomadas desde a origem dessa instituição, acentuando sistematicamente a importância e o significado desse projeto cultural, a diretora dirige-se também à Casa da Rua Alagoinhas: espaço onde viveram Jorge Amado e Zélia Gattai, local construído por tantos e nobres amigos artistas, onde foram contadas inúmeras histórias e também onde foram depositadas as cinzas dos corpos cremados desses dois amantes e escritores. Tem-se, assim, uma casa que constrói e protege a atmosfera criadora e familiar desses artistas, usufruída pelos seus habitantes, mas que marca também o lugar de uma falta, de uma ausência, cujos pertences e objetos tratam de confirmar, ao mesmo tempo em que todo este conjunto de dados de uma existência individual é transformado em uma casa-arquivo, sujeita à visitação pública.

Ao falar sobre a Casa da Rua Alagoinhas e, extensivamente, da Fundação Casa de Jorge Amado, a autora define o arquivo, seguindo as trilhas derridianas, a partir do princípio arcôntico, de consignação; a casa como o *ponto de reunião, a garantia da continuidade de uma obra que não se esgota naquilo que realizou* (FRAGA, 2004b, p. 29). A casa assume, nesse caso, o lugar da instituição de uma memória, de um arquivo, no entanto não se confina à ideia de passado, como guardiã das lembranças e dos pergaminhos, pois algo nela pede e se dirige ao futuro; segundo a escritora, em forma de *utopia e possibilidade* (p. 30). Nesse aspecto, parece encontrar-se um ponto no qual é preciso atentar. Se o arquivo não se restringe a ser a memória, pois há o que não foi mencionado, não foi contado, é exatamente por isso que surge a fantasmagoria da casa, com aberturas de sentido e os imperativos reservados aos fantasmas para as gerações vindouras.

É importante frisar como a construção da “casa” localiza uma cidade e um imaginário por meio dos quais se perfazem as esquinas de um con-

texto histórico, onde se situam não somente as narrativas amadianas e os capítulos sobre a história literária e de vida desse escritor. Muitas outras ficções poderão eclodir desses fantasmas que remontam ao não dito na história daquele Pelourinho e do sobrado azul e que fazem da poética e da prosa de Myriam Fraga um ponto de reflexão.

Com o surgimento do interesse acadêmico e das instâncias do saber sobre a casa-arquivo, os fantasmas do passado, residentes na casa do Pelourinho e para além de suas janelas, desatam as lembranças dos sangrentos conflitos étnicos e de valores, determinados por condições coloniais, baseadas em epistemologias que provocavam a amnésia de tantos sujeitos, colocados fora da escrita da Bahia. Se o arquivo monta-se no que preserva, também é delineado no que esquece, e cabe falar da guardiã da “casa-arquivo” não apenas a partir de uma experiência idílica, uma infância jamais esquecida no exercício da escrita, nos traços impressos no inconsciente, mas trata de reaver e rever os imperativos marcadores do seu destino enquanto escritora e herdeira de uma tradição cultural, que guarda a disjunção entre a memória consciente e a assombração inconsciente: o próprio medo da morte e do esquecimento. Dessa forma, a casa-arquivo faz de si uma transmutação desse medo e exorta o Outro a ser um fiel seguidor da escrita de si mesmo; evocando desde álbuns de família à experiência dupla e tensa de autoalienação e autorrepresentação do sujeito: ele se dispersa entre as imagens e a história que se arrasta na linguagem anônima e incoagulável, ao mesmo tempo se refaz e se constrói através dessa mesma linguagem que o aliena, em um jogo intermitente de dizer e desdizer, revelar e ocultar, na fantasia de um arquivo pessoal.

A questão é entender exatamente como a imagem da “casa”, no que ela traz de simbólico e como arquivo, conquista uma complexidade de sentidos na poética e na prosa desta escritora. Se a casa foi o solo geralmente destinado ao corpo feminino, como atesta o próprio mito helênico de Penélope, retomado de forma clara e insistente pelos versos da escritora: *Hoje desfiz o último ponto, / A trama do bordado. / No palácio deserto ladra / O cão. / Um sibilo de flechas / Devolve-me o passado*; por outro lado, a

escrita tece e destece o mito e retira a mulher do recolhimento da espera, quando a casa deixa de ser um local de pura abstração e se lhe apresenta como território historicamente desenhado com um campo de sugestividade e de afetos: *O ciclo está completo / A espera acabada. / Quando Ulisses chegar / A sopa estará fria.* (FRAGA, 1996, p. 29).

Espaço não mais reservado à espera feminina, a casa converte-se em lugar da criação em Myriam Fraga. Como um útero que dá vida às coisas, o corpo comunicador do mito é comunicador também do rito da escrita. No remanso das horas da Penélope fraguiana, na expectativa pelo retorno de Ulisses, aprende-se a fazer da escrita não só a roca do próprio desejo, como também a arte de tecer e destecer a história de si e do outro, ouvindo o chamado dos ventos da Bahia e os que se espalham para além de seus arredores: *Escrevo sempre à noite; / Pela manhã apago / E recomeço. / É tão difícil viver, / É tão de açoite / O vento nas vidraças!* (FRAGA, 1996, p. 55). Ínsula do sujeito criador, a casa constitui uma estratégia de isolamento; por outro lado, apresenta-se como o arquivo de um corpo, nas suas relações de luta e resistência contra o esquecimento.

No tratamento da prosa dedicada a alguns outros nomes, como o fez no belo livro *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*, Myriam Fraga rastreia novamente a imagem da habitação como um arquivo. A geografia do Solar da Boa Vista desponta no cenário da cidade também com seu silêncio e com seus fantasmas. No capítulo intitulado “A casa das sombras” (FRAGA, 2002, p. 125-160), a escritora evoca e constrói uma genealogia daquele casarão, retomando os moradores daquele sítio. O pai de Castro Alves havia adquirido aquela propriedade movido pelo sonho de ali construir um hospital. Ironicamente, aquele domicílio teria pertencido, em primeira mão, a um comerciante cujo ofício era o tráfico de escravos. Naquele solar, residiria, anos depois, em 1858, a voz do poeta que tanto se insurgiu contra o sistema escravocrata no Brasil: Castro Alves.

É significativo assinalar como a prosa de Myriam Fraga projeta o Solar da Boa Vista numa perspectiva que denuncia o traçado de um arquivo, impregnado nas paredes e nos arredores daquele endereço, também com as evocações de seus fantasmas. A propósito, cito a autora:

[...] *ainda corriam histórias sobre seu antigo proprietário, apontado como um homem de hábitos cruéis, um torturador de escravos, capaz de todas as maldades. Assim, o famigerado Machado da Boa Vista continuava servindo de assombração às gentes do lugar* (p. 137).

A fantasmagoria é nitidamente apresentada na prosa da escritora baiana e traduz o espectro ameaçador presente no imaginário colonial brasileiro, no inconsciente histórico que margeia as narrativas deste país: a escravidão expressa de suas formas mais diversas.

Os espectros do solar ecoam e dão materialidade discursiva à prosa fraguiana, de uma maneira que ultrapassam os limites da Bahia e se ampliam ao imaginário nacional. Embora a fantasmagoria possa aludir à memória, não pode ser confundida com a narrativa memorialista, também presente na poética desta autora. O rastro dos fantasmas insinua muito mais a corporificação de um luto não realizado, uma vez que as próprias condições para esse luto não foram possíveis, exatamente por se confirmar no não dito da linguagem, no silêncio das vozes que não puderam relatar as suas aventuras e desventuras. Como consequência, surgem os espectros em forma de uma narrativa em potencial, com um sentido que pede para ser imaginado e recriado.

A escrita do solar elegantemente construída — realçada no domínio das imagens oferecidas por Myriam Fraga em suas descrições — revela um embate de forças e de narrativas aparentemente anacrônicas, de modelos de representação descontínuos para aquela casa. A fotografia do solar ressurge povoada de muitas vozes e não ignora os fantasmas do passado colonial brasileiro, nem de uma literatura combatente e sensível às agruras que compuseram e ainda compõem a formação deste país. Nesse caso específico, a imagem da “casa” funciona estrategicamente como uma maneira de falar de vidas que poderiam ter sido esquecidas — e muitas o foram — pela amnésia e pela miopia impregnada na arquitetura do imaginário da Bahia e de seus ilustres moradores.

Se não é possível recuperar o passado como um todo, desentranham-se os objetos e seus ecos, os fragmentos e os traços marcados em uma

casa que, longe de uma construção museológica, abre espaço para o assombro de lembranças insepultas, que retratam também a autorrepresentação de um sujeito, delineada ao falar também de outros. Assim, com a localização do solar, Myriam Fraga desata o drama de Leonídia: a noiva eterna de Castro Alves.

Numa curiosa análise da nobre residência da Boa Vista, a autora retoma não somente os dias apaixonados vividos pelo poeta e sua outra musa: Eugênia Câmara. Permite-se, através dos rastros do solar, a localização de um sentido trágico a envolver não apenas a vida de Castro Alves, mas de muitos brasileiros trazidos pelo famigerado Machado e de outra musa, quase apagada na exuberância e na grandiloquência que marcaram os versos e a vida desse escritor. Como se escutasse o pedido de Dr. Alves, aquele mesmo solar, décadas depois, em 1869, deixou de pertencer à família de Castro Alves e foi comprado para fundar-se ali um asilo de alienados. A promessa de felicidade acenada pelo amor foi tragicamente desfeita na trama do destino e da escrita do arquivo daquele antigo Solar da Boa Vista, pois, no ano de 1913, uma outra musa de Castro Alves passaria a habitar aquele espaço. Segurando uma pequena trouxa de pano que trazia junto ao corpo, com os pequenos detalhes e os resíduos de um passado ao lado do poeta, surge a figura de Leonídia Fraga, presa à fixação de um amor desfeito e não vivido, numa contemplação vazia e distanciada de si mesma.

A escritora define Leonídia apenas como *uma sombra a mais naquela casa de sombras* (2002, p. 159). A trouxa de pano da musa de Castro Alves é uma metáfora para a materialização de um luto impossibilitado, o entendimento da narrativa delineada pelo vazio instaurado nos corredores da história não ouvida, apenas aludida na voz de Castro Alves. A pequena *trouxa de sonhos*, desenhada na bela imagem fraguiana, retrata não só o abandono da personagem no lirismo perdido de suas recordações; sobretudo, realça *Um fantasma a perambular pelas salas e corredores, sempre a falar do passado* (p. 159). Assim, em Myriam Fraga, configura-se um modo de produção da fantasmagoria a partir da imagem da casa, que constrói a tensão presente na poética desta autora, entre a narrativa memorialista e a fantasmagórica

que enriquece a leitura realizada do cenário baiano pós-colonial e, ao mesmo tempo, das imagens e valores atribuídos ao feminino.

No arco dessa reflexão, ao despontar a figura de Leonídia, inevitavelmente surge outro olhar inquieto a partir da prosa de Myriam Fraga. Permite-se indagar como o modelo romântico aprisionou o corpo feminino, construindo mecanismos de inibição e de clausura. Seria conveniente, neste momento de análise, lembrar das ponderações de Anthony Giddens (1993), ao reler o esquecimento de Michel Foucault, no desprezo à crítica aos ideais românticos de um único e eterno amor e o consequente confinamento da mulher ao ambiente doméstico.<sup>1</sup> A importância de uma crítica à anatomia repressora presume a certeza de que a correlação de poder já se encontraria lá onde está o desejo, longe do engano de vê-lo numa repressão exercida *a posteriori*.

Leonídia despede-se de si ao se deixar arrastar pelo delírio que, não sem surpresa, devolve os resíduos de uma história não realizada e, talvez por isso mesmo, eterna. Se antes o Solar da Boa Vista abria o horizonte para o mar da Bahia, passou então a guardar, em seus muros, um conjunto de regulamentos e de processos empíricos para controlar ou corrigir as operações psíquicas de um corpo enlouquecido na solidão de uma espera frustrada. Por outro lado, esse mesmo solar permite que a escritora refaça as trilhas da fragilização do corpo feminino, a domesticação do desejo e as relações de domínio constante estabelecido sob a forma dos hábitos domésticos e também pelo padrão ascético de vida dos modelos disseminados pelo Romantismo à mulher. Aqui, podem ser lembrados os versos que revelam:

*Poesia é coisa  
De mulheres.*

---

1 Segundo Giddens, a teoria da biopolítica desenvolvida por Michel Foucault traz a importância de examinar como o discurso torna-se peça inseparável do poder e é, ao mesmo tempo, fundante da realidade social que descreve e retrata. Por outro lado, o sociólogo tem ressalvas a esta teoria por descon siderar as conexões entre o amor romântico e a sexualidade, fenômeno indispensável para entender as mudanças do paradigma da família e do relacionamento com as questões de gênero no tocante ao social (GIDDENS, 1993, p.34).

*Um serviço usual,  
Reacender de fogos.*

*Nas esquinas da morte  
Enterrei a gorda*

*Placenta enxundiosa* (FRAGA, 1996, p. 9)

A trouxa de pano de Leonídia refere-se a um pequeno arquivo que Myriam Fraga revela também como vontade de sua escrita. Dentro dos panos, havia, *poemas manuscritos, cachos de cabelo, receitas de doces de predileção do poeta e até um caderno em que anotava seus desalinhavados pensamentos* (FRAGA, 2002, p. 158). Enfim, essa poeta baiana assume-se como leitora desses retalhos de uma vida, de registros de um cotidiano aparentemente árido e sem sentido, deflagrado naquela personagem. Entre os cachos de cabelo que metaforizam uma história cindida, cortada ao meio, está, ao mesmo tempo, o convite e o recado para uma escrita que retira o sujeito da ameaça do fantasma da loucura e o transforma em dono de si pelas mãos da poesia.

Em outro aspecto, ao inscrever o corpo como arquivo, na moldura de Leonídia, outra imagem emerge na *trouxa de sonhos* também de Myriam Fraga: os manuscritos, tanto do poeta Castro Alves, como dos supostos pensamentos do caderninho daquela personagem do solar. O recorte dos manuscritos e a rasura das palavras da personagem apresentam-se como convite para a prosa fraguiana e apontam, duplamente, para a importância que Leonídia assume, pela convivência com o ilustre escritor e por reaver uma história familiar, cujo sobrenome Fraga já se apresenta como índice. Assim, os manuscritos retomam uma ausência, a de Castro Alves, no entanto aludem à presença desse poeta também na prosa fraguiana, que se destinou a escrever, de outra maneira, os fragmentos de Leonídia, tanto no livro dedicado à eterna musa infeliz, quanto em outros dois livros dirigidos à biografia de dois guerreiros abolicionistas: Castro Alves (FRAGA, 2004a) e Luiz Gama (FRAGA, 2005).

Se não são os homens que ficam, mas as casas, e se a vida dos sujeitos confirma-se nos objetos de seus usos, coube a Myriam Fraga, como

escritora, atribuir valores e sentidos às repetições e à trama da história. O ponto-chave na prosa dessa escritora e o seu sentido político confirmam-se na evocação a todas essas vozes fantasmagóricas e no empenho de um projeto de escrita que se encarrega de ler o não dito por Leonídia, fazendo da loucura e da insensatez dessa musa e de sua obsessão amorosa não um hiato entre a mulher e a sociedade, mas uma forma de abrir as portas da casa, agora completamente transfigurada, pois as paredes convertem-se em textos que pedem para ser lidos e decifrados.

Entre esses textos inscritos nos arredores da Bahia, o nome de Luiz Gama desponta e convoca a pensar não somente no famigerado Machado do antigo casarão da Boa Vista, mas também a refazer o projeto imaginário da escrita fraguiana e a leitura dos fantasmas que assombram não apenas aquele solar. A narrativa em torno desse baiano, que foi separado de uma forma dolorosa da mãe Luiza Mahin, define a experiência traumática da escravidão, com todas as narrativas de rasura, aquelas que poderiam ter sido vividas, no entanto não o foram. Nesse álbum vazio de fotografia, a autora acentua o forçado afastamento de Luiz Gama de sua mãe, seu encontro trágico com o pai que o vendeu para um mercador de escravos e, ao mesmo tempo, situa a brilhante história de um homem que soube ler os imperativos de liberdade deixados pela ausência da voz materna.

É relevante que a construção biográfica sobre Luiz Gama inicia-se na casa da infância, justamente no momento de conflito e profunda angústia de Luiza Mahin:

*O menino acordou assustado. Vozes estranhas discutiam na sala, ao lado do cantinho onde ele dormia. No escuro, a voz de sua mãe parecia angustiada: — Mas como vou partir, assim, de uma hora para outra, deixando o menino... (2005, p. 9).*

Aquela manhã ficou impressa na memória da escrita não só de Luiz Gama; ganhou luz e eco na pintura dos sobrados de Myriam Fraga. A biografia construída sobre o ilustre advogado abolicionista retoma a cena da casa, com a lembrança inesquecível daquele dia, agora numa segunda forma de separação, a do mundo dos homens:

*O sol brilhava lá fora, mas aos poucos o quarto foi sendo envolvido por uma névoa cinzenta que apagava o contorno das formas mais próximas. E então, como um relâmpago fugaz, viu-se outra vez menino nas ruas da Bahia. A silhueta dos sobrados recortava-se contra o céu azul e do meio da bruma surgia, radiosa, com os ombros de veludo emergindo da brancura da bata, Luiza Mahin, estrela-guia, brilhando solitária sobre a Ilha de Itaparica, na rota dos sobrados levados pelo vento (2005, p. 54).*

Ao dar relevo à história de Castro Alves, Myriam Fraga não descuidou da presença de Leonídia, precisamente pelo esquecimento a que essa personagem foi submetida. Também ao discorrer sobre a trajetória de luta de Luiz Gama, ressurgiu a dor e a imagem de Luiza Mahin, descrita como uma mulher guerreira, obrigada ao exílio pelo perigo que representava. No ninho das ideias e dos lares impressos na cartografia de Myriam, as biografias não se dedicam somente aos ilustres escritores; pois os seus arquivos estão inacabados e, na rasura do papel em branco, cabe à voz feminina escrever sobre o não dito por essas e muitas outras mulheres.

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

FRAGA, Myriam. *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

FRAGA, Myriam. *Castro Alves*. São Paulo: Moderna, 2004a. (Mestres da Literatura).

FRAGA, Myriam. O documento e a ficção. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004b (Casa de Palavras). p. 19-31.

FRAGA, Myriam. *Luiz Gama*. São Paulo: Callis, 2005. (A Luta de Cada Um).

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

# Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga

*Cleise Mendes*



Esta fala que dedico à poesia de Myriam Fraga é apenas mais um fio de voz que se entrelaça a muitos outros, criando aos poucos um coral de timbres variados, formado pelo desejo comum de celebrar a força e a singularidade dessa obra poética. Diferente do tapete de Penélope, o tecido dessas vozes não para de crescer, de receber novos fios, novos cursos de dizer, novos discursos. Ele se eleva à medida que também cresce a percepção de que essa obra está em viagem irreversível para o lugar que lhe cabe na poesia brasileira contemporânea.

Esse tecido começou a ser tramado há muitos anos, desde os primeiros livros da autora, publicados na década de 1960. Esse coro de reconhecimento, essa rede de ressonâncias foi se formando desde as primeiras críticas, inspirou estudos sobre a sua lírica, motivou recitais e encenações de poemas, e se faz ouvir hoje, aqui, com toda intensidade, ao longo deste seminário. Este seminário que é uma iniciativa, em tudo digna de aplauso, desta Academia e, em especial, da professora Evelina Hoisel, a quem devemos a criação e coordenação do evento.

Nos limites desta minha fala, no fio que me cabe entretecer nessa trama de vozes, quero dar relevo a uma vertente da obra de Myriam Fraga que é, ao mesmo tempo, uma questão temática e uma estratégia de enunciação da voz poética. Para iluminar esse recorte, eu uso uma ideia que está contida na expressão “sensibilidade histriônica”. Eu não sei se a noção de sensibilidade histriônica já foi usada, antes, fora do âmbito do

teatro, em relação a outro tipo de experiência de percepção. Eu capturei essa expressão no livro intitulado *Evolução e sentido do teatro*, um livro escrito há algumas décadas e já bastante conhecido, da autoria de Francis Fergusson (1964), um teórico do teatro.<sup>1</sup>

Eu disse que “capturei essa expressão”, mas seria mais exato dizer que ela me veio à mente, que se ofereceu a mim, justamente enquanto eu relia os poemas de Myriam, após o convite para participar desta mesa-redonda. Naquele momento, eu me lembrei que, por duas ou três vezes, assistindo a um recital, uma leitura dramatizada ou até uma encenação a partir de seu repertório poético, tive a vívida sensação, como espectadora, de que aqueles poemas pediam para ser encenados.<sup>2</sup> Eu cederia à tentação de dizer que aqueles poemas “havam nascido para isso”, se não fosse muita pretensão alguém ousar supor que pode saber por que e para que nasce um poema, afinal.

A noção de “sensibilidade histriônica”, tal como proposta por Fergusson, é a de uma forma de percepção que leva a *identificar e imitar ações*. Para deixar claro seu argumento, o autor compara esse tipo de sensibilidade com a que se exige para a percepção da música: assim como um ouvido treinado percebe e discrimina *sons*, a sensibilidade histriônica percebe e discrimina *ações*. Essa forma de percepção, que é quase impossível de definir fora dos limites concretos de uma experiência, está presente, é claro, em maior ou menor grau, em cada um de nós, e pode ser usada com muitos propósitos. Para o que nos importa, no momento,

---

1 “A ‘sensibilidade histriônica’ é outra expressão que usei tão frequentemente que quase adquiriu significado técnico: a arte dramática baseia-se nessa forma de percepção como a música baseia-se no ouvido. [...] Quando percebemos diretamente a ação que o artista pretende, podemos compreender a objetividade de sua visão, seja como for que ele tenha chegado a ela; e em consequência a própria forma de sua arte.” (FERGUSSON, 1964, p.236-241).

2 Dentre essas realizações, merece destaque o espetáculo *Poesia é Coisa de Mulher*, com direção de Andrea Elia e roteiro de Claudius Portugal (incluindo também poemas de Cacilda Povoas, Mônica Costa e Aninha Franco), produzido pela Companhia de Teatro Nós Três, com as atrizes Tatiana Lima, Andréia Souza e Fernanda Paquetalet, na Escola de Teatro da UFBA, em 1997. O título vem de um verso do poema “Ars Poetica”, que integrava o roteiro, além de “Corpo”, “A esfinge”, “Provérbios”, “Trajetória” e “Penélope”, todos do livro *Femina* (FRAGA, 1996).

basta lembrar que o autor associa esse tipo de sensibilidade ao que ele chama, de modo muito amplo, *arte dramática*. Também é possível dizer que essa via perceptiva, essa capacidade de perceber e de representar ações é o que conecta, o que torna possível criar um elo entre a arte do dramaturgo, a arte do ator e, sim, sem dúvida, a arte do espectador.

Ora, o que me leva a sugerir essa forma particular de percepção para a leitura de certos poemas de Myriam Fraga, ou melhor, para a escuta desses poemas? O que me autoriza a transpor essa noção para uma obra lírica? Eu lembrei há pouco minha experiência de espectadora em leituras e encenações de poemas da autora, e é daí que poderia esperar a mais legítima autorização da minha fala. Eu disse, muito simplesmente, que esses poemas “pediam para estar em cena”. Sabe-se que é possível dizer isso a respeito de muitos poemas, por diferentes razões. Mas eu quero me referir, especificamente, a um grupo de treze poemas. Trata-se de uma espécie de “microcosmo” no interior dessa obra lírica, com uma característica muito especial, em que vejo a sensibilidade histriônica como uma dominante da expressão poética.

São poemas do livro intitulado *Femina* (FRAGA, 1996): os treze poemas, quase todos — e já se verá a importância desse “quase” —, da seção intitulada *Femina*, o poema “A esfinge”, da seção *Bestiário*, e o poema “A casa”, da seção *Clepsidra*.

E eu começo, dramaticamente, pelo clímax. Para encurtar caminho. Começo pelo poema “Maria Bonita” (p. 30-34). Chamá-lo de clímax não implica um juízo de valor, nem mesmo indica minha particular predileção como leitora, no sentido de eleger este dentre outros momentos dessa lírica. Quero dizer com isso que vejo esse poema, dentre os demais desse microcosmo que busquei organizar, como possivelmente o mais representativo dessa faculdade do sujeito poético de se projetar em personagens, de se apropriar das referências de figuras míticas ou históricas e de colocar diante do leitor um ser que tem corpo, voz, fisionomia, que nos olha frontalmente e diz “eu sou”, “eu quero”, “eu faço”.

Maria Bonita, como sujeito da enunciação, começa por instalar o próprio cenário e as circunstâncias da sua fala:

*Esta noite em Angico  
A brisa é calma.  
No silêncio farfalham  
Minhas anáguas  
Como farfalham asas  
E no escuro minha carne  
Cheira a mato. (p. 30)*

A partir daí, a longa réplica dirigida a seu companheiro é, na superfície, como mensagem explícita, um convite ao amor, à celebração da paixão erótica:

*Vem, meu amor e lavra  
Este roçado  
Como quem quebra  
Um cântaro,  
Como quem lava  
A casa; (p. 30)*

Mas a estratégia usada na enunciação em primeira pessoa permite que Maria Bonita, em sua fala, construa simultaneamente a figura do homem a quem faz esse convite:

*Sou teu medo, teu sangue,  
Sou teu sono,  
Tua alpercata  
De couro,  
Teu olho cego, miragem  
Dos vidros  
Com que miras  
A mira do mosquete.  
  
Sou teu sabre,  
Facão com que degolas.  
Sou o gosto do sal,  
Veneno que espalharam  
No prato.*

*Sou a colher de prata  
Azinhavrada. Sou teu laço.  
Teu lenço  
No pescoço.  
Sou teu chapéu de couro  
Constelado  
Com estrelas de prata,  
Sou a ponta  
De teu punhal buscando  
O peito dos macacos.  
Sou teu braço,  
A cartucheira cruzada  
Sobre o peito,  
Sou teu leito  
De angico e alecrim. (p. 32)*

Temos aí todas as marcas de indumentária, de costumes, de objetos familiares, todos os índices de um relato que já faz parte do imaginário brasileiro. Mas tudo isso nos chega transfigurado pelo olhar e pelo desejo de Maria Bonita. Nesse tipo de construção, criam-se certos jogos muito interessantes com as expectativas do leitor. Quando Maria Bonita diz:

*Sou teu guia  
Tua estrela, teu rastro, tua corja.  
Sou tua mãe que chora,  
Sou tua filha. Teu cachorro fiel,  
Tua égua parida. (p. 33)*

Ou ainda:

*Sou teu gado,  
Tua mulher, tua terra,  
Tua alma,  
Tua roça. Coivara  
Que incendeias e apagas,  
Tua casa. (p. 33)*

Tudo isso, que poderia soar à primeira vista como um discurso de submissão da mulher, logo revela uma face enganosa. Ao dizer “eu”, Maria Bonita é *autora* tanto de sua própria identidade quanto da de seu suposto interlocutor; ela *institui* as condições da fala e da ação. Por isso, quando a ouvimos dizer: eu sou *Teu cachorro fiel*, eu *Sou teu gado*, somos levados a ver, ao mesmo tempo, o gesto que acompanha essa fala: “Eu sou... *porque eu digo que sou*. Porque eu me ponho e disponho a ser, ao enunciar estas palavras”. Por isso, ela pode dizer também:

*Sou tua fera. Sussuarana*  
*No escuro — bote e salto.*  
*Jaguatirica acesa nestes altos*  
*Mundéus de teu alarme.*  
*Sou o parto*  
*Da morte que te espreita.* (p. 33)

Ou então, muito simplesmente dizer que é *Areia no sapato*. (p. 33)

Nesse, como nos outros doze poemas que formam esse pequeno universo que mencionei, no interior da lírica de Myriam Fraga, temos uma espécie de projeção do eu poético em personagens claramente objetivadas, que tomam a palavra e, através dela, criam cenário e figurino, gestos, corpos e relações entre corpos. Dizer que esses poemas convidam à encenação não implica dizer que eles *necessitem disso* para sua plena fruição. E esse me parece um ponto muito importante.

O que busquei sugerir ao trazer a noção de “sensibilidade histriônica”, tomando emprestado o termo ao domínio do drama, é justo a ideia de que esses poemas oferecem-se ao leitor em sua própria dimensão cênica. E é aí que se torna importante perceber o *papel da imagem poética*, o que para mim implica dizer: observar a ação da linguagem, a tessitura de som e sentido que é capaz de plasmar cenas, de engendrar acontecimentos. Cenas e acontecimentos que só podem ter existência naquele espaço, o espaço da linguagem, o espaço do poema. Então, assim como um ator é capaz de perceber e imitar ações com seu corpo e voz, o poeta por vezes utiliza um processo de autodramatização que requer também

que ele se desdobre em personagens; mas a matéria em que ele plasma esses seres, essas projeções do seu teatro íntimo, é a linguagem e todos os seus ritmos e cores.

Eu falei de treze poemas, localizados no livro *Femina*, e é claro que não posso me deter em todos eles no tempo desta fala, mas gostaria de citá-los brevemente. E isso é como fazer um desfile de figuras de mulher que todos nós reconhecemos, em parte. Graças às referências históricas ou mitológicas, muitas vezes sem uma fronteira nítida entre umas e outras, vemo-nos, diante desses poemas de Myriam Fraga, como que revisitando velhas conhecidas. Em parte, apenas em parte. Porque as mulheres que aí surgem, que tomam a fala e dizem “eu”, que nos contam sua história, também nos parecem muito estranhas. Porque nós sempre ouvimos *falar delas*, ouvimos relatos sobre suas façanhas ou desventuras, mas quantas vezes tentamos, pelos sentidos, pela memória, pela imaginação, encontrar em nós imagens capazes de dar corpo àquela experiência?

É isso que faz Myriam Fraga, usando sua sensibilidade histriônica para mimetizar essas personagens arquetípicas, que habitam o imaginário coletivo, mas que em seus versos ressurgem transfiguradas, senhoras de seus desejos, sujeitos da própria fala. São todas elas imagens extraídas de uma constelação mítica, que fixa perfis e comportamentos moldados em situações exemplares; mas a alquimia que se processa no interior dos poemas consegue transmutar suas características e abrir a perspectiva de experiências insólitas.

Veja-se Dejanira — cujo nome em grego significa ‘a que vence os heróis’. Nós a conhecemos como a terrível esposa de Hércules, a mulher que conseguiu aniquilar esse prodígio da força ao fazê-lo usar uma túnica envenenada com o sangue de um centauro. Isso na mitologia. Mas a Dejanira que nos fala no poema (p. 11) é uma mulher sedenta, que vive na fronteira entre gozo e morte, ansiando por um amor violento, dilacerante, que nos seus sonhos toma a forma de um..., claro, de um centauro:

*Às vezes ele me acorda,  
Outras me embala  
E rasga com seus dentes  
Minha carne  
E bebe do meu sangue  
E me açoita  
Com o vento de sua cauda.  
  
E enfim, quando exausta  
Eu desfaleço  
Na cama ensanguentada,  
Ele deita ao meu lado  
E lambe as chagas.*

Em “Pasifaé e o touro” (p. 13), temos uma forte presença das referências míticas, e muito ganharia o leitor em conhecer a triste história da mulher do rei Minos, que, por maldição de uma deusa vingativa, apaixonou-se perdidamente por um touro branco. Dessa união, quase impossível, nasce o filho monstruoso: o Minotauro. Mas a calma e a delicadeza das imagens, nesse poema, pode sugerir ao leitor, para além do mito, a cena melancólica de um desencontro amoroso. Na fala dessa mulher, há uma doída constatação da impossibilidade *desse amor*, que aos poucos revela a impossibilidade *do amor*, mas não só pelos motivos da lenda, não só porque em torno dos amantes se constrói um labirinto:

*Sou delicada e cruel,  
Tu és manso e assassino,  
Mas não posso tocar-te  
E não ousar perder-te.*

O poema “Labirinto” (p. 18-22), embora ligado ao mesmo contexto mítico do anterior, faz com esse um contraponto notável. Aqui, nada de lamento, de melancolia. A fala de Ariadne é a de uma mulher destemida, voluntariosa, que discorre sobre a entrega amorosa como de uma decisão guerreira. *Seguiremos juntos* é quase um estribilho no poema. Mas o diálogo com o mito traz sombras perturbadoras. Ariadne salvou Teseu

do labirinto, com o seu célebre fio, mas sua natureza íntima é a de uma aranha, e ela pode devorá-lo. Esse é um poema especialmente rico em sugestões, muito complexo em sua rede imagética, na qual uma forma de amor se espelha na metáfora da escrita:

*Eu, Ariadne,  
Caminho no que teço,  
No que vomito  
Da náusea de fiar  
Os novelos exatos. (p. 20)*

No trecho final, o poema fala de sua própria construção; mas, como todo ele é uma longa réplica de Ariadne, produz-se aí uma fusão do sujeito poético e da personagem em que ele se projeta:

*Te atravesso com a espada  
De meus gritos,  
Tua solidão é minha  
Como os mitos  
Com que teço esta rede  
Armadilha de seda,  
Projeto para o sono  
Deste monstro que habita  
Os labirintos. (p. 22)*

Judite, como se sabe, é a heroína bíblica que salvou o seu povo, oferecendo uma noite de amor ao general inimigo, Holofernes, para, em seguida, matá-lo. No poema que leva seu nome no título (p. 23-25), uma cena se desenha com extrema minúcia: o momento em que Judite se prepara e se enfeita para ir à tenda do inimigo. *Esta noite eu irei* é o estribilho desta fala, que concentra num *agora* de alta densidade dramática a antevisão do ritual de sacrifício e vingança:

*Esta noite eu dançarei  
Entre facas e abismos,  
Sua espada nas mãos,  
Seus urros nos ouvidos. (p. 25)*

O misto de lucidez e delírio com que se tece essa descrição de uma ação futura, como se já perpetrada, fez-me lembrar a cena em que Medeia, por uma estratégia de enunciação muito similar, expõe o seu plano de vingar-se de Jasão. Medeia toma como cúmplices as mulheres do Coro. No poema de Myriam, o cúmplice é o leitor, que conhece o relato bíblico e participa dos preparativos desse gesto extremo.

Dois dos poemas que fazem parte desse grupo possuem um tipo semelhante de construção, embora o tom da fala e o ritmo dos versos sejam bem diferentes. No primeiro, “Anunciação” (p. 16-17), uma mulher aparentemente fala das visitas que recebeu, ao longo de sua vida, de um estranho deus, que gosta de se metamorfosear, e a cada momento pode aparecer sob a forma de uma estrela, uma chuva de ouro, um cisne branco ou um touro de cornos de bronze. Índícios que levarão o leitor a pensar em Zeus, pai dos deuses gregos, sempre pronto a usar um disfarce que facilite suas conquistas amorosas. Ao final, sabemos que quem fala é Maria, mãe de Jesus, e que a visita do anjo da Anunciação é uma das metamorfoses daquele mesmo estranho deus. Assim, a Maria do Novo Testamento torna-se um último avatar, o ponto de culminância das experiências de uma série de mulheres ao longo do tempo. É preciso notar que aí temos uma forma diferente de locução, se comparada aos poemas que citei antes. Para quem fala Maria? Ela não se dirige a um interlocutor, no plano ficcional, como Maria Bonita ou Ariadne. O leitor está diante de uma fala que é dirigida a ele, ao modo de um relato. Isso atenua o processo de autodramatização, mas ainda assim temos uma personagem em cena que constrói a si mesma através do relato.

O outro poema, de construção comparável a este, é “Trajetória” (p. 28). Ouve-se aqui a voz de uma mulher que se apresenta como a soma das experiências de diferentes figuras históricas, desde a Judite bíblica, que aqui reaparece, até Isabel, a católica. Ao refazer esse percurso, em sua fala, a personagem subverte o sentido das referências históricas até apagar-se na derrisão do momento atual. Eu diria que nesse momento Myriam faz uma retomada paródica de alguns de seus próprios poemas. A mulher heroína, que principia dizendo:

*Eu,  
Que decepei a cabeça  
De Holofernes  
E apascentava os leões  
Com vinhos de Marsala.*

conclui com sarcasmo:

*Hoje masco chicletes  
Perfumados a menta,  
Estrela absoluta  
Dos filmes de pornô.*

Esse movimento de subversão das leituras do mito reaparece, por exemplo, em “Penélope” (p. 29), que, junto ao poema anterior, são recordistas de recitais e encenações. Não sem razão. Penélope aqui é dona de uma cena toda sua, à qual ela mesma impõe os limites:

*Hoje desfiz o último ponto,  
A trama do bordado.*

E essa imagem traz a sugestão de que — assim como a estrela pornô com hálito de menta já estava, numa remota encarnação, na Judite bíblica — a Penélope que reserva para Ulisses, serenamente, uma sopa fria, já estava, em gérmen, na paciente tecelã de um tapete infundável. Mas essa “revelação” não pode ser submetida à prova da verdade: há algo que só se desvela aqui, na cena do poema, por efeito da fala de Penélope, que a destaca da condição de figura de um bordado para a de sujeito de um discurso.

Joana d’Arc talvez seja a figura histórica mais revisitada pela imaginação de poetas, dramaturgos, romancistas, cineastas. A Joana de Myriam Fraga (p. 14-15) repete o desamparo de Jesus no momento final, na cruz, que é o desamparo de todos nós, de todo aquele que ousa fazer a grande interrogação:

*Onde estará o Rei  
Que me abandona?  
E Deus e Deus e Deus?*

É notável como esse recurso da projeção do “eu” em figuras roubadas ao repertório mítico-histórico pode produzir personagens bem diferenciadas, com corpo e fisionomia próprios. Assim, podemos falar da Joana ou da Maria Bonita de Myriam Fraga, como falamos da Maria Bonita de Marcos Barbosa,<sup>3</sup> ou da Joana d’Arc de Bernard Shaw.

Isso vale também para “Salomé” (p. 35-37), poema em que a autora nos transporta para um momento que está fora do tempo, das referências bíblicas, mas que se torna doloroso e ironicamente plausível: vemos uma Salomé que rememora a grande cena que lhe deu origem. O rei está morto, e ela ainda é detentora dos véus e da bandeja que um dia ostentou a cabeça ensanguentada do homem que ousou desprezá-la. Mas esta Salomé, no espaço do poema, está condenada a girar, dia e noite, em torno dessa cena, e aqui tudo o que dança são memórias:

*Ó funesta tentação  
De voltar àquela tarde  
Em que dançando selvagem  
Ao som de flautas,  
Congelei a tua imagem  
No fundo das retinas. (p. 36)*

Os “Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas” (p. 38-47) podem ser lidos como uma longa réplica endereçada ao poeta Gregório de Mattos, em sua partida para o degredo. Aqui (como antes em “Maria Bonita”), o perfil do amado, o Gregório que nos é dado ver, é refletido nas lentes embaçadas pelo pranto de uma mulher ferida, que se humilha a cada verso:

*E a quem pisaste um dia  
Como pisa o dono  
O chão de seus alqueires. (p. 38)*

---

3 Da peça *Lampião e Maria Bonita*, que, entre 2003 e 2005, após temporada em Salvador, apresentou-se em *tournée* por várias cidades brasileiras, com direção de Elisa Mendes.

mas que, na dicção do poema, assume a autoria da cena e estabelece não só os traços daquele a quem fala, mas as próprias motivações da sua ação:

*Eu sou a terra  
A quem amaste tanto  
Que caíste a sangrar  
Em suas pedras  
E onde rolaste, porco,  
A chafurdar na lama.* (p. 42)

A configuração dramática desta sequência de alocações ao poeta, que imaginamos mais e mais a afastar-se, é reforçada pela mudança de ponto de vista, no poema III, que interrompe essa fala exaltada com o distanciamento de um Corifeu que comentasse o desesperado lamento da personagem:

*Maria de Póvoas,  
Maria dos Povos,  
Maria, alma ardente  
E as mãos tão vazias...* (p. 41)

Dois poemas que completam esta seleção foram deslocados de outras seções do livro. “A esfinge” (p. 83), da parte intitulada Bestiário, realiza um movimento semelhante à personificação e autodramatização que percebo nos anteriores. Antes do poema de Myriam, a Esfinge é algo *de que se fala*, no máximo uma figura do medo personificado com a função de Grande Obstáculo, de Grande Outro no caminho de Édipo. Mas aqui ocorre uma transmutação que nos coloca diante de um novo mistério: de uma Esfinge que se narra, que se profetiza, que oferece lampejos de seu interior, como faz todo aquele que é sujeito de uma fala:

*E por saber que a morte  
É a última chave,  
Adivinho-me nas vítimas  
Que estraçalho.*

No poema “A casa” (p. 117-118), trazido da seção Clepsidra, do mesmo livro, quem é que fala? É uma dona de casa? É a dona da casa? Por força da autodramatização, quem fala é a dona desta casa, desta cena, desta construção poética e também desta vida, a única que poderia ser a dona *desta casa*, aquela que perdeu asas e dedos na sua edificação (ou seria na sua tecelagem?) e a única que pode recompor, ainda que com dedos quebrados, a *cumeeira arrasada* (p. 118).

Existe aí, mais uma vez, essa teatralidade constitutiva, essa capacidade de construir ações mescladas a imagens muito vívidas de exaltada percepção do mundo e de si mesma. Essa poesia institui seu próprio campo de visão, sua própria *ópsis*, e faz com que a solidão do eu poético se torne *espetacular*, pela força das imagens.

Cada uma dessas cenas requer um tempo e um lugar que já escapam ao domínio do mito, um cenário que se abre à experiência subjetiva e à imaginação, que é o espaço em que o desejo está sempre em movimento. Todas essas figuras de mulher são, sem dúvida, ainda outras tantas *personas* desse sujeito poético que, ao mapear seus íntimos territórios, seus sonhos e memórias, seus mitos pessoais, descobre que lá habitam esses seres estranhos, sempre fugidios e sempre insistentes, com suas histórias que se repetem infundavelmente. Myriam Fraga, através de sua sensibilidade histriônica, capta-lhes o movimento, o gesto, a ação e lhes dá forma e fisionomia reinventadas, revigoradas; dá-lhes um corpo, uma fala que constitui todo seu ser e estar, aqui, em cena, diante do leitor, num palco que outro não é senão o palco da linguagem.

## REFERÊNCIAS

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

## A memória nas paisagens líricas

Evelina Hoisel



Ao poeta cabe o ofício do *mnemon* — lembrar aos homens que o esquecimento da própria história pode levar à morte (p. 218).<sup>1</sup> *Mnemósine preside o encantamento, e nem é preciso lembrar que a função poética era, a princípio, fundamentalmente memória.* (p. 218). Essas afirmações, que se encontram na abertura do livro *As purificações ou O sinal de talião*, são aqui tomadas como espécie de roteiro que traça o percurso da viagem poética empreendida pelo sujeito lírico, na poesia de Myriam Fraga. Sujeito que está em constantes trânsitos temporais e espaciais, revisitando paisagens do passado, cartografando os rastros que se apresentam enquanto resíduos e ruínas de territórios submersos na poeira do tempo, e que afirma que a função do poeta é: *Regressar no tempo através da Poesia, que é conhecimento, mas é, também, purificação e ascese [...]. Recordar para conhecer e, ao conhecer, salvar-se.* (p. 218).

O texto do prefácio de *As purificações ou O sinal de talião*, intitulado “Explicação (quase) desnecessária”, pode ser lido como um projeto literário que delinea para o leitor as principais vertentes que o sujeito poético pretende seguir no seu roteiro de viagem. Deve-se esclarecer que esse livro é ofertado ao público como um roteiro de *uma absurda “viagem do nada ao não sei onde”*, roteiro de um *viajante sem porto* (p. 218). Todavia, constitui-se também como um mapa, pois, nessa viagem de regresso através do tempo,

---

1 Todas as citações dos poemas de Myriam Fraga serão retiradas de *Poesia reunida* (Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008). Por este motivo, após cada citação, segue-se apenas o número da página onde ela se encontra localizada na referida edição.

a voz lírica constrói uma cartografia memorialística que faz emergirem as paisagens submersas, reconstruídas a partir dos resíduos de acontecimentos e das ruínas da história individual e coletiva. Por isso, a poesia é definida como *resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades* (p. 217); forma de *recordação* que é também *conhecimento, salvação, purificação* e, finalmente, *memória*.

O livro *As purificações ou O sinal de talião* originalmente foi publicado em 1981, porém encontramos nessa “Explicação” o estabelecimento de uma poética que pode ser utilizada para a leitura do conjunto de poemas de Myriam Fraga e, por essa via, podemos entender o “quase” que antecede a palavra “desnecessária”. Como toda poética de programação, isto é, como o estabelecimento de um projeto que pretende explicitar para o leitor as principais linhas temáticas que tecem os poemas do livro *As purificações*, essa “Explicação” pode ser tomada de maneira mais ampla para a leitura da poesia de Myriam Fraga, e hoje, podemos dizer, da *Poesia reunida* (2008) da escritora Myriam Fraga.

Assim, em textos anteriores, como *Marinhas* (1964), *A ilha* (1975), *Sesmaria* (1969; 2000), *Livro dos adynata* (1973), já encontramos a inscrição da memória nas paisagens líricas como um dos fios principais do bordado textual, vinculando a voz do sujeito lírico à voz de uma coletividade, a partir da qual vão sendo resgatados muitos protagonistas da história da Bahia e do Brasil. Nesse sentido, Myriam coloca-se como leitora de sua própria produção, religando os fios que trançam os temas anteriores ao texto de 1981. Se poesia é vivência de *remotas ancestralidades*, cabe ao poeta traçar o roteiro da viagem de rememoração, de atualização do passado pelo presente, capturando os resíduos — os fantasmas — submersos na memória, desenhando um mapa que reconfigura no presente os indícios do passado, em uma outra geometria imaginária, como se afirma no seguinte trecho de *O risco na pele* (publicado originalmente em 1979):

*Didático*  
*É o existir cotidiano*

*Que realça nas esquinas  
Seus fantasmas.* (p. 172)

**Sesmaria**, como já observou Hélio Pólvora em seu texto “Um poeta de águas primordiais” (1976), é a crônica de descoberta da terra da Bahia, do povoamento da cidade, dos navegadores e dos conquistadores, e é ainda a história dos naufragos, ou seja, das miríades de acontecimentos que submergiram no tempo, deixando apenas os seus rastros. Nos textos de **Sesmaria**, encontramos referências difundidas pela historiografia oficial e, nas paisagens reconstruídas pela poesia, transitam personagens históricos cujas vozes são resgatadas pela voz do eu lírico.

Para situar o leitor no cenário montado para a reencarnação desses protagonistas, encontra-se, no final do livro, um índice onomástico que auxilia a revisitação do passado que detona no presente como uma espécie de livro de bordo perdido em um naufrágio. Afinal, nesse cenário, são registrados vários naufrágios: do Galeão Sacramento, do Galeão Rosário, da Nau Sra. da Vitória ou a morte do Bângala —, e os naufragos emergem dos escombros submersos no mar. Através desse conjunto de imagens agrupadas em torno dos significantes *naufrágio*, *náufrago*, *fantasmas*, Myriam recorre a uma imagística que aponta simultaneamente para registros da história da Bahia e para o oceano da memória — individual e coletiva — de onde ressuscitam os fantasmas. O sujeito poético, já no poema I de **Marinhas**, afirma:

*colho naufrágios e peixes* (p. 25).

Em **Sesmaria**, os fantasmas (como os fantasmas das mulheres que desfilam no poema de Castro Alves) arrombam a cena do presente, dramatizando episódios e nomes da história local e do Brasil. Contudo, esses protagonistas são e não são aqueles catalogados pela historiografia — Pedro Álvares Cabral, Tomé de Souza, Francisco Pereira Coutinho, Catarina, Caramuru, Gabriel Soares, D. Baltazar de Aragão, etc. —, pois emergem na cena textual reconfigurados pelo sujeito lírico. Por sua vez, o sujeito poético define-se como aquele que apascenta fantasmas

e amordaça avantesmas, tema que se encontra disseminado no poema “Cidade da Cachoeira II - Gente” de **O risco na pele**.

Mas não é apenas a versão histórica que interessa à escritora Myriam Fraga. O local ganha uma dimensão ampla, universal, quando entrelaçado com os mitos e as lendas que também permeiam as representações da cidade do Salvador que

*Foi plantada no mar  
E entre corais se levanta.* (p. 49)

Partindo de acontecimentos passados, projetando a voz de personagens, incorporando histrionicamente esses personagens, o eu lírico navegante, em outras passagens, desprega-se do contingencial e do factual e assume a voz do mito. Dentre os personagens mitológicos presentes na poesia de Myriam, destaco as figuras de Penélope e de Ulisses por corporificarem o sujeito poético, desdobrando-o em suas múltiplas faces e transformando-o no motivo principal do livro **Os deuses lares**, publicado originalmente pelas Edições Macunaíma, em 1991, em belíssima edição com monotípias de Calasans Neto. Ulisses, o que viaja, navega por paragens distantes e desconhecidas. Penélope, a que espera o retorno de Ulisses, fica a tecer e a destecer os fios que enredam a sua história — a sua memória — o seu

*Inesgotável mar  
[...]  
interior [...]* (p. 336).

Para evitar o esquecimento, Penélope fica a

*Tecer, infinitamente  
tecer* (p. 336)

até que Ulisses retorne.

O eu lírico reconhece-se em Ulisses e em Penélope, na sua tarefa de navegar, de desterritorializar-se e de fiar e desfilar os fios que enlaçam teias do passado, isto é, os rastros da memória — os seus naufragos e naufrágios —, para retecê-los no espaço do poema. O poema é este ema-

ranhado, um bordado com muitos riscos de histórias, espécie de *Tapeçaria infinita* onde Penélope — o poeta — passa seus dias

*fazendo e desfazendo  
o nó dos nomes,  
o fio da meada e  
— mapa estranho —  
os riscos do bordado.* (p. 333)

Nos poemas de ***Os deuses lares***, as metáforas relacionadas à viagem e ao tecer enxertam o tecido poético com imagens que inscrevem no espaço literário o périplo existencial do homem na sua trajetória para o infinito, que, em última instância, é uma atividade de interpretação de si e do outro. Ou seja, o conhecimento, o cuidado de si e a interpretação de si solicitam a reconstrução da memória individual e coletiva.

São muitos os personagens mitológicos que circulam nesta poesia. Mesmo os personagens históricos ganham uma consistência lendária, tornando-se emblemáticos de situações humanas. O eu lírico, entre tantas paisagens visitadas e revisitadas, navega também pelos subterrâneos do inconsciente humano, de onde emergem os fantasmas do passado, arquétipos que configuram as imagens submersas *Do inconsciente oceano* (p. 41), conforme expresso em ***A ilha***.

A imersão no subterrâneo do inconsciente enceta uma viagem às regiões obscuras, às geografias desconhecidas. Nessas paisagens, o sujeito assume a consciência de sua atividade como poeta, que é criar

*[...] além do  
Que existe,  
Território do mostrado.* (p. 39)

O nomear, tarefa primordial da poesia, é este penetrar no âmago das palavras, da linguagem, portanto, da história. Todavia, o que a poesia canta não é a mesma história contada e registrada nos compêndios que nos fornecem a versão tradicional dos heróis e dos vencedores. Cabe ao poeta construir outras realidades, dar ao leitor outras versões dos acontecimentos, já que

*Conhecer é traír*  
*O que foi dito.* (p. 203).

Como declara o eu lírico em **A ilha**:

*Toco o bojo das palavras,*  
*Miolo do sofrimento,*  
*E então instauro*  
*Um momento*  
*Onde tudo se estilhaça*  
*E o centro do mundo*  
*É nada.* (p. 39)

E esta é uma tarefa do poeta: estilhaçar o mundo, pois esse se constitui através da palavra, está nas palavras, e a palavra torna-se o mundo.

Como bem definiu Walter Benjamin em suas reflexões sobre a *Origem do drama barroco alemão* (1984), a literatura se constrói com as ruínas do passado, com resíduos de acontecimentos esquecidos e recalçados pela historiografia oficial. Hoje, sabemos como a literatura tem sido uma importante reserva documental. Sabemos também como o próprio discurso historiográfico descobre-se ficcional, pois nada mais faz do que fornecer uma versão de um acontecimento, entre tantas versões possíveis. Por isso é que a literatura, para Walter Benjamin, é uma historiografia inconsciente e inoficial. Inconsciente, por assumir o *outro* da história, por mobilizar as marcas recalçadas e esquecidas na memória. Não oficial, porque sua função é diferente da do discurso historiográfico, que tem como tarefa o registro e a interpretação dos fatos.

A historicidade da literatura e, particularmente, da poesia lírica — esta voz aparentemente tão subjetiva e descolada das emergências sociais, políticas e econômicas — reside na possibilidade de se tornar um registro dos acontecimentos, uma consagração das potencialidades realizadas e não realizadas da história de um sujeito e de uma coletividade. No espaço literário, é pelo crivo da contemplação lírica e pelo viés da extrema condensação imagística da sua linguagem — da força expressiva

da voz lírica — que se recuperam os rastros de uma história realizada e não realizada, nos planos individual e coletivo. Por esta via — a da contemplação e a da condensação imagística operada pela linguagem, tecelagem das palavras com o silêncio do mundo — é que a lírica representa uma fissura na racionalidade da técnica e uma imersão nas esferas subjetivas através das quais se projeta o mundo, com suas catástrofes e suas belezas, mas sempre interligado ao sujeito que canta e se decanta.

As concepções tradicionais da lírica a definiam como a voz de um eu a expressar sentimentos e emoções, uma voz que se funde com o mundo, com as paisagens que projeta, no espaço do poema, a subjetividade de um eu que reverbera através da linguagem. Nessa concepção, tudo converge para a subjetividade, e é por isso que, em muitas teorias sobre a lírica, afirma-se a sua precariedade para falar sobre o social. Foi Theodor Adorno, no seu antológico “Discurso sobre lírica e sociedade” (1975), quem reverteu essa concepção, realçando o potencial do poema para expressar o social e o histórico, pois, no espaço da lírica, o eu soa através da linguagem. E a linguagem, como considera Adorno, é um instrumento de comunicação social. É, por excelência, a possibilidade da história do homem, além de ser também a possibilidade de registro da história. É assim que a inserção social da lírica realiza-se através de sua linguagem e, dessa perspectiva, a lírica pode ser concebida como um espaço de rememoração e de reconstrução de uma memória, isto é, de uma história individual e cultural.

\* \* \*

Se a poesia é memória, o poeta é o guardião dos arquivos da história, e a ele cabe decifrar as marcas, reconstruir as paisagens e as arquiteturas das cidades. Reconstrução arqueológica que faz emergir no poema “Sobrado amarelo”, em *O risco na pele*, o embate entre duas temporalidades distintas: o presente e o passado. Através da contemplação de uma ruína arquitetônica — ruína no sentido benjaminiano, enquanto indício do que foi e já não é —, o olhar do sujeito lírico reinscreve no presente as marcas do passado. A visão do sobrado amarelo possibilita uma incursão ao passado, mobilizada pela imaginação poética que coloca em confron-

to dois momentos distintos da existência de uma casa e/ou um sobrado: o que foi e o que é. Da superposição dessas temporalidades, a casa/sobrado é e não é um dado efetivo do passado. Ela se torna um indício, uma ruína que aponta para miríades de acontecimentos, os que foram e os que poderiam ter sido. Por isso, a casa/sobrado é também

*Um guardado,*

*Moinho de*

*Muitos ventos* (p. 191).

O estatuto ambíguo desse sobrado constitui-se como emblema da deterioração, isto é, do desmoronamento das coisas pelo tempo, flagrado pelo olhar contemplativo do poeta, pois, na lírica de Myriam Fraga, a passagem do tempo, o tempo silenciado e o tempo passado são constantemente dramatizados. Por isso, em sua poesia podemos falar da concepção do poeta como guardião dos arquivos da história, aquele que é capaz de ler e decifrar as casas silenciadas, aquele que reconstrói arqueologicamente as paisagens a partir das suas marcas, inscrições feitas pelo tempo, dando voz às ruínas dispersas na arquitetura das cidades, e da prosa do mundo, fazendo emergirem os fantasmas aprisionados no tempo. É fortíssima a imagem do sobrado como um

*Caixão duro,*

*Sepultura*

*Parindo defuntos*

*Dentro.* (p. 191)

O caráter fantasmagórico da casa/sobrado que rumina o tédio e corrói vorazmente os seus alicerces é descrito de maneira assombrosa em seus mínimos detalhes pela proliferação das imagens que exibem, no presente, o cenário destruído do passado.

Cito outros trechos do “Sobrado amarelo”, um poema bastante longo e riquíssimo de significações. Seus versos podem ser lidos também como um correlato, ou uma metáfora, para a construção poética, aspecto que está claramente explicitado na última parte do seu texto (XI par-

te). A voz lírica joga com as oposições morte/vida, concebendo-as como elementos não dicotômicos, pois da ação da morte — *Fiandeira com bilros / E almofada* —, que destroça implacavelmente seres e coisas através do tempo, resulta a vida pulsante do poema.

I  
*Aqui*  
*Onde o oco das coisas*  
*Se disfarça*  
*E se rumina o*  
*Passado,*  
*Sua amarga borracha,*  
*Onde áspero o limo*  
*Da paisagem*  
*Se alastra*  
*E uma ampola de tédio*  
*Aponta nas torres*  
*Altas.*  
*Aqui*  
*É onde mais voraz*  
*O silêncio devora*  
*O que não gasta. (p. 190)*

II  
*Sobrado — salvado*  
*Salitre no vento.*  
*A força do risco*  
*Corrói o alicerce*  
*A cal do riscado.*  
*Sobrado — salvado*  
*Destroço na terra.*  
*Escória de tempo.*

*A gota que escorre  
O limo na pedra,  
A pedra de toque. (p. 190)*

*IV  
Uma casa  
E/ou  
Um sobrado,  
Sobrosso  
Sugado ao tempo,  
Caixão duro,  
Sepultura  
Parindo defuntos  
Dentro. (p. 191)*

*X  
A morte,  
Fiandeira com bilros  
E almofada,  
Inventa bordados  
Sobre a seda  
Da tarde.  
A morte, fiandeira  
Nas varandas  
Altas,  
Com a unha curva  
Nas vidraças  
Risca  
Seu debuxo exato. (p. 194)*



O poeta é aquele que ouve as vozes do passado e as decodifica:

*Nesta folha, neste branco  
Pergaminho onde decifro  
Caracteres de giz. (p. 129)*

Já no poema “Cidade da Cachoeira I” (***O risco na pele***), explicita-se aquilo que o sujeito poético decodifica e decifra como sendo:

*[...] um tempo morto  
Na concisão  
De sua geometria:  
Um chão arruinado,  
Um canto rouco  
E a carcaça de um sonho  
Desertado. (p. 170)*

Em outro trecho de “Cidade da Cachoeira I”, o eu lírico ratifica a sua função de decifrar os rastros do passado e, mais do que isso, a necessidade de socializar o seu saber, resultante dessa sua capacidade de interpretar os signos do mundo:

*Agora sei desta cidade.  
Da estagnada  
Secura de seus ares,  
Das ruínas.  
Já decifrei o rastro,  
Sei dos dentes,  
O cachorro do limo,  
Com seus dentes,  
Roendo devagar o osso  
Das paredes. (p. 170)*

Se a viagem do poeta realiza-se através do tempo, ele lida com as marcas imponderáveis do passado inscritos na memória, aspecto que a voz lírica ratifica em um trecho de ***As purificações ou O sinal de Talião***:

*O tempo é a substância única  
Em que navego.  
Bússola solta ao acaso,  
Aeronave,  
Geografia inventada, precipício  
De símbolos, de sargaços. (p. 243)*

A recordação da história pela decifração dos rastros da memória configura uma *Geografia inventada*, bordada com muitos fios temporais — as remotas ancestralidades capturadas através dos símbolos do imaginário das mais diferentes culturas, acionados pelo eu lírico, e, por isso mesmo, a poesia de Myriam Fraga define-se como intemporal, atravessando o vivido e o vivível.

Segundo o pensador Gilles Deleuze (1997), escrever é um processo, é uma passagem da Vida que atravessa o vivido e o vivível (aquilo que poderia ter sido e não foi, como bem expressa um verso do poeta Manuel Bandeira). É por isso que, para Deleuze, a literatura é também saúde. E a saúde da literatura, como escritura, consiste em inventar um povo que falta. Os arquivos contendo paisagens, personagens, acontecimentos (re)criados por Myriam Fraga colocam-nos diante dessa capacidade que tem a literatura de inventar um povo, uma geografia, cartografando outros cenários da memória que se refazem na imprevisão da linguagem. Em um dos primeiros livros de Myriam, *A ilha*, o sujeito poético declara:

*Invento a ilha,  
Mistério  
De ser real  
E sonhada,  
E crio além do  
Que existe,  
Território do mostrado. (p. 39)*

É esta capacidade de fabulação, de invenção, que atravessa o vivido e o vivível, o que foi e o que poderia ter sido e não foi, que faz da literatura

uma forma de conhecimento e, também, de salvação e purificação, como concebe a escritora na sua já citada “Explicação (quase) desnecessária”.

Pode-se registrar, contudo, na poesia de Myriam Fraga, um movimento que, se, por um lado, caracteriza a atividade poética a partir desse desejo de dizer, de decifrar, de colher vozes silenciadas

*Onde medra o esquecimento  
E germina a solidão (p. 129),*

por outro lado, o poeta constata, em muitos textos, a impossibilidade de dizer. Este é o motivo do ***Livro dos adynata***, onde se afirma no poema “I - Definição ou da impossibilidade de dizer”:

*O que dizer  
O que — sim —  
Sem ruminar a baba  
Espessa  
Do já dito.  
  
Sem sentir,  
Sem ressentir o  
Caldo,  
A sopa fria do sempre  
Repetido.  
  
Coisa amarga na boca  
Refluindo,  
As palavras dissolvem-se  
Em seu ácido  
Silêncio e se devoram,  
Alimento e fome  
De si mesmas. (p. 139-140)*

É belíssima a engenharia dos poemas de Myriam Fraga, na economia e concisão dos recursos da linguagem poética, em contraste com a transbordante polissemia dos seus versos, construídos a partir dessa tensão entre a necessidade de dizer e a sua impossibilidade. E são muitas as

tensões que podem ser encontradas nesta poesia em que a exuberância dionisíaca da força lírica e plástica rompe com a apolínea economia dos recursos poéticos que dão a impressão de que a poesia é um laboratório de linguagem que racionalmente tudo força e regula. Então, podemos assim melhor entender o “quase” da “Explicação (quase) desnecessária” do prefácio de *As purificações ou O sinal de talião*.

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Maria Cecília Londres e Heidrun K. Olinto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 343-354.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.
- PÓLVORA, Hélio. Um poeta de águas primordiais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1976. Caderno B.



# A polifonia poética de Myriam Fraga na dissonância pós-moderna

*Helena Parente Cunha*



Até meados do século XX, eram raras as vozes femininas merecedoras do reconhecimento literário por parte do irretorquível poder das instâncias canônicas que decidiam o destino de quem subiria para as glórias dos deuses do Olimpo, ou desceria para as frias sombras do esquecimento.

Myriam Fraga despontou no cenário das letras com o livro *Marinhas* (1964), no momento da grande explosão da literatura de autoria feminina ocorrida no Brasil, na década de 1960, quando inúmeras e reconhecidas escritoras brasileiras começaram a publicar seus livros, iniciando suas carreiras literárias.

Meu primeiro contato com Myriam se deu com a antologia *Moderna poesia bahiana* (1967), onde alguns poetas e poetisas da terra viram, pela primeira vez, seus poemas publicados por editora fora da Bahia. Entre esses autores, lembro Florisvaldo Mattos, José Carlos Capinan, Ildásio Tavares, Antonio Brasileiro e eu mesma. Nos poemas de Myriam dessa antologia, era notória a dicção apurada e concisa, característica de sua poética. Cito o primeiro verso do primeiro poema, “Retratos”:

*Na matemática severa  
Das imagens (p. 161)*

e, em outros versos, registro algumas afinidades semânticas: rosto *exato*, traço *perfeito*, saber-se *exato*, *simetria* de iludidos.

Esses poemas e os que vieram depois, apesar da profusão feérica de imagens inesperadas e de vertiginosa beleza, conservam o traçado que os ter-

mos citados desenharam, num ordenamento matemático, severo, exato, perfeito. Também anunciado, nesses versos inaugurais, algo dos grandes temas que virão depois, como o tempo e sua passagem inexorável, a verdade oculta e negada, as ilusões frustradas, o ceticismo, além de palavras precursoras do desgosto e da náusea pelo mundo de mentiras e disfarces:

*Este é um mundo-limite  
(a que me oponho) (p. 163)*

Essa visão de mundo amarga e muitas vezes cruel se encontra em contundentes imagens de produções posteriores.

O eu que se enuncia nesta fala poética é o eu individual que vivencia o vazio e o nada da sua contingência, mas também incorpora e interpreta a revolta do ser humano que, não tendo encontrado os alicerces de sustentação para sua trajetória, se vê destinado ao sofrimento, à solidão, ao fracasso.

Do volume *O risco na pele* (FRAGA, 1979), destaco a série de poemas intitulados “A ilha” que fazem parte da postura poética de Myriam quanto à solidão, declarada nesses versos especificamente e na produção em seu todo coerente e uniforme. A ilha, na diversidade contrastante da presença simbólica, sugere a ideia de isolamento e dor:

*Insulares somos  
Habitantes do acaso,  
Nascimento ou naufrágio  
Nossa dura emergência. (p. 83)*

*Toda ilha é um homem  
Devorado por dentro. (p. 84)*

*Solidão habitada  
É a ilha.  
Desvão no tempo,  
Parada  
Nos precipícios. (p. 87)*

*É o fundo da noite,  
O ferrolho do abismo, (p. 91)*

*Viver é um naufrágio  
Sempre repetido. (p. 92)*

*Olho imóvel do abismo (p. 93)*

Observe-se que, no vasto espaço metafórico, o fracasso e o malogro abarcam dimensões terrenas, marinhas, cósmicas. Neste já longo, mas resumido inventário de constantes temáticas, não poderia faltar o atormentado registro do tempo e, para somente citar um exemplo, entre tantos outros nos vários poemas de **O risco na pele**, destaco:

*[...] o tempo  
É escritura de estilhaços  
E a paz é um pássaro  
Sem asas. (p. 97),*

em que a imagem dos estilhaços reflete bem a cética visão da realidade humana despedaçada de nosso fragmentado mundo pós-moderno. Este é o tempo dos relógios, linear, sucessivo, irreversível e, por isso, tão angustiante na ideia de que tudo passa, sem nada deixar nessa passagem rumo ao abismo, ao precipício.

Essa visão desesperada e desesperadora do ser humano inserido no tempo cronológico pode ser, se não resgatada, pelo menos transformada, ao nos depararmos com o tempo circular que a poetisa vai buscar na realidade do mito. O tempo mítico, ao contrário do cronológico, é reversível, volta sobre si mesmo, circularmente, interminavelmente.

Sabe-se que, pertencentes ao tempo arcaico, os mitos expressam profundas verdades psíquicas, ocultas no inconsciente individual e coletivo da humanidade, ao longo dos séculos e dos meridianos. Esse mundo primordial pode ser reatualizado hoje com o mesmo vigor de ontem e de muito antes de outrora. Assim é que, na primorosa edição de **Os deuses lares** (FRAGA, 1991), com misteriosas ilustrações do inesquecível Calasans Neto, retornamos ao mundo da fábula e do

encantamento, enquanto navegamos com Ulisses nos mares que rodeiam Ítaca e descemos com Penélope até as águas frias do Tártaro, absorvendo o drama da lendária espera do rei amante, perdido em aventuras por outros mares e ilhas.

Boris Schnaiderman inicia o prefácio do livro, imerso no sortilégio desse mundo poético:

De Ítaca a Itaparica, da Grécia antiga aos dias de hoje, os Deuses Lares presidem nossos destinos, trate-se de partir ou de ficar.

Viagem ao mundo, em torno de um dia, de um minuto apenas ou pela própria imobilidade abissal: é a mesma espessura do casulo em que se abriga o drama de chegar “ao fim de onde”. (s.p.)

Entre os amantes mais famosos dos relatos históricos, pré-históricos, fictícios e lendários, por certo Penélope e Ulisses situam-se entre os que mais nos surpreendem, sobretudo na extraordinária versão poética de Myriam. Nos poemas de *Os deuses lares*, Penélope é a presença açambarcadora, dona e senhora da enunciação, enquanto Ulisses é a onipresente ausência do enunciado.

Na sequência dos quinze poemas que se seguem, se interpenetram, se entrelaçam e retornam sobre eles mesmos, reduplica-se o movimento rotativo do fuso e da roca para o tecer dos fios e o destecer da tapeçaria no seu interminável terminar e infinito recomeçar. Os poemas relatam, dizem, exclamam, não exatamente a viagem pós-guerra de Ulisses, que já teve quem proclamasse suas aventuras tais e muito mais, através de tempos lineares e circulares. Através da voz de Myriam, Penélope desenrola seu novo enunciativo de queixas, acusações, revoltas.

Na abertura do livro, o seco e duro

*Adeus.*

*A deus nesta viagem*

poderia sugerir de imediato os itinerários do rei nas suas idas e partidas por mares e ilhas e feitiços e mentiras e a tardia vinda à remota morada. E as aventuras da viagem de Penélope, quem celebrou? Quem

sabe de suas jornadas e guerras? Quem se lembra dela, a não ser como eterno símbolo da eterna fidelidade conjugal, sem uma associação sequer à infidelidade do esposo enganador?

Uma vez que, seguindo os itinerários desta jornada, queiramos ou não, sabendo ou não sabendo, já estamos todos navegando nas águas do tempo mítico, pelos poderes de Myriam e dos deuses lares. A desconhecida viagem de Penélope se anuncia desde as primeiras falas:

*Descer ao mais profundo;  
ares úmidos do Tártaro,  
[...]*

*Viagem ao não sei onde.*

A interpretação simbólica dos mitos alude a *viagem* como caminho do ser humano em busca da verdade, visando à evolução do espírito. Conhecido também é o simbolismo do Tártaro, o equivalente grego de inferno, isto é, o estado psíquico que sucumbiu aos monstros. O descer de Penélope ao mais profundo do Tártaro corresponde ao enfrentamento dos demônios ou tormentos da alma que, para sua libertação, necessitam de se sobrepor ao mal. Ou então, para o pensamento psicanalítico, trata-se da referência aos conteúdos racalçados no inconsciente. A viagem, como caminho do ser humano em busca da verdade, se dirige ao não sei onde por quê? Quem poderá dizer o que resultará deste enfrentamento com demônios em ares tão úmidos? No segundo poema, a lúcida Penélope argumenta:

*e enquanto afagas  
tua remota cicatriz  
tuas  
chagas enigmáticas,  
heroicos feitos, falos  
eu refaço  
as feridas  
minhas — doces talhos  
de incruentas batalhas.*

A comparação é clara. Enquanto o homem afaga a cicatriz, alusão à vitória sobre o javali e a outras vitórias de guerreiro, a mulher refaz feridas e cortes das batalhas internas e íntimas de quem enfrentou demônios e gélidos ares.

As imagens da roca, do fuso, do tear, do tecer retornam ao longo dos poemas, compondo, de acordo com a tradição, o universo feminino, repetindo, no rodopiar incessante do fuso e do tear, a monotonia dos dias sempre iguais da rainha. Sob outro olhar, o movimento giratório do fuso para criar o tecido metaforiza o tempo circular, onde vive Penélope, reatualizando o tempo solitário da espera e da busca e da ânsia de chegar ao não sei onde de si mesma.

O quinto poema retorna à imagem da viagem. Surpreende-se a mulher ao comparar o seu mar-oceano *mais profundo* com o outro, dele, mar *de sargaços*, portanto, raso e gasto:

*Nesta jornada sem fim*  
[...]  
*navegante de mim*  
[...]  
*Este é o (meu) mar-oceano,*  
[...]  
*Domesticado abismo*  
*seminal e*  
*mais profundo que o*  
*outro,*  
*o de sargaços.*

A fidelidade de Penélope pertence a um dos atributos exigidos pelos mandamentos do credo patriarcal, representado por Ulisses e suas guerras, heroicos feitos, “coisas de homem”, enquanto a mulher, ao lado de outras imagens afins, é emblematizada pela paciente tecelagem e quieta, submissa espera. Todavia, Myriam Fraga não vê a esposa de Ulisses apenas reduplicando a postura tradicional da mulher. O fato de se manter fiel, e até certo ponto paciente, não a impede de se comparar com o

esposo, como vimos anteriormente e agora, no mesmo quinto poema também:

*Astucioso Odisseus  
mais vale ser  
deus de si próprio  
tecendo-se  
como bicho  
da seda em seu casulo,  
[...]  
que partir e voltar  
ao mesmo ponto  
— derradeira viagem  
ao fim de onde.*

Pergunto: teria sido inútil a viagem de Ulisses? O que ele trouxe de novo, ao retornar a seu palácio e à sua mulher? Ele se enreda e se deixa enlaçar por magas e gigantes. Ela, confiante nos seus poderes, recorre aos deuses lares. Cito versos do sexto poema:

*azeite e sal e terra  
aos deuses lares  
[...]  
o perfil das sereias  
e Circe com seus filtros,  
[...]  
[...] com seus sumos,  
[...]  
Meus venenos eu faço  
destes cuspes, desta saliva  
amarga  
desses fusos  
— roca e roca —*

No décimo poema, a fiel esposa declara:

*Fidelidade a uma sombra*

*jurei*

[...]

*E já me vence o cansaço.*

queixa essa que, ao lado das considerações de sua superioridade em relação ao esposo, não seria muito condizente com a exemplaridade da fama da rainha que atravessou tempos míticos e profanos. A viagem que fez Penélope

*Descer ao mais profundo,  
ao finismundo de si*

chega ao final, deixando-a mergulhada no

*Mar insano.* (poema 15)

Qual teria sido o resultado de tanta busca e tanta espera? De tanta luta com demônios interiores, desejos recalcados e revoltas explícitas? Tudo leva a crer que, de acordo com os desdobramentos simbólicos e significativos de *viagem* como caminho em busca da verdade, a rainha poderia estar liberando conteúdos recalcados e/ou procurando o autoconhecimento.

Na atmosfera mítica onde nos encontramos e apoiada no pensamento de Jung (1964), recordemos que um dos caminhos para a autorrealização da mulher é seu encontro com *animus*, representado pelo homem amado, enquanto, para o homem, o equilíbrio estaria na união com *anima*, representada pela mulher amada. De acordo com a visão de Myriam, é evidente que Ulisses não tinha envergadura para corresponder às exigências de tão lúcida esposa. Pergunto: Penélope retorna dessa cruenta viagem de mãos vazias?

Não resisto à tentação de confrontar a esposa de Ulisses neste canto com a nova versão que Myriam lhe dá, num dos poemas de ***Femina*** (FRAGA, 1996), que eu não posso deixar de considerar como pertencente ao final da saga interior de Penélope em ***Os deuses lares***:

*Hoje desfiz o último ponto,  
a trama do bordado.*

E, recordando-se de Ulisses e sua força física, diz:

*Com os olhos da memória*

*Vejo o arco*

*Que se encurva,*

*A força que o distende.*

*Reconheço no silêncio*

*A paz que me faltava,*

[...]

*O ciclo está completo*

*A espera acabada.*

*Quando Ulisses chegar*

*A sopa estará fria (p. 29)*

A Penélope de **Os deuses lares** já se distancia da emblematização tradicional, mas ainda vive do que tece, *ponto e nó / laçada* e cultua os seus deuses com *azeite e sal e terra*. Embora cansada e consciente de sua superioridade em relação ao esposo, permaneceu no *Mar insano* de sua interminável viagem. Mas a Penélope de **Femina** se rebela, sem precisar recorrer aos venenos que ela mesma prepara *destes cuspes, desta saliva / amarga / desses fusos / — roca e roca —*. Termina o interminável bordado e, sem se deixar tocar ou emocionar ante a clara recordação de Ulisses e sua força, reconhece a paz que lhe faltara durante os anos da ausência e reconhece o final do ciclo e da espera. E não vai estar nem aí para Ulisses, quando ele voltar.

Na concepção poética de Myriam Fraga, Penélope, apesar de trazer o peso dessa fidelidade milenar, não representa o eterno feminino, tão fora de moda hoje, quando, de acordo com muitas cabeças pensantes de hoje, foi banido o mundo das essências, ao lado daquele aprisionante destino de mulher trancafiada no *domus*.

Rosiska Darcy de Oliveira fala sobre determinada conquista de grande parte das mulheres, a partir das últimas décadas. Ao invés do feminino como simples imitação do masculino, pertencente ao malfadado incên-

dio dos sutiãs, desde as últimas décadas “as mulheres estão buscando hoje a diferença como identidade” (OLIVEIRA, 1993, p. 12). Enquanto, por muito tempo, o masculino definiu o feminino como seu avesso, para Rosiska Oliveira, “A identidade feminina é tributária de uma espécie de cultura das mulheres que, como tradição, marca a experiência existencial de todas elas” (p. 14). Embora essa cultura faça parte da exclusão em que as mulheres foram colocadas,

[...] isso não elimina sua existência ou invalida o que de melhor se gerou dentro dela: a intimidade com o sensual, o percebido tão válido como o provado... quando as mulheres se voltam para o passado e se reconhecem na cultura feminina, não é ao feminino como essência que se referem, mas ao feminino como experiência (OLIVEIRA, 1993, p. 15).

Naturalmente, essa experiência do passado se modifica ao sabor das mudanças de cada momento histórico. Fiz essa digressão para, de um certo modo, basear a argumentação que farei a seguir e, depois, retornar a Penélope. O primeiro poema de *Femina*, “Ars poetica” (p. 9-10), assim começa:

*Poesia é coisa*

*De mulheres.*

[...]

*Um lento porejar*

*De venenos sob a pele.*

*Poesia é a arte*

*Da rapina.*

[...] *sempre nas mãos*

*Um lampejo de sangue. (p. 9)*

Poesia é coisa de mulheres por quê? Se o mundo dos homens, de acordo com a tradição milenar, é o da razão, e a poesia não brota apenas nesse departamento de nosso aparelho psíquico e, ao contrário, se tece com

emoção e sentimento, intuição, fantasia, incursão nas paragens do imaginário, por certo, coisa de homem a poesia não pode ser. Mas, que não se tome esta afirmação ao pé da letra, por favor. Estaríamos novamente incendiando sutias, e isso eu garanto que não é a intenção de Myriam, nem muito menos a minha.

Poesia é a arte da rapina por quê? A rapina pressupõe ou sugere um arrebatar com violência as entranhas, sem temer o sangue nas mãos nem a exposição de medos ancestrais e cóleras amordaçadas, antes escondidas ou guardadas em subterrâneos invisíveis. Penélope não teme descer ao Tártaro e dizer, expor a trajetória dessa viagem abissal de busca interior, entre fantasmas e demônios.

Em **O risco na pele**, no primeiro poema da série que dá título ao livro, já se expressava o sinal da diferença, evocadora do Tártaro:

*É da fêmea  
O abismo  
E as obscuras  
Forças da terra, (p. 103).*

Do mencionado poema “Ars poetica”, cito estes dois versos que resumem grande parte do labor poético de Myriam:

*Poesia é esta paixão  
Delicada e perversa, (p. 10)*

Portanto, violência e paixão, eis dois pilares sobre os quais se sustentam os poemas eróticos de **Femina**.

No poema intitulado “Dejanira” (p. 11) como em outros poemas do volume **Femina**, o eu poético assume identidades míticas. O nome próprio Dejanira, significando a destruidora de homens, evoca a esposa de Hércules que, indiretamente, foi responsável por sua morte. Sem saber, ela fez o marido vestir uma túnica envenenada pelo centauro que, por ter tentado seduzi-la, foi ferido por Hércules. Pela transfiguração poética, a seduzida Dejanira se entrega à violência dos instintos selvagens do centauro:

*Esse monstro me beija  
E me escouceia.  
[...]  
Ele me bate com as patas  
E me sacia  
[...]  
E rasga com seus dentes  
Minha carne  
E bebe do meu sangue  
E me açoita  
Com o vento de sua cauda.*

Para Freud (1977), a violência é, ao lado do amor, uma das duas pulsões básicas do nosso aparelho psíquico, necessitando ambas do controle do superego, para que se torne possível a vida em comunidade. Segundo Bataille (1987), o domínio do erotismo é a violência que ainda sobrevive no humano. O excesso se manifesta, na medida em que a violência prevalece sobre a razão, daí a necessidade de controlar este conteúdo energético que levaria a espécie humana à destruição. As regras e convenções do superego, segundo Freud, e, de acordo com Bataille, os interditos são recursos com a mesma finalidade de administrar os impulsos do sexo e da violência, estabelecendo limites.

Freud se refere à tendência humana para retornar ao reino do princípio do prazer absoluto, quando ainda não havia impedimentos quanto ao livre fruir do desejo e das pulsões. Bataille destaca o ímpeto da vontade inscrita em nós para romper as barreiras do interdito e liberar os instintos. A delirante confissão de Dejanira, no poema, representa a cega explosão dos instintos animais, abolindo, ou melhor, ignorando totalmente os interditos e os limites da censura do superego.

No entanto, se atentarmos para os primeiros versos do poema,

*Eu sonho com um centauro  
Toda noite.*

logo verificamos que tudo se passou no plano onírico, o qual, por sua vez, faz parte das estratégias do inconsciente, a fim de driblar a censura e permitir a realização de ocultos desejos proibidos, sem gerar sentimento de culpa no sujeito. Ao sonhar com o centauro, Dejanira libera as poderosas forças instintivas recalçadas pelas instâncias do interdito e da censura do eu interno. Não custa recordar que o centauro simboliza as forças instintivas inteiramente descontroladas, abrindo-se para o excesso e, com ele, para a violência. O sonho, ao lado de outros artifícios, viabiliza a satisfação dos desejos e impulsos, liberando o sujeito do recalque e de seus fantasmas.

Os estudiosos do mito reconhecem os movimentos do inconsciente nas narrativas míticas de fatos e feitos fabulosos ocorridos em tempos primordiais nas sociedades arcaicas. Dejanira simboliza a mesma luta interna vivida por Penélope, a mesma perigosa descida ao Tártaro, onde habitam as forças desgovernadas que é preciso vencer. Ou seja, descer ao Tártaro corresponde à vitória do herói sobre o dragão perseguidor ou, resumindo, trata-se de um caminho para o crescimento interno, à procura do equilíbrio.

O poema “Pasifaé e o touro” (p. 13) oferece uma versão poética da narrativa referente à paixão irresistível da esposa do rei de Creta, Minos, pelo touro que, por sua vez, sugere força impetuosa e evoca o macho insaciável. A paixão avassaladora de Dejanira não ousou eclodir em Pasifaé. Tudo se passa num plano psíquico ainda submerso no não dito, mas existido. Ouçamos a voz de Pasifaé:

*Navego teu silêncio como um barco  
E como um barco navegas  
Meu silêncio.*

*Toda palavra entre nós  
Carece de sentido.*

O poema se encerra com uma alusão de elevado teor simbólico:

*Inexorável, à nossa volta,  
Constrói-se o labirinto.*

Sabe-se que, no labirinto, os caminhos se entrecruzam, se confundem e, somente após muitas buscas, enganos, ilusões e desvios e novas tentativas, consegue-se chegar à saída. De acordo com as sugestões do poema, Pasifaé não enfrentou o labirinto, não desceu ao Tártaro, nem sequer falou nem praticou o que sentia pelo touro. Apenas tudo se resumiu no olhar, na contemplação que tem afinidades semânticas com admirar, meditar, pensar, ficar embevecido ou em êxtase:

*Contemplar-se  
E contemplar,  
Este o nosso destino.*

A ação se volta para o sujeito da enunciação, o eu feminino se contempla e olha a si mesmo interiormente, lembrando algo da viagem interior de Penélope. Essas indefinições internas teriam impedido Pasifaé de se arriscar, a exemplo da corajosa Dejanira que não mediu as consequências da entrega total ao prazer perverso, vivenciado com o centauro.

Ariadne, do poema “Labirinto” (p. 18-22), enfrenta a mesma luta com os instintos animais e a volta do tempo sobre si mesmo:

*Refaço o mesmo traço,  
Mesmo sujo grafito.  
O tempo é circular. (p. 20)*

E, nesse tempo circular, se renovam os *novelos exatos*, o caminho *vertigem*, o *rastro / Sobre o abismo* e ela afirma:

*Meu caminho é  
Buscar  
É meu destino  
De perdido animal. (p. 21)*

Nesse corpo a corpo com o animal, à beira do abismo, ela não mata o monstro, mas tece a armadilha para o habitante dos labirintos. Ariadne desceu ao Tártaro, mas não saiu do labirinto. Ainda não encontrou a libertação dos instintos nem o equilíbrio psíquico. Nenhuma delas encontrou o inconscientemente desejado *animus*.

As representações do excesso e da violência, próprias das vivências eróticas dessas heroínas míticas representadas por Myriam, atingem o auge com os poemas “Judite” (p. 23-25) e “Salomé” (p. 35-37), ao decapitarem seus amantes.

Vou tentar resumir algumas ideias desta trajetória libidinal que tem a ver com a postura da mulher pós-moderna, sob a ótica do feminino da diferença, referenciado linhas atrás, a partir da argumentação de Rosiska Darcy de Oliveira. Uma vez que a dominação masculina atravessou os milênios até nossos dias, tendo desvalorizado a mulher, destinando-a à vida privada, sem outras possibilidades de realização, a exclusão a levou a se refugiar no interior da casa e no mais íntimo de si mesma, desenvolvendo, assim, determinadas características que fazem parte do que hoje se nomeia o feminino, medrado nessa cultura das mulheres. Penélope, caminhando aflita, entre as salas e os corredores do seu palácio em Ítaca, viveu uma profunda vida interior, no interior de seu palácio. Por isso, pôde percorrer seus caminhos nas entranhas do oculto. Enquanto isso, Ulisses ia e vinha de um lado para o outro e nada sabia de seus corredores secretos.

Embora a tradição tenha imortalizado Penélope na imagem da fidelidade e submissão ao esposo, no entendimento poético de Myriam, conforme já comentado, ela se observa e se vê superior ao homem e se declara cansada de tanta espera inútil. Enquanto Penélope não tem medo de ir até o fundo do poço para encontrar a sua verdade, Ulisses vai de déu em déu, mentindo e passando para trás Deus e o mundo, com astúcias e armadilhas pouco afeitas ao que se espera de um herói, muito menos o herói épico imortalizado por Homero. Já comentei a outra versão da rainha de Ítaca do livro **Femina**, em que ela decide dar um basta às malandragens de Ulisses e deixa sua sopa esfriar. Bem, mas aí, já é a Penélope pós-moderna.

Dejanira também não tem medo de enfrentar seus pesadelos com o amante bestial e mergulha no fundo de si mesma. Pasifaé, *delicada e cruel*, não toca nem se deixa tocar, nem vai além da autocontemplação e da contemplação da besta, símbolo de seus instintos animais. E não entra nem sai do labirinto. Ariadne vomita de náusea no seu *inventado rastro* / *Sobre*

*o abismo*, tecendo armadilhas para o monstro que habita os labirintos. Ela não desce ao abismo, todavia, em busca da verdade, também vai e vem pelos corredores do labirinto onde habita com o monstro.

Judite solta os selvagens cabelos ondeados *Como serpes em cio*, dança *Entre facas e abismos*, para onde desce, depois de fazer rolar a cabeça do amante. Salomé também dança embriagada, *Dilacerando os vestidos* e depois é

*Um brilho de lâmina*

*E o sangue*

*A escorrer no ladrilho.* (p. 35-36)

e mais depois, é a cabeça na bandeja.

Que leitura poderemos fazer desta saga de funesto amor e sacrifício? Penélope, Pasifaé, Ariadne enfrentaram seus monstros e fantasmas sem medo ou até com medo, mas foram até o final. Porém, com exceção da Penélope da segunda versão, nada lhes restou de tantas buscas, a não ser o vazio e o tédio. Em vão, Judite e Salomé mataram o suposto inimigo, pois não lhes restaram mais que as mãos cobertas de sangue. Se todo caminho é aprendizado, o que faltou para que essas mulheres alcançassem o que buscavam em lutas de vida e morte?

Mesmo sem enveredar pela psicologia de Jung (1964), vamos considerar que a busca dessas mulheres representa a busca de *animus*. É preciso destacar a ambivalência fundamental da personalidade, isto é, a divisão da psique nos opostos complementares em conflito. Esses opostos podem configurar-se no grande par formado pelos lados masculino e feminino, entendidos como valores interiores e qualidades psíquicas.

A tensão de opostos atua sempre no funcionamento mental, mas todo indivíduo tem possibilidade de conciliar os aspectos conflitantes de sua personalidade, podendo realizar a síntese das forças contrapostas. Quando se consegue realizar o equilíbrio entre essas forças, ocorre o que Jung denomina a individuação, integração que se dá no mais profundo do ser.

*Animus*, arquétipo do masculino e simbolizado pelo homem, faz parte da psique feminina, da mesma forma que *anima*, arquétipo do feminino, pertence à psique masculina e tem por símbolo a mulher, possuindo ambos a capacidade de proporcionar a integração da personalidade total.

Essas mulheres em cena, através da magnífica representação poética de Myriam, na medida em que enfrentam forças estranhas ou bestiais, infernais no sentido simbólico, estão, na sua realidade mais profunda, à procura ou no desejo da figura masculina, reflexo de *animus*, simbolizado aqui por Ulisses, pelo centauro, pelo touro, pelos amantes decapados. Nenhum deles tinha as qualidades psíquicas necessárias para encaminhar o equilíbrio entre as forças inconscientes do masculino e do feminino. Ulisses, devido a seu lado astucioso, o centauro e o touro, por representarem as forças instintivas selvagens. No caso de Judite e Salomé, podemos atribuir a reação assassina de ambas à frustração ou ira, ante a impossibilidade de encontrar no homem amado a tão almejada imagem de *animus*. Esses dois poemas indicam o corte abrupto ante a impossibilidade de *animus* se tornar real.

Nos demais poemas eróticos de ***Femina***, alguém teria realizado a tão ansiada união entre o feminino daquelas mulheres e o masculino daqueles amantes? Viajantes que somos das paragens míticas dos poemas de Myriam, em que recanto do Olimpo encontraremos afinal o par amante que teria vivenciado a quase impossível união? Onde está plantado esse Jardim das Delícias, de que mares emerge essa bem-aventurada Ilha dos Amores? Não precisamos ir tão longe, pois Angico se acha bem ali, no sertão nordestino.

“Maria Bonita” (FRAGA, 1996, p. 30-34) é o mais inspirado poema erótico de autoria feminina que eu já li. Maria Bonita e Lampião ou Virgulino Ferreira da Silva, a partir desta versão poética, ingressam nas fileiras dos amantes famosos da literatura ocidental.

Magicamente, a poetisa cria uma atmosfera mítica esplendorosa e, através de metáforas luminosas a se expandirem da lanterna ou candeia do apelido de Lampião, representa o corpo dele que *arde* / *Como estrelas* / *No espaço*, em *Cintilação que queima* os vestidos de chita, a presença dele

*Iluminando* a noite dela, os beijos dele *Fosforescências de mel* para os dela *sonhos acesos*.

No fulgor deste quadro, Lampião se projeta para a dimensão de herói mítico, parceiro de deuses e deusas, embora incrustado na paisagem agreste do sertão, calçando sandálias de couro, o lenço no pescoço, o *chapéu de couro* / *Constelado* / *Com estrelas de prata*, o facão, o punhal, *A cartucheira cruzada* / *Sobre o peito*, ao contrário dos guerreiros de túnica de seda ou cânhamo, armaduras metálicas, lanças, clavas, sandálias com as tiras de couro enroladas na panturrilha.

Nenhuma das mulheres que tiveram voz nos poemas mencionados proferiram as incandescentes palavras de amor como as que Maria Bonita dirige ao amado, já integrado na sua vida, e ela, na vida dele:

*Teus dedos como setas  
Apontam meu destino:  
Meu caminho,  
Na planta de teus pés;  
Meu horizonte,  
No risco de tuas mãos  
E meus cabelos  
Esparsos sobre a relva  
Em que me habitas. (p. 31)*

*Sou teu guia,  
Tua estrela, teu rastro, tua corja.  
Sou tua mãe que chora,  
Sou tua filha. Teu cachorro fiel,  
Tua égua parida.  
Sou a roseta na carne,  
O lombo nas esporas. (p. 33)*

Em meio a recorrentes imagens retiradas da realidade rude do sertão, a espera de Maria Bonita pelo amado, ao invés das dúvidas e oscilações de Penélope, é vibrante de certezas e prognósticos:

*Vem, meu dono, meu sócio,  
Meu comparsa.*

[...]

*Vem devagar  
E habita meu silêncio  
Como se habita  
Um claustro. (p. 34)*

Esta referência ao espaço do sagrado acena para a união mítica da mulher e do homem que é, ao mesmo tempo, dono e sócio e comparsa. Na árida contingência do sertão, na realidade agreste daquele mundo arcaico, Lampião será para Maria Bonita o supremo reflexo de *animus*. O par amante Maria Bonita e Lampião realiza este almejado equilíbrio entre os opostos complementares.

\* \* \*

Eu me propus a falar sobre a polifonia poética de Myriam Fraga, na dissonância pós-moderna. Todos nós vivemos o nosso dia a dia em meio a contradições, dúvidas, sustos, incertezas e os mais conturbados paradoxos. A mídia proclama aos quatro ventos a violência, a corrupção, a destruição das florestas, a banalização do amor, o assassinato de filhos por pais e madrastas. Tudo no excesso. A poética de Myriam nos lembra o excesso que, paradoxalmente, cresce na razão inversa da contenção de sua dicção poética. E aqui, cito o que disse no início sobre o traçado dos poemas desenhados num ordenamento matemático, severo, exato, perfeito, simétrico, geométrico, preciso, qualificações essas que encontramos em abundância, ao longo dos seus poemas. O que me parece mais surpreendente é que, na exuberância feérica de imagens imprevistas, e de assombroso barroco, se conserve esta polifonia matemática e simétrica de contradições e desacertos acertados. Em meio às contradições que se harmonizam, destaca-se o tratamento do vagaroso tempo mítico do mundo primordial, atualizado no tempo repentino da realidade eletrônica.

Estamos chegando ao fim desta mágica viagem pelos poemas de Myriam Fraga. A partir da interpretação psicanalítica ou psicológica dos

relatos míticos, foram descobertos processos sobre nossa realidade psíquica. A depender das circunstâncias, essas descobertas podem resgatar ou compensar de alguma forma a insegurança em que nos deixam as obsessões com o novo sempre descartável e as súbitas mudanças que hoje nos perseguem.

Se os mitos se expressam por símbolos, o que poderia significar para nós esta leitura de poemas que nos leva a viajar por este mundo primordial e ao mesmo tempo pós-moderno?

O inconsciente mas possível encontro da mulher com *animus* conduz à integração da personalidade, isto é, ao equilíbrio necessário para a ultrapassagem de conflitos internos e o enfrentamento de problemas externos. Essa constatação nos encaminha para a busca da verdade e da paz e/ou para a descoberta de um centro espiritual.

A absoluta polifonia poética de Myriam Fraga na dissonância pós-moderna, que nos deu tantas respostas contundentes, talvez esteja a nos propor esta pergunta: o tempo sagrado do mito não estaria a se reatualizar no tempo profano pós-moderno?

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 24v.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

MODERNA poesia bahiana: antologia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença, o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



## Um depoimento: poesia não se faz somente com versos

*Claudius Portugal*



Agradeço inicialmente à coordenação deste seminário o convite, na pessoa de Evelina Hoisel, e, como está escrito na programação, aqui estou para dar um depoimento sobre Myriam Fraga.

Feito um fio estendido sobre o ar, vou percorrer este caminho que na saída já me alerta sobre o perigo que tem a palavra “depoimento”, ao significar testemunho, aquilo que presenciamos e com que convivemos e que vivemos, pois isso acaba sempre por nos incluir, já que estávamos ali, naqueles momentos, participante, para poder agora falar sobre o outro.

Por mais que queiramos nos distanciar, desejar o lado apenas de observador da cena, procurar uma isenção — se isso existe em algum momento da vida, além de ser uma palavra dicionarizada —, sei, de antemão, que escorregadelas acabarão por existir, e muitas.

Enfim, já que não é assim, acaba sendo assim mesmo, vamos lá.

É um depoimento.

Conhecia Myriam de poesia. Esse é o primeiro encontro. Um encontro à distância, mas intensamente próximo. Ler a poesia de alguém é estarmos diante dele mesmo. E no seu íntimo. Ainda mais de uma poeta que já declarou que escrever é uma maneira de buscar uma âncora, de vencer a tirania do tempo, de poder driblar a morte, e que vê no ato da escrita uma necessidade de comunicar-se, de partilhar, de tentar vencer a solidão, de não se sentir estranha no mundo. A poesia estabelecia a ponte para o nosso diálogo, e disso era fácil estender a mão para a amizade que logo iria surgir.

Então, chega a pessoa.

E isso ocorre na Fundação Cultural do Estado da Bahia, num tempo com Geraldo Machado e Zilah Azevedo, quando Myriam passa a trabalhar no Setor de Difusão Cultural. Eu já me encontrava lá. Não vou me deter a datas. Eu me apresentei, nos aproximamos, passamos a identificar pontos comuns de trabalho, e logo as ações se fizeram existir.

É desse tempo a coordenação da Coleção dos Novos, que tinha uma comissão julgadora formada, além de nós dois, por José Carlos Capinan, Guido Guerra, Florisvaldo Mattos, Ruy Espinheira Filho, e que, na sua atuação editorial, pôde publicar o primeiro livro, entre muitos outros, para citar apenas integrantes desta Academia, de Carlos Ribeiro e de Aleilton Fonseca. Creio que foram 17 ao todo. Ainda nesse período, temos a realização de simpósios, de seminários, de discussões e de reflexões sobre o fazer literário. A semente estava lançada.

Myriam, no seu depoimento para o projeto Com a Palavra o Escritor, falando sobre a geração Mapa, na qual acaba sendo sempre incluída, diz: [...] *aquele espírito de companheirismo, de solidariedade [...] Havia uma certa ingenuidade, uma certa pureza que nós perdemos [...] era uma coisa assim muito bonita aquela utopia* (FRAGA, 2002, p. 60). Acredito que essas palavras possam ser deslocadas também para aquele momento que convivemos nos Barris, no terceiro andar da Biblioteca Central, na Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Quase ao final desse período, tivemos a oportunidade de participar como convidados do Brazilian Writers Program e, com mais três escritores brasileiros, Maria Amélia Melo, Moacir Amâncio e Iris Costa, percorremos instituições, centros culturais, universidades e participamos de encontros com escritores norte-americanos.

O que quero repercutir desse episódio é que no voo Rio-Nova Iorque, por medo de avião ou simples passatempo, passamos a inventar uma revista literária que, podemos dizer, juramos ali, iríamos realizar. Não sei se também nessa conversa estava o sonho de uma casa de palavras, tanto a editorial quanto a de uma instituição. Creio que sim.

Os sonhos sempre fizeram e fazem parte do alimento necessário para que se vença o cotidiano e a realidade.

Quis o destino que logo depois viesse a ser instituída e inaugurada a Fundação Casa de Jorge Amado, sendo Myriam convidada para ser sua diretora-executiva. Logo me chamou para que trabalhássemos juntos. Os sonhos daquele voo passavam aí a ganhar a pista.

Quero dizer, como uma afirmação — vamos para o escorregão, e escancarando —, que os quatro anos da Fundação Cultural e os dezesseis da Fundação Jorge Amado foram não só os meus melhores anos, mas os mais felizes que tive profissionalmente. Talvez isso esteja naquilo que a poeta já disse antes. O companheirismo, a solidariedade, a utopia. Acredito que ela também partilhe dessa mesma opinião.

Feito esse parêntese, é com a existência da Fundação Casa de Jorge Amado que passamos a conviver mais diariamente e mais intensamente. Aí, como qualquer relação, e para mim toda relação é afeto, é emoção — apesar de, recorrendo ao que disse um poeta caro a nós dois, Fernando Pessoa, contrariamente possa também dizer que “o que em mim sente está pensando” (PESSOA, 1960, p. 75) —, naquele dia a dia, nas dificuldades para erguer a Casa, num cotidiano que, às vezes, se torna sórdido e cruel, ao insistir em querer confrontar ou destruir os nossos sonhos, com tantas e múltiplas tarefas, sem dinheiro, atropelado pela urgência das necessidades, a vida nos fez cada vez mais e a cada dia ficarmos indissolúvelmente amigos. No que, creio, acertamos. Está o tempo e a amizade para confirmar. O trabalho com este olhar amigo numa mesma direção fluía, era mera consequência de um objetivo comum, que, mesmo moldado na sua existência por margens sufocantes, principalmente financeiras, em nenhum instante titubeou na sua essência de buscar exercer o desejo e o sonho que era a sua origem.

E as metas eram muitas.

A editorial: a revista ganhou um nome: *Exu*. De periodicidade bimestral. E teve nos seus 37 números uma atuação e uma repercussão que até, posso dizer, surpreendeu a todos nós por sua rapidez e penetração. Era uma alegria renovada cada número que saía. Hoje, é um documen-

to, principalmente nas suas entrevistas, de uma época da Bahia. Mas o caminho editorial da Fundação vai mais além e ganha um selo: Casa de Palavras. Tem seu início com a série Ensaio, num livro de Nelson Cerqueira (1988). Muitas outras publicações surgem depois e, para nosso contentamento, esse catálogo está aí aumentando, existindo e resistindo.

Seguem-se livros de poesia — aqui na mesa estão poetas que participaram dessa coleção —, livros de memória, teses, autores novos, segmento que é intensamente querido por Myriam, o espaço de abrir as portas e dar boas-vindas a uma nova geração que rompe da terra, mais coedições e parcerias.

Se, na empreitada geral, Myriam tinha colaboradores, ela dirigia uma equipe, na área especificadamente editorial contava com amigos maravilhosos: Humberto Vellame e Bete Capinan. E vale lembrar: José Cerqueira no patrocínio que Copene/Braskem efetivou para que muitas dessas edições existissem.

Mas o mundo da Fundação não se restringia às publicações. Era muito maior. Tinha o acervo de Jorge Amado e de Zélia Gattai para catalogar, higienizar, dispor para estudiosos e o público leitor; tinha uma administração para ser tocada. Aí residia a surpresa que Myriam reservou para todos os que não viam como uma poeta poderia ser uma administradora. Mas quem disse que a poeta Myriam Fraga não sabia fazê-lo? Com o mesmo rigor técnico que cria seus poemas, mas deixando um pouco de lado o lirismo, só um pouco, é bom que se diga, passou a gerenciar tudo aquilo, coordenando, incentivando, buscando soluções, e o resultado está diante de nós na casa azul que se ergue no alto do Largo do Pelourinho, para que todos vejam.

Só não vê quem não quer ver a importância que a Fundação Casa de Jorge Amado tem para a Bahia, o Brasil e o mundo. Ali está a guarda, a preservação, a promoção, a divulgação, e não sejamos rasteiros ou estreitos, não de Jorge Amado ou de Zélia Gattai, como podem até querer alguns, mas, especificadamente, da literatura baiana, da literatura brasileira, de um momento por demais importante da vida na Bahia e no Brasil.

É uma casa da literatura.

Uma casa das palavras.

Se a Fundação tinha, durante esse tempo, percorrido um caminho literário/editorial, um trajeto administrativo/financeiro, chegava o momento de ampliar para outras áreas culturais sua atuação. Buscou uma reforma no prédio, e disso surge uma nova exposição sobre a obra de Jorge Amado. Paralelamente, é criado o Café-Teatro Zélia Gattai, uma parceria com a Coelba, através da sensibilidade de Ary Coelho, que comprou imediatamente a ideia, tanto do espaço quanto das atividades, viabilizada pelo programa Fazcultura.

Nascia aí uma programação diária. A Fundação passava a ter um local para palestras e seminários, e é bom lembrar o projeto Com a Palavra o Escritor. Um encontro com o leitor. E como precisamos disso! Costumo dizer que, em literatura, cinco pessoas já são comício. O que quero enfatizar é que vejo como fundamental a existência desses eventos, sei que são raros os com bela afluência de público como este de hoje, neste seminário, seja qual for a variante desses encontros. E o sucesso deles já é o seu existir, a sua realização.

Mas voltemos ao Café-Teatro. Além da aula de *design* gráfico na exposição de capas de livros que ilustra as suas paredes, ampliam-se com o espaço as suas atividades para outras áreas da arte. E com uma programação diária. As artes plásticas, de há muito ali na vizinhança, sendo capa e pôster da *Exu*, com Carybé, Calasans Neto, Floriano Teixeira, Jenner Augusto, Sante Scaldaferrri a artistas mais recentes como Sergio Rabinovitz, Murilo, Bel Borba, através de um calendário de exposições mensais; a música, com uma programação de recitais às quartas-feiras; e o teatro, não apenas como espaço de apresentação de peças, mas com a sensibilidade ou delírio de acolher, quando foi instigada para tal, uma companhia permanente na Fundação, a Companhia de Teatro Elétrico da Bahia, nome com rubrica do patrocinador, que veio a criar um repertório, dirigida por Fernando Guerreiro, assistida por Vadinha Moura, tendo como atores fixos Ana Paula Bousas, Andréa Elia, Evelyn Buckner, Marcelo Prado, Agnaldo Lopes e Wagner Moura, este último,

sim, ele mesmo, o ator que, neste momento, recebe os maiores aplausos no Brasil.

É bom que sejam registradas essas coisas, pois sempre se fala da curta memória... Aqui acrescento que acho que é só para as coisas boas que são feitas essa falta de memória, pois as ruins se repetem tanto, que acaba não dando para esquecer.

Mas a Fundação não parava, não estagnava, mesmo lutando contra dificuldades, as mais diversas e variadas, e que ainda hoje continuam, infelizmente, a acontecer, até de onde não esperamos que surgissem, numa casa em permanente construção, com caminhos que se multiplicam. Não dá para não ver que está ali erguida uma casa de cultura. Gostem ou não.

Pensei, ao escrever este depoimento, em buscar dados para enfatizar o transcurso desse tempo, mas achei por bem que a listagem deveria ficar assim vaga, meio vinda da lembrança e do esquecimento, seria mais favorável não só para a minha fala, mas principalmente para vocês. Não estou aqui para fazer um relatório de Myriam Fraga administradora da Fundação Casa Jorge Amado, apesar de este ser o tema que escolhi como depoimento.

O que quero deixar documentado neste seminário é esta face da sua vida e... da sua poesia. Saibam todos que aquela casa azul, fisicamente aberta nas suas portas e janelas para o Largo do Pelourinho, é uma das antenas da Bahia com o mundo, feita com trabalho e sonho, e é ela também mais um poema de Myriam. Poesia não se faz somente com versos. A vida tem de ser — creio nisso cada dia mais, haja o que houver —, em tudo, uma permanente arte poética. Daí, incluam neste *Poesia reunida*, que estará sendo lançado daqui a pouco, este brilhante trabalho de Myriam, a administradora cultural, como um legado que toda literatura, leitores e escritores, baianos ou não, devem conhecer, ler, observar e aplaudir. A Fundação Casa de Jorge Amado é uma lembrança que vem da alegria que eu sentia em sentir em todos a felicidade de visitar, descobrir, frequentar, trabalhar, viver ali, e isso é algo que não se perde, perdeu, ou se perderá.

Neste meu depoimento não falei da poeta, doutores aqui já o fizeram, sou apenas um leitor, um leitor agradecido por ela escrever a poesia que faz. Quanto à amiga, o meu beijo, e a certeza de que os sonhos seguem como sonhamos naquele voo. E, para finalizar, recorro a Jorge Luis Borges, poeta também tão caro a nós dois:

Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas nos aconteceram ao longo de uma semana. Entretanto, somos os mesmos. Eu sei que estive percorrendo sobre algo aqui, que estive tentando argumentar e falar aqui, e talvez vocês se recordem de terem estado comigo na semana passada. Em todo caso, permanece na memória. A memória é individual. Nós somos feitos, em boa parte, de nossa memória. Essa memória, em grande parte, é feita de esquecimento (BORGES, 1988).

No mais, Exu é um abre caminhos. Mas os caminhos são feitos por nós. Com nossas ações e nossa poesia. Daí é que eles nunca podem se fechar.

#### REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Tempo. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. v.4. São Paulo: Globo, 1988. p. 232-233.

CERQUEIRA, Nelson. *A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

FRAGA, Myriam. Myriam Fraga. In: RIBEIRO, Carlos (Org.). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002. p. 52-63.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.



# Myriam Fraga: poeta de primeira grandeza

*Florisvaldo Mattos*



Eu e Myriam possuímos uma relação antiga de amizade. Vai por décadas. Pertencemos, eu, ela e outros, como João Ubaldo Ribeiro, o falecido David Salles, e mais tantos, à geração literária que iniciou na Bahia um processo criativo de feição modernista, cujas realizações culturais começaram ainda incipientemente no Colégio da Bahia, com o rótulo de Jogralescas, uma programação de poesia teatralizada e encenada, embrião do que depois viria a ser a já agora chamada geração Mapa, à falta de outra designação, movimento que sequenciava o do grupo de Caderno da Bahia que honrou a cultura baiana, nos anos anteriores, nas artes plásticas, na literatura e no jornalismo.

Com um núcleo composto de nomes como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Calasans Neto, João Carlos Teixeira Gomes, Fernando da Rocha Peres, Carlos Anísio Melhor, Fred Souza Castro, Sante Scaldaferrri, Fernando Rocha, Ângelo Roberto e mais outros futuros poetas, escritores, pintores, escultores, cineastas, atores de teatro e jornalistas, os integrantes do grupo Mapa, na verdade, assumiriam para si a obrigação de levar adiante o processo liderado, a partir de 1948, pela geração que os precedia, a dita geração Caderno da Bahia. Este novo movimento marcaria a segunda metade da década de 1950, entrando pelos anos 60, com o que supunha sacudir os alicerces culturais de uma Bahia ainda dominada pelo academicismo.

Apesar da luminosidade e do arrojo dos nomes de Caderno da Bahia, embora tenham tido um papel fundamental, não há dúvida que ficaram

pela metade na proposta de consolidação do Modernismo entre nós. Introduziram, mas não avançaram com ações e ideias mais ousadas.

Pela audácia, as ações da geração Mapa, à época, pareciam atordoantes. Havia nos rapazes e moças que a constituíam uma febre e uma energia criadora muito fortes, já que pensaram logo em produzir não só livros e uma revista, mas suplementos literários, filmes, artes plásticas, teatro, dança, jornalismo, assim por diante.

Diferentemente, observo que Caderno da Bahia, em essência, se concentrou em apenas duas linhas de produção artística: a literatura, incluindo-se aí a poesia, e as artes plásticas, embora tenha editado um tabloide de divulgação, com o nome do grupo. A geração Mapa avançará muito mais no campo das linguagens artísticas, abarcando inclusive o cinema, o teatro e o jornalismo, este não só de militância como de edição.

Foi nesse contexto, com a chegada dela e de outros “aderentes” ao movimento, que conheci Myriam Fraga. Conheci-a pelas mãos de Sônia Coutinho, escritora hoje consagrada. Eram amigas. Para mim, de uma certa forma, na minha ótica, à distância que o tempo me permite evocar, acredito que as duas têm processos de evolução e de opção pela arte e pela literatura assemelhados: uma abraçaria a prosa; outra, a poesia. Mas há nas origens algo que as emparelha: ambas vêm de estruturas familiares que estavam centradas num sistema socioburocrático que o sociólogo americano Wright Mills chamou de “colar branco”, formado por pessoas que, na sociedade, a serviço do poder, lhe dão sustentação (MILLS, 1962). O pai de Myriam Fraga era um consagrado médico, diretor da importante e moderna Escola de Medicina e Saúde Pública, uma das mais conceituadas do Brasil, hoje. Sônia também vinha de uma estrutura familiar assentada nessa ordem socioburocrática. O pai, advogado e político, deputado e presidente da Assembleia Legislativa, depois seria conselheiro e presidente do Tribunal de Contas do Estado.

Eu conheci Myriam como um personagem desse meio. Era uma jovem elegante, bonita, atraente, sempre bem vestida, muito educada, que nutria, no íntimo, o sonho de fazer literatura. E que encontrou um caminho, justamente, no período em que surgiram esses que eu chamo

de “aderentes”, que são João Ubaldo, David Salles, Sônia Coutinho e ela própria, dentre outros. Esse pessoal era diferente daquele outro grupo basilar, capitaneado por Glauber Rocha, que passaria a ser conhecido como geração Mapa.

Percebi isso através das reuniões de convivência fraternal em grupo, junto com Fernando da Rocha Peres, naquela época. Hoje ainda há essa prática de jantares na casa das pessoas, onde a conversa gira em torno de literatura e arte, mas naquele tempo esse costume era mais cultivado. Além disso, havia encontros em restaurantes e, principalmente, em exposições de arte e sessões de cinema, na época do Clube de Cinema da Bahia, em que havia um diálogo intelectual comprometido com literatura e arte, uma interatividade que conduzia o ânimo de todos para uma mesma direção, que era publicar em jornal, revista ou livro.

Entre muitas de suas iniciativas, o grupo Mapa criara as Edições Macunaíma, um canal para as publicações desses jovens intelectuais, pretensos criadores, na época. Foi o ponto de partida. Ao primeiro livro, *Samba de roda*, de Fred Souza Castro (1957), seguiram-se o primeiro e o segundo de Fernando da Rocha Peres, *Diluviano* (1964) e *Rurais* (1964), e o meu, *Reverdor* (1965). Sônia Coutinho publicou aí o seu *Do herói inútil* (1964), um livro de estilo marcante no contexto da contística baiana, que refletia forte experiência de leitura de autores contemporâneos, cuja criação emergia de fontes da estética existencialista, patenteando-se ali o surgimento de uma escritora que ganharia dimensão nacional, como se irá confirmar depois.

Myriam estava publicando *Marinhas* (1964); navegava no sonho de se tornar uma escritora editada, pois há nesta terra quem espere e lute para editar livro, sem encontrar editor; já nessa época vivíamos esta carência que até hoje nos deprime, que é não ter a Bahia uma editora comercial de porte, capaz de lançar livros e distribuí-los nacionalmente. E continuamos todos ainda muito cétricos quanto a isso.

Foi com as Edições Macunaíma, uma experiência cheia de crença e fervor romântico, que todos nós fomos publicando nossos livros. Myriam

publicou depois *Sesmaria*, em 1969. Era um momento em que se consolidava entre nós a opção pela estética modernista — já com atraso, pois, nesse tempo, em estados do Brasil como a Bahia, as novidades da arte aconteciam depois de terem se firmado nos centros mais adiantados de produção, criação e invenção. Um exemplo disso é o Modernismo entre nós. Godofredo Filho, o primeiro modernista da Bahia, foi publicado em 1926, mas a primeira exposição de arte realmente moderna só viria em 1944, para uma plateia rarefeita. Houve então, segundo testemunhos, grande campanha em jornais contra o Modernismo, e o movimento por aqui empacou. Só quatro anos depois, em 1948, pelas mãos do escritor carioca Marques Rebelo, é que aconteceria uma exposição de arte moderna, no antigo cassino do Palace Hotel.

Nossa geração teve esse mérito da consolidação do Modernismo na Bahia, quando começamos a atuar lá pela segunda metade da década de 1950. O movimento de Caderno da Bahia começara a se afirmar em 1948, na moldura da exposição trazida por Marques Rebelo, que veio endossar os esforços de jovens, escritores e artistas, como Genaro de Carvalho, Carybé, Carlos Bastos, Vasconcelos Maia. Mas não foi fácil, pois nessa exposição alguém cortou, com gilete, um quadro de Carlos Bastos em sinal de protesto.

Essa chamada geração Mapa, da qual Myriam participou, aderente como eu, pois não estive entre os atores de primeira hora, tal como a de Caderno da Bahia, encontrou grande resistência para se afirmar, inclusive por parte de luminares aqui desta casa, a Academia de Letras da Bahia —, que, desde algum tempo, vem se renovando e vem tomando configurações muito diversas das daqueles dias. A resistência era grande, porque predominava um pensamento academicista muito forte, disposto, se não ao embate, ao menosprezo. Mas a Academia acabaria por ceder, pois seus poetas modernos, primeiro, Godofredo Filho, depois, Carvalho Filho, mais o grupo de Caderno da Bahia, persistiram, e a Academia teve que finalmente abrir suas portas aos de Mapa.

Nós tivemos sorte, pois contamos de logo com a simpatia e o apoio do pessoal de Caderno da Bahia. Fomos por eles recebidos como algo novo

e forte, raro em tais circunstâncias. Normalmente, trava-se uma guerra geracional entre o grupo anterior e o que está chegando, mas Caderno da Bahia teve esse mérito extraordinário na história das artes e da literatura na Bahia. Houve diálogo entre as duas gerações, já que os da anterior praticamente adotaram os novos que chegavam.

Lógico que havia críticas. Nossa geração foi muito favorecida por certas iniciativas de porte, no campo das artes, e por pessoas que vieram para a Bahia com uma mentalidade criativa e de pensamento até revolucionário. Eu tive a sorte de ter vivido este momento em que Lina Bardi criava o Museu de Arte Moderna e as novas escolas de arte da Universidade da Bahia funcionavam a todo vapor. Uma nova mentalidade realmente se impunha. A Bahia ingressava na era da industrialização, mudavam-se os costumes, a cidade se modernizava. Havia um processo de descontração, começava a ruir aquela barreira de óbices que dificultava a aceitação do novo.

Desde que conheci Myriam, lendo os livros dela, publicados naturalmente com um espaçamento de anos, mas sempre sendo editados, sempre achei, e hoje tenho plena convicção, que ela já surgiu como uma poeta de primeira linha. Rejeito a palavra “poetisa”, acho que diminui a mulher criadora de poesia. Uso “poeta”, uma palavra para mim que não possui gênero. Myriam é uma poeta de alto nível nacional. Não tenho nenhum temor de dizer que a poesia de Myriam tem momentos dignos de Cecília Meireles, e outros muitos melhores que os de nomes badalados, como Adélia Prado, Orides Fontela, Ana Cristina César, Alice Ruiz, poetas que, em páginas de jornais e dentro de universidades do Sul, são estudadas e cultuadas como divas do verso. Vejo Myriam como uma poeta de nível superior a todas essas que escrevem poesia no Brasil atualmente. Pode parecer um pouco de desinformação de minha parte quanto a criadores mais novos. Participei da comissão julgadora do Prêmio Brasil Telecom 2004 e vi alguns livros de poetisas mulheres que apresentavam certa qualidade, embora nada que impressionasse.

Essa figura extraordinária, com o denodo com que ela se dedica a realizar coisas, há anos está à frente da Fundação Casa de Jorge Amado como

um timoneiro capaz de tomar o nome do homenageado e fazer com que a instituição se afirme e sobreviva graças a uma direção administrativa lúcida e eficiente. Fundou ali a revista *Exu*, publicou livros com a editora Casa de Palavras, e é esse dinamismo que me faz admirá-la, além da sua poesia.

A minha comunicação não pesa tanto em comparação com as muitas que aqui se fazem em homenagem a ela. Mas vejo que as minhas palavras são realmente as mais justas e certas que pronuncio.

A título de curiosidade — que eu chamo de “Nota de curiosidade exe-gética” —, acho que Myriam possui uma qualidade técnica e intelectual mais ajustada do que a minha, mas acabamos, com o correr do tempo, coincidindo na escolha de um tema, escrevendo e publicando poemas sobre ele com tratamento diferente. Borgeamente, nossos caminhos se bifurcam, quando ela, em *Sesmaria*, dedica quarenta e três poemas ao episódio da chamada invasão holandesa da Bahia, todos com uma qualidade muito alta de dicção artística, não só quanto à concepção poética e à estética, mas quanto à realização, à construção. Trabalhando com versos curtos, pois sabe muito bem lidar com essa técnica, ela, então, escreveu seu livro.

Quase trinta anos depois, por uma circunstância meramente acidental, fui despertado para o mesmo tema. Eu frequentava então um restaurante que não mais existe, o Fellini, em Armação. Dentre os donos, todos italianos, havia um, cujo nome não recorro — lembro que era um San Felice e até escrevi sobre ele no jornal —, que, ao saber que eu era jornalista e também poeta, aproximou-se da mesa para conversar. Por uma inexplicável coincidência, ele era tetraneto do conde Bagnuolo e marquês de Torrecusa, Giovanni Vincenzo di San Felice, napolitano, que veio de Pernambuco, antes da luta contra os holandeses naquela então capitania, num grupo composto por espanhóis, com Dom Fradique de Toledo Osório como comandante de uma armada. E me indagava como poderia saber por aqui coisas desse seu tetravô. Na conversa, divergimos quanto ao papel do conde, mas ele trazia o recorte de um jornal napolitano de 1890, com a narração por olhos italianos desse episódio da luta

contra os holandeses na Bahia. E vi que havia muita diferença entre o que narrava Padre Antônio Vieira, na carta ânua de 1638, e o que narravam os italianos.

Interessei-me pelo tema e fui pesquisar. Ao ler uma edição patrocinada pela Universidade Federal da Bahia, o livro de Aldenburgk, em tradução publicada em 1961, encantei-me com uma narrativa que contava toda a história pelo olhar dos holandeses. Fascinei-me pelo lado dramático, com o trágico malogro dos holandeses, e comecei a elaborar uma série de poemas. Ao final de trinta e seis poemas, vi que eu seguira a mesma rota trilhada por Myriam, em seus poemas, da chegada à expulsão dos holandeses. O heroísmo que a encantara e que se traduzia em seus poemas, contudo, era o dos guerreiros que expulsaram os holandeses da então Cidade da Bahia e seu Recôncavo. Eu realizei uma espécie de cirurgia, de inversão cênica, nesse cenário. Omiti este lado, o da luta para a expulsão dos invasores, uma luta sem dúvida heroica. Os protagonistas de Myriam eram os que garantiram a defesa e a reconquista da colônia portuguesa. Eu, por outro lado, preferi operar com as vicissitudes que viveram aqueles que eram expulsos, e contei toda a história a partir desse ângulo, o dos vencidos. E assim escrevemos a mesma história, seguindo roteiros diferentes — ela, em *Sesmaria*, eu, em *Mares anoitecidos* (MATTOS, 2000).

O interessante é que, em *Sesmaria*, Myriam tem um poema que narra a tragédia do general holandês Van Dort, trucidado por um pelotão em Água de Meninos, episódio de que eu, por sinal, também tratei num poema. Mas, entre nós dois, há uma sensível diferença. Myriam narrou a morte de Van Dort com a visão de quem o sacrificava, de quem praticou o heroísmo de liquidar quem era o governador da Bahia naquele instante da ocupação. Narrou a cena à distância. Eu, no entanto, focalizo o general Van Dort no momento mesmo em que recebia as cutiladas fatais; fixei-me na memória dele, repassando sua vida, desde o tempo em que veio da Holanda até o momento final do ataque de seus algozes, tudo visto e dito pela própria vítima. Vali-me nesse processo de uma técnica usada pelo inglês Robert Browning (1985), invocada também por Jorge

Luis Borges (1977), a de contar um fato trágico a partir da visão de quem o vive e sofre.

Eu e Myriam bifurcamos nossos caminhos para tratar de um mesmo tema, que ficou como uma curiosidade, um *fait divers* poético, embora eu ache que o que ela escreveu tem uma construção historicamente mais bem montada e mais fiel que a minha, mesmo com abordagens diversas. Ela é mais descritiva. A minha construção apela mais para a emoção trágica, num jogo que valoriza a dramaticidade de um episódio. Ela, a meu ver, preferiu ser mais fiel à história, buscando desvendar a poesia amparada em narrativas de olhar português, como a do Padre Vieira, enquanto eu segui outra senda, supondo capturá-la no malogro dos invasores, na diversa Troia dos vencidos. Porém, assim penso, ambas as soluções deverão permanecer na literatura da Bahia, até como curiosidade.

#### REFERÊNCIAS

- ALDENBURGK, Johann Gregor. *Relação da conquista e perda da cidade do Salvador pelos holandeses em 1624-1625*. Tradução de Alfredo de Carvalho. Salvador: Conselho Nacional de Pesquisas; Universidade da Bahia, 1961.
- BORGES, Jorge Luis. El otro, el mismo. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Aires: Emecé, 1977. p. 173 et seq.
- BROWNING, Robert. Dramatis personae. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario: una antología de sus textos*. Edição, introdução, prólogo e notas de Emir Rodríguez Monegal. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 453.
- CASTRO, Fred Souza. *Samba de roda*. Salvador: Macunaíma, 1957.
- COUTINHO, Sônia. *Do herói inútil*. Salvador: Macunaíma, 1964.
- FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.
- FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.
- MATTOS, Florisvaldo. *Reverdor*. Salvador: Macunaíma, 1965.

MATTOS, Florisvaldo. *Mares anoitecidos*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

MILLS, Wright. *A elite do poder*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

PERES, Fernando da Rocha. *Diluviano*. Salvador: Macunaíma, 1964.

PERES, Fernando da Rocha. *Rurais*. Salvador: Macunaíma, 1964.



## De poesia, amizade e o *Livro dos adynata*

Jerusa Pires Ferreira



Hesitei muito quando me preparei para falar de Myriam Fraga porque eu não sabia se devia me aproximar ou me afastar. Precisava de uma certa distância. E percebi que essa proximidade-distância não poderia ser inaugurada agora. Ela foi sendo criada ao longo de uma intensa amizade, de um profundo e prolongado convívio. Se é texto de amigo, deve-se pensar melhor e não aceitar dizer algo, se não for para situar-se. E por isso eu tenho a impressão de que a história desse convívio vai levar à reunião dos dois temas propostos.

“Poesia e amizade” foi a proposta inicial. Seria, na verdade, uma “História de poesia e amizade”. E, como eu tinha escrito sobre o *Livro dos adynata* (FRAGA, 1973), passo a usá-lo como um lugar de confluência, um ponto de chegada e de partida, de onde saem pequenas e grandes coisas. Quase a amostra de tanta coisa que foi feita, pensada e criada pela poeta ao longo desses anos. E reuni tudo isso e propus como tema “De poesia, amizade e o *Livro dos adynata*”.

“De poesia e amizade” passa a ser o bordão e me permitirá trazer um pouco à tona os bastidores dessa convivência.

Myriam e eu não nos suportávamos na infância, apesar de primas carnis e de recitarmos Castro Alves juntas na escola. Brigávamos sempre. E, na adolescência, prosseguimos a uma certa distância. Até que, numa noite, nos descobrimos lendo juntas Camões, discutindo poesia e percebendo o quanto poderíamos trocar e nos tornar amigas para sempre. Um amor que se prolonga e se constrói, de admirável apreço e de estima. E, assim, seguimos conversando sempre sobre vida e arte. No verão — e

havia veraneio —, naquela varanda fresca em frente ao mar, em que ficávamos roucas de tanto conversar! Comparamos mundos e buscamos entendê-los nessas conversas, desde os nossos vinte ou trinta anos, quando tínhamos lampejos de um certo mimetismo, de trocas contínuas, de aprendizagem. Era uma aprendizagem constante que contava com uma troca de segredos, construção de cumplicidades, que se solidificaram porque nós sabíamos deles (dos outros) e de nós, e criamos uma esfera um pouco à parte daqueles que não sabiam esses segredos nem da descoberta da poesia. Assim, criávamos os nossos mitos e partilhávamos leituras. Por exemplo, a descoberta de Julio Cortázar — *O jogo da amarelinha (Rayuela)*, *Prosa do observatório* —, uma espécie de presença constante, descoberta e mesmo salvação para o nosso cotidiano de jovens do lar.

E, com destinos muito semelhantes e ao mesmo tempo diferentes, nos dávamos conta de que podíamos ou não fazer determinada coisa, e tentávamos alcançar o que conseguíamos fazer no âmbito de nossos limites. E, mais uma vez, a poesia batia à porta a uma e a outra, e assim também se aprendia o papel de apresentar, de introduzir, de conviver com o novo. A diferença é que ela é poeta e grande poeta. E eu, que não sou religiosa, digo, no entanto, que isso é dom de Deus; e resulta de trabalho incansável, árduo e mágico ofício: um laboratório.

Nossos laços/lastros familiares contaram para o mal ou para o bem. Seu pai, irmão de minha mãe, médico requintado, poeta, me trouxe, por exemplo, em minha adolescência e juventude, um rol de leituras e de encontros: Apollinaire, Verlaine, Musset, Rimbaud. Era uma espécie de baliza. Como Cláudio Veiga, aqui presente, que também me ofereceu essas leituras, quando nos encontrávamos — fui sua aluna no Colégio da Bahia e no Instituto de Letras da UFBA. E meu pai, detentor da sabedoria do sertão, trazia a festa, a cultura do sertão, a música, o riso, a pantomima de que Myriam participava, em pequenas teatralizações, brincadeiras: todo esse dom do humano que perdurou em nós e em nossa convivência.

Esse caminho de entendimento, de partilha, tanto do conhecimento como da alegria, nos levou, por exemplo, a criar espaços próprios, a fa-

lar do inesperado, do raro e de nós mesmas. Criamos alcunhas, como os cavaleiros medievais. Passamos a nos chamar Fraga e Pires. A mudança de Myriam e Jerusa em Fraga e Pires implica um ofício, o recebimento de um novo ser, de uma maneira de existir, como no caso da cavalaria medieval, a cujo estudo eu me dediquei. Era uma investidura, um novo ser ritualizado que nascia. Não tínhamos consciência disso no momento. Mas passamos a nos chamar por alcunhas e criávamos não só uma espécie de reconhecimento do outro, como a marca de um ofício que cada um de nós desenvolveria ou passaria a deter.

E me recordo muito bem das especificidades de nossos temas diferentes, insólitos e de um dia em que eu estava conversando ao telefone longamente com ela. Nossos filhos eram pequenos, e o filho dela nos surpreendeu ao telefone. Eu estava falando sobre a ópera de Strauss *Die Fledermaus* e também discutindo um pouco sobre “morcegologia”. Carlinhos passou pela sala e concluiu: “Pra falar de morcego, do outro lado só pode estar minha tia Jerusa”. Foi esse tipo de partilha, de mundo, de conhecimento que me fez incluir minha pessoa aqui neste pedaço, para falar de Myriam Fraga.

E agora lembro um livro muito bonito ao qual sempre retorno. O de Giorgio Agamben, que se chama *Profanações* (2007). Num dos seus ensaios, abordando o autor literário, ele o considera como uma ausência, seguindo passos de Michel Foucault. Fala do autor como algo que esteve e se afastou e vê na leitura o jogo de buscá-lo. Ele é uma personagem, entidade que se recupera a partir do texto escrito, que é sempre uma ausência e evocação de uma presença. Ora, aqui não se trata do autor como ausência. Ele está como presença em recuperação. Mas o jogo de buscá-lo responderia pelo encontro que se vem a ter, e que é sempre incompleto.

Refiro-me agora também a mim, a esta parceira e autora do ensaio que está na primeira edição do *Livro dos adynata* que às vezes se esconde, às vezes está distante e que, de alguma maneira, retirou-se, mesmo sem o querer de fato, do belo livro de Myriam Fraga a ser aqui lançado — *Poesia reunida* (FRAGA, 2008) —, na medida em que aquele ensaio-prefácio que escrevi não foi aí reproduzido. E comecei a pen-

sar: há uma maneira também de eu me inserir de novo nesta edição, na letra impressa, por este depoimento e evocação, pela aproximação de um discurso comum, por minha inserção na sequência do diálogo ininterrupto com a autora. Falas de ausência e de presença que formam a história de nosso convívio.

Pude acompanhar a poesia de Myriam Fraga que nasceu em livros. Acompanhei os livros. A poesia existia antes deles, mas o meu trajeto pôde se fazer em e a partir de cada livro, de cada edição explícita desses livros. Por exemplo, depois de nos chamarmos Fraga e Pires, eu passei a ser uma leitora dos seus textos e me voltei para seus textos. Acompanhei a atividade gráfica, a paixão tipográfica de Myriam, o seu trabalho nas Edições Macunaíma, o tom cromático das marinhas, das plaquetes tão bem realizadas, e segui depois a construção de *Sesmaria* (FRAGA, 1969), aliás, belíssimo, precioso livro, que teve uma bela reedição (FRAGA, 2000). Era tudo discussão e descoberta, proposta de desafiar um mundo pequeno-burguês, e eram os arrepios e a repetição de um universo seu, inegavelmente próprio que a levaria a dizer:

*E na gávea partida  
o marinheiro cego.* (FRAGA, 1979, p. 22)

Cada conquista poética, talvez hoje mais bem incorporada, era um acontecimento para ambas. A capa de *O risco na pele* (FRAGA, 1979), com a reprodução de um dos nus de Modigliani, publicado por Ênio Silveira, na Civilização Brasileira, foi um verdadeiro acontecimento para nós; suscitou um mundo de discussões.

Por outro lado, tendo ido passar um ano em Portugal, eu trouxe na minha bagagem uma fatia de encantamento, o conhecimento de novos autores e de outras perspectivas e a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, com quem ela se passaria a identificar tão intensamente. Desse modo, lembro o *Livro sexto*, de Sophia, *A terceira feira*, de João Cabral de Mello Neto, e a relação de Sofia com João Cabral, em *A educação pela pedra*, o faz/desfaz, e essa ideia de máquina da poesia que chegava a nós,

que aportava também com Jorge de Lima, Godofredo Filho e Murilo Mendes, entre tantos.

Evoco ainda um encontro numa tarde em minha bonita casa em São Lázaro, Federação, na Bahia. Memorável — este seminário trata de memória — aquela tarde com o poeta David Mourão Ferreira, que, tomando canjica de milho da Bahia, oferecida por minha mãe, em suas xícaras de Limoges, recitou odes de Sapho e de Anacreonte. Até hoje estou a ouvir a sua voz, dizendo, para nós e para outras pessoas que estiveram presentes, suas traduções de Sapho que nunca encontrei mais bem realizadas nas literaturas que fui lendo. E eu e Myriam repetíamos, gravávamos, dizíamos com aquele sotaque português:

Vejo mover-te mais que à erva  
E só por acaso é que não morro.

Delirávamos com tudo isso, jovens encantadas. Passamos uma semana em que tínhamos em nós esse tema, nosso pão espiritual. E às vezes nem tão espiritual assim, pela agitação que nos acometia, quando o autor/poeta, em suas inflexões ainda ressoava

Por que foges de mim,  
égua da Trácia?

terminando com:

Só porque nunca topaste cavaleiro  
capaz de cavalgar-te  
destramente.

Nós duas estávamos mesmo descobrindo o mundo. A força intensa e erótica da poesia em Sapho, Anacreonte e em seu intérprete David Mourão Ferreira. Esses poemas estiveram por muito tempo em nossos ouvidos, como uma existência, ruptura, desvario e tudo o mais.

Cercadas de nossos filhos vivíamos. E é interessante dizer que gravamos aquela tarde de poesia, cuja fita serviu depois para meu filho mais novo, sem saber, sobrepor aí a gravação de seu *rock* pauleira. Coisa de adolescência... Mas nossa vida se fazia de tudo isso.

Gostaria de mencionar minha partida para São Paulo em 1977. Corte doloroso que traria um hiato na sequência desses caminhos de convívio das primas, irmãs, amigas. Foi tudo muito difícil para mim e para ela, o exílio e a perda, e até agora andamos reunindo os fios dessas distâncias, recuperando vivências fugidias. Ela, do mar, sempre em seus verões na ilha, e eu, do sertão, no entanto desgarrada; ela, de ficar com a família; eu, de partir para o desconhecido, como se fosse de Sião a Babilônia. Confesso que nos estranhamos depois de experiências de vida tão diversas, mas não deixamos jamais de nos entender. E, em minha admiração por sua obra, em verso e prosa, creio que continuo a esperar muito de sua criação. Leituras e conversas que vamos nos devendo pela vida afora.

Mas devo lembrar também que o *Livro dos adynata* surgiu num momento muito crítico da história da política do país. Foi editado na difícil década de 1970. E explico o que é “adynata”. Na época, quase ninguém entre nós sabia. E nos comprazíamos um pouco de saber o que ninguém sabia. Lembro de meu orientador e amigo José Calasans, um grande pioneiro em História Oral, que era uma pessoa especial, sem travas para esse tipo de coisa, perguntando, no lançamento do livro, que se passou no Museu de Arte Sacra da Bahia: “Jerusa, que diabo é adynata?”.

“Adynata” significa a impossibilidade de dizer ou as impossibilidades (*impossibilia*). É o *topos* que a Retórica configurou. Naquela época, eu lia, com muita intensidade, livros teóricos, como o de Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1955) ou *Elementos de retórica literária*, de Lausberg (1966). E foi nessas leituras que eu descobri a ideia da impossibilidade do dizer, dos “adynata”. Se eu era caçadora de tesouros nos livros, Myriam tomava uma coisa como essa e a transformava em obra e em motivação para criações tão decisivas.

Eu trouxe um exemplar do *Livro dos adynata* para mostrar a vocês, pois ele contém muita coisa do que já está sendo dito no seminário que se desenvolve aqui. Aliás, recomendo ao público deter-se na exposição dos livros, que está no andar térreo, porque acho que a poesia pode se fazer viva, oral, oralizada, mas também topográfica, tipográfica; e as capas, o tipo de encarte, tudo o que está nesse tipo de materialidade é impor-

tante para o entendimento do conjunto de textos e da atuação do poeta em suas edições.

Voltando àquele momento, parece que nós duas sabíamos dos nossos limites, da dificuldade de atuação em qualquer campo que não fosse o exercício das nossas inquietações, dos nossos pensamentos, das nossas casas, de tudo o que se passava em volta e que estava mais ou menos circunscrito. Eu, sempre mais afoita, rumo à abertura; ela, propensa ao mergulho. Mas, sobretudo, pareceu-nos que o tema da impossibilidade de dizer era uma coisa muito forte.

O tópico dos “adynata” está muito ligado ao mundo virado de cabeça para baixo, uma recorrência que, na poesia medieval, foi muito intensa, o mundo ao contrário, ao revés. Os poetas no Ocidente, ao longo dos tempos, foram se servindo desse *topos*, inclusive, no Brasil da década de sessenta, o cronista Stanislaw Ponte Preta, o Lalau (pseudônimo de Sérgio Porto), personagem tão contundente e atuante naquele momento da história cultural e política brasileira, em seu “Samba do crioulo doido”. Diante de uma conjuntura desfavorável, há uma reversão em que ou se diz tudo ao contrário, ou se reverte uma ordem histórica/cronológica, se reinventa, ou se afivela uma máscara e apenas não se diz.

A escolha de Myriam foi pela impossibilidade de dizer, de ver, de ser, e que, se inclui este momento político, também o ultrapassa no sentido mais completo da experiência poética e existencial. As *persona* aí postas organizaram esta apresentação tão bonita do livro com este palhaço polichinelo, da gravura de Calasans Neto, cuja matriz conservo na parede de minha casa de São Paulo. Portanto, este livro é importante pela poesia que transmite, pelos dilemas que instala, pela provocação ao dizer poético e pela materialidade da edição, cuidadosamente preparada pela Macunaíma.

Será preciso também dizer que os momentos que o cercam foram difíceis, porque não pudemos participar socialmente, por nossas limitações familiares, por impedimentos de vária natureza, pela impossibilidade de atuar e de agir em nós instaladas. Foi então que, em minhas desabaladas leituras, eu encontrava em Myriam uma verdadeira máquina de transfigurações e de criação poética. E me lembro que falei com ela sobre Pitá-

goras, e, na mesma hora, virou epígrafe do meu ensaio-prefácio no livro. E a ideia de “camaleonar-se”, da metempsicose que está em Pitágoras, ou seja, aquilo que virou galo, concha, peixe, dentro desse universo órfico, pitagórico se instalou. Isso também passou a fazer parte de nós. E digo de nós — Myriam e vocês me perdoem —, mas não posso mesmo me retirar dessa cena.

Um de nossos temas, dela sobretudo, das leituras de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, era aquela ideia de vestir o dominó, de vestir o dominó errado ou o certo, a máscara, o disfarce, tudo isso que faz parte da espinha dorsal de sua poesia, que, como foi dito ontem, é uma poesia concisa ao extremo, adotando ao mesmo tempo, em alguns momentos, não só procedimentos de uma retórica, como até de um universo barroco que nos cerca e embasa. E como falávamos de tudo isso, nessas capturas e transformações, cada epígrafe deste livro dá conta de partes desse processo criador.

Aliás, é muito interessante se pensar sobre a própria epígrafe. É um texto no texto. Ou, às vezes, apenas um adorno, cumpre apenas o papel de preencher a mancha gráfica da página. Mas, em muitos casos, cabe à epígrafe harmonizar-se ao texto ou até crescer, de maneira a compor outro texto condizente com aquele. Assim, as epígrafes que nos pertenciam e ainda pertencem, nós as destacamos sempre, como uma de Derida no *Livro dos adynata* (p. 7).

Quanto a “adynata” no título, que não era entendido, eu me lembro que fomos estudar grego com uma professora do curso de Letras a quem reverencio sempre, Nilda Castro. Ligávamos esses estudos à literatura, essa impossibilidade de dizer à ideia do plural neutro grego: “adynata”. Tudo isso, todas essas altas Grécias dentro de um projeto de vida que acontecia junto à escuta de *Calabar*, de Chico Buarque de Holanda. Foi o momento do lançamento do disco, e me recordo muito bem que havia canções que nos desafiavam, e uma canção chegou a virar epígrafe (p. 17):

Agora falando sério  
Preferia não falar.

Hoje, pode ser até banal colocar uma epígrafe dessas. Mas, naquele momento em que ele dizia na canção “Agora falando sério” (HOLANDA, 1970), não era. Era tudo emoção, razão e descoberta:

Agora falando sério  
Eu queria não mentir  
Não queria enganar,  
Driblar, iludir  
Tanto desencanto.  
E você que está me ouvindo  
Quer saber o que está havendo  
Com as flores do meu quintal?  
O amor-perfeito traindo,  
A sempre-viva morrendo,  
E a rosa cheirando mal.

Parecia-nos uma evocação do “mundo ao revés” da poesia medieval, um dos centros do processo construtivo deste livro. Era o núcleo da ideia de reversão do mundo, a construção do mundo ao contrário, daí a força da epígrafe escolhida por Myriam nesse texto de Chico Buarque. A importância deste livro como um longo poema, um longo discurso da impossibilidade no cerne da obra da poeta remete também ao sistema de signos do nosso dilatado Barroco.

Ontem, foi também aqui apontada a ideia de derrisão que resulta numa sequência, quando Myriam afirma no mesmo livro:

*eu, idiota profissional – POETA.* (p. 73)

Aliás, a ideia de autoderrisão me é muito cara, porque é uma espécie de transgressão que atinge a empatia de quem quer que seja. E a mudança é, então, a reversão pelo riso, uma brincadeira conosco mesmos que nos permite renascer.

Ao longo dessas razões, terei de dizer a ela de minha admiração por sua luta em existir como poeta, como pessoa, sempre disposta a continuar pensando e criando, no âmbito de toda uma perplexidade de ser, de estar, de viver que nos alimenta e justifica.

Gostaria de destacar algumas pequenas sequências que reuni na leitura que preparei para esta exposição. Na continuação do discurso de Myriam, neste texto, ela usa a ideia de um quase trocadilho:

*Aqui não falo  
Que a língua é um travo  
De mal dizer. (p. 19)*

*Aqui não falo  
Antes me calo  
Que a vida é um favo  
De mal dizer (p. 25)*

E essa junção de *travo* e *favo* me parece muito oportuna, do mesmo modo que Penélope, no conjunto de seus textos, não é uma metáfora apenas. O novelo é a existência de um texto urdido em constante luta; é a tessitura da própria obra. E é então que a Fraga assim nos diz, falando como a outra, a grega, a mulher, em espera:

*Fim e princípio  
Desato,  
Suja meada viva  
Entre os meus dedos. (p. 51)*

A ideia do novelo, da continuação em longos poemas, em poemas com agrupamento temático sequencial que se desenvolvem ou se desenrolam perante as nossas leituras, as nossas sensibilidades é uma frequência no exercício da poesia de Myriam.

Outra coisa é a ideia do duplo, do espelho, de estar perdido e achado, o rodopio, a vertigem que levam a não dizer, estabelecendo uma proposição didática do mundo às avessas. Essa ideia do perdido no espelho, eu e meu duplo, o não dizer pela impossibilidade de dizer, que assume também a condição e expressão do mundo às avessas. Além da sua impossibilidade do ver, a construção desse princípio, o rodopio histriônico, as imagens do giro, das mediações várias e de como e através delas se mede o mundo, como também aquilo que não se pode medir.

Sua paixão pela História é muito forte, não só pela edição, pelo livro, pela arte. Nessa sua paixão, como a de Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*, Myriam pôde avançar pela História do Brasil, rumo àquilo que resultou no livro *Sesmaria* (FRAGA, 1969; 2000), no qual ressoam leituras de historiadores e de poetas do período colonial. Sua relação com Calasans Neto, o amigo comparsa, ilustrador, esteve na construção da página e de suas extensões, sempre em causa, produziu belos textos visuais. Também em tantos outros momentos de seus escritos, esses historiadores e poetas transparecem direta ou indiretamente enquanto alusões à construção do tempo, do mito e da história.

O *Livro dos adynata*, como já mostrei uma vez, traz a grande página com definição da impossibilidade de dizer, em que comparece, numa das epígrafes, o já citado poeta português David Mourão Ferreira:

Não perguntem nada: nós estamos dentro  
do aro de frio, no frio do muro,  
tão longe, tão longe da feira do Tempo!  
Não perguntem nada.  
Nós estamos mudos. (p. 17)

Separei um momento em que senti também a presença do grande poeta baiano Godofredo Filho. E, nesta casa, a Academia de Letras da Bahia, experimento a sua presença, do evocador da maldita e bela *Ladeira da Misericórdia* (1976) e do *Lamento da perdição de Enone* (1959).

E é assim que, sobre a Cidade da Bahia, Myriam diz:

*Cidade de não ver,  
De não dizer.  
Antes os olhos cegos  
As mãos algemadas,  
Que este súbito saber  
De segredos fechados.*

*Urbis selada*  
*Sangrando o lacre*  
*De seus sinetes.*

*Emparedada*  
*No seu silêncio*  
*De sete portas*  
*Se abrindo ao medo. (p. 27)*

E eu sinto nessa abertura brusca para o medo, algumas vezes em sua obra, uma afinidade sutil com o poeta Godofredo Filho. Afinal, eles são dois dos nossos maiores poetas baianos, apontando para ritos e requintes de algum modo partilhados.

Na sequência “Paisagem ou da impossibilidade de ver”, ela usa uma epígrafe do poeta surrealista português Mário Cesariny de Vasconcelos (p. 41). Cesariny foi também um dos momentos de leitura conjunta de nós duas. Aquele surrealismo tardio e perturbador

Separarás primeiro a água e a mina  
Porque a água não é um mineral.

como eu dizia de cor e como se estivesse falando pelo poeta.

Em “Persona ou da impossibilidade de ser”, assenta-se a teatralidade central deste livro tão importante, que a leva a citar em epígrafe (p. 67) outro português, este ligado ao *Orfeu*, o grande Mário de Sá-Carneiro:

Chora em mim um palhaço às piruetas.

Na sequência de textos, referências e construções do **Livro dos adynata** há um conjunto de reflexões sobre poesia, arte, vida, momento e tempo, a perder de vista. Foi tendo em vista tudo isso que escrevi no prefácio à bela e citada edição de 1973:

Seu percurso poderá atingir a plenos objetivos persuasivos, culminação de toda retórica, quando assumir a palavra indizível referente a este mundo. É a prova da alimentação do existir em perplexidade, mas insistir com agudeza, fazendo funcionar o seu “ars dictamis” como uma CATAPULTA no deserto... (p. 15)

E como um fecho, tenho aqui em mãos um poema que não me foi dedicado, que ainda estava inédito, mas garanto que ela pensou muito em mim quando o fez, porque sabe o quanto sabemos (ou pressentimos) sobre estas coisas... E estou dizendo isso por uma certeza, pois, se um dia partilharmos imaginários e criações, não encontraríamos paz se interrompêssemos este fluxo.

Chama-se “Alma mater” (FRAGA, 2008, p. 477-478), e o poema diz assim:

*A mãe caça mosquitos  
Nos cortinados do tempo,  
Inocente predador vigiando alfazemas,  
Cambraias, altares...  
Doce abutre pousado atrás do berço.  
Sete punhais no peito, sete selos,  
Uma bruxa e uma fada, e uma criança  
Crescendo nas cavernas do ignoto,  
No úmido aqueduto que conduz ao futuro  
Encontro de outras águas,  
Rios a renascer do estuário de outros rios.  
Um coração dividido, um olhar delicado,  
Um medo na garganta, um respirar aflito,  
Os tumultos do sangue a exorcizar pesadelos.  
O peso do filho sobre o peito, esconjuro  
Guardado a sete chaves, antes que...  
Antes que nada aconteça.*

\*\*\*

*Bem-aventurado o tempo das lembranças,  
Os dias que não voltam, as placentas  
Enterradas no quintal do esquecimento,  
Onde uma fera emboscada dominava o silêncio.*

*A mãe separa o côncavo do convexo  
Ao repartir o pão de cada dia  
Na fina louça branca disposta sobre a mesa.  
Acerto e desacerto, o tudo e o nada,  
Assim desfaz o risco dos bordados  
Redesenhando miragens, incertos caminhos.  
O mistério da vida por um fio,  
Tênuo cordão a unir os contrários.  
A mãe é sortilégio dos contrários,  
Tubarão e pelicano: devoradora e devorada.*

\*\*\*

*A mãe ensina coisas práticas:  
A metafísica do limbo, a dor da passagem,  
A ciência de se proteger dos sapatos molhados  
E das correntes de ar.  
Os xaropes, as abluções, o cataplasma,  
Contraponto ao segredo que se oculta  
No fundo dos armários, onde dormem  
Os tesouros sagrados:  
Um cacho de cabelos, um dente de leite,  
Uma fita desbotada.  
O amor tem muitas formas de doer.  
Ave de rapina, os olhos doces,  
A mãe escolhe o espaço para o pouso  
E lá se instala  
À espera da hora, do bote, do holocausto.  
Num trono de cristal, mutante, vária,  
Entre esconjuro e escapulário,  
Ela devora os filhos. E finge que não sabe.*

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Prefácio. In: FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973. p. 9-15.
- FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969. 2.ed. Salvador: Macunaíma; Omar G., 2000.
- FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.
- FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.
- GODOFREDO FILHO. *Lamento da perdição de Enone*. Salvador: Macunaíma, 1959.
- GODOFREDO FILHO. *Ladeira da Misericórdia*. Salvador: Macunaíma, 1976.
- HOLANDA, Chico Buarque de. Agora falando sério. In: \_\_\_\_\_. *Chico Buarque de Holanda nº 4*. São Paulo: Philips, 1970.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.



# Interrogações sobre Myriam Fraga, desde “A esfinge”, da folha dominical de um suplemento literário, até o seminário em que se decifra o indecifrável

*José Carlos Capinan*



Tenho acordado em sobressalto, atormentado pela esfinge, desde que Evelina Hoisel, a quem agradeço o convite, me convocou para a imensa e agradável tarefa de testemunhar sobre Myriam Fraga, sua poesia, os seus mistérios, o que para mim, além de um gigantesco esforço, é risco. Acordo habitualmente às 4 da manhã e escrevo enquanto aguardo o cheiro do café tomar conta da casa. Desde o convite de Evelina Hoisel, tenho acordado às 2 ou às 3, corro assombrado ao computador e nada escrevo. Fico a imaginar a tarde que agora vivemos, antecipada em desespero de vésperas, desespero que aumenta desde a abertura deste seminário, ao ouvir as leituras que aqui se fizeram da poeta do *Livro dos adynata* (1973), *Sesmaria* (1969; 2000), *Femina* (1996) e outros títulos.

Boris Schneiderman, inteligente, delicado, simples, ateu-se ao ato poético. O que nos diria Boris, pensador da literatura, poeta e tradutor, não só de línguas, mas de linguagens? Entre as muitas aproximações apropriadas nos fez ver a universalidade da linguagem baiana de Myriam, sua facilidade de transitar no espaço erudito e estrangeiro, assim como também demonstrou, nos textos que escolheu, a exatidão de seu barroco conciso. Que eu chamo barroco minimalista. Como justificar minha presença depois do Boris?

O seminário prosseguiu com três brilhantes investigadoras, a procurar com cuidado e inspiração de quem se vê e admira, cada uma, em Myriam, que nos levaram a passear no corpo erótico das suas palavras, no seu sentimento histriônico, na sua trouxa de sonhos. Ontem, outro tanto de adoradoras de Myriam, Jerusa Pires Ferreira, Evelina Hoisel, Antonia Herrera, reeditaram o êxito do primeiro dia, passeando pelos labirintos de Myriam como quem passeia pelos cômodos da própria casa. No labirinto, também comodamente penetraram os poetas Fernando Peres e Florisvaldo Mattos, demonstrando que nele podem entrar e dele podem sair sem riscos, com a familiaridade de quem o tivessem percorrido juntos. Horas demoradas pelo trabalho árduo que sua poesia exige, horas curtas pelo prazer que nos proporcionaram seus *insights*. Horas brilhantes vividas nesta Academia.

Tantas Myriam já reveladas, que poderia eu então revelar ainda? Que Myriam lhes posso acrescentar, sequer a conheço, de tão vária que sabe ser. Sei ao mesmo tempo que ela existe com uma identidade inteira, imensa, que dói e faz gozar o gozo pleno das revelações, em versos que parecem interminável festa de fogos, um São João em que nada falha, sempre centelha, fagulha ou fogueira. Cada verso de Myriam resulta e é completo, nenhum verso dá chabu, e, dentro do que parecem cinzas, há sempre um ardor resguardado à espera de uma brisa para reacender em nós vulcões e inferninhos de sua lavra, latentes em seus territórios semânticos.

Em cada sintagma um efeito cumprido. Poucos conectivos, substância sempre, carne, músculos e, mais do que matéria — como lembrou alguém —, desejo em movimento, alma. Então, o que poderia acrescentar é o que lhes indago sobre essa lírica estranha. O que trago são as minhas interrogações.

Sua poesia é lírica? Narrativa do eu? O eu do fingidor, ou o eu que finge que finge? Mas que eu será este de Myriam? Ela frequentemente no território do outro, uma lírica da alteridade? Ela que fala por nós. Ela que, na impossibilidade de *ver*, *dizer* e *ser*, desafia os interditos, fazendo a cena da história de seu país, não apenas a história literária, mas a história da

mulher cidadã com seu canto a desafiar as censuras e o silêncio. E sempre dentro do campo das palavras, e não há outro melhor combate em que se possa vencer os históricos personagens do obscurantismo e da opressão. Território, sim, do épico.

Posso pensar num eu épico? Seu eu é narrativa do outro. Não fala de seu amor, mas do amor nas mulheres, na experiência de seu amor é claro, que também dele sussurra. A fisiologia amorosa de Maria Bonita e Maria de Póvoas certamente pode ser reconhecida ou ressentida nos órgãos de suas leitoras, nos seus lábios grandes e pequenos, nos seus úteros, na corrente sanguínea, na umidade perolada molhando as vestes e nos simbólicos arquétipos do desejo, da paixão e da posse. Mas, é claro, há sempre um ser particular e histórico. Que é uma Maria Bonita em Angicos, que é uma Penélope em Ítaca, que é Póvoas no cais a chorar o degredo do amado. Todas amantes de amados perseguidos, anti-heróis, cangaceiros ou guerreiros como Odisseu. Nenhum é homem das regras. São todos desviados, fora da norma. Enfrentam governadores, macacos, sereias e um adversário imenso: a distância. A ausência de seus homens. Não estaria também aí o universal da transgressão feminina? Transgressoras Marias que os anjos visitam e mulheres que noturnamente se fazem visitar por súcubos e bestas. E em cada uma a situação própria dos diálogos de sua alma e seus órgãos genitais, onde pulsam, onde incomodam, onde sangram seus dramas... desejos e ações.

Enquanto universal feminino, tem cada uma códigos particulares de sua aproximação com o outro, Femina constrói a espera dos machos, com códigos particulares de cada expectante, recuperados pelo poeta. Arquétipos presentificados na caatinga, no porto soteropolitano, na Antiga Grécia.

Disse Cleise Mendes, na sua leitura do sentimento histriônico do poeta, chamando a atenção para o cenário da espera de Maria Bonita (1996, p. 30-34):

*Esta noite em Angico  
A brisa é calma.*

*No silêncio farfalham  
Minhas anáguas  
Como farfalham asas  
E no escuro minha carne  
Cheira a mato.  
Vem, meu amor, e lavra  
Este roçado  
Como quem quebra  
Um cântaro,  
Com quem lava  
A casa;  
Águas frescas na tarde. (p. 30)*

Nos “Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas” (1996, p. 38-47), também o universal está situado em tempo, lugar e drama próprios...

*Não me deixes ficar,  
Não me abandones  
Neste ninho de abutres,  
Neste burgo  
Que espreita o mar  
De cima de seus montes  
Como fera que espreita,  
Ave de rapina,  
Atenta aos inimigos  
Que surgem no horizonte.  
Não me deixes ficar,  
Não espedaces  
O que ainda resta de mim,  
Não abandones  
A quem te deu o corpo  
E o pensamento  
E a quem pisastes um dia*

*Como pisa o dono*  
*O chão de seus alqueires.* (p. 38)

Interrogo por natureza agnóstica. Interrogo apenas porque outros afirmam. Interrogo pela lealdade à rebeldia. Eu que nunca tive escolas, não busco concluir definições tão caras à teoria da literatura. Lírica ou épica, a poesia ardente de Myriam é círio de mil e uma noites e quantas houver adiante de nós, seus leitores, ávidos de quem nos desvende ou alimente em nossos mistérios, o que há sob a pele das palavras quando são acendidas por uma mulher que tudo parece acolher e revelar.

Talvez esclareça minha dúvida uma consulta à própria “Ars poetica” que Myriam confessa (1996, p. 9-10). Os poetas manifestam o *modus faciendi* e até uma ética de sua poética. Dão o mapa de suas minas. Entre outros. Drummond e João Cabral consideram chaves e procedimentos da arte de compor ou da procura da poesia, como Drummond em *A rosa do povo* (ANDRADE, 1988):

Consideração do poema

Não rimarei a palavra sono  
com a incorrespondente palavra outono.  
Rimarei com a palavra carne  
ou qualquer outra, que todas me convêm.

Adiante no mesmo momento e metacomentando sua própria lavra:

Uma pedra no meio do caminho  
ou apenas um rastro, não importa. (p. 94)

Ou em “Procura da poesia”, do mesmo livro:

Não faças versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos. (p. 95-96)

Em “Psicologia da composição”, diz João Cabral (MELO NETO, 1995):

Saio do meu poema  
como quem lava as mãos.  
Algumas conchas tornaram-se,  
que o sol da atenção  
cristalizou; alguma palavra  
que desabrochei, como a um pássaro.  
Talvez alguma concha  
dessas (ou pássaro) lembre,  
côncava, o corpo do gesto  
extinto que o ar preencheu;  
talvez, como a camisa  
vazia, que despi. (p. 93)

E ainda Cabral em “Antiode” (MELO NETO, 1995):

Poesia, te escrevia:  
flor! Conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer (p. 98)

E o poema segue derivando sobre a natureza da poesia entre flor e fezes.

Antes de evocar a “Ars poetica” de Myriam, digo que a poesia como a vejo tem duas motivações primárias, o mundo dos homens e o mundo da literatura. O mundo em que os homens vivem e o mundo em que os homens são revividos, recriados. Em que se tenta humanizar o já demasiado humano. Minha motivação primária são os dramas humanos, o meu drama...

E assim questiono a minha poética e tenho minhas teorias sobre a força demiúrgica das palavras, assim como acredito na energia premonitória da poesia e dos vates, além de acreditar que a palavra é o meu orixá. Sobretudo, eu pergunto, quem legitima os poetas? E tento responder.

## O Poeta

O poeta não mente. Dificulta.  
Como ser falso o caminho?  
A mensagem é luminosa, flui, a mensagem é líquida.  
Mentira que o poema sublime  
O medo e o sofrimento.  
O poema é trabalhado, dói, o poema é amargo.  
O poeta não fugiu ao poema.  
O verso amadurece como fruto:  
Revela-se a semente quando a fome o parte.  
O poeta não idealiza.  
Seu caminho é humano  
(Mas que pode o poeta se não lhe alcançam o símbolo?)  
O poeta é gago.  
Se não o amam, se não o esperam,  
Não se elucida a palavra e o voo cai.  
A ponte ou às vezes o rio:  
O poeta não está sobre as coisas,  
O poeta depende, o poeta as sofre.  
É homem o poeta.  
Sofre o tempo, a fome e o corpo  
Da mulher amada, como chora e morre e chora.  
O poeta é livre para danificar a ave.  
O poeta não danifica a ave,  
Executa sem matar, porque o poema é propriamente e não ave.  
(CAPINAN, 1996, p. 31)

Neste seminário se reafirma a legitimidade da poeta Myriam Fraga. Quem legitima a poesia de Myriam? Seus críticos? Seus leitores? Ela mesma? Nós a legitimamos, porque a amamos, mas em primeiro lugar quem a legitima é a sua opção, sua livre escolha de denominar-se poeta e

fazer-se poeta, de dedicar-se ao ato de fazer *poesis* — redundantemente — é o seu fazer e, como somos o que fazemos: — Poeta Myriam, nos diga, como fazer este amor que fazes com o humano e as bestas? Pergunto enquanto ainda dorme a recriar o Minotauro e/ou, quem sabe, contemporaneamente “King Kong — reinventando-o”, mascando chicletes perfumados a menta, como estrela absoluta dos filmes pornô. Então, vamos ouvi-la, quando, em **Femina**, ensina ao universo machista o que é fazer poesia:

*Ars poetica*

*Poesia é coisa*

*de mulheres.*

*Um serviço usual,*

*Reacender de fogos.*

*Nas esquinas da morte*

*Enterrei a gorda*

*Placenta enxudiosa*

*E caminhei serena*

*Sobre as brasas*

*Até o lado de lá*

*Onde o demônio habita.*

*Poesia é sempre assim,*

*Uma alquimia de fetos.*

*Um lento porejar*

*De venenos sob a pele.*

*Poesia é a arte*

*Da rapina.*

*Não a caça, propriamente,*

*Mas sempre nas mãos*

*Um lampejo de sangue.*

*Em vão,*

*Procuro meu destino:*

*No pássaro esquarterado  
A escritura das vísceras.  
Poesia como antojos,  
Como um ventre crescendo,  
A pele esticada  
De úteros estalando.  
Poesia é esta paixão  
Delicada e perversa,  
Umidade perolada  
A escorrer de meu corpo,  
Empapando-me as roupas  
Como uma água de febre. (p. 9-10)*

Myriam é esta Dejanira, que sonha com um centauro toda noite. É Carmem Miranda. E, me permitam todos, nela também me vejo. Porque, quando fala dos homens, fala por eles, como faz em *Sesmaria* (2000), exceto quando fala em “Francisco Pereira Coutinho” (p. 24) — que fala dele como um terceiro, narrando-o, o que não faz em “Pedro Álvares Cabral em Santarém” (p. 23), “D. Baltasar de Aragão” (p. 25), “Tomé de Souza” (p. 27) e outros narrados por si mesmos, como faz a poeta em sua lírica com as mulheres, dando seu corpo e seu eu para que deles se apossem esses outros, entregando-se a si mesma, por inteiro, cavalo (como se diz no culto afro-brasileiro), para a possessão mítica das iaôs. Assim, creio, se usam os poetas recebendo seu orixá a palavra, e assim faz Myriam incorporando seus homens, suas mulheres, seus súcubos, suas bestas.

#### *Possessão*

*O poema me tocou  
Com sua graça,  
Com suas patas de pluma,  
Com seu hálito  
De brisa perfumada.*

O poema faz de mim  
O seu cavalo;  
Um arrepio no dorso,  
Um calafrio,  
Uma dança de espelhos  
E de espadas.

De repente, sem aviso,  
O poema como um raio,  
— Elegbá, pombagira!  
Me tocou com sua graça.

Aceso como chicote,  
Certeiro como pedrada. (1996, p. 111)

Noto o regozijo feminino quando as mulheres falam de Myriam. Não julguem as mulheres que Myriam as empolga mais que aos homens. Sei que as faz sentirem-se Maria Bonita, Maria de Póvoas, mas também em nós ou em mim me faz sentir todas elas, como se as fôssemos, duplo ou em dobro, múltiplos como certos e invejáveis orgasmos, que não sabemos, por que em nós interditados foram, como também foram os caminhos ou vias naturais ou históricas — aquilo que pode ser qualquer pessoa como um projeto que se escolhe —, sendo o mesmo que dizer que o que funda a dignidade humana é o fato de que cada ser humano é uma pessoa aberta a algo de mais alto e maior que ela própria? E ao mesmo tempo não posso deixar de reconhecer que o que somos, além de um projeto que escolhemos, é também o outro e o seu olhar que nos define e nos forma. Entre estas duas vias que nos elegem e definem, sempre num leito progressivo antes, durante e *post mortem*, fugimos ao emparedamento, aos rótulos, à reificação, ao olhar reificador do outro, como falhamos em nossa própria construção, ao nos depararmos em liberdade — ou no exercício da liberdade de escolha — com a própria condição em que nos encontramos, sempre situados para escolher. Tenhamos escolhido um epitáfio, aqui jaz um pecador (como Gabriel Soares), como parte da arte de um ato de morrer, tenhamos escolhido

uma arte de viver numa poética para ser poeta, precisamente Myriam Fraga.

A esta altura da evolução da humanidade, teimamos em reclamar a utilidade da poesia, quando se sabe que cada dia é maior a sua menos-valia. As sete faces do poema de sete faces são milhares, como serão milhares as identidades que se queiram encontrar em um poeta, sobretudo em uma atriz — atriz? Uma sacerdotisa de tantos deuses — sacerdotisa? Um espelho do mundo? Um eu ou uma face no espelho? Quem seria Myriam Fraga aqui lida em tantas brilhantes buscas, aqui buscada em tão diversas leituras? Há como encontrá-la? Haveria um recurso seguro de acompanhá-la nos labirintos que nos propõe? Talvez...

Poetas são seres que podem dizer em nosso nome. Sinto assim quando leio a poesia de Myriam Fraga. Ela fala por mim, por um gênero que eu não sou. Seria feminina, sua poesia, seu sentir, sua expressão? Não sei. Através do que nos fala se expressa o que em mim aparentemente não tem voz ou capacidade de dizer-se, o que foi arrancado por amputações culturais, sociais, pedagógicas, o que me silenciaram, nos impondo ser cavalgados pela linguagem identificadora, redutora, em que me torno categoria inconfundível, masculino, e não os seres que me habitam, pelo universo aberto, potencial, virtual, que nos fecham para nos encerrar num real biocategórico. Sem poder ser como diz o prefácio do *Livro dos adynata* de Myriam Fraga (1973, p. 9), se referindo a Pitágoras, esse filósofo que teria passado por todos os estados: filósofo, homem, mulher, rei, confidente, peixe, cavalo, rã e até mesmo esponja... Sem poder ser

*Um rodopio de  
Pombagira  
Na noite densa.* (1973, p. 59)

Sem poder ser

*Como uma negra fugida  
Que o feitor persegue e caça.* (1996, p. 40)

sem poder me povoar das Marias,

[...] *é só um poeta*  
*Caminhando pela estrada*  
*E a noite esconde o segredo*  
*De tua pele alvoroçada,*  
*De tua língua, de seus dedos...* (1996, p. 41)

A poesia ardente de Myriam é círio de mil e uma noites e quantas houver adiante de nós, seus leitores, ávidos de quem nos desvende ou aliamente os mistérios que há sob a pele das palavras quando acendidas por uma mulher que tudo parece acolher e revelar.

Sempre a leio em busca do que em mim está e não tem voz, como em “Definição ou da impossibilidade de dizer” (1973, p. 16-39):

*Dói-me o peito*  
*Do abecedário*  
*Que acalento.*  
[...]  
*Navegar no silêncio.*  
*O que apascento*  
*É um bando mudo*  
*De semoventes.*  
*Navegar no silêncio.*  
*A calma*  
*Enche de argaços*  
*A minha boca.*  
*Num oceano*  
*De barro denso*  
*Navegar no silêncio.*  
*Sem vento.* (p. 31-33)

Estivemos juntos em edições domingueiras dos suplementos literários, e a primeira vez foi nos anos sessenta, no *Diário de Notícias*. Assim me deparei com Myriam, a extraordinária jardineira de palavras exatas. Eu publicava um poema que seria uma peça musical, desenvolvida da

primeira experiência em dramaturgia, quando comecei a trabalhar com estruturas e narrativas das danças dramáticas populares, vividas na região do Litoral Norte onde nasci, cheganças, bumba meu boi, pastoris... e era um auto de chegança e deschegança, peça adaptada do mundo dos mouros e cristãos para o mundo de índios, negros e colonizadores, matrizes do povo brasileiro, material de fundo para refletir meu tempo e minha vida.

Myriam ao lado, na mesma folha, no mesmo domingo, na mesma Bahia que nos é comum, na mesma cidade que nos provoca manifestações, escrevia, e fiquei com seu escrito marcando minha cabeça desde então. Guardava inclusive a folha do jornal, até que uma tia cuidadosa de me preservar queimou o que consegui carregar através dos anos de chumbo.

Só quando retornei a Salvador, após morar cerca de dez anos no Rio de Janeiro, conheci Myriam pessoalmente. Ajudou-me a editar dois livros, um ainda antes de meu retorno, através da histórica editora Macunaíma, um poema anterior a *Inquisitorial*, de influência marcante de João Cabral de Melo Neto, prefaciado pelo poeta Florisvaldo Mattos — *Ciclo de navegação, Bahia e gente* (CAPINAN, 1975). Posteriormente, editou pela Fundação Cultural do Estado um livro de História Infantil — *Assim passavam os trens ou Estrela do Norte, adeus...* (CAPINAN, 1981). Assim como na casa dos Arquivos, a Fundação Jorge Amado, patrocinou a edição de uma antologia dos meus poemas (CAPINAN, 1996).

Mulher presente, convívio sensível inteligente, marca, com seu espírito aparentemente resolvido, calmo, transparente, uma vulcânica alma que se revela no material incandescente de seus poemas. Sempre pontes sumárias e exatas, enxutas lâminas a cortar com precisão o sentido oculto da palavra e do ser que nelas habita. Não sei se a poesia tem gênero, porque fala por nós sem necessariamente tentar nos imitar, mas capturar o que em cada um de nós homens e mulheres é macho e fêmea, ambigualmente. Embora perceba-se que a harmonia, a melodia, a generosa aproximação vem de um ser que sente com familiaridade a dor e com arrebatamento a paixão e o gozo. Mesmo em Myriam tudo limpo, tudo

harmônico, há presença da lama, do sangue, de placentas enxundiosas, das lâminas, das feridas, das possessões, da carne viva, sem máscaras — se não soubéssemos que a literatura é a máscara que arranca todas as demais, ou as cobre com uma síntese identificadora.

Haveria como aumentar a fala. Há muito em Myriam a cada palavra que acabamos de mastigar. A cada verbo, a cada substantivo de seu repertório de signos. Naufrágios, círios, procissões, mulheres, homens, cidades, fogos a se reacenderem, vozes, muitas vozes, por quem fala esta contemporânea, que melhora a aproximação da literatura com o mundo, através da carne viva com que, descalça, penetra em todos os recantos, domicílios onde homiziou o poeta seus instrumentos de dar vida e morte, seus fatais sintagmas, seus insurretos vocábulos, seus inconciliáveis verbos. Myriam quer desconstruir o tempo e os territórios da impossibilidade, atravessando os corredores tenebrosos de barrelas amargas, e abre portas trancadas, distribui a ração de azul, nosso amargo sustento, passeia pela cidade exata do apodrecer, cumpre o seu giro paciente, lentamente desfaz os novelos do obscuro labirinto.

O tempo morde a cauda, no sujo regaço de cinza e trapo, ruma as brasas, até tocar e descobrir a funda cicatriz, para desvendar o que se esconde, penetra no que ignora, os dispersos labirintos, espreitando a própria sombra, vai jogando o baralho de cartas cegas, pombagira rodopiando na noite densa da cidade que não se explica, e anda buscando sinais, mesmo quando o lógico fio do tecido se esfiapa, a ver na sua arqueologia dos mistérios um mágico risco que aparece de um debuxo, no ladrilho de um chão incerto palmilhado por outros usos e de outros passos secretos. E assim, em seu mergulho na paisagem impossível da cidade, ela adivinha um outro rastro e um desenho mais vasto. Está pronta para consolar o palhaço que em todos nós chora às piruetas. Myriam vai ensinar a sua arte de enfrentar a “impossibilidade de ser”.

Myriam não descansa ao encerrar uma sentença poética, faz nascer outra no ritmo de quem tem uma sequência de alfinetes a pôr na pele, desenhando claros territórios ocupados pela acupuntura do desvendar as impossibilidades com ações curtas e definitivas:

*Sei do que arrasto,  
Fragilidade  
Dos argumentos.*

*No entanto  
Calo,  
Aqui não falo.  
Antes lamento.*

*Dói-me o peito  
Do abecedário  
Que acalento.*

*Vomito estrias  
De consoantes,  
Na boca amarga  
Os bichos mansos  
E as patas-pelos  
Das ruminantes  
Letras que invento. (1973, p. 31)*

E assim se põe em argonauta a

*Navegar no silêncio.*

*A paisagem  
Branca é de cal.  
[...]*

*Num oceano  
De barro denso  
Navegar no silêncio.*

*Sem vento. (1973, p. 33)*

É hora de abraçar o poeta. Alonguei-me. Empolgou-me o regozijo. Fico entretanto aqui, testemunhando o prazer da convivência e da contemporaneidade com esta mulher solidária, brilhante, chama de um círio que resiste às ventanias, mesmo exposta como ela se expõe a todas as intempéries que a condição de poeta exige.

Lírica ou épica? Erótica ou existencial?

Se aqui tentamos decifrá-la, encerro lembrando a Myriam que nos perde nos labirintos da sua multívoca presença, sugerindo que, se pudessemos trocar uma palavra destes versos, eles seriam perfeitos para traduzi-la, quando Mário de Sá-Carneiro diz:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.  
(SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 36)

Tirássemos o tédio, e eu arriscaria pensar que conseguimos uma pequena aproximação deste mistério, que assim se definiu no primeiro poema que dela conheci e que leio para encerrar:

*A esfinge*  
*Revesti-me de mistério*  
*Por ser frágil,*  
*Pois bem sei que decifrar-me*  
*É destruir-me.*  
*No fundo não me importa*  
*O enigma que proponho.*  
*Por ser mulher e pássaro*  
*E leoa,*  
*Tendo forjado em aço*  
*Minhas garras,*  
*É que se espantam*  
*E se apavoram.*  
*Não me exalto.*  
*Sei que virá o dia das respostas*  
*E profetizo-me clara e desarmada.*  
*E por saber que a morte*  
*É a última chave,*

*Adivinho-me nas vítimas*  
*Que esotraçalho.* (1996, p. 83)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CAPINAN, José Carlos. *Ciclo de navegação, Bahia e gente*. Salvador: Macunaíma, 1975.
- CAPINAN, José Carlos. *Assim passavam os trens ou Estrela do Norte, adeus...* Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.
- CAPINAN, José Carlos. *Poemas*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Prefácio. In: FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973. p. 9-15.
- FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969. 2.ed: Salvador: Macunaíma; Omar G., 2000.
- FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.
- FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.



## OUTROS ENSAIOS





# O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos\*

João Carlos Teixeira Gomes



Myriam Fraga pertence à linhagem dos poetas que revelam a consciência exata do valor das palavras. Poder-se-ia talvez observar que isto, afinal, é o que todos esperam dos poetas, pois eles trabalham essencialmente com palavras. É verdade, mas não é muito fértil a grei dos que sabem empregá-las com comedimento e adequação, sobretudo numa literatura, como a nossa, banhada pela luz exagerada dos trópicos.

Há uma irrecusável tendência entre nossos poetas para o transbordamento fácil, o verso excessivo e derramado, desatentos muitos deles à lição de Pound, no *ABC da literatura* (1973, p. 63), segundo a qual “a incompetência (dos poetas) se manifesta no uso de palavras demasiadas”. Um meio prático de avaliação da qualidade de um poema, diz-nos o autor de *Os cantos*, consiste em nele verificarmos “as palavras que funcionam”.

Teria sido possível supor que, a partir do Simbolismo, com o abrandamento das exigências da metrificação, sobretudo com a introdução do verso livre, a poesia brasileira marcharia para uma fase de maior rigor verbal, acautelando-se contra o uso da palavra desnecessária. Isso porque as normas rigorosas de metrificação em vigor a partir do Parnasianismo impuseram um indisfarçável artificialismo na construção do verso, utilizando-se muitas vezes os poetas das palavras como verdadeiros “calços” na contagem das sílabas, e não como peças fun-

---

\* Texto publicado anteriormente na *Revista da Bahia*, Salvador, n.21, p.63-74, maio 1996.

damentais na potencialização dos efeitos poéticos da linguagem. Não obstante, a tendência para a verbalização excessiva acabou predominando também não apenas entre os nossos simbolistas, mas inclusive entre os modernistas da primeira hora, sequenciando uma tradição que, sem dúvida, foi-se consolidando, desde o Barroco, com as próprias transformações da literatura brasileira, atingindo um momento agudo com os nossos românticos, em geral exageradamente confesionais e transbordantes.

Não sendo o comedimento, pois, norma entre nossos poetas, é sempre com entusiasmo que devemos saudar aqueles que buscam elaborar um texto refratário aos excessos verbais, usando com propriedade os operadores poéticos em função de um discurso conciso e eficaz. De um texto, em suma, despido de “palavras que não funcionam”, na feliz observação de Pound.

Do ponto de vista formal, é característico da poesia de Myriam Fraga, nos dez livros que lhe compõem o acervo (seis deles constituindo-se de longos poemas isolados ou divididos em secções autônomas), o uso de verso curto, em torno da rendondilha maior ou menor, mas sem preocupação de rigor métrico. De qualquer forma, um verso denso e compacto, apropriado à sua tendência para a contenção. É óbvio que isto não ocorre por acaso, mas exprime um impulso no sentido da economia de meios e da elaboração de uma poesia despojada. Não é fácil usar o verso curto, normalmente inclinado para a monotonia rítmica. Nem tampouco é pequeno o número dos poetas que o empregam para ocultar os bloqueios ou as deficiências da sua dicção. Tomemos, porém, dois exemplos ao acaso na poesia de Myriam Fraga, extraídos do livro *Sesmaria* (1969), para mostrar como o verso curto transparece em seu texto como um agente adequado de intensificação da linguagem, que diz o essencial, ou seja, apenas aquilo que poeticamente deveria ser dito. O primeiro exemplo vem no poema “A Chegada” (p. 65-66):

*Vinte luas estrangeiras  
Teciam teias de sombra*

*Na intranquila paisagem  
Da cidade ameaçada.*

*Flamengas naves ligeiras  
afeitas à ventania,  
duros mastros, rijas proas,  
velame de cotonia. (p. 65)*

O leitor de poesia terá verificado que nada nesses versos é supérfluo ou se encontra fora do lugar. O mesmo que acontece na estrofe inicial do poema “A cidade” (p. 15) enriquecido por uma imagística de grande poder expressivo:

*Foi plantada no mar  
E entre corais se levanta.  
O salitre é seu ar,  
Sua coroa, sua trança  
De salsugem,  
Seu vestido de ametista,  
Seu manto de sal  
E musgo.*

Essa adequação entre a linguagem e o que ela exprime, transformando o poema num artefato verbal autônomo em relação aos referentes que o amparam (no caso específico, tais referentes poderiam apontar para a Cidade do Salvador ou qualquer outra cidade, pouco importa, pois o que sobreleva a uma cidade mítica, amparada no imaginário), põe em relevo a observação de Octávio Paz (1982, p. 203), segundo a qual “a operação poética é inseparável da palavra. Poetizar primordialmente é nomear. A palavra distingue a atividade poética de qualquer outra”. Eis, pois, o que separa os bons dos maus poetas, ou, se quiserem, os poetas maiores dos poetas menores: precisamente essa capacidade de construir um universo verbal adequado, resultante do dom — que é, indiscutivelmente, um privilégio — de selecionar e combinar as palavras com uma competência (os linguistas diriam com um “desempenho”) que escapa ao comum dos mortais. Foi nesse sentido que Mallarmé afirmou a Degas que poesia se

faz com palavras e não com sentimentos, conforme lembrou Jean Co-hen numa obra decisiva, *Estrutura da linguagem poética* (1974): “o poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras”. É óbvio que devemos entender tais conceitos dentro de justos limites, até para defender-nos da poesia ilusória que, manipulando com habilidade uma técnica, acaba por resultar de meros truques verbais. E inegável, porém, que o primeiro dever do poeta é com a elaboração da linguagem.

Esta consciência está presente na obra de Myriam Fraga. Ao saudarmos, em 1981, o surgimento do seu livro *As purificações ou O sinal de ta-lião*, editado pela Civilização Brasileira, já lhe assinalávamos a faculdade de restaurar o poder expressivo da linguagem poética, resguardando-a da erosão denotativa e banalizadora do quotidiano, inclusive acionando os signos verbais dentro de limites necessários, sem transbordamentos ou excessos. Disso resultava uma poesia domada e enxuta.

*As purificações* constituem um livro básico na produção de Myriam, um livro, em suma, no qual ela assume o papel primitivo do poeta, revelador das verdades primeiras e intangíveis. E uma fase em que o poeta é fundamentalmente o vate, cujos dons premonitórios o associam aos profetas, sacerdotes e adivinhos identificados na capacidade de atuar sobre os destinos humanos e buscar a revelação do sentido oculto da vida. Em *As purificações*, com efeito, o timbre da fala de Myriam Fraga assume ressonâncias proféticas. Trabalhando com os mitos iniciais e acompanhando-os como se, através deles, pesquisasse a história interior do homem, sua linguagem, rejeitando qualquer pompa vazia ou inócua, não resvala nunca para a afetação retórica.

O ajustamento entre forma e conteúdo, entre significante e significado, entre expressão e substância assume nesse livro um papel paradigmático em relação aos demais livros da autora.

Dentro da melhor lição aristotélica, a forma artística deve guardar uma relação dinâmica e essencial com a matéria da qual se nutre. Sendo assim, a expressão poética perfeita é aquela que, ao formalizar-se no texto, não poderia ser de outra maneira, apresenta-se acabada. De tal modo

ela domina os recursos poéticos em *As purificações* que, não poucas vezes, recorre ao poema em prosa, território no qual também se sente à vontade, o que mostra como sua linguagem não se empobrece por recusar importantes expedientes formais da poesia versificada, os chamados operadores tradicionais, entre os quais a rima. O livro, na verdade, é um longo poema uno, desdobrado em cantos sucessivos, procedimento habitual na poesia de Myriam Fraga, porque também se observa em obras como o *Livro dos adynata* (1973), *A cidade* (1979), *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983) e *Os deuses lares* (1991). Tendo produzido uma obra que, do ponto de vista quantitativo, não é muito extensa, é curioso verificar como, no fundo, a poesia de Myriam Fraga se articula em torno de longos poemas tematicamente unitários, divididos ou não em partes isoladas, neste último caso encontrando-se o poema *A ilha*, de 1975, território certamente mítico, onde ela aprendeu que

*Viver é um naufrágio  
Sempre repetido (s.p.)*

e que

*Há um mistério a cumprir  
Nesta suja existência  
De conchas e corais  
Que se dissolve em lama. (s.p.)*

Se o poema *A ilha* trata de um território mítico e emblemático, há certas ilhas reais cujo fascínio se projeta sobre a criação de Myriam Fraga, pelo menos aquela muito famosa na poesia baiana desde o século XVIII, quando foi mencionada por um padre, Frei Manoel, que lá viveu e se extasiava com as belezas locais, a Ilha de Itaparica, onde João Ubaldo Ribeiro escreveu *Viva o povo brasileiro* e *O sorriso do lagarto*, e em que a própria Myriam costuma passar longas temporadas de fim de ano, como veranista habitual. As *Marinhas*, incorporadas ao livro *O risco na pele* (1979) são, sem dúvida, reflexo de vivências pessoais da autora naquele paraíso de outrora, hoje ameaçado pela avalanche imobiliária e turística, paraíso que há de ter inspirado à autora belos versos como os que se seguem:

*Com velas, cordame e mastros  
Construirei minha ausência.  
Das tardes de ouro e vento  
Ficou-me a face tatuada  
De ternuras impossíveis.*

*Destino de maresias  
Tecido com as mãos do vento.*

*Naufrágio de muitas vidas,  
Vazio porto sem nome,  
Restou-me uma flor de pedra;  
Papoula, estrela-do-mar. (p. 19)*

Ou, ainda, do mesmo livro, o poema “Pescadores de Mar Grande” (p. 51-61), referência explícita à sua fonte de inspiração, em que aparecem versos assim compactos:

*De madeira  
Faz-se  
Um barco,  
Amanho seco  
E seguro.  
Crava martela  
Calafate.  
De estopa e breu  
Faz-se.*

*Um barco  
Seu porto obscuro  
Traçando seu leme  
Duro.*

*De trabalho  
Faz-se  
Um homem*

*Lavrado de dor  
E espuma,  
Cinzel de tempo  
Na cara  
E a violência  
No punho. (p. 51)*

Essa convergência para a vida é a marca dos poetas, que desejam a permanência do texto, extraindo elementos simbólicos das experiências vividas e buscando uma convergência entre o imaginário e as fontes do seu universo existencial — matéria, em suma, que o poeta apreende e reelabora através do encantamento do verbo. Tal correlação, aliás, foi fixada por Myriam Fraga ainda em *As purificações*, quando escreveu:

*Guardo a memória  
Do mundo  
E amadureço,  
Intemporal e eterna  
No que teço. (p. 47)*

Guardando *a memória* / *Do mundo*, ela traduz uma imersão na vida e, embora elabore uma poesia refinada, não a quer elitizada ou longe das fontes de criação que se abrem à realidade. Myriam deseja ser uma intérprete dos anseios do seu tempo e isso ela deixou claro ao discursar na Academia de Letras da Bahia, durante a sua posse, em julho de 1985. Disse então:

*Hoje sei que não sou um intelectual de gabinete. Sou uma mulher plantada firmemente no chão de sua terra, de ouvidos e olhos atentos aos rumores do mundo, de coração aberto aos sopros mais distantes; solidária e consciente na maturidade, quando finalmente começamos a aceitar que a sabedoria consiste talvez em procurar entender as coisas mais simples (p. 289).*

No mesmo discurso, revelou que *A Poesia foi sempre para mim a Nau dos Descobrimentos* ou *O instrumento maior das minhas conquistas*, atra-

vés dela tendo aprendido a ler *as linhas da solidariedade, da esperança e da igualdade* (p. 289). Refratária ao discurso político, o caminho que buscou para concretizar tal projeto foi o de colocar a poesia a serviço da causa geral dos homens, sem partidarismos.

Disse ela, em outro trecho relevante da sua oração de posse:

*Deixo aqui consignado, nesta hora augusta, o meu testemunho de fé humanista. E nada nos faz mais solidários do que a Poesia que, nascida da solidão, demanda, no entanto, largos espaços para o voo, amplos caminhos para suas andanças. Escrever não é simplesmente olhar-se no espelho, mas, olhando-se, perceber para além da própria imagem o vulto grandioso de um mundo habitado por homens, o perfil desta sofrida divindade a que chamamos o Povo* (p. 287-288).

Eis aí uma calorosa profissão de fé na utilidade social da poesia, no papel que o poeta deve desempenhar, colocando o poder da sua voz a serviço dos interesses gerais da sociedade, estimulando a convergência e a solidariedade. Isto, porém, ela o sabe, não pode ser feito com a banalização da poesia. Se toda a arte tem no real a sua fonte primeira, a linguagem em que se expressa busca sempre a transcendência. Os grandes poetas costumam sofrer a nostalgia de uma linguagem original perdida ou rasurada e, muitas vezes, são compelidos pelo impulso de rearrumar o mundo ou subvertê-lo pelos caprichos da imaginação, que cria através do discurso a sua própria realidade, com fundamentos simbólicos. Para atingir esse universo, há que se ter competência na manipulação dos recursos retóricos adequados. Eis porque, com os poetas antigos, surgiram os *impossibilia*, expediente de linguagem poética também conhecido como os *adynata* (*adynaton*, no singular), e que Lausberg, nos *Elementos de retórica literária* (1966) denomina de “uma perífrase de caráter paradoxal”, ou seja, um recurso de criação literária que permite ao escritor aludir as coisas impossíveis de acontecer, mas que, enfim, se enquadram nos jogos de hipotéticos absurdos do mundo.

Os *adynata* indicam uma transgressão potencial dos fatos da realidade empírica. Sugerem a possibilidade de um mundo invertido, construído às avessas, contrário aos ordenamentos da razão e da natureza. Por exemplo: o céu e a terra trocarem de posição no universo, o fogo tornar-se frio, o sol gerar a noite e a lua o dia, etc. Curtius (1955), que chama tais recursos de “seriação das coisas impossíveis”, enumera uma série de exemplos extraídos das fábulas (a tartaruga que voa, o boi que dança, a lebre que amedronta leões, etc.) e que aqui seria ocioso relacionar. Até porque, se os *impossibilia* ou *adynata* em muito favorecem uma visão humorística ou satírica da realidade, constituem, não raro, uma reflexão amarga sobre os desconcertos do mundo, uma denúncia sobre o absurdo da vida ou das contingências humanas. No seu **Livro dos adynata**, por exemplo, Myriam Fraga compõe um vasto tríptico sobre as três impossibilidades básicas do homem, que ela define como as “de dizer, de ver e de ser”, apesar de estar ele dotado de uma linguagem para comunicar-se, da visão com que contempla as formas do mundo e da capacidade ontológica de nele existir e sobreviver.

A primeira dessas três impossibilidades, sem dúvida, é a mais perturbadora para os poetas e logo condiciona as outras duas, pois, simultaneamente, sem linguagem não há poesia, e através da linguagem instaura-se aquela nostalgia a que há pouco aludimos, de uma outra linguagem perdida ou rasurada, a primacial.

Trata-se, basicamente, da impossibilidade de comunicação entre os seres, mais aguda nos poetas, movidos pela ansiedade da linguagem perfeita, inconformados e sofridos por não poderem alcançá-la.

Jerusa Pires Ferreira, ao prefaciar o **Livro dos adynata**, lembra que Myriam expressa em seu poema a “tensão entre o que se diz e o que se poderia dizer, entre o que se canta e cantaria” (p. 10), reflexo de um “processo de desagregação do mundo estabilizado” perceptível na “fragmentação do enunciado” (p. 11), ou seja, em outras palavras, a tensão resultante de um projeto de comunicação que esbarra nas impossibilidades intrínsecas da linguagem, enfim, na dolorosa realidade da comunicação pretendida e nunca conquistada. Myriam se confessa

*Emparedada*  
*No seu silêncio* (p. 27)

e busca, freneticamente,

*Palavras roucas*  
*De desespero,*  
*Ruivas sangrando*  
*No céu da boca,* (p. 35)

“palavras loucas”, enfim, que a levam a desejar

*Antes o ingrato*  
*Signo. A palavra*  
*Constelada de tiros.*  
  
*Como um veneno*  
*Justo guardado*  
*No corpo denso.* (p. 37)

Esta, enfim, é a palavra que ela quer, a palavra

*Como uma agulha*  
*Singrando a carne,* (p. 37)

ou

*Antes a sílaba*  
*Cortando a língua*  
*Na estocada,*  
  
*Que este silêncio*  
*De desespero*  
*Que não disfarço.* (p. 37)

Tudo muito lógico, afinal de contas, porque a poesia não pode conviver com o silêncio ou dele se nutrir, e toda a aspiração do poeta é a de fazer sobressair a sua fala sobre os rumores do mundo.

Já em *Os deuses lares*, de 1991, Myriam empreende uma viagem poética, delegando a Penélope o poder da fala para o registro da angústia do ser diante da solidão e da incerteza, fala múltipla e superposta, por-

que é também a de Ulisses, aquele que nunca retorna, solto na vastidão dos mares, tocado pela obsessão do improvável. Falas múltiplas que são, enfim, a fala do próprio homem a contemplar o mistério da vida e as cavilações do destino inviolável, que só podemos domar com a ajuda dos deuses lares, nos raros momentos em que eles se comovem com a fragilidade humana. Como na viagem de Ulisses, a viagem da vida do homem em geral é uma sucessão de imprevistos que se tecem ao acaso, um conflito de circunstâncias, sem que haja, para todos nós, uma rota de certezas, ou

*Nenhum roteiro nenhum  
mapa previsto.*

*Esta viagem é sem volta  
e sem começo.*

*Passagem entre colunas,  
mar anverso,  
via de regresso  
ao não ter ido. (p. 9)*

A viagem, em suma, do absurdo, que é também o do tecer sem fim de Penélope na sua obstinada e tocante fidelidade, tão insegura diante da roca quanto os homens diante da vida, cujos fios os deuses enredam sob o império dos seus caprichos. A vida-viagem que se desdobra num *perau sem fundo* (p. 7), a grande *Viagem ao não sei onde* (p. 1), cujo destino inevitável será a descida aos *ares úmidos do Tártaro* (p. 1), no curto espaço que os deuses nos concederam e que ocupamos entre *Espera e devaneio* (p. 1), assediados pelo *risco dos dias* (p. 10). Tal como nos diz Penélope, *persona* da voz sotoposta de Myriam:

*Sempre, sempre o  
vazio  
— os teares, a lâ, a tesoura,  
as meadas —, os dedos lacerados  
desmanchando e  
tecendo*

*e sonhando e apagando  
na tela da memória  
o risco dos dias  
(dos meus dias)  
— um susto no coração  
como um arrepio de febre. (p. 10)*

Ao final, resta ao poeta a verificação de que

*Esta viagem é sem volta,  
esta é a longa  
descida ao fim  
do mundo. (p. 12)*

Através do emprego hábil e adequando da mitologia, esse “maravilhoso tecido de quimeras e fantasias”, como a definiu Spalding, em Myriam a voz lírica não parece colocar-se nunca a serviço do eu individual. Ela não recorre ao arsenal temático comum entre os poetas líricos e não está preocupada em nos falar do que se passa na sua subjetividade. Fato raro entre mulheres que escrevem poesia, de alguma forma tendentes à expressão dos seus confrontos com as agonias do mundo, Myriam tem elaborado uma poesia que interpreta a vida a partir de uma visão simbólica da realidade externa ou do questionamento da condição humana através da utilização de um material de fundo predominantemente mítico.

Quando nos fala do amor, da morte, do tempo, do mistério, da natureza, do périplo humano pela vida, dos assombros e das angústias do homem, ela assume sempre uma posição de distanciamento em relação ao seu próprio eu, impessoalizando-se através da utilização de uma linguagem que se fundamenta nas grandes construções arquetípicas. Não lhe interessa o enunciado poético como registro de confissões pessoais, nem como caminho ou pretexto para digressões da subjetividade. Os sentimentos dos homens e os episódios da vida ela capta através de um ponto de observação voltado para realidades genéricas, construídas pela mitologia, pelas lendas, pelos argumentos universais, símbolos preexis-

tentes, referentes históricos e bíblicos em suma, por toda uma rica herança cultural que se sedimenta em seu texto e lhe fornece elementos para a interpretação do mundo. De tudo isto resulta uma poesia culta, que, dosando os seus recursos, não se revela nunca artificial ou pretenciosa. Advirtamos, contudo, que o leitor precisa estar capacitado para penetrar nessa floresta de símbolos, de ressonâncias culturais pretéritas, dos mascaramentos e despistamentos característicos da poesia culta, sedimentada pelas leituras. Mas é nisto que reside a sua riqueza, abrindo-se a um leque de significações que transformam a leitura num incessante desafio. Mais do que nunca, é na poesia que “o que foi dito, está dito de uma vez por todas” (Dufrene), cabendo assim ao poeta evitar a esclerose da linguagem corroída pela predominância da informação semântica, para que, acima desta última, se eleve a informação estética, a “segunda comunicação” da poesia em vez da “comunicação primária” e geralmente desgastada da prosa.

Restaria ainda dizer que a prosa de Myriam Fraga é também bela e competente, mas não nos devemos alongar. Ela já possui contos e crônicas suficientes para um novo livro, e não podemos ocultar o encanto com que lemos, entre as últimas, uma intitulada “Ventos de verão” (1984). Aparelhada com as experiências diretas da natureza na varanda da sua bela casa solarenga em Mar Grande, ela nos falou dos ventos ágeis e transeuntes com os quais convive todos os anos — o brabo Noroeste, o refrescante Norte, o Leste (ou Lestada), de *diferentes soprares*, o Sul, ameaçador, que provoca *um deslocamento de sopros no quadrante* (todos os epítetos são seus) — com uma beleza e uma paixão que nada ficam a dever às da sua melhor poesia.

Num depoimento pessoal publicado na *Revista da Academia de Letras da Bahia* (1985), Myriam Fraga revela que, na sua obra, o verbo se corporifica *em um mundo recriado em letra e sonho e sangue* (p. 49). É o instrumento, em suma, de que se vale para *captar a essência do mistério, este rito insondável, esta passagem do nada ao ser, esta resistência à derrota e ao fracasso, este salto além da zona fatal onde nos espreita o esquecimento e a morte, última estação do imponderável* (p. 49-50). Escreve para estabelecer uma

*ponte sem fissura entre a emoção que transborda e a razão que limita, fixando assim com propriedade os dois polos da sua criação, que ela define ainda como esta paixão de explorar os meus próprios labirintos e talvez um dia, quem sabe, libertar o monstro, decifrar o enigma* (p. 50).

Talvez para o bem da poesia o monstro não consiga libertar-se, o enigma jamais seja decifrado e os labirintos continuem não percorridos. A poesia, afinal, se faz com linguagem, operação racional e lógica, mas busca o mistério e envolve pela magia. Como o herói do seu poema ***A lenda do pássaro que roubou o fogo*** (1983), ilustrado por Calasans Neto e musicado por Carlos Pita, e que narra o mito do jovem índio que se transforma em pássaro para buscar as chamas no Palácio do Sol, Myriam, como poeta, haverá de sentir sempre a atração do insondável, e terá talvez que desdobrar-se em múltiplas *personae*, através de metamorfoses sucessivas, para orçá-lo e questioná-lo, embora seja duvidoso que possa algum dia atingi-lo.

Afinal, como Prometeu, punido por roubar o fogo sagrado, os poetas estão condenados a ter o fígado sempre devorado e a viver intemporalmente o sonho da beleza inalcançável, tanto mais mirífica quanto mais distante. Os que a contemplaram outrora foram todos banidos da sua inacessível esfera pelos deuses rancorosos de Platão.

## REFERÊNCIAS

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.

FRAGA, Myriam. *A cidade*. Salvador: Macunaíma, 1979.

- FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.
- FRAGA, Myriam. Ventos de verão. I. C. *Shopping News*, Salvador, 16-22 dez. 1984.
- FRAGA, Myriam. A criação literária: um depoimento pessoal. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n.33, p. 49-55, nov. 1985.
- FRAGA, Myriam. Discurso de posse da acadêmica Myriam Fraga. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n.34, p. 277-291, jan. 1987.
- FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador, Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.



## Myriam Fraga: o lado escuro do avesso\*

Jorge de Souza Araújo



Com a poesia de Myriam Fraga risca-se, não apenas a pele, mas o avesso ao confortável da paróquia em que habitamos. Confluem no recente *Femina* (1996) os rasgos de uma existencialidade de diásporas, ainda que pânica ante os atritos e detritos da moderna idade média onde repontam senhores feudais da inteligência amorfa e sensibilidade amortecida, ou anestesiada, ou vilipendiada, ou quase nula.

Poesia menos do que afirma, mais do que sugere/descarna, induz ao arrepio de dolorosas confrontações, manifestando-se por uma febril desconsolidação de desejos, ou por um *Desejo* à deriva, *Desejo* sem pouso nem porto certo, pois, conforme o poeta,

[...] *decifrar-me*  
*É destruir-me.* (p. 83)

Naquilo que parece dissentir completamente, pleno de antagonismo de si e dos outros, o poeta antecipa o seu ser

*clara e desarmada* (p. 83)

para enfrentar as forças hostis que circundam o sonho e diante das quais, em nenhuma hipótese, admite recuar. Antes manifesta a permanência de signos, o comprometimento humanista, a percepção dos contrários e limites e, mesmo, a necessidade do tráfico de interditos

---

\* Texto anteriormente publicado em *A Tarde*, Salvador, 26 out.1996. Caderno Cultural, p.5.

que são índice, sumo e soma, dentre interrogações, dessa poesia que renega imobilismos.

Seus projetos? Obscurecências. Surpreender o novo e o fato (a veste) do indizível ou, antes, do impronunciável, a face autuada pelas circunstâncias de um tempo (Chronos) atemporalizado, em especial em **O risco na pele** (1979), a dolorosa série de marinas onde se flagra o agônico do emparedamento cotidiano. A funda, impregnada combinação de diversos, de alegorias surdas ante palavras que nunca se juntaram antes, lembram um tanto D. Ramón del Valle-Inclán com a obsessão pela mística combinatória de extremos. No retrato que discerne o tempo em Cachoeira (p. 26-37), o poeta se inutiliza, mimético:

*O cachorro do limo  
Com seus dentes,  
Roendo devagar o osso  
Das paredes. (p. 29)*

Assim como no olhar “O rio”:

*Nascimento e mortalha  
São seus mangues,  
Sua lavoura de sujos  
Caranguejos (p. 31)*

ainda que os olhos se encham de aparas e os ouvidos se deixem fascinar pelo alfabeto de escamas. O poeta (sabe-o?) busca infinitas respostas ao inescrutável, embora igualmente pressinta que só nos libertamos do que não existe. Esfinge que te devoro-me, mais quanto sabemos que a figura mitológica é ícone de mulher com cara e seios, corpo de cão (ou leão), garras abertas em posição de ataque e ladrar intermitente.

Cambraias do *re-cordare*, da *res cordis*, república do coração sagrado do imo, mais cabral e corais, uma espécie de morte e vida myriama, com ramas de jogralesca, ritmo e fôlego ora presos, ora no respirar calmo ou tenso, na tersa luz da manhã:

*Moinho de  
Muitos ventos,  
A mó no peito  
Moendo  
Farinha amarga,  
Sustento. (p. 65)*

caminha essa poesia nos interstícios da flor maiúscula do tempo. Seus imperiosos interrogares de abismo e eco, a ilha de Jorge, o de Lima, reinventando Orfeu, sinalizando acentos de crisol com estilhaços de sombras, vácuos, vagos pressentimentos de que a vida é mesmo um anacronismo pendurado nos caibros da provisoriedade. Uma poesia pênsil, que captura em Chronos a escritura de dores em que todo fim é precipício, mas em que o poeta, emergindo da náusea, do nojo granito da desesperação, advoga a resistência estoica:

*Não abdicó ao que vim. (p. 100)*

Guardando uma estrutura de espelho, de retrovisão sem retoques Myriam Fraga assume um *phatos* de amares, patamar do *speculum*, da especulação, investigação teleológica sobre o sentido do ser e das coisas, terminando por perceber, socrática, que sabemos apenas o que ignoramos. Afirma o poeta, emblematicamente, seu ser idiota, feito daquela massa a que alude Mário da Silva Brito a propósito de **O risco na pele** — idiota dostoiévskiano em enunciações de abismo, numa linha de preservação das diferenças, reificação de dissonâncias múltiplas que não afastem de nós os nós que há nos outros.

**As purificações ou O sinal de talião** (1981): intento tantálico de auto-explicação, ou autojustificativa para o ser criador. Busca o poeta, como diz, situar-se na *faixa intermediária entre a Razão e o Mito* (p. 13). O esforço inútil é rico, no entanto, em polivalias (polivalências polissemias). Neste livro, o poeta se arrisca à cosmogonia de uma racionalidade feita de provisórios, porque

*Somos todos destroços. Salvados de antigos crimes. (p. 21)*

Na aventura atávica de desvendar a esfinge, a poesia patina em soluços, dissimulando-se o poeta nas astúcias de um embuste que incorre, mas não alcança. Daí recorrer à vizinhança estrábica com os deuses, e a única coisa que lhe resta é o real insólito, o sonho, seu único hospedeiro. Poesia de antilogia, de antilegia essa, reformulada/refundida na mitogênese das águas habitando infinitos peraus, ignorâncias sagradas que deslevam a hirsuta trajetória de homens laborados em nadas. Preserva o poeta sua memória, mas para quê? Como um sinete opaco, a memória só reserva seu lado mais caloso, prometeico, edipiana investigatriz de absurdos e enigmas.

Dessa forma, a poesia de Myriam aqui expressa revela-se geômetra dos baixios humanos, mimética, bíblica, herética, reconstituindo permanentemente Sísifo, na antologia de signos a Giordano Bruno (de que capto livre inspiração no poema “Inquisição”(p. 63)). Poesia de anti-Penélope, elíptica da espera, tecido do que não se tece, multirreflexos do espelho estilhaçado, inquirições da (des)identidade, porque, sabe o poeta, o sonho

*É o avesso do espelho,  
A fala assassinada (p. 79)*

Mercê do provisório que se assume/assusta em face da náusea, resume-se o poeta, afinal, refém de um truísmo avassalador:

X  
*Os poetas têm barcos  
De papel,  
Esquadras de cristal  
Para cumprir o exato  
Périplo dos naufrágios.  
Ó inútil viagem,  
Aqui se acaba o cais  
E o canto das sereias  
Cessou seu malefício.*

*Aqui se acaba o sonho  
Da paisagem  
De uma ilha secreta  
Que buscavas.*

*Aqui se acaba tudo que se acaba.* (p. 88)

Em *Os deuses lares* (1991), investiga-se o lado escuro do avesso, o seu avesso. A permanência elíptica de Penélope (Canto 14) e a labiríntica expectativa do fogo formam o manancial, de veia clássica, em que se exprimem ainda os torcicolos existenciais, a perquirição exangue de si e dos demais humanos.

Com *Femina* (1996) a confluência de agonias memoriais do poeta. Nada mais falso e pretensu feminino, pois subsiste a fratura exposta da ambivalência junguiana. No livro, o melhor de qualquer poeta, o próximo da grata perfeição: “Maria Bonita” (p. 30-34), seu *epos* sagrado, seu final de Odisseia, retorno de Ulisses a Ítaca, a lavagem dos pés, a manutenção dos pretendentes, os dedos róseos da Aurora se estendendo, prolongando o momento único do Amor e conduzindo a luz aos homens. Poesia de rastros: de só ou sós, a história de Salomé (p. 35-37), a cantiga de amigo dos “Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos, à partida do poeta Gregório de Mattos para o degredo em Angola” (p. 38-47). Nos poemas de “Calendário” (p. 49-65), a revisitação, em “Julho” (p. 59), ao poeta do condor, a drummondiana impregnação de “Agosto” (p. 60), com requintes irônicos de quem esconde o próprio lábio da gatura, mais a paráfrase de Iracema/Alencar, o *spleen* com rima em cupim de memória gasta, a resaca do corpo, a flama que se adelga em estrias. Assim, *anima*, poesia que se arma da matéria insólita do humano fragmentado em átomos, sutis polias de um viver em suspenso, um quase-viver. Heideggeriana, Myriam Fraga quer de volta a palavra como fundação de signos, ou ícones; a linguagem poética como a casa do ser, de essência humanista, sem máscaras, sem disfarces, sem as mentiras solenes que enregelam nosso cotidiano igual, perverso engendrador de túmulos. Apesar de nos sa-

ber provisórios, essa poesia (ceciliana, herdeira também de Calderón) inverte equações lógicas, desconfirma o Tanatos, porque insubmissa a qualquer odor de conformismo temporal ou deserção ideológica. Com *La vida es sueño* afirmamos a transgressão simbólica de nossa enfermidade.

Poesia de crispações nervosas à escalada das sombras de nosso tempo, exercita-se eroticamente, afirmando a vida com a natureza dos simples e a tenaz percuciência dos pegureiros, os da raça dos estoicos, 300 de Esparta porfiando na modernidade em defesa da *polis, da cidade, da cidadania, perseguindo os riscos e virtudes do sonho*.

### REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

# ***Femina:*** **todas as mulheres do mundo\***

*Judith Grossmann*



*Poesia é coisa  
De mulheres.  
Um serviço usual,  
Reacender de fogos.*

Assim se abre o novo livro de poesia de Myriam Fraga, ***Femina*** (1996), lançado no mês de abril. Estes versos pertencem ao primeiro poema, intitulado “Ars poetica” (p. 9-10). Dos 84 poemas que compõem ***Femina***, 76 são inéditos em livro, mas alguns deles já foram lidos em periódicos e publicações diversas.

O que importa ao leitor é que aqui se tem uma unidade, isto é, está marcado um percurso poético. E, no caso, a autora optou pelo gesto de organizar os poemas por sua natureza e tema, independentemente da datação em que foram compostos. São, ou seriam, vários livros dentro de um só livro.

Depois de haver lido umas três vezes o livro da maneira prescrita, ele se encarregou de desorganizar-se por si mesmo, e foi desta forma que fiz a leitura, nunca definitiva, em que esta crítica se apoia, embora louvando sempre a organização que me possibilitou chegar ao seu oposto.

Retorno aos versos iniciais:

---

\* Texto publicado anteriormente em *A Tarde*, Salvador, 4 maio 1996. *A Tarde Cultural*, p.6-7.

*Poesia é coisa  
De mulheres.  
Um serviço usual,  
Reacender de fogos. (p. 9)*

Em primeiro lugar, a palavra *poesia*. Que “poesia” é esta de que se fala? Certamente o livro irá reverter o que poderia ser tomado em sentido depreciativo, fazendo ver que a essência da poesia é feminina, seja ela feita por mulheres ou por homens. Poesia como gênese, como criação, e tudo aquilo que acompanha estes trabalhos, emoção, sentimento, pensamento, luta, vida e morte.

Mas, de repente, a identidade poética, o eu poético, a *persona* que aqui comparece é extremamente decidida, e abandona o feminino passivo, não desejante, calado, mero signo emudecido, e se torna ativa, desejante, articulada e produtora de signos falantes. Que revolução! Que perigo!

*Nas esquinas da morte  
Enterrei a gorda  
Placenta enxundiosa (p. 9)*

Neste particular, se colocam, ao lado de **Femina**, algumas poucas obras em prosa aparecidas no ano de 1995, dentre as quais destaco o diferenciado livro de contos de Conceição Paranhos, *O Doutor Augusto partiu*, no qual se observa o mesmo pródigo dispêndio de energias libidinais canalizadas para a criação, e que se destaca invulgar no tedioso panorama, com sabidas e notórias exceções, da mesmice da narrativa brasileira.

Em **Femina**, na sua primeira parte que dá título ao livro (p. 7-47), desfilam incontidos e vulcânicos os heterônimos. Como a imaginação e o imaginário deste poeta (aqui hesito, não sei ainda se digo poeta ou poetisa, o poeta ou a poeta) é rigorosamente histórico e geográfico, e assim é seu inconsciente, não lhe é necessário adotar heterônimos de sua própria disseminação. Basta consultar o registro, seja helênico, judaico ou cristão, a história universal ou nacional, o mapa-múndi ou local, para chegar às máscaras exigidas pelo seu tipo de sensibilidade poética, no

sentido de tratar os temas mencionados, a mulher que passa da anulação em todos os níveis para o outro lado:

*E caminhei serena  
Sobre as brasas  
Até o lado de lá  
Onde o demônio habita.* (p. 9)

Com singular destreza e perícia, nestas três estrofes, está configurado o mapa da atividade poética a ser conduzida, sobretudo nesta primeira parte, que, até mesmo pela sua posição, está encarregada de ser a *pièce de résistance* da obra. Não teremos aqui a história de uma mulher, mas a de todas as mulheres do mundo. Não se trata de uma metonímica história individual, mas de uma esplendorosa sinédoque, de magníficas trocas entre o individual e o geral, em que, evidentemente, o eu que fala em diagonal não deixa de tomar a sua parte (e tolo seria ele se não o fizesse) pelas suas certas escolhas das personagens com as quais irá conviver e através das quais irá falar-se, falando-as. Um exemplo incisivo deste brocado, desta mescla da história individual com a história da *persona* é o poema “Salomé” (p. 35-37):

— *Eu te amo, eu disse,  
Em meu vestido azul  
Que um girassol floria.*  
— *Eu também. E teu corpo  
Encostado  
Ao meu corpo, tremia.* (p. 35)

As máscaras escolhidas remontam ao arcaico, ao pré-verbal, que séculos, milênios, eras após, aqui falam, através da poesia. São mulheres frescas da criação, submetidas a pulsões primárias, poetas, não, mas poesia pura, aurora, como estas que continuamos a encontrar até hoje em toda parte, nas megalópoles, nas metrópoles, na urbe, no orbe, nas avenidas, nas ruas, nos aeroportos, nas gares, nos *shoppings*. São mulheres reduzidas ao silêncio e que aqui se encontram acolhidas por uma mu-

lher, mas poderia ser por um homem, digamos um pintor como Gustav Klimt (1862-1918) que considerou um bom emprego de sua arte pictórica interpretar as mulheres, uma Judith, uma Salomé, uma Danaë, uma menina, uma jovem, uma senhora.

Providenciadas as máscaras e o recurso a uma forma que se acresce a este estoque de véus pela busca de uma perfeição tão trabalhada quanto a de uma joia sem mácula e da máxima sensualidade, pode-se enfrentar temas que antes não eram da alçada feminina e tinham como porta-voz o verbo masculino, o desejo feminino, e pode-se ainda, em vez de ser signo feito em símbolo, produzir signos que dizem de si mesmos.

Trata-se de um rapto, de uma reviravolta, mas o que é fundamental é que isto está aqui representado, isto é o próprio tecido do discurso, e está configurado, estruturado: é uma forma, esta explosão. E as máscaras, elas foram justamente selecionadas para formar uma falange subversiva, mas ainda assim muda, ainda assim em estado larvar de mero signo-símbolo, para ser capitaneada por alguém que poderá lhe emprestar uma voz. Quem? O poeta, não sei, a poetisa — até o fim mantereí esta aporia, esta dúvida.

Pasifaé não falava. Joana d’Arc não falava. Judite não falava. Penélope não falava. Maria Bonita não falava. Salomé não falava. Maria de Póvoas não falava. Mas isto era antes. Depois veio o poeta/a poeta e lhes emprestou sua voz.

A considerar a natureza desta voz cuja pujança aqui está garantida por uma anatomia feminina, acreditamos, e já antes acreditávamos, que uma essência feminina, uma sensibilidade feminina, na mulher ou no homem, esteja na base da grande poesia. E já podemos reler com novas conotações as três primeiras estrofes de “Ars poetica”.

Cabe-nos agora perguntar de que falam estas personagens, pois são personagens, o que confere um caráter extremamente dramático à poesia de Myriam Fraga. Elas falam notadamente do desejo feminino como uma página da história apreendida pela poesia, e falam da inimizade entre a mulher e o homem gravada pela Serpente. E falam também do amor gravado por Deus. E falam da angústia, da aflição, e

mesmo sem falar explicitamente do futuro, falam implicitamente, ao apresentar estes fragmentos de uma crônica tão antiga quanto novíssima.

É óbvio que não se trata de um livro para criancinhas, e o que as máscaras fazem é o ruído fragoroso de máscaras arrancadas. Para quem seja dotado de boa audição, sem dúvida.

A aludida inimizade traz consigo outros produtos, sobretudo a distorção, o egoísmo, que presidem as relações imperfeitas, a fúria, a ira, o ímpeto destrutivo, o fosso da diferença, o gozo que passa a depender da guerra entre as partes envolvidas. E traz o domínio da obsessão sobre o amor. E assim Dejanira e seu centauro. Pasifaé e seu touro, Judite e seu Holofernes, Salomé e seu João Batista. E Maria, que enquanto trava o seu combate para conceber o seu filho, tem José a dormir, dando expressão a sucessivas multidões de mulheres exaustas, responsáveis física, psicológica e moralmente pela parturição do mundo:

*E, por último,  
Foi apenas a voz  
E eu caí, trespassada.*

*No quarto ao lado  
Meu esposo dormia,  
José, o carpinteiro,  
Vencido de cansaço. (p. 17)*

O poema “Maria Bonita” (p. 30-34) pode ser considerado uma verdadeira síntese desta primeira parte, seu centro de gravidade. Não sei bem o que tanto me emociona aqui, o que tanto me sensibiliza, se o emprestimo da voz de uma mulher com voz, a poeta, a uma mulher sem voz, se a troca que, de repente, se estabelece entre as duas, pois quem toma emprestada a voz passa a emprestar o seu corpo, se o delicado equilíbrio entre o ódio e o amor na relação entre a mulher e o homem, se a desesperança, mas sempre esperança, de comunicação entre o par, se a empatia que vai da voz para a personagem e da personagem para o amado, se a perfeição formal e de linguagem, as escolhas vocabulares, o que a língua

portuguesa do Brasil pode fazer nas mãos de Myriam Fraga ao pegar nas suas a tocha olímpica. São estas as culminâncias a que pode chegar o amor feminino transformado numa forma imperecível: o poema. Com “Maria Bonita” faz par o poema de Maria de Póvoas (p. 38-47), dirigindo-se ao amado da mesma forma que Maria Bonita.

Mas... sempre se quer saber do poeta, se de tanto emprestar ela vai ficar desprovida de voz, e ela-ela?, ainda que como personagem, pois os eus poéticos são sempre *dramatis personae*, o esclarecimento desta questão é simplesmente e por exemplo toda a obra poética de Fernando Pessoa. O estudo das relações entre a *persona* e a pessoa física já pertenceria a um outro capítulo, o fascinante capítulo da biografia literária. Devemos ainda ter em mente que não é obrigatório que seja a biografia do poeta a coincidir com o périplo dos personagens, muitas vezes é o contrário, é a história do personagem que forja a vida do poeta, que vai se adaptando ao que seja a sua verdadeira aventura poética e espiritual, às grandes exigências de sua personalidade literária. Exemplos copiosos nos contemplam da história literária. Poderia ser o de Fernando Pessoa. Poderia ser o de Rimbaud.

Aqui, para encontrar o mais explicitamente possível a *persona* da poetisa e dela fazer emergir a pessoa, devemos saltar para a última parte do livro, “Clepsidra” (p. 115-131), onde ela está mais evidente, deixando para depois os quatro elos intermediários. Acredito que esta última parte seja aquela onde a emoção pessoal mais está à flor da pele e na qual podemos chegar, de uma outra forma, mais perto de quem dirige a cena. Tão emocionante (e já está claro neste ponto que emoção em estado bruto depurada na destilaria da oficina poética, emoção “feminizada” alçada a uma forma sedutora é o que mais atinge o leitor) quanto a primeira parte é a última parte, quando finalmente as resistências colapsam, e o poeta se decide a mostrar-se. Opera-se então uma espécie de prometida e convincente convergência de Dejanira, Pasifaé, Maria, Judite, Salomé, Maria Bonita, Maria de Póvoas na *persona* do próprio poeta.

Para um poeta tão cerimonioso consigo mesmo — e como nos toca esta cerimônia —, a última parte pode ser considerada confessional.

Poemas como “Natal de 1993” (p. 119-120) e “Réveillon” (p. 123-125), que versam sobre as vicissitudes de enfrentar estas datas quando se está imerso na “falta” e ainda assim se lhes deve restituir o sentido, remiti-ficá-las a cada vez, como um compromisso e um rito de autoamor e de amor ao outro, falam uma linguagem conhecida, e ainda assim estranha, porque embebida na dor da qual nenhum ser vivo escapa.

E finalmente o que mais se esperava, o poema “O que dizer a um poeta cem anos depois (Para Arthur Rimbaud)” (p. 128-129), a metáfora perfeita para o alvo a que se direcionava o livro, o restabelecimento da comunicação entre dois seres, a dupla perfeita, o casal irmanado, de poeta para poeta. E então: os dois unidos pelo vínculo mais forte, cada um ao seu modo, de se devotar a uma existência verdadeiramente poética, à grande exigência da poesia da qual se falava. O casal fraterno, enfim constituído de dois poetas, desencontrados no tempo, mas encontrados na poesia, com algum viés projetado para o presente que a todos os poemas das *personae* torna vivos, os dois, adâmicos, no poema, a fluência espontânea da corrente afetiva, cuidado, tesão inocente, envolvimento, volúpia sereníssima e luxuriante, após o banho de sangue.

*Minha criança linda*, (p. 129)

diz a voz nova, aguardada, blandiciosa, melíflua, cariciosa, a voz do amor bem realizado, diz a poetisa ao seu poeta, ao seu amado de cem anos atrás. Estas paixões são mais vivas, mais atuantes, mais amigas, mais amorosas, estes encontros são mais verdadeiros. Por ser este poema uma funcional cena de alívio no livro, como num drama de Shakespeare, exemplarmente o *Macbeth* com o seu trono manchado de sangue, eu o elejo para ser transcrito como um brinde ao leitor ao lado desta leitura crítica.

Resta considerar o miolo do livro. “Calendário” (p. 49-65) está centrado na especialidade de a poeta criar atmosferas, climas, recapturar a memória, trazer o tempo de volta, a infância, a juventude, sentir intensamente o local, o *habitat*, esta indecifrável Cidade do Salvador da Baía de Todos-os-Santos. “Idílios” (p. 67-79) é constituído de poemas breves,

quase conceituais, rápidas visitas da poesia apanhada no ar, aforística às vezes, quase uma pausa anotada, uma hora de merenda, na verdade necessária ao livro, oásis, clareira, repouso poético. “Bestiário” (p. 81-96) se acopla perfeitamente à primeira parte, os animais escolhidos são espelhos, transparências da natureza das mulheres presentes na primeira parte. “Poliedro” (p. 97-114) é uma espécie de repositório de *sagesse*, uma autodominação, provavelmente provisória, do eu poético.

Aprende-se muito com Myriam Fraga, com **Femina** se aprende muito. Um rio de tinta molhada escorre das pétalas de suas páginas. Com esta expedita paideia poética o que se aprende é a Poetar Viver.

*O que dizer a um poeta cem anos depois*

Para Arthur Rimbaud

*Olhos de miosótis...*

*Azul cobalto, a febre*

*De teus olhos. Anjo*

*De súbito acendendo*

*No coração*

*As lâmpadas da memória,*

*Num suavíssimo adejar*

*De asas sobre o peito,*

*Sobre o leito,*

*Esquife onde navego*

*Num oceano de brumas,*

*Dividido*

*Entre a divina loucura*

*Do amor transbordante*

*E a última revelação*

*Das toutinegras de maio.*

*Agora no silêncio*

*A paixão é como um filtro*

*E tua presença a meu lado,*

*Súcubo insolente,*

*Faz girar o corpo esbelto  
Da ampulheta,  
Detendo por instantes  
As areias do tempo.*

*Nenhuma canção nos trará  
O repouso. A carne das vogais  
Apodrece na página  
E ao toque de tuas mãos,  
Minha criança linda,  
A poesia se desfaz  
Em chuva de asteroides.*

*A noite é um caminho longo  
Como um rio. Nesta viagem infernal  
O óbulo de um verso  
Pagará a passagem. E o barco,  
Viciado sedutor, filho dileto do abismo,  
Ébrio, nos levará a qualquer parte.*

*Depois...*

*Depois só o deserto  
E no deserto a luz  
Dos fogos de Abissínia.*

*Saciados adormecem  
Os tigres  
Sobre os lírios.*

*O toque de tua mão  
Como uma carícia breve...  
Sabemos que hoje é o fim  
Mas assim mesmo fingimos.*

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

PARANHOS, Conceição. *O Doutor Augusto partiu*. São Paulo: GRD, 1995.

# Cyana Leahy e Myriam Fraga: a arte de recontar história

*Kátia da Costa Bezerra*



A partir dos anos 70, verifica-se, no Brasil, a entrada em cena de novos atores sociais que, comprometidos com uma diversidade de agendas, procuram desconstruir um conceito hegemônico de nação. A necessidade de articular novas formas de pertencimento fez com que vários segmentos começassem a questionar o processo de construção da memória coletiva. A importância em elaborar modos alternativos de pensar e reescrever o passado decorre da percepção do papel central da memória como uma tecnologia capaz de criar e fortalecer elos entre indivíduos, comunidades e a nação. No caso específico das mulheres, isso tem implicado a proliferação de narrativas que procuram falar de experiências que, embora coabitando dialeticamente o espaço da nação, têm sido suprimidas e/ou relegadas a um espaço secundário nas políticas da memória.

Cyana Leahy e Myriam Fraga são algumas dessas vozes. Nascidas em Salvador, Bahia, nos anos 50, as duas poetisas têm tido uma presença ativa nesse processo de questionamento. Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Cyana tem publicado ensaios, ficção e poesia no Brasil e no exterior. Membro da Academia de Letras da Bahia, Myriam é diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, cargo que ocupa desde sua criação em 1987. Tendo por base dois poemas publicados nos anos 80, o presente ensaio examina a forma como essas poetisas interferem na lógica de produção da memória, revisitando e reescrevendo lendas e histórias usadas para fortalecer e legitimar os papéis sociais.

Vários são os estudiosos que têm apontado para a infância como o período em que se inicia o aprendizado social. Como se sabe, é nessa fase que as crianças adquirem crenças, hábitos, formas de conhecimento e valores que são transmitidos pela família, pela escola e pelos amigos. Sem dúvida, o constante recontar de histórias, a presença de álbuns de fotografias e a existência de um calendário de festas familiares e escolares servem para demarcar tendências e valores representativos de um grupo. A transmissão de bens simbólicos de geração para geração se concretiza através de rituais que fazem parte de um processo de socialização que visa a introduzir a criança na vida social e no mundo adulto. Essas “tradições inventadas” procuram fortalecer laços de pertencimento entre indivíduos e suas comunidades.

A implicação dessa tradição para as mulheres reside no fato de essas narrativas se constituírem a partir do ponto de vista masculino, enfatizando as aventuras e conquistas dos homens e restringindo as mulheres a um espaço de domesticidade e passividade. Por essa razão, o ato de revisitar essas narrativas assume uma importância primordial, tendo em vista a urgência em estabelecer leituras menos opressivas. O que se propõe, muitas vezes, é a abertura de espaços alternativos que possam ajudar a explorar e denunciar o caráter intrínseco das relações de poder, através do questionamento da forma como os papéis sociais têm sido imaginados e representados na memória coletiva. Não se pode esquecer que o período da ditadura militar (e mesmo depois dele) foi marcado pela presença de uma retórica nacionalista que endossava o culto à maternidade. A afirmação de modos de ser alternativos, por conseguinte, torna-se um passo necessário, se não essencial, para as mulheres.

Se voltarmos para a nossa infância e nos recordarmos da forma inocente como as histórias da Bela Adormecida e da Gata Borralheira povoaram a nossa imaginação, podemos entender a necessidade de retrabalhar criticamente essas tradições. Em sua discussão sobre a produção e circulação de bens simbólicos, Paul Ricouer (2004, p. 178-179) alude à memória-hábito. Nesse caso, o teórico refere-se especificamente a uma série de conceitos, ideias e percepções que, adquiridos e incorporados

ao nosso dia a dia, são reproduzidos sem questionamento. Estudiosos como Richard Ely e Allysa McCabe (1996, p. 27) alertam que esses bens simbólicos, ao se tornarem parte de uma tradição social, legitimam e reforçam paradigmas que estruturam a vida em sociedade.

O ato de contar e recontar contos de fada, lendas e mitos faz parte desse conjunto de memórias-hábitos. Formas de conhecimento que se tornam parte de um legado intimamente implicado na transmissão de aparatos conceituais que visam a organizar a sociedade. Uma prova disso é a constante refilmagem e republicação dessas histórias (ou a presença de outras que seguem a mesma dinâmica) que ainda têm um apelo muito grande junto a um público infanto-juvenil. No caso dos Estados Unidos, a forma como as meninas se encantam com as roupas de princesa nas lojas de Walt Disney é muito significativa. Em geral, trata-se de narrativas que enfatizam as aventuras e conquistas dos homens, restringindo as mulheres a um espaço de domesticidade, obediência e passividade. Como adverte Yuval-Davis e Anthias (1989, p. 7), essas histórias e o ato de recontá-las reforçam o papel tradicionalmente relegado às mulheres de reprodutoras biológicas, culturais e simbólicas da nação. A desconstrução de histórias de fadas e lendas visa, por conseguinte, a expor as estruturas de gênero e racistas presentes na produção do conhecimento. Embora este não seja um tópico a ser tratado neste ensaio, não se pode esquecer que esse imaginário está muito ligado a príncipes e princesas brancos, com uma exceção para Pocahontas.

Entre os vários poemas que promovem essa releitura, vamos nos deter primeiramente em “Cinderela 88”, de Cyana Leahy (1989, p. 55). Como o título já anuncia, o poema reconstrói um dos mais celebrados contos de fada — a história da bela princesa que é resgatada pelo príncipe encantado. Nessa versão moderna, no entanto, os papéis tradicionais estão deslocados. Para ser mais específica, o poema dessacraliza alguns dos componentes vitais da história: o príncipe é descrito como um indivíduo encantado, mas hesitante, enquanto a mulher é representada como um ser resoluto e dinâmico:

Havia um príncipe encantado  
metido a valente  
pouco recomendado por ele mesmo  
“Sou coisa ruim”, dizia.

Havia uma mulher certa  
na medida para o príncipe,  
presente, carente, atuante,  
que lhe fazia poemas de entrega e paixão.

É interessante observar que, nesta nova versão, o livre-arbítrio vai para a mulher, que, ironicamente, compõe “poemas de entrega e paixão”. No caso, o uso da palavra “paixão” em vez de “amor” serve de índice do processo de deslocamento implementado pela voz poética. A ironia aqui reside no fato de que, cansada da hesitação caprichosa do seu príncipe no que diz respeito ao compromisso entre os dois, ela rejeita os códigos românticos de uma heroína, descobrindo “[...] novos amores, corpos e bocas / e o príncipe ficou só” — uma prerrogativa previamente considerada apropriada somente para os homens.

Consequentemente, ao invés de recorrer a imagens tradicionais de heróis e heroínas, Cyana privilegia uma pintura mais próxima dos indivíduos comuns, construindo um retrato em que transparecem seus defeitos, dúvidas e impossibilidades. Ao expor a discrepância entre imagens idealizadas e fatos/indivíduos triviais, o poema procura recuperar as lacunas e as contradições que tiveram que ser apagadas no processo de idealização. A rejeição do típico final feliz vem no final do poema, quando a voz poética conecta a possibilidade de um amor eterno com uma relação sem sexo. Por essa razão, a voz poética afirma que, ainda que se desejem, os amantes:

preferem se desencontrar  
na insônia das madrugadas.  
Melhor assim — paixão eterna, moderna,  
não concedida, infinita.

É de se notar também que o poema rejeita a transcendência do tempo mítico, afastando-se de um tempo de plenitude e perfeição típico do mito como nos adverte Bakhtin (1968, p. 455). A opção por situar a história na volubilidade do tempo moderno visa a promover uma reflexão sobre a lógica subjacente ao processo de construção de mitos e lendas. Além do mais, a crítica presente nesse processo dialógico reflete alguns dos questionamentos recorrentes nos debates dessa época, bem como mudanças que já se faziam presentes no tecido social. O poema aponta para a presença de mulheres que, não se deixando prender aos modelos prescritos como “naturais”, não aceitam uma percepção de amor em que o prazer sexual seja excluído. Em outras palavras, ao confrontar o mito da Cinderela, o poema procura colocar em questionamento a ênfase dada nessas histórias a imagens femininas de passividade e abnegação — pré-requisitos necessários para que as princesas se tornassem aceitáveis para o matrimônio. Ao deslocar os papéis tidos como “naturais”, o poema proporciona alternativas para as identidades tradicionais de gênero, se reportando para quadros sociais menos opressivos com os quais as mulheres podem se relacionar.

Por outro lado, as narrativas históricas incorporam valores, crenças e hábitos que passam a ser percebidos como a “tradição” de um povo. Essas “grandes narrativas” são constantemente disseminadas pela mídia, ensinadas nas escolas e incorporadas na vida diária. Nas escolas, as aulas são organizadas em torno do conteúdo de livros que são “tidos como uma versão autorizada do conhecimento válido da sociedade (OLSON, 1989, p. 238, tradução minha). A “Trajetória”, de Myriam Fraga (1981, p. 60), procura interromper essa tradição. O poema aponta para uma genealogia de mulheres acusadas de crimes ou transgressões em diferentes momentos históricos. É interessante observar que, ao contrário do que se poderia esperar, não há a tentativa de reverter a forma como essas mulheres são normalmente representadas pela história oficial. Muito pelo contrário, num tom desafiador, a voz poética reafirma seus atos “condenáveis”, enfatizando a rebeldia e a coragem que interliga essas mulheres:

*Eu,  
Que decepei a cabeça  
De Holofernes*

[...]

*Eu,  
Que dormi com Pizarro  
Numa tenda encarnada,*

Ao justapor as figuras de Judite, de Malinche e de Isabel, a Católica, o poema coloca em cheque não só um ideal romântico, mas também o tom acusador de discursos que as condenam por atos tidos como impróprios para uma mulher. Discursos que, não resta dúvida, funcionam como mecanismos reguladores que tentam ditar a forma de comportamento correto em sociedade.

Os versos que descrevem essa genealogia de mulheres são estruturados de uma mesma forma: um terceto seguido de um dístico. Abrindo cada sequência, temos o pronome *Eu* isolado no verso para reforçar a interligação entre a voz poética e a mulher de que se fala. As duas últimas estrofes, no entanto, rompem com essa sequência. A mudança na estrutura aponta para uma quebra nessa tradição. Para ser mais específica, a linhagem de mulheres fortes e poderosas é interrompida por uma mulher moderna, cuja importância histórica fica restrita à venda de seu corpo. Depara-se, então, com a mudança no tom do poema que passa de desafiador (*Eu*,) a irônico:

*Hoje masco chicletes  
Perfumados a menta,  
Estrela absoluta  
Dos filmes de pornô.*

Como se pode perceber, a ênfase recai sobre o momento presente. A crítica, nesse caso, incide sobre o processo de coisificação do corpo feminino que se transmuta em mais um objeto de consumo num mundo cada vez mais globalizado. Em outras palavras, o poema

expõe mitos e uma economia capitalista que converte a mulher em mercadoria.

Deve-se ainda assinalar que a necessidade de construir genealogias alternativas não se restringe ao resgate de nomes ou fatos históricos, mas a ênfase recai principalmente nas atitudes dessas mulheres. Isso decorre da urgência em mapear atos de resistência e exemplos de força, a fim de estabelecer novos quadros de memória que, impregnados pelo modo de ser e agir de mulheres determinadas e corajosas, podem contribuir com novos marcos de referência para a memória coletiva.

Para Michael Halbwachs (1992, p. 38), a memória coletiva funciona como um quadro social que retém fatos, valores e crenças percebidos como marcos referenciais para indivíduos e suas comunidades. Isso explica a urgência em reestruturar os quadros da memória, problematizando a faceta natural de sistemas de representação que geralmente confinam as experiências das mulheres a certos *scripts* sociais. Logo, opondo-se a um imaginário romântico, prepondera uma escrita que reflete sobre as amnésias, essencializações, ambiguidades e distorções que informam a construção do imaginário da nação.

Em outras palavras, os poemas apontam para a presença de histórias que se voltam para o registro de experiências “advindas de um obscuro panorama histórico” (HAAKEN, 1998, p. 1, tradução minha). Isso explica a necessidade de se contrapor a leituras e formas de interpretação que, mascaradas sob véu do faz de conta ou legitimadas pela “verdade” da história oficial, reproduzem e reforçam aquelas perspectivas e experiências tidas como representativas. O objetivo final é desnudar e denunciar uma lógica masculina que tem orientado o processo de constituição e cristalização de uma memória coletiva, abrindo novas possibilidades de pertencimento para as mulheres.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Tradução de Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.

ELY, Richard; MCCABE, Allysa. Gender differences in memories for speech. In: LEYDESDORFF, Selma; PASSERINI, Luisa; THOMPSON, Paul. *Gender and memory*. International yearbook of oral history and life stories. Oxford; New York: The Oxford University Press, 1996. p. 17-30.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

HAAKEN, Janice. *Pillar of salt: gender, memory, and the perils of looking back*. Brunswick: Rutgers, 1998.

HALBWACHS, Michael. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LEAHY, Cyana. *Bimbo*. Niterói: Cromos, 1989.

OLSON, David R. On the language and authority of textbooks. In: CASTELL, Suzanne; LUKE, Allan; LUKE, Carmen (Ed.). *Language, authority, and criticism: readings on the school textbook*. London: The Falmer Press, 1989. p. 233-244.

RICOUER, Paul. *Memory, history, forgetting*. Tradução de Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2004.

YUVAL-DAVIS, Nira.; ANTHIAS, Floya. Introduction. In: YUVAL-DAVIS, Nira; ANTHIAS, Floya; CAMPLING, Jo (Ed.). *Women-nation-state*. Basingstoke: Macmillan, 1989. p. 1-15.

## Estratégias de permanência no girar do calendário

*Lígia Telles*



*Em memória do meu filho Alexandre,  
que nasceu em abril.*

*“nenhuma presença é mais real  
que a falta.”*

Myriam Fraga, “Março”

Desde suas primeiras publicações, a poeta Myriam Fraga tem como uma de suas questões mais caras a memória, uma das formas de dizer do tempo. Escolha temática? Tendência de um sujeito? Mistérios da criação poética? Para qual das hipóteses nos inclinemos, não necessariamente como uma forma de resposta definitiva ou excludente em relação às demais, sempre estaremos a confirmar que a memória se revela como uma das estratégias humanas de relacionamento com o tempo, no sentido de driblar a tão decantada transitoriedade dos seres e dizer-se lugar do registro e da permanência.

E o que é a poesia, senão uma das formas de tentar deter o inexorável fluxo da temporalidade e afirmar o eterno, ou ao menos seu vislumbrar, por um sujeito que faz da linguagem o artefato capaz de aprisioná-lo numa forma, de moldá-lo num sistema de signos?

Desde Hegel, ressalta-se a extrema subjetividade da lírica, que confina com uma tentativa de transcendência da concretude do tempo —

cronológico, datado, num salto para o infinito, para o eterno presente, que logra escapar das amarras e conexões com os índices de materialidade e temporalidade. E nesse embate, nessa encruzilhada entre duas tendências do sujeito, constrói-se o espaço lírico.

Mobilizada pelo passado histórico da sua terra, da sua gente, de outros povos e outras culturas, dos heróis de perto ou de longe, Myriam Fraga oscila, em sua poesia, entre desvincular-se de qualquer concretude temporal (e também espacial), da historicidade, e construir um discurso poético circunscrito ao traçado dessas linhas demarcatórias. Traçado que frequentemente obedece aos ditames das relações intertextuais, do mapa cujas linhas inscrevem-se pela força dos diálogos entre discursos diversos.

Não pretendendo incursionar pelo mapeamento ao longo de sua produção (cujo livro *Poesia reunida*, lançado em 2008, é o lugar apropriado para se percorrer essa trajetória), elegemos “Calendário” como objeto desta nossa reflexão. Constituindo-se na segunda parte do livro *Feminina* — publicado em 1996, agora fazendo parte do volume *Poesia reunida* (2008, p. 369-382) —, “Calendário” compõe-se de doze poemas, correspondentes aos doze meses do ano, conforme o calendário gregoriano. Se o título do conjunto de poemas e de cada um deles em particular remete a uma convenção de temporalidade, a uma perspectiva histórica, o discurso neles articulado, ou melhor, a configuração poética da linguagem na qual são vazados os sentimentos e percepções de um sujeito notadamente lírico segue em direção contrária a possíveis nexos com um determinado contexto.

No entanto, como escapar dos apelos do real? Como eximir-se de uma inscrição no seu tempo-espaço? Na sequência dos poemas, que segue a linha temporal de janeiro a dezembro (em títulos e temas), Myriam Fraga reconfigura os meses do ano, construindo uma espécie de definição de cada um, a partir de signos já inscritos na tradição, mas em tentativa de se rebelar contra as amarras desses sentidos previamente dados. Desse modo, dá-se surgimento a novas possibilidades significativas, em ato inaugural presidido pela linguagem poética.

Em “Janeiro” (p. 371),<sup>1</sup> é verão: espaço-tempo onde se representa a visão de uma cidade

*Como um réptil,  
Emergindo das águas.*

ou

*Como um pássaro  
Renascendo das brasas.*

numa sucessão de mais algumas imagens-símbolos, que apontam para *esta cidade*, não para qualquer uma. Sendo parte de um conjunto de obra poética no qual a Cidade do Salvador ocupa lugar privilegiado, é dela que se percebe o poema falar, embora sem nomeá-la. O processo de construção ou de representação da cidade é imagístico, seja no plano visual, seja no plano do signo propriamente verbal, mas que se imbricam na tessitura desta imagem-poema. Inicia-se o calendário por janeiro, inicia-se o conjunto de poemas assim intitulado pela localização espacial, pela inserção de um sujeito no verão da sua cidade à beira-mar.

Como escapar esse sujeito das marcas que se inscrevem em “Fevereiro”? (p. 372). Do carnaval insinuado nesse poema, construído no limiar onde se tocam o sagrado e o profano, onde, para se dizer do segundo se recorre ao primeiro, sabendo-se embora que

*O sol divide o mundo  
Em dois luzeiros*

Para dizer do carnaval, Myriam Fraga recorre aos índices da quarta-feira de cinzas, parte do calendário cristão, momento de purgar os prazeres da festa profana, de se redimir dos excessos, de expiar possíveis pecados. As duas metades em que se divide o mundo (prazer/pecado x expiação) assim são postas na dicção lírica (que guarda em si algo de trágico):

---

<sup>1</sup> Ao longo do texto, às citações dos poemas segue-se apenas o número da página em *Poesia reunida* (FRAGA, 2008).

*Metade ainda é febre,  
A outra metade  
É fogo devorando  
Seus altares.*

Na fina aresta que separa um dia do outro, madrugada de fim de carnaval a coincidir com alvorada da quarta-feira de cinzas, inscreve-se explicitamente o signo indicativo desse ritual da liturgia católica:

*E uma estrela de cinzas  
Desenha-se na cara.*

Se o espaço-tempo dos dois poemas iniciais apresenta índices mais explícitos com relação a determinadas situações geográficas e histórico-culturais, em “Março” (p. 373), o poeta grafa os nomes da ausência, da morte e da dor, que transcendem qualquer possibilidade de traçado definido. Menos que dizer, o poema insinua, menos que registrar, o poema evoca. E nesse menos está o mais da poesia. Nem a memória é sinal de garantia de contornos precisos ou bloco a escavar em busca de alicerces, pois nem mesmo certeza de sua existência é assegurada no poema:

*e nem sei de memória,  
se há memória  
além de um domingo de março  
azul, perfeito.*

Na continuidade do poema, a imagem

*todas as areias rolaram sobre  
de todas as possíveis clepsidras,*

reforça a fugacidade de formas, marcos, registros localizados, dando supremacia aos rastros que persistem (ou subsistem) na memória do sujeito, na subjetividade dessa voz que articula o poema: voz de Myriam Fraga.

As reticências que dão início às duas estrofes de que se compõe o poema lhe conferem um tom evocativo e, ao mesmo tempo, de esforço para retirar da penumbra do esquecimento — ou da dor de que se quer escapar — um marco temporal que se insiste em reter, mas de cujo jogo

também faz parte o esforço para tanto: ... e estes marços doendo, ... e estas tardes de março. Mesmo porque não há quaisquer vestígios de signos localizados no mês de março. Tudo muito vago, como indicam os dois versos destacados, quando o nome do próprio mês é pluralizado: estratégia para dotá-lo de imprecisão, retirá-lo da segurança dos limites do calendário.

No primeiro caso

*... e estes marços doendo  
como pedras nos rins,*

o que fica é o registro da dor, que escoia e se espalha por *marços*. No segundo caso,

*... e estas tardes de março  
viageiras. sei o peso da ausência. sei a dor*

acrescenta-se, à memória da dor, a sua mobilidade, posto que são tardes de março que se deslocam para outros tempos, não havendo um momento definido para tal sentimento.

A única certeza que aflora do poema é a da ausência: de porto, de lugar, de data, de alguém, tudo mediatizado pelas referências mitológicas e literárias que integram o universo de Myriam Fraga:

*não haverá porto, viajante,  
nenhuma Ítaca te espera,  
nenhuma Cólchida, nem mesmo os arrecifes  
no cais de tua infância.  
apenas a morte suave de olhos tristes*

E a única certeza que se tem é expressa nos dois versos finais:

*o outro lado do abismo,  
o precipício, o vazio, onde tudo se acaba.*

Entretanto, no espaço gráfico que medeia esses dois blocos do poema em foco, situa-se o trecho onde se destacam dois versos transformados em epígrafe deste texto:

*nenhuma presença é mais real  
que a falta. [...]*

Em qual contexto? Sob o peso da ausência e a dor

*das lembranças tatuadas  
na carne, coladas e desfolhadas  
como pele queimada que se arranca.*

Desse modo, num achado poético — na verdade, uma estratégia — a falta que supera em intensidade, em realidade a própria presença, transforma-se em tatuagem que, para se desprender, só *como pele queimada que se arranca*. Aqui, já nos provocam as implicações de tal afirmativa, vez que, ao se inscrever como ausência de modo tão intenso, como tatuagem na carne (já dizia Chico Buarque: “Quero ficar em teu corpo feito tatuagem...”), a falta não passa a se constituir em presença?

A leitura desse poema, nos seus jogos entre perda e permanência, remete-me a uma cena poética inscrita no discurso da psicanálise. Freud, no ensaio “A transitoriedade”, afirma esse valor: “Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade” (FREUD, 1995, p. 25). No contexto desse ensaio, a afirmação da transitoriedade como valor surge para refutar a reação de um poeta pessimista, companheiro de passeio de Freud “por uma rica paisagem num dia de verão”, o qual, diante do espetáculo de beleza daquele dia, deixava-se perturbar pelo “pensamento de que toda aquela beleza estava condenada à extinção, pois desapareceria no inverno, e assim toda beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar” (p. 24). Ou seja, Freud refuta a visão do “poeta pessimista”, de que “a transitoriedade do belo implica sua desvalorização”, invertendo exatamente essa espécie de lei determinista. Apesar de reconhecer sua impotência para “refutar a transitoriedade universal”, nem mesmo ousando “obter uma exceção para o belo e o perfeito” (p. 25), estabelece, porém, o limite para a visão dessa realidade, sem negá-la em toda a sua extensão, como o fizera o poeta pessimista. Cabe aqui observar que, na adjetivação atribuída ao poeta por Freud, encontra-se

uma leitura ou diagnóstico de uma tendência da psique, como descreve nos momentos iniciais do ensaio: “Sabemos que uma tal preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito pode dar origem a duas tendências na psique. Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato constatado.” (p. 24).<sup>2</sup>

Também o escritor Thomas Mann dedicou seu pensamento à questão em foco, em um breve texto intitulado “Louvor à transitoriedade”, de 1952, o qual, como indica o título, é afirmativo do valor da transitoriedade enquanto instauradora do tempo e, conseqüentemente, da possibilidade da história e do progresso humano. Situa Thomas Mann no conhecimento da transitoriedade um dos aspectos essencialmente diferenciadores do homem em relação aos demais elementos da natureza: “Onde não há transitoriedade, princípio e fim, nascimento e morte, não há tempo, e a falta de tempo é o nada estagnado, tão bom e tão ruim como o desinteresse absoluto” (MANN, 1988, p. 37).

*Escrevo de memória.*

diz Myriam Fraga no início do poema “Abril” (p. 374), afirmando a infância como

[...] *um bolo*  
*Na garganta,*

forma física de expressar a dor, em seguida enunciada como parte de uma definição dessa etapa da vida:

*E a dor de dividir-se*  
*Nos espelhos.*

De memória, podemos dizer, se faz a lírica de Myriam Fraga. Mas não de uma linear construção poética que inventaria páginas lidas ou histórias ouvidas, quer no âmbito familiar quer no âmbito social. Trata-se de uma

---

2 Conforme assinala Paulo César de Souza, estudioso e tradutor da obra de Freud, embora o volume da edição *Standard* no qual se inclui o ensaio “A transitoriedade” apresente uma nota indicando o desconhecimento da identidade dos personagens que integram a cena, atualmente há indícios de que o “jovem poeta” era Rainer Maria Rilke, e o “amigo taciturno”, Lou Andreas-Salomé (SOUZA, p.21).

lírca da memória na confluência com a ausência, quicá como estratégia de preservação do que se vive ou do que se faz. Num primeiro plano, destaca-se a força da memória que alavanca sua produção lírica, seja na forma de recuperação dos espaços e tempos pretéritos da Cidade do Salvador e seu entorno (Ilha de Itaparica), quando dados históricos acham-se capturados e transformados pela dicção poética, escapando dos discursos factuais e analíticos das narrativas historiográficas, seja na permanência, em tempo presente, das narrativas míticas que constituem o sujeito enunciadador lírico, tanto quanto se constitui em repertório do poeta.

Mas o “Abril” que se inscreve no calendário de Myriam Fraga só retém, além dos rastros de sofrimento que perpassam seu ato de escrita “de memória”, quando não se apresentam dados ou fatos da infância ou de outras suas histórias passadas, as chuvas de abril. Em que lugar? No território da Cidade do Salvador, quando é comum chover nesse mês? Ou no território da dicção popular, que proclama: “Abril, chuvas mil”?

O poema “Maio” (p. 375) erige a figura da mãe, particularizada como *minha mãe*, da perspectiva da ausência, da partida, sendo flagrada numa cena em que se explora ao máximo a capacidade visual da lírica:

*Vestido de seda verde,  
As mãos tão claras,  
Um castiçal de prata  
Sobre a mesa, e hortências  
Desbotando de rosa a azul lavado.*

Embora particularizada, a figura da mãe que assoma a partir do momento da perda, quando

*Descola-se do álbum  
O último retrato.*

é também envolta num signo proveniente do pensamento cristão, mediante o verso

*Rosa mística de maio,*

que traz para o espaço poético e para a representação da figura materna a emblemática figura de Maria, Mãe de Jesus.

Numa linha semelhante, o poema “Junho” (p. 376) conserva do calendário histórico e cultural, com interferência do universo cristão, a representação da figura de João Batista, surgindo com

*Pele de ovelha nos ombros,*

conforme tradicionalmente representado pela iconografia, e a recorrente presença da fogueira, elemento que nos chega tanto pela narrativa dessa história quanto pela tradição dos festejos comemorativos em louvor a esse santo católico, de grandes proporções no Nordeste brasileiro. Da história de João Batista, com seus ingredientes de cobiça, luxúria, traição, inveja, ciúme (tonalidades dos devastadores sentimentos que transitam pelos corações humanos, em outros tempos e lugares), o poema conserva as dualidades:

*Tão limpos e cruéis,*

*Tão santos e assassinos.*

Na verdade, essas dualidades constituem o eixo do poema, formalizado em um verso que se repete, funcionando como refrão:

*Ah! Os cátaros!*

Ao invocar os adeptos de uma seita que interpretava o cristianismo de um ponto de vista dualístico maniqueu, cuja doutrina funda-se nos dois princípios opostos do bem e do mal, Myriam Fraga dota o seu mês de junho de uma relação com o sagrado, na qual recupera o discurso de uma seita medieval, ultrapassando, portanto, os limites do pensamento filosófico ou retórico.

A construção da imagem que evoca Salomé — *A dançarina louca* — e o saldo de vingança e morte que finaliza a história bíblica e este poema reforçam o jogo das dualidades modelizado em dicção lírica que transborda para o trágico:

*O amor tem destas fúrias,*

*Destas fomes de fera*

*E cabeças cortadas.*

Do mês de junho — inverno, no hemisfério sul — registra o poema:

*Noite fria, neblina...*

Dos festejos juninos, vários signos da cultura popular brasileira, especialmente a nordestina, atravessam o discurso lírico, constituindo-se em imagens recontadas pelo discurso poético: o ritual das adivinhações em troncos de árvore, o contemplar-se no espelho, quando

*Era tudo tão confuso,  
Tão lampejos de prata, tão  
Relâmpagos de faca.*

O poema “Julho” (p. 377) surge datado desde a dedicatória ao poeta Castro Alves: *Para Ceceu, com a devida licença*. Não só o carinhoso apelido do poeta contextualiza este poema. Também o pedido de licença ao poeta-símbolo das lutas libertárias baianas, com a sua “Ode ao Dous de Julho”, instala um discurso que se entrecruza com o poema romântico, marcando embora o seu desvio em relação a esse. Como nos diz Harold Bloom em seu *A angústia da influência* (1991), todo poeta forte desvia-se do seu predecessor igualmente forte por um movimento de desvio. É por isso que no “Julho” de Myriam Fraga pode-se ler:

*Era no mês de julho.  
Nenhuma pugna travada,  
Nenhum grito.*

Na verdade, o que nós lemos é o que ela “deslê”, usando a terminologia de H. Bloom. Embora inscrevendo-se no mesmo mês objeto do poeta Castro Alves, Myriam “deslê” as batalhas e seus gritos, porque sua leitura é de outros signos: signos da paisagem e dos programas de um domingo adolescente, quando

[...] *Secretamente,  
Elizabeth Taylor amava  
James Dean.*

Para a dicção popular, “agosto, mês de desgosto”: máxima invertida nos versos iniciais do poema de Myriam Fraga:

*Mês de agosto,  
Desgosto. (p. 378)*

Na verdade, inverte-se mais do que simplesmente a ordem da construção frasal, em jogo com a sintaxe. Todo o poema converte-se em inversão dessa máxima, desse dito popular, deslocando o inevitável “A voz do povo é a voz de Deus” e fazendo do mês de desgosto,

*Mês de agosto,  
Feliz aniversário.*

Como também “Setembro” (p. 379) promove uma inversão, ao desfazer o mote “mês da primavera, estação das flores”:

*Neste setembro secreto.  
Sem flores, sem  
Asas de borboleta  
E raízes brotando.*

Poema-invocação de um nome — Baby Babilônia — atesta a perda de todas as referências, até mesmo das lembranças do sujeito que nele se inscreve. Embora a menção aos famosos jardins suspensos da Babilônia esteja presente nos *jardins de sonho* evocados pelo poeta, o saldo é a ausência, construída mediante signos que a indicam, como *nem*

*Nem a lembrança do rio  
[...]  
Nem a sombra das muralhas*

*e nada*

*Nada mais resta agora.*

Entretanto, ao afirmar a ausência, os nomes referentes ao cenário da antiga Mesopotâmia o tornam presente: *rio* e *muralhas*, respectivamente ligados à paisagem natural da região e a uma das construções do reinado de Nabucodonosor. A imagem que finaliza o poema faz do espaço lírico a possibilidade de permanência, mesmo que em sombras ou ecos distantes do que nos conta a história de um lugar e de um povo:

*Na terra devastada,  
Entre o sono e a vigília,  
Contemplo a sombra esguia  
Que se alonga como lança,  
Enquanto o sol se deita  
Atrás dos zigurates.*

Tal espaço, dito localizar-se *Entre o sono e a vigília*, acolhe ou possibilita a cena visualmente composta, de uma sombra esguia contemplada num pôr do sol *Atrás dos zigurates*, em referência a esses templos da Antiga Mesopotâmia. Mais uma vez, movimenta-se a poesia de Myriam Fraga entre ruínas da história, como uma das marcas de constituição do seu estilo.

Outubro, décimo mês no calendário gregoriano, tem a sua etimologia ligada à palavra latina *octo*, referente ao oitavo mês do calendário romano, que começava em março. O poema “Outubro” (p. 380) ressalta essa marca da diferença, construindo poeticamente o mês como

*Subversivo ao calendário,  
Fruto amargo  
Na colheita ancestral.*

Os signos que revestem o mês do calendário no espaço poético dizem respeito ao mundo natural: chuvas cálidas, ventos, outono. Outubro como mês outonal foge ao ciclo das estações no hemisfério sul. Opera-se, portanto, um deslocamento espacial, quando os índices de temporalidade atribuídos ao mês o deslocam do espaço local para o hemisfério norte, em outra forma de subversão.

“Novembro” (p. 381) não se isenta das marcas biográficas de sua autora. Não por acaso é o mês que, no calendário poético de Myriam Fraga, utiliza a mediação da astrologia:

*Agora Escorpião  
Inicia a jornada.*

O signo de Escorpião, que tem início no mês de outubro, é o signo da escritora Myriam Fraga, nascida em 9 de novembro, no seu segundo

decanato. Início de jornada, portanto, para essa mulher que diz poeticamente da sua inserção nesse lugar simbólico. O poema segue o rumo de uma leitura do mapa astral, mesclando a enunciação de características desse signo, por onde transita o sol nesse período, com a posição dos planetas que o regem:

*Plutão na sétima Casa  
E Marte, tão guerreiro,  
[...]  
Signo tão cruel,  
Sorte tão vária,  
A descida aos Infernos  
É somente o princípio,  
[...]  
Vermelho é a cor da estrela  
Que preside meus atos;  
Uma parte é o brilho,  
Outra parte, o veneno.*

Num amálgama de símbolos e mitos, todos inseridos no paradigma astrológico, com o planeta Plutão situado na sétima Casa, que representa o casamento e as associações ao outro, constrói-se o poema “Novembro”. Plutão, deus dos Infernos, do mundo das sombras, do mundo invisível na mitologia grega, e Marte, deus da guerra, associado à cor vermelha do sangue e à cor do próprio planeta a que deu nome, são os regentes do signo de Escorpião. O poema remete a uma descida aos Infernos (território de Plutão), em representação simbólica das trajetórias existenciais, humanas, num processo de morte e renascimento: processo de transformação e renovação.

Finalmente, “Dezembro” (p. 382): no calendário poético de Myriam e no calendário civil que rege nossa sociedade e inscreve os acontecimentos e peripécias da humanidade na história, é o marco final. Metonimicamente iniciado pela *mesa do Natal*, signo associado à data máxima do calendário cristão, por sua vez estendido a um ritual comemorativo

de compartilhamento social, que extrapola os limites da religião, todo o poema transita por outras referências do mesmo universo de celebração natalina, à moda europeia: *velas acesas, amarelo dos pêssegos, sombra-verde-sombra / Dos pinheiros, estrela de papel, tâmaras e purpurina, magos tutelares*. Poema curto, tem como eixo os dois versos iniciais da segunda estrofe:

*Era contada sempre  
A mesma história,*

Este é o verdadeiro centro da comemoração natalina: a narrativa que é preciso construir, aquilo que se precisa contar e, contando, perpetuar através das gerações. É para isso também que existe o discurso da poesia. No poema, tudo está em ordem, a casa arrumada e decorada para o Natal, a história que necessita ser contada. O final, entretanto, surpreende:

*No pátio, um leão vermelho  
Quebrava nozes com as patas.*

Apesar de as nozes, item presente nas mesas natalinas, aí estarem, o instrumento usual à tarefa de prepará-las para serem degustadas — o quebra-nozes — é substituído pelas patas de um leão vermelho na execução de tal ato. Uma quebra do ritual comemorativo? Um desvio do sentido maior da data? Uma denúncia da perda de tal sentido? Da pluralidade de hipóteses assoma a instabilidade dos sentidos da imagem poética, sempre a oferecer novas possibilidades de interpretação.

Finda a leitura dos doze poemas que compõem essa fração da obra poética de Myriam Fraga intitulada “Calendário”, é possível contemplar em retrospecto o périplo cumprido, em viagem impulsionada por territórios evocados: paisagens geográficas e históricas, territórios do sagrado e do profano, reencenação de mitos, burlando as malhas aprisionadoras da história, releitura de textos e autores de tantos tempos e espaços. Ampliando o olhar para além do que os signos imediatamente dizem e resgatando a multiplicidade de direções para as quais essa poesia nos fez olhar, acionamos o calendário oficial e não oficial, dos dias e meses nos quais se inscreve o sujeito da escrita

e, neste ato de leitura, registramos os marcos de nossa própria história.

## REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Ménard).

FRAGA, Myriam. Calendário. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. p. 369-382.

FREUD, Sigmund. A transitoriedade. In: SOUZA, Paulo César de. *Freud, Nietzsche e outros alemães: artigos, ensaios, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 24-28.

MANN, Thomas. Louvor à transitoriedade. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 37-39.

SOUZA, Paulo César de. Freud como escritor. In: \_\_\_\_\_. *Freud, Nietzsche e outros alemães: artigos, ensaios, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 9-23.



## A mitologia segundo Myriam Fraga

Ligia Vassallo



Um aspecto frequente tem sido notado na literatura de expressão feminina das últimas décadas: é o reaproveitamento da temática da Antiguidade, em especial a greco-latina. Isso talvez queira significar uma reavaliação do patrimônio cultural do Ocidente, uma vez que ele está sendo reconstruído sob uma nova ótica, o viés daquela que por tantos séculos permaneceu silenciada — a mulher. Dentre as escritoras que assim procedem, sobrepõe-se a poesia da baiana Myriam Fraga.

Em sua obra, destacamos a vertente que se faz atravessar por uma importante presença da mitologia ocidental, da qual ela se reapropria renovando-a, pois serve-se dessa reelaboração para transmitir-nos a sua visão, o seu mundo pessoal, com a sua dicção tão única. Nosso recorte, contudo, não só não invalida leituras diferentes, como também não desvaloriza outras peculiaridades de sua poética. Dentre essas ressaltamos não só a sensualidade latente das imagens quanto o minimalismo na extremada concisão da linguagem. Seu estro foge do sentimento esparrramado, transbordante de *pathos*, tão comum entre nós. Em vez disso, a escritora se filia ao fluxo que denominamos lírica do *logos*, isto é, da contenção e do cerebralismo, segundo a linhagem de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e João Cabral de Melo Neto. Talvez por isso mesmo ela se preocupe tanto com o rigor formal e o fazer poético. Este último traço, por sinal, vem consignado em vários poemas, como “Ars poética”, “Possessão”, “Abril”, “Poema” e “Catarse”, todos extraídos de seu livro *Femina*, de 1996.

Assim sendo, logo no primeiro poema dessa coletânea, aquele que traz o sugestivo título de “Ars poetica” (p. 9-10), Myriam Fraga define seu ofício:

*Poesia é coisa  
De mulheres.* (p. 9)

Nota-se nesse plural a remissão a uma voz coletiva, que tão bem se coaduna com a voz coletiva do mito, uma vez que não se trata de um “eu” lírico singular, mas da expressão de uma categoria mais ampla, a da Mulher. Daí a valorização e o destaque atribuídos a figuras do passado, pertencentes a diversas culturas. A greco-romana é quantitativamente a de presença mais forte, porém há outras, geralmente antigas: a da Mesopotâmia se insinua com os babélicos bezerros de ouro de “Ícone” (1981, p. 41) e as referências ao rio Eufrates em “Arúspice” (1981, p. 43); a da Bíblia, tem maior fôlego e dela, entre outras referências, salientamos Judite, Salomé, a anunciação de Maria (1996, p. 23-25, 35-37, 16-17); à da Europa medieval comparece a mística Joana d’Arc (1996, p. 14-15). Cabe evocar ainda mais uma, aquela que tematiza personalidades da cultura brasileira, acolhendo figuras como a índia Moema (1996, p. 74), Maria de Póvoas ou Maria dos Povos — mulher de Gregório de Mattos — (1996, p. 38-47), a cangaceira Maria Bonita (1996, p. 30-34). Myriam Fraga ocupa-se até mesmo de personalidades da mídia, como a caricata Carmen Miranda (1996, p. 12), ou de ídolos masculinos da sociedade pós-industrial, do porte de John Lennon (1981, p. 79-88). As diferentes mitologias percorridas pela escritora passam em revista valores e posições com que estamos acostumados, que ela renova graças à sua peculiar maneira de encará-los.

O “eu” plural que provém da mitologia, conforme afirmávamos, não é mitificado, mas, ao invés, ele vem do passado para o presente, a caminho da dessacralização. O poema “Trajetória” (1996, p. 28) oferece-nos um exemplo desse percurso, já que nele a personagem pratica várias ações qualitativamente decrescentes ao longo da História: no passado, decepou a cabeça de Holofernes; depois, dormiu com Pizarro; mais tarde, foi sacer-

dotisa do jaguar; em seguida, encarnou a rainha Isabel, a católica; hoje, no entanto, modestamente, masca chicletes e é estrela de filmes pornô. A sequência mostra-nos, assim, o feminino em trânsito por diferentes vivências, desde as mais valerosas até as mais banalmente corriqueiras.

Esta voz coletiva ou “eu” plural está indiciada no “Prefácio” do livro *As purificações ou O sinal de talião* (1981). Ela resulta daquilo que Myriam Fraga reconhece *como uma herança de séculos, resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades*, uma vez que, na sua percepção, *cada indivíduo é o repositório de vivências antiquíssimas e, ao mesmo tempo, um espelho a refletir o futuro* (p. 13).

Identificamos a voz dessas remotas ancestralidades na mitologia, com privilégio da greco-romana, de intensa presença já evocada, cujas figuras passamos a analisar. Elas são pinçadas em poemas de três livros: *O risco na pele* (1979), *As purificações ou O sinal de talião* (1981) e *Femina* (1996). Constituem, como se vê, uma constante atravessando a obra da escritora. O que é mais interessante de constatar, porém, é que os poemas sobre esse tema vão-se multiplicando progressivamente, desde a obra de 1979 até a de 1996; além disso, o último volume reproduz textos anteriores, que passam a poder ser lidos de outra maneira, uma vez que se encontram agenciados em outro conjunto. Aquelas figuras, pois, organizam-se, em primeira instância, em dois polos, o masculino e o feminino, cada qual dispendo-se equilibradamente em cerca de uma dezena de personagens mitológicas: os seres humanos, os divinos e os anômalos (isto é, os monstros ou os seres assinalados pelo comportamento excepcional).

Dentre os humanos distinguem-se dois, Prometeu e Penélope, cada qual merecedor de um livro inteiro, formado por um único poema longo — o que, por sinal, é uma prática adotada pela poeta em outros momentos de sua obra. Em *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), opera-se a transposição da problemática de Prometeu para a cor local da mitologia indígena, ao passo que *Os deuses lares* (1991) tematizam a espera da fiel esposa, enquanto ela assume a consciência das urgências do corpo durante a longa ausência do marido.

Não nos deteremos na análise dessas duas obras. Basta-nos, contudo, assinalar que Prometeu e Penélope são complementares. Ele atua *extra muros* e além-céus, na ousada busca do fogo dos deuses, audácia pela qual, como sabemos, é condenado a ter o fígado eternamente devorado por um abutre. Ela, em contrapartida, atua *intra muros*, no recesso do lar, onde borda, enquanto aguarda o retorno do marido Ulisses, em périplo que, segundo a lenda, se expande por 20 anos após o término da guerra de Troia. Contudo, apesar do comportamento ortodoxo, ela traduz uma atitude de resignado desdém e dessacralização, quando anuncia, no final do poema “Penélope”, do livro **Femina**, que,

*Quando Ulisses chegar,  
A sopa estará fria.* (p. 29)

Paralelamente aos seres humanos, encontramos os divinos: Uranos, as Parcas, os deuses lares. Uranos pertence ao âmbito masculino e tem pouca presença nos textos. Lembremos que ele é associado ao Céu na mitologia grega e se une a Gaia, a Terra, com quem tem vários filhos; dentre eles avultam os Titãs, um dos quais o mata cortando-lhe os testículos com uma faca fornecida pela própria mãe. Em contraste com Uranos, as Parcas e os deuses lares se associam ao mundo feminino e aparecem como imagens recorrentes nos poemas, seja mediante clara explicitação, seja por simples alusão.

As Parcas, os deuses lares e Penélope estão intrinsecamente relacionados. As primeiras se ocupam da vida humana, fiando, tecendo e cortando a linha da vida. Por outro lado, os deuses lares são geralmente cultuados dentro de casa e presidem a família. Para eles as mulheres romanas acendem o *focus* no *lararium*, de modo a resguardar, através desses numes tutelares, as tradições e a presença benfazeja dos antepassados. Trata-se, pois, do fogo doméstico, interno, feminino, mantido aceso pela mulher e alimentado por Penélope, contrapondo-se ao fogo externo, masculino, buscado por Prometeu.

Entre os seres humanos femininos da mitologia mencionados por Myriam Fraga apontamos, além de Penélope, outras figuras marcantes,

como Ariadne (1979, p. 98-102) e Pasifaé (1996, p. 13), respectivamente mãe e filha. Elas e as divindades recém-citadas estão unidas pela imagem do fio. Assim é que a fiel esposa de Odisseu se encontra no mesmo campo semântico das Parcas, já que, tal como essas, também manipula a meada da seda, só que para bordar. E mais: sendo mulher, ela igualmente se ocupa da vida, porque é capaz de gerar e dar à luz o fruto de suas entranhas. Ariadne, por sua vez, também se relaciona com a mesma imagem do fio, já que foi ela quem o deu a Teseu, salvando-o da morte anunciada. Assim, ela poupa a vida ao herói, assegurando-lhe a vitória sobre o monstro do labirinto. Este, o Minotauro, é nada mais nada menos que seu meio-irmão, fruto da atração adúltera de sua mãe por um touro excepcional. Isso nos provoca uma pergunta: será que o mito quer-nos significar que a punição pelo crime de adultério é, na concepção patriarcal, concretizada pela geração de um monstro?

Labirinto, *lararium*, casa, gineceu ou o *sobrado amarelo* do poema homônimo (1979, p. 62-72), mas também caverna, gruta e furnas configuram o espaço preferencial, a imagem recorrente do recinto fechado e protegido, que remete a um arquétipo feminino por excelência, o útero. Nesse espaço, são praticados sacrifícios e ritos selvagens, em rituais iniciáticos de que tratam, entre outros, os poemas “Iniciação” (1981, p. 39), “Desenho rupestre” (1979, p. 73-77) e “Labirinto” (1979, p. 98-102). Nesse lugar íntimo, a *persona* poética delineada por Myriam Fraga adquire o conhecimento, não pela razão ou pela inteligência, mas pela vivência do corpo e da carne, que se tornam destarte marcados por cicatrizes e sensações fortes, como dilaceramento e dor. Tais imagens estão presentes em expressões como *agulhas na carne* (1981, p. 37), e *tambores na carne*, (1979, p. 122), ou ainda em outras, assemelhadas, que expressam o latejamento do sangue nas veias e têmporas dilaceradas, em “Labirinto”, e também em “Sinete” (1981, p. 45), “Os argonautas” (1981, p. 35-38) e “Teogonia” (1981, p. 22-23).

Longe de qualquer essencialismo ou reducionismo, o corpo aqui favorece o conhecimento, graças ao desvendamento da *escritura das vísceras*, como se lê em “Ars poetica”, porque é ofício feminino decifrá-lo,

posto que a mulher convive com as suas diferentes mutações ao longo do ciclo vital (mênstruo, gestação, amamentação, etc.). É esse tipo de conhecimento que se traduz metaforicamente pelas marcas assinaladas no corpo, uma tônica na poesia de Myriam Fraga, tão plena de imagens sensoriais, mais do que meramente sensuais, pois envolvem a percepção através dos diferentes sentidos do corpo. O voltar-se para dentro de si engendra a imagem do argonauta interior, aquele da viagem íntima, uma vez que o poema com esse nome se encerra com a dúvida sobre quem seriam os mais astutos, os que partem ou os que permanecem onde estão.

Feitas essas observações, cabe agora nos dedicarmos aos seres anômalos conectados com o ponto de vista feminino. Prepondera a esfinge, apresentada no poema homônimo (1979, p. 13) como um híbrido de

[...] *mulher e pássaro*  
*E leoa,*

a qual concentra diversos campos semânticos. Um, o do monstro, remete às Harpias, a Górgona e a Medusa, contraponto de seres masculinos como o Minotauro, o Centauro e o Cíclope. O outro remete a Tirésias e Anfiarau: é o da vidência, adivinhação ou profecia, que também se apresenta como leitura e decifração das vísceras de animais imolados ou de outras vítimas.

Mais uma das significações volta-se para um dos motivos mais constantes, a devoração. Nesse sentido, Myriam Fraga se apodera do mito — “decifra-me ou devoro-te” — e o desconstrói por meio de um jogo de inversões, no qual se ressalta o contraste entre aparência e essência, mobilizando um protetor disfarce das identidades, como se lê em “A Esfinge” (1979, p. 13):

*Revesti-me de mistério*  
*Por ser frágil,*  
*Pois bem sei que decifrar-me*  
*É destruir-me.*

O mesmo jogo de desconstrução também se lê em “Astrologia” (1981, p. 48), onde ela declara:

*Sou meu oráculo  
E decifro-me, esfinge  
De respostas inventadas,  
Desiguais.*

A problemática da devoração é retomada em “Dejanira” (1996, p. 11) e “Pasifaé e o touro” (1996, p. 13), evidenciando o dilaceramento necessário e inexorável presente no embate entre masculino e feminino. Assim, eis como o primeiro poema se refere à relação entre um centauro e Dejanira:

*Ele me bate com as patas  
E me sacia  
Com seus dedos de fera  
[...]  
Às vezes ele me acorda,  
Outras me embala  
E rasga com seus dentes  
Minha carne  
[...]*

O segundo texto, tratando do touro, reforça não só o antagonismo como a sugestão de que ele é imprescindível, tal como a fatalidade:

*Sou delicada e cruel,  
Tu és manso e assassino,  
[...]  
Inexorável, à nossa volta,  
Constrói-se o labirinto.*

Então podemos agora reunir uma série de imagens, chegando a uma primeira conclusão: é que o devorar ou ser devorado aponta para uma busca de conhecimento que se volta, em última instância, para o conhecimento de si, busca sofrida e dolorosa, como se detecta em versos como

*Procuro meu destino* (1996, p. 9)

e

*Adivinho-me nas vítimas que estraçalho.* (1979, p. 13)

Daí se justificar, para a escritora, a necessidade de empreender o que considera uma *Peregrinação em busca de uma herança comum* [...] *Um navegar nos rios do próprio sangue à procura de uma decifração*, o que envolveria uma espécie de viagem “do nada ao não sei onde”, conforme se lê na “Explicação (quase) desnecessária” (1981, p. 14) de *As purificações*.

Outra constatação a que chegamos é a de que o processo de deciframento implica atos como destruir, devorar e ser devorado e, além disso, realiza-se em conexão com o masculino. É o que se percebe analisando os personagens mitológicos situados nesse campo. São eles o deus Urano, os humanos Prometeu e Lycaios; são também os seres anômalos, como o Minotauro, os Cíclopes e os Centauros.

Já vimos o destino de alguns deles, como Urano, destruído pelo filho, e Prometeu, com seu fígado permanentemente devorado. Agora nos ocupamos dos outros. O rei Lycaios, cujo nome evoca o do lobo, oferece a Zeus um banquete antropofágico, no qual o cardápio é formado por carne de criança. Essa imagem se reforça graças aos seres que caracterizamos como anômalos. Assim, lembremos que o Minotauro devora periodicamente sete moças e sete rapazes; que os Cíclopes são pastores antropófagos, logo devoradores de carne humana; que os Centauros raptam mulheres para possuí-las, consumo que equivale também, em certo sentido, a devorá-las, comê-las.

Portanto, graças a esses exemplos, deduzimos que as imagens masculinas da mitologia recorrentes na poesia de Myriam Fraga se caracterizam pela dinâmica da devoração. Essa atitude monstruosa é compatível com o aberrante aspecto físico dos personagens em questão. Deixamos no ar mais uma pergunta: será que a concepção do masculino como um monstro híbrido, destrutivo e devorador, se deveria ao fato de ela decorrer da expressão de um ponto de vista feminino?

Atingimos, assim, o momento das considerações finais. Compreendemos que a leitura das figuras da mitologia greco-romana adotadas por Myriam Fraga revela contrastes na visão de Feminino e Masculino. Ao âmbito do primeiro correspondem as mantenedoras da vida e das convenções, instaladas no espaço fechado do labirinto, onde permanecem

— ou jazem — expectantes e passivas, dedicadas ao seu mundo interior. No universo masculino, descortina-se a amplidão aberta do mundo externo, a ultrapassagem de limites e a tônica da violência contra mulheres e crianças. Isso vem junto com a devoração e a destruição — ainda que necessárias e indispensáveis —, perpetradas por figuras amedrontadoras e monstruosas, tanto no físico quanto no comportamento, ou no físico porque no comportamento.

Ou seja, a linguagem do mito expressa, pela voz coletiva, um enfoque da sociedade patriarcal e falocêntrica em que ele foi engendrado. Desconstruindo os clichês representados por ela, descortinamos o subsolo do imaginário ocidental, segundo o qual defrontam-se pares dicotômicos assimétricos, respectivamente representados por masculino *versus* feminino, violência e opressão *versus* submissão e mutilação. Esses pares, contudo, terão certamente muito a lucrar, se conseguirem substituir a assimetria por uma atitude de construção solidária.

No atual estado de coisas, todavia, deparamo-nos com uma dupla entrega: a da vítima solícita, que aguarda, aceita e deseja a sua posição inexorável, da qual se enriquece com a experiência e o aprendizado; a outra, que apresenta igualmente uma riqueza perene, é a que assume a voz coletiva da mitologia para desfazê-la e com ela dizer seu próprio discurso. Aí repousa parte significativa da originalidade dessa artesã da palavra, Myriam Fraga.

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.

FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

# Nas tramas do existir: imagens de Penélope na poesia de Myriam Fraga\*

Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva



A partir da década de 70 do século XX, observa-se um crescente aumento na publicação literária de autoria feminina — romancistas, contistas e poetas. Além das contestações aos modelos vigentes, vê-se o aflorar do desejo erótico, sem os entraves repressivos anteriormente impostos à mulher, que passa a representar em seus textos a liberação de uma voz silenciada e inconformada frente a uma sociedade preconceituosa. Ao contrário da *fala-a-menos* destacada por Sylvia Paixão (1991), ao tratar das vozes silenciadas de mulheres escritoras do fim do século XIX, constata-se o que se poderia chamar de uma *fala-a-mais*. Essa fala suplementar passa a agregar uma subjetividade desreprimida (antes ausente nos textos literários de autoria feminina), daí o crescente aflorar da temática erótica na produção poética.

Entre as autoras dos anos 1970 e 1980 observa-se a releitura ou a reinterpretação de mitos ou arquétipos femininos eleitos pela cultura patriarcal e que cristalizaram determinadas imagens femininas como estereótipos. Esse procedimento de ressignificação possibilita que tais imagens de mulheres passem a ser reconstruídas com novas condutas.

---

\* Este trabalho discute um dos aspectos desenvolvidos durante o curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) que resultou na dissertação intitulada *Nas tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga*, defendida pelo autor em março de 2009.

Para Myriam Fraga, a poesia produzida por mulheres reflete essa intensa preocupação com a libertação de uma voz proibida de se expressar plenamente acerca de si, do seu corpo e do seu desejo, já que, por muito tempo, foi uma voz masculina que lhe serviu de referência. Segundo a autora baiana, isso só se tornou possível, a partir do momento em que a mulher passou a se enxergar como sujeito, quando houve um *deslocamento no eixo da produção poética [e] uma quantidade cada vez maior de mulheres tentando expressar-se através da poesia [...]* (FRAGA, 1999, p. 214).

Mesmo tendo publicado assiduamente, desde seu primeiro livro lançado na década de 1960, Myriam Fraga começa a ser divulgada para o restante do Brasil a partir de 1979, quando publica **O risco na pele** pela Civilização Brasileira, editora de circulação nacional. Apesar de se tratar de uma coletânea na qual estão reunidos novos poemas e alguns livros anteriores publicados pela baiana Edições Macunaíma, percebe-se uma mudança no nível temático. A poeta passa a tratar também do universo feminino, trazendo para o espaço da escrita o corpo da mulher, em poemas como “O risco na pele” (p. 103-107), que dá título ao livro, ou “Corpo a corpo” (p. 78-81), cuja temática do amor é tratada como uma procura sem fim. Também, em **O risco na pele**, surgem os primeiros poemas de temática mítica em torno de personagens femininas, a exemplo de “A esfinge” (p. 13), “Labirinto” (p. 98-102) e “Medusa” (p. 122-123).

Em **As purificações ou O sinal de talião**, de 1981, aparecem outras personagens femininas, a exemplo de Penélope, a rainha de Ítaca, cujo ato de tecer e destecer em meio à espera que parece sem fim ganha uma voz coletiva na imagem das fiandeiras no poema “Os argonautas” (p. 35-38).

Em **Femina**, de 1996, as personagens femininas pertencem tanto à cultura grega, como Dejanira, Pasifaé, Penélope, Harpia, Ariadne, Medusa, Esfinge, quanto à tradição bíblica, como Maria, Judite e Salomé. Essas mulheres ganham voz e estão, em muitos casos, relacionadas com seus pares complementares opostos, os personagens masculinos, sejam eles os míticos gregos, como o Centauro, o Touro Branco, Ulisses, Teseu, o Minotauro, ou os personagens bíblicos, como José, Holofernes e Herodes. Nesse sentido, as figuras mitológicas na poesia da autora, con-

forme observa Ligia Vassallo (2000), em seu ensaio “A mitologia segundo Myriam Fraga”, organizam-se, em primeira instância, em dois polos, o masculino e o feminino, cada qual disposto equilibradamente ao longo da sua produção tensionados pelas suas ações.

As personagens míticas femininas, nos versos da poeta, são responsáveis por dirigirem a cena em torno da qual suas ações transcorrem. Personagens como Salomé, Judite e Maria, entre as bíblicas, ou Dejanira, Pasifaé e Ariadne, entre as gregas, são dissimuladas pela falsa aparência da mera repetição dos modelos. Se antes essas personagens eram apenas descritas a partir de uma voz masculina que lhes acentuava determinadas características, o poder da fala que Myriam Fraga lhes advoga liberta-as do silêncio, deslocando o ponto de vista, seja sobre o amor, o desejo, a dor ou a existência.

Neste trabalho, estudaremos apenas uma dessas personagens míticas femininas: Penélope. Esta personagem emblemática é a figura mais recorrente nos versos de Myriam Fraga, atravessando a produção poética da autora, rompendo o silêncio pela potência de uma voz que desestabiliza todo o discurso patriarcalista que a configurou como modelo de esposa fiel e subserviente. O lugar de fala de Myriam Fraga, portanto, está situado nas “brechas” da *Odisseia* de Homero, que não deixa entrever a subjetividade de Penélope.

Símbolo da fidelidade feminina, Penélope é reconhecida numa linha-gem de representações de mulher: é aquela que tece enquanto espera. Conforme Junito de Souza Brandão, em seu *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega* (1991, p. 258), ela é retratada na *Odisseia* como símbolo perfeito da fidelidade conjugal, lealdade absoluta ao herói ausente durante vinte anos: “Dentre quantas tiveram amantes enquanto seus maridos estavam empenhados na Guerra de Troia, Penélope foi das únicas que não sucumbiu ‘aos demônios da ausência’ unindo-se a amantes”. Segundo Brandão, a partir de Homero, a fidelidade de Penélope se converteu num símbolo universal, perpetuado pelo mito e, sobretudo, pela literatura. Nas *Cartas de amor: as Heroídes* (2003) de Ovídio, a primeira carta é dedicada à fidelidade da rainha de Ítaca, na qual pede pelo re-

torno do seu amado. Esta carta é desenvolvida a partir de quatro versos da *Odisseia* (2005, XXII, 302-305) em que Homero evoca o relato feito a Ulisses dos tormentos que sofreu durante a ausência dele. Trata-se, portanto, da ampliação lírica de um tema que é apenas esboçado na epopeia, conforme observa Jean-Pierre Néraudau na nota que abre a carta da rainha de Ítaca a Ulisses. A fidelidade de Penélope é, sem dúvida, o traço de seu caráter mais evidenciado e repetido na literatura ocidental no que se refere a modelos de representação da mulher.

A representação de Penélope, na poesia de Myriam Fraga, aparece primeiramente no ano de 1981, no livro *As purificações ou O sinal de talião* em dois poemas, “Os argonautas” (p. 35-38) e “Penélope” (p. 65). Depois, em 1991, a personagem é retomada, vindo à cena em um livro de poemas dedicado inteiramente a ela: *Os deuses lares*. Em 1996, a autora publica novamente o segundo poema já citado em uma coletânea intitulada *Femina* (p. 29).

#### QUANDO PARTIR É O DESTINO

Os argonautas, na mitologia grega, são os tripulantes da nau Argo que, liderada por Jasão, foi até Cólquida em busca do Velocino de Ouro, busca semelhante a uma série de mitos da procura de um tesouro material ou espiritual. O Velocino de Ouro concentra dois símbolos: o da inocência, representado pelo velo do carneiro, e o da glória, representado pelo ouro. Com o Velo de Ouro, Jasão almejava alcançar a glória que vem da conquista da verdade (ouro) e da pureza (velo) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997).

Mas no poema “Os argonautas”, de Myriam Fraga, a voz lírica fala em nome de várias mulheres fiandeiras que se reconhecem limitadas pelas contingências da vida, as quais, presas na esfera privada, acabam ficando sem ação para promover uma mudança.

Essa voz lírica que, a princípio, se expressa no singular representa uma coletividade, como pode ser lido no trecho destacado do referido poema:

*É preciso partir.  
No entanto, a roda  
Da vida nos limita.  
E nos quedamos, Fiandeiras  
Sinistras destas cinzas  
De um sacrifício inútil  
Como os deuses. (p. 238)<sup>1</sup>*

Desde as primeiras estrofes e ao longo de todo o poema, o eu lírico fala da dificuldade de partir e expõe não apenas um impasse, mas a própria necessidade em torno da qual se enuncia: a de se lançar rumo a uma *inquieta jornada*:

*É difícil partir,  
Dois oceanos  
Nos dividem ao meio.*

*Um é Descrença  
O outro Desespero,*

[...]

*É difícil partir,  
É tão difícil  
Desatrelar do cais  
Este navio  
Que se chama Conflito.*

*No entanto, esta tarde é  
Como um barco  
Onde me ausento  
De mim, de meus cansados  
Molhes de pedra.*

---

<sup>1</sup> Todas as citações dos poemas foram retiradas de *Poesia reunida* (FRAGA, 2008), seguindo-se a cada uma delas apenas o número da página na referida edição.

*A angústia é meu timão,  
Meu astrolábio  
Nesta inquieta jornada.  
  
Razões de navegar,  
Cartografia  
Que recomeça ao estímulo  
Da pauta.  
  
Ó minha Cólchida,  
Sonhada e nunca vista,  
Entrevista sequer,  
Nunca encontrada.  
  
Há um velocino dormindo  
No meu peito,  
Na lembrança das coisas  
Que não fui. (p. 237-238)*

O conflito estabelecido em torno do partir e do ficar ganha concretude ao ser metaforizado na imagem do navio. O eu lírico, apesar do medo, rompe com os limites que o tornaram cansado para tentar se lançar em direção a uma jornada que se mostra desestabilizadora. Ao se ausentar de si mesmo, pondo de lado o fardo de uma vida de recusas — seus cansados *Molhes de pedra* —, sinaliza uma tomada de decisão e parte para sua *inquieta jornada*. A referência, no título do poema, aos argonautas que empreenderam uma viagem de aventuras além-mar na busca de tesouros é deslocada, para se falar de outra viagem que acontece nos mares da consciência do sujeito poético. Portanto, nessa viagem não se busca chegar a um país cuja territorialidade guardaria um tesouro. A Cólchida de que fala o poema é um lugar sem concretude, um sonho *Entrevist[o] sequer* e *Nunca encontrad[o]*. Diferente do velocino de ouro, procurado e encontrado pelos argonautas, o velocino dos versos do poema “Os argonautas” é uma riqueza de outra ordem. Ele representa a lembrança de tudo o que o eu lírico diz nunca ter sido e esboça o desejo de mudança. Desse modo, a Penélope fraguiana é to-

mada como exemplo para falar das várias mulheres, engendradas pela metáfora das fiandeiras enclausuradas nos limites do espaço privado da casa.

Segundo Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos*, tais espaços demarcados no nível concreto são, sobretudo, marcos de referência na representação do feminino e do masculino na Modernidade:

O espaço privado tornou-se, na verdade, o lugar onde, através do matrimônio e da família, são geradas as condições para as formas desiguais de apropriação do capital cultural, de acesso aos meios de qualificação profissional e aos centros de poder e controle social, entre outras coisas (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 43).

Pensar uma dialética do público e do privado na poesia fraguiana é transitar por esses dois polos, na relação binária que a autora corrói pelo inconformismo, não conferindo lugares determinados que são impostos à mulher dentro de uma estrutura social. Para Rocha-Coutinho (1994), a dicotomia entre o público e o privado ocupa lugar central na história das mulheres. Essa discussão está centrada na observação da hierarquização de cada um dos espaços e na produção da importância política que se dá ao espaço público. Nessa perspectiva, a própria Myriam Fraga, em depoimento, esclarece em que planos se encontram tanto Ulisses quanto Penélope nos versos de seus poemas:

Dividida entre Ulisses — o macho, o que tudo pode, o que depende de suas próprias forças, o que desenha o itinerário, o que abandona e é abandonado, o que sacrifica o amor da família à realização da aventura, o que não conhece limites, o esperado — e Penélope — a que espera e tece, a que conhece apenas os limites do círculo em que se fecha, a que sacrifica aos deuses lares e faz da lareira a porta de acesso a seus infernos subterrâneos, à encoberta visão de um mundo que se elabora, a partir de suas próprias entranhas, em ovo ou útero. A fêmea, a geratriz (FRAGA, 2000, s.p.).

O que se percebe, a partir do citado depoimento, é que a Penélope fraguiana passa a ter subjetividade, ao contrário da personagem de Homero, cujo mundo interior não é dado a conhecer. Nos versos de Myriam Fraga, Penélope levanta questões acerca da sua existência, rompendo com a passividade em torno da qual se cristalizou sua imagem.

Em *Os deuses lares* (1991), Penélope, efetivamente, se lança em uma viagem contrária à do herói grego, viagem desencadeada por uma insatisfação que motiva a busca e a descoberta de novos horizontes e “expressa um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 952).

O livro constitui-se de quinze poemas que podem ser lidos como um único longo poema — um épico da subjetividade — no qual Penélope se enuncia nos versos. No título, percebe-se o primeiro encaminhamento de sentido para a voz que se projeta nos poemas. Na cultura romana, os deuses lares eram os espíritos tutelares, considerados como a alma dos mortos, cuja missão era proteger a casa. Como deuses protetores do recinto doméstico, suas imagens figuravam junto à lareira onde as mulheres acendiam o *focus lararium*, preservando, através dessas entidades tutelares, as tradições e a presença benfazeja dos antepassados. Nos primeiros versos do “Canto 8”, os deuses lares aparecem no bordado de Penélope, onde ponto a ponto ela constrói seus próprios altares:

*Ponto a ponto  
componho meus altares;  
deuses lares. (p. 336)*

Os quinze cantos são marcados pela circularidade da viagem de Penélope pelos mares do seu corpo, onde mora sua subjetividade. No percurso dos poemas, o eu lírico está sempre retomando a questão da partida, lembrando a indefinição que caracteriza sua viagem, em contraposição ao lugar que ocupa no mundo concreto: o espaço da casa, no quarto fechado diante do tear. Nesse movimento, a personagem traz à cena seus

temores, desejos e, principalmente, as questões relativas à sua condição de mulher aprisionada na esfera privada.

Com a palavra *Adeus*, que inicia o Canto 1, sela simbolicamente sua partida pelos mares abissais da sua existência:

*Adeus.*

*A deus nesta viagem  
— velas, mastros, velas...*

*Quilhas como bicos,  
azul e prata e  
espuma  
No remoto horizonte.*

*Avesso da noite  
— o não sonhar,  
périplo absoluto  
ao fim do sono.*

*Descer ao mais profundo;  
ares úmidos do Tártaro,  
suas fontes.*

*Águas de olhos mil  
e cérberos  
brabantes.*

*Viagem ao não sei onde.*

*O não sei onde — vago,  
vergas, vagas —,  
enquanto o outro lado,  
o sem fim do roteiro  
te embruxeda.*

*Espera e devaneio. (p. 331)*

Partindo para uma aventura que não é heroica como a de Ulisses, Penélope irá lidar com seu interior, essa *dimensão íntima* de que fala Bachelard: “Uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que

a prudência detém, mas que volta de novo na solidão” (1978, p. 317). Uma viagem errante, onde o partir e o voltar não possuem referentes nem roteiro. É o vagar no imprevisto de si mesma ao *remoto horizonte*, descendo ao mais profundo do ser, representado pela imagem do Tártaro, onde encontra águas de *olhos mil*, seus demônios, e *cérberos / brabantes*. Cérbero, na mitologia grega, é o cão de Hades, ser monstruoso com múltiplas cabeças, cauda de dragão e o dorso eriçado com cabeças de serpente. Ele é o guarda dos infernos que proíbe os vivos de entrarem e os mortos de saírem. Essa imagem horrenda é a metáfora usada no tecido poético da autora para falar daquilo que é encontrado no subsolo do ser, nas zonas mais secretas da psiquê humana. Ao descer ao limite de si mesma, ao Tártaro, parte mais profunda do inferno, realiza sua *Viagem ao não sei onde*, onde ela própria é navegante e local de navegação. A indefinição e o vazio, o desespero e as vontades imobilizadas em *Os deuses lares*, com seus versos curtos e fragmentados, aliados à sonoridade dos vocábulos empregados nos poemas, conferem a ideia de movimento, que simboliza o processo de deslocamento empreendido nos mares da consciência. A sonoridade provocada pela aliteração nos versos *O não sei onde — vago, / vergas, vagas —*, aliada ao campo semântico dos vocábulos, produz a imagem sonora de vazio, de indefinição, apontando para o processo aberto e indefinido da viagem empreendida pelo sujeito poético.

Apesar da aparente imobilidade de Penélope, um movimento de deslocamento no mundo interior da personagem indica uma desterritorialização do lugar fixo no qual ela se encontra. A territorialidade do espaço da casa, onde ela está plantada, cede lugar ao mundo movediço do pensamento que faz emergir toda a sua subjetividade. É no quarto vazio, diante do tear montado perto da lareira, que Penélope empreende sua aventura pelos mares da sua consciência, reacendendo lembranças que a fazem pressentir a vinda do esposo depois de anos, conforme pode ser lido no “Canto 12”:

*Em meu quarto  
vazio  
invento o cais.*

*O quarto  
onde lâmpadas aquecem  
tua lembrança  
e os derradeiros  
portulanos.*

*Âncoras sobre o  
peito  
e o balançar de leve.*

*Esta viagem é sem volta,  
esta é a longa  
descida ao fim  
do mundo.*

*Pressinto  
que (um dia) virás  
— vidrilhos e missangas —,  
o convés lavado, e  
a quilha separando  
as águas cor de sangue.*

*Olhos como verrumas  
no mar,  
íris de prata lavada  
sobre mim*

*e a chama,  
tatalando nos mastros. (p. 338-339)*

No espaço íntimo do quarto com suas lâmpadas acesas, Penélope se fecha para o exterior à casa, e se vê envolta pela lembrança de Ulisses e os *derradeiros / portulanos*, que, incapazes de serem esquecidos, são metaforizados como âncoras sobre seu peito. Envolta pelas lembranças

em seu périplo pelos mares da consciência, sabe que não existe volta para sua viagem. O pressentimento da vinda de Ulisses, esboçado nas duas últimas estrofes, é apenas um desejo que parece se insinuar pela incerteza grafada no trecho entre parênteses — *um dia* —, que deixa em suspenso sua realização e se projeta para uma ação ainda incerta.

### O MAR DENTRO DE UMA CONCHA

Penélope navega no mar que está situado nos limites do próprio corpo, um mar inesgotável em cujas águas ela se lança e mergulha à procura de respostas para sua vida. Os versos do “Canto 9” inserem-se nessa dinâmica:

*Inesgotável mar  
o meu,  
interior, onde mergulho e  
volto.*

*Mar sagrado,  
mediterrâneo abismo  
entre lábios, murmúrios,  
toque sutil  
suave nave, ave  
penetrando os arcanos.*

*Nenhum roteiro, nenhum  
mapa previsto.  
esta viagem é sem volta  
e sem começo.*

*Passagem entre colunas,  
mar anverso,  
via de regresso  
ao não ter ido.*

*Mar dentro de uma  
concha,*

*vulva intacta.*  
*Mar intra,*  
*útero, unha,*  
*tão diverso*  
*do outro onde navegas,*  
*mar profano. (p. 336-337)*

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o mar é o símbolo da dinâmica da vida, lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. O mar interior de Penélope tem suas águas em movimento, simbolizando o estado transitório “entre as possibilidades configuradas, numa situação de ambivalência que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (p. 592). O mar interior de que fala o eu lírico pode ser entendido como uma *dimensão íntima*, caracterizada pela imensidão e profundidade das águas, metaforizada na imagem de um *mediterrâneo abismo*. Segundo Bachelard (1978), essa *imensidão íntima* faz parte do ser humano e passa a ser movimento na imobilidade, quando, por algum motivo, se está impossibilitado de agir. Ao se lançar nessa imensidão, Penélope reconhece lhe faltar um roteiro, um mapa previsto que possa guiá-la na sua viagem sem volta e sem começo. A concha figura no poema como uma metáfora da intimidade, do limite, utilizada pela poeta para falar do mar que Penélope guarda em seu corpo — *Mar dentro de uma / concha* — e em cujas águas ela mergulha e volta. Essa concha que se mostra como uma *vulva intacta. / Mar intra, / útero* guarda o mar sagrado onde Penélope faz sua derradeira viagem. Ela se redescobre mesmo sem nunca ter saído geograficamente, como Ulisses, para uma viagem heroica extramundos, em *mar profano*.

No “Canto 5”, Penélope fala de sua jornada *ao pé do fogo*, onde o tear está montado e diante do qual passa seus dias, tecendo como *bicho-da-seda / em seu casulo*:

*Nesta jornada sem fim*  
*ao pé do fogo,*  
*navegante de mim,*

*consulto a chama*  
— os roteiros, o arcano —,  
*labaredas compondo*  
*portulanos.*

*Este o (meu) mar-oceano,*  
*mar que lambe*  
*o pano do vestido*  
*e o sal da pele.*

*Domesticado abismo*  
*seminal e*  
*mais profundo que o*  
*outro,*  
*o de sargaços.*

*Astucioso Odisseu,*  
*mais vale ser*  
*deus de si próprio*  
*tecendo-se*  
*como bicho-da-seda*  
*em seu casulo,*  
*noite e dia fiando-se,*  
*se escondendo e*  
*se expondo,*  
*explícita crisálida,*  
*que partir e voltar*  
*ao mesmo ponto*  
*— derradeira viagem*  
*ao fim de onde. (p. 333-334)*

Ela reconhece ser navegante de si mesma em seu *mar-oceano*. A imagem desse mar como um *Domesticado abismo* pode ser lida como uma metáfora para o silenciamento da mulher moldada segundo determinadas regras de conduta sociais que a impedem de deixar aflorar suas

potencialidades. Myriam Fraga lança mão do recurso irônico interrogativo ao pôr em questão a falta de autonomia de Ulisses, utilizando-se da metáfora do bicho-da-seda que, na ação de tecer seu casulo, se expõe. A imagem da lagarta que fia sua crisálida para dentro dela se metamorfosear é, por conseguinte, a imagem da tecelã e de seus trabalhos internos. A crisálida, mais do que um envelope protetor, representa um estado eminentemente transitório do *dever*, a duração de uma maturação. Implica renúncia a certo passado e a aceitação de um novo estado, condição de sua realização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). Penélope é detentora do poder de decisão sobre si mesma, que lhe permite afrontar os modelos instituídos sem entrar em um confronto direto. Esse afrontamento vem de um longo processo de maturação interna, de escolhas feitas, da consciência do seu lugar e do lugar do outro.

Se, por um lado, Penélope tece como o bicho-da-seda, escondendo-se e se expondo, por outro, ela realiza um movimento contrário: ela des-tece. Ao fazer isso, desmonta toda uma estrutura de si no desmanchar dos pontos do tecido vivo que ela se constitui. A disposição espacial dos versos em *Os deuses lares* sugere o desfazer do tecido, ponto por ponto, conforme podemos perceber no “Canto 4”:

*Assim passam meus dias,  
teares se movendo, e um vento morno  
arrepinando as carnes  
do pescoço.*

*Thalassa, thalassa...*

*Onde respiro é o mar,  
onde me deito. Oceano é  
o sal*

*e pélagos*

*o mais distante.*

*Assim passo meus dias;  
fazendo desfazendo  
o nó dos nomes,*

*o fio da meada e  
— mapa estranho —  
os riscos do bordado.*

*Fazendo des  
fazendo  
ponto  
a  
ponto  
o teu (o meu) sudário.*

*Sozinho,  
o cão envelhece,  
na soleira da porta. (p. 333)*

Como é sabido, Penélope, no texto homérico, é inspirada por um deus a tecer uma mortalha destinada ao corpo do velho Laerte. Uma mortalha para o corpo do pai de Ulisses e, também, limite mortuário para o corpo do esposo, cuja ausência já se estende por vinte anos. “Inevitavelmente, atua sobre a mortalha o princípio da condensação: ela é sudário e lençol de cama. Lençol de cama para o morto e para o vivo que repousariam” (LIBOREL, 1997, p. 376). Na medida em que a Penélope fraguiana tece o sudário de Laerte, tece seu desviver junto à fidelidade e à esperança da volta do homem amado. O cão envelhecendo sozinho, prostrado na soleira da porta, converte-se na imagem de Penélope travando sua luta contra o apagamento da presença de Ulisses.

#### SERIA PENÉLOPE MAIS ASTUTA QUE ULISSES?

Ulisses é reconhecido na *Odisseia* como grande estrategista. Vale lembrar que, na *Ilíada*, é ele quem sugere uma forma de vencer a guerra, depois de os gregos serem arrasados em batalha. Kohler (1997), citando o ensaio de Gabriel Audisio (1946) intitulado “Ulisses ou a inteligência”, mostra como Ulisses é o único dos heróis homéricos a receber qualificativos que definem uma inteligência elevada. Tome-

mos os três mais importantes, conforme Kohler: *polymétis*, *polytropos* e *polyméchanos*:

A *métis* que sob a forma divina, é mãe de Atena que tem por pai Zeus, é a faculdade de apreender rapidamente uma situação e adaptar-se a ela. Essa qualidade caracteriza tanto a invenção do artesão quanto a capacidade de desviar-se do perigo. Os *tropoi* e os *mechanai* são “engenhos”, no sentido antigo da palavra, equivalente a sagacidade, artifício, esperteza, astúcia, que a *métis* de Ulisses, pronta para captar o real, utilizará para vencer a dificuldade, seja desvendando-a, seja contornando-a. Como desvio, a *métis* é recuo, tempo de reflexão (p. 899).

A “astúcia” de Ulisses, fruto de uma inteligência agenciada pela *métis*, permite o engenho, a capacidade de inventar estratégias para superação das dificuldades. O verdadeiro poder de Ulisses consiste em saber manipular os discursos. Ele tem consciência do poder das palavras que, através do discurso, engendra mecanismos de poder, na medida em que nele se articulam significações forjadas, operando, desse modo, formas de domínio eficazes. “Ulisses é sempre apresentado como o campeão vitorioso do partido da inteligência” (KOHLE, 1997, p. 899).

Se, na *Odisseia*, Ulisses é o “astuto”, o “guerreiro solerte”, o “nobre” o “engenhoso”, é preciso lembrar também que Penélope é sempre precedida por adjetivos, a exemplo de “sensata”, “prudente”, “ajuizada”, qualificativos de seu caráter elevado.

No poema “Os argonautas”, de Myriam Fraga, Penélope e Ulisses se posicionam a partir do binômio *tecer* e *partir*. Ao colocar em dúvida a grandeza da “astúcia” de Ulisses frente a seu ato, Penélope põe em questão não só um atributo do herói, mas toda a relação dicotômica estabelecida entre homens e mulheres. A partir dessa “astúcia”, questiona-se toda a primazia da razão (ligada à *métis*), sempre voltada para o homem, convencionalmente muito mais ligado à política, à arte, às letras e, sobretudo, ao espaço público.

A ironia interrogativa de Penélope frente a Ulisses corrói pela dúvida o seu lugar de herói e seus feitos, em contraposição ao solitário ato engendrado nas sombras pela trama do bordado que ela tece e destece:

*Há os que partem  
E os que tecem,  
Na urdidura das sombras  
É Penélope  
Mais astuta que Ulisses?* (p. 238)

Ulisses, no texto da poeta baiana, continua sendo o “astuto”. Mas a imagem do herói grego que sabia superar situações difíceis pelo manejo dos discursos é posta em xeque pelo questionamento do atributo que o qualifica. Ao questionar se seria *Penélope / Mais astuta que Ulisses?*, a autora desestabiliza a representação do herói grego dentro do seu próprio lugar.

Nesse cenário, o ato heroico de Penélope afrontando as circunstâncias que a atravessam só pode ser reconhecido por ela. É em torno dessa nova leitura do heroísmo que, no poema “Os argonautas”, Penélope lança uma interrogação:

*Quem dirá na surdina  
Do heroísmo dos pontos,  
O selvagem pontear  
Das agulhas na carne?* (p. 238)

Reclusa em sua atividade, apenas ela pode reconhecer a dimensão heroica do seu ato, valorizando-o. O *selvagem pontear*, as *agulhas na carne* apontam para a condição de quem tece, as circunstâncias do tecer, o ato heroico travado contra o tempo e contra a solidão no espaço fechado da casa, onde o tear está montado. Qual seria a história de Penélope senão a dos pontos feitos e desfeitos? Sua história heroica é, portanto, a que não poderá ser cantada por um aedo.

A estratégia do tecido de que Penélope faz uso opõe-se à estratégia de outras personagens dos versos de *Os deuses lares*. No “Canto 6”, ela destece as estratégias de sobrevivência dessas personagens e, de cer-

ta forma, afirma o meio escolhido por ela para driblar os desafios que encontra. Penélope faz referência a duas delas: Circe, a feiticeira que transformou os companheiros de Ulisses em animais para seu jardim, e as Sereias, monstros femininos com vozes irresistíveis que, cantando, seduziam os marinheiros para devorá-los, personagens que são desmanchadas no seu bordado:

*Por isso  
mais que perfeito traço  
e desfaço  
o perfil das sereias  
e Circe, com seus filtros  
— lã vermelha e azul  
sobre o traçado —,  
um Polifemo risonho  
e infantil  
com seu olho bordado.*

*E Circe com seus sumos,  
seu tropel de encantados,  
e a voz, a voz, a voz...*

*Meus venenos eu faço  
destes cuspes, desta saliva  
amarga,  
desses fusos  
— roca e roca.*

*Por isso vivo  
do que tenho:  
um oco no vazio,  
um poço, um túnel.*

*O lado escuro  
do avesso,  
o sem avesso. (p. 334-335)*

A Penélope fraguiana não se vê representada como mulher nas imagens de Circe — *com seus sumos* — ou das Sereias, presentes no texto de Homero. Suas estratégias de reivindicação e/ou de construção de si são outras. A imagem lúdica do cíclope Polifemo *com seu olho bordado* está presente no tecido de Penélope, contrabalanceando sua ação *amarga* engendrada na trama de sua própria existência. Ao contrário da feiticeira Circe, que com suas poções feitas de ervas e substâncias secretas envenenava os homens, transformando-os em animais para o seu jardim, Penélope assume outra postura: seus venenos são feitos de cuspe, uma *saliva / amarga* que se acumula na boca — metáfora para o inconformismo —, enquanto manipula os fusos e a roca do tear, tecendo e destecendo pensamentos sobre sua vida.

No poema “Penélope” (p. 264), a rainha de Ítaca desfaz o último ponto do bordado, selando, simbolicamente, o fim de sua viagem:

*Hoje desfiz o último ponto,  
A trama do bordado.*

*No palácio deserto, ladra  
O cão.*

*Um sibilo de flechas  
Devolve-me o passado.*

*Com os olhos da memória  
Vejo o arco  
Que se curva,  
A força que o distende.*

*Reconheço no silêncio  
A paz que me faltava,  
(No mármore da entrada  
Agonizam os pretendentes.)*

*O ciclo está completo,  
A espera acabada.*

*Quando Ulisses chegar,  
A sopa estará fria.*

O cão deitado em silêncio na soleira da porta, presente em *Os deuses lares*, finalmente ladra, sinalizando a chegada de Ulisses. A partir do terceiro dístico, a Penélope fraguiana relembra, pelos *olhos da memória*, uma das cenas finais do texto homérico: a prova do arco. O passado que Penélope diz lhe ser devolvido com o regresso de Ulisses é prenunciado por *Um sibilo de flechas*. Os versos *O ciclo está completo, / A espera acabada*, que constituem a sexta estrofe, marcam o fim não só da sua espera, que aguardara Ulisses por vinte anos, como também o final da jornada empreendida pelos mares de sua própria consciência, completando, assim, seu processo de reflexão. O ciclo que se completa é metáfora utilizada para representar o fim do tempo de maturação e pode ser relacionado ao processo simbólico do bicho-da-seda, que tece seu casulo, escondendo-se e expondo-se, presente em *Os deuses lares*. No entanto, o verso seguinte, *A espera acabada*, não pode ser relacionado com a experiência da viagem interior de Penélope, pois o termo *espera* sugere passividade, contrapondo-se ao deslocamento que a personagem faz ao se questionar sobre sua condição de mulher, circunscrita na esfera privada.

Os dois últimos dísticos denunciam ironicamente a modificação ocorrida em Penélope, sinalizada pela imagem da sopa que esfriou. Nos limites do público e do privado, caberia à mulher a função de cuidar do lar, dos filhos e do marido. A Penélope fraguiana, no entanto, foge a essa lógica, pois as demandas existenciais da personagem reconfiguram sua própria ação.

#### O FIM DA TRAMA?

O deslocamento empreendido por Penélope em sua viagem interior, portanto, consiste no trânsito em espaços diversos, quebrando os rígidos valores de gênero socialmente construídos. Os atributos sociais, tradicionalmente demarcados para essas representações, são deslocados pela Penélope fraguiana, ao remover a rigidez das barreiras que li-

mitam sua ação, apontando para a mobilidade de todo e qualquer valor previamente imposto. Mobilidade que faz com que Penélope seja, em todos os sentidos, múltipla, desdobrável.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v.II J-Z.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

FRAGA, Myriam. Myriam. *Caros Amigos*, n.27, jun. 1999. p. 32-34. Entrevista concedida a Álvaro Alves de Faria.

FRAGA, Myriam. Depoimento. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 8, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA; ANPOLL, 2000.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

KOHLER, Denis. “Ulisses”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussenkind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

LIBOREL, Huges. “Ariadne”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussenkind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroides*. Tradução de Dunia Marinho Silva, prefácio e notas de Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2003.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

VASSALLO, Ligia. A mitologia segundo Myriam Fraga. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n.44, p. 245-252, nov. 2000.



# Con Myriam Fraga esplode l'universo femminile brasiliano\*

*Antonella Rita Roscilli*



*Poesia é coisa  
De mulheres.  
Um serviço usual,  
Reacender de fogos.  
Nas esquinas da morte  
Enterrei a gorda  
Placenta enxundiosa  
E caminhei serena  
Sobre as brasas*

(La poesia è cosa / Di donne. / Un servizio usuale, / Un riaccendere i fuochi. // Negli angoli della morte / Ho interrato la grassa / Placenta untuosa // E ho camminato serena / Sulle braci).

Così inizia la poesia “Ars poetica” di Myriam Fraga, uno dei più grandi nomi dell’attuale poesia brasiliana e **Femina**, l’opera da cui è tratta, è dedicata all’universo femminile re-inventato attraverso il mito.

Myriam de Castro Lima Fraga nasce a Salvador de Bahia nel 1937. Fin da piccola ama la poesia ed è affascinata dai libri: scrive la sua prima poesia a sette anni. Poetessa, scrittrice e giornalista è la terza donna ad entrare nel 1985 all’Academia de Letras da Bahia e, per volere del gran-

---

\* Texto publicado anteriormente em *Patria Independente*, Roma, n. 3, p. 25-27, 5 mar. 2007.

de scrittore Jorge Amado, dal 1986 dirige la Fundação Casa de Jorge Amado. La sua carriera letteraria esplose negli effervescenti anni 1957-58 quando gli intellettuali e artisti dell'epoca frequentano l'Università, la Scuola di Teatro e la Casa di Cultura e si riuniscono per scambiare idee e scritti.

Partendo da qui Myriam inizia a pubblicare in giornali e riviste facendo amicizia con grandi personaggi come lo scultore e pittore Calasans Neto e il regista Glauber Rocha. Nella decade degli Anni 60, grazie all'effervescenza che caratterizza l'ambiente culturale del Brasile, nasce, infatti, a Bahia un ricco movimento culturale che si propone il rinnovamento delle arti e viene denominato Geração 60.

Viene fondata la Jogralesca, una sorta di gruppo di lettura di poesie teatrali e nasce la rivista *Mapa* ove gli intellettuali espongono le loro idee sulla letteratura e l'arte. Myriam Fraga non fa parte degli inizi della cosiddetta Geração Mapa, ma lo spirito di quel gruppo caratterizzato da scambi intellettuali, solidarietà, sogni e forti ideali marcano molto la sua espressione poetica.

Calasans Neto, Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres sono, tra gli altri, fondatori dell'editrice "Macunaíma" che ha l'obiettivo di pubblicare le produzioni di questa nuova generazione arricchite da illustrazioni e xilografie del maestro Calasans.

Il poeta Vinicius de Moraes in questo periodo vive a Bahia e pubblica con le edizioni Macunaíma due libri illustrati da Calasans Neto.

*Ho conosciuto Vinicius de Moraes a Itapuã, a casa del mio fraterno amico Calasans, ricorda Myriam Fraga.*

Myriam Fraga nel 1964 pubblica le sue poesie nel libro *Marinhas*, ed. Macunaíma. Seguono poi *Sesmaria* nel 1969, Premio Arthur de Salles; *Livro dos adynata*, nel 1973; *A cidade*, nel 1979; *As purificações ou O sinal de talião*, nel 1981; *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, nel 1983; *Os deuses lares*, nel 1992; *Femina*, nel 1996 e tanti altri.

La sua produzione è molto ricca e accompagnata dalla decisione di non *sedersi mai sull'ultima nascita poetica*, ma di proseguire nel cammino evolutivo artistico rinnovando lo stile, combinando e selezionando le

parole senza mai perdere la dinamica interna, unificando ragione e sentimento in un universo poetico disciplinato e conciso. Oltre all'attività poetica si dedica all'area di amministrazione culturale e continua a curare le edizioni Macunaíma.

Tra il 1980 e il 1986 è una delle pioniere della Fondazione Culturale dello Stato, coordina la "Coleção dos Novos" ed è responsabile del progetto di creazione del Centro de Estudos de Literatura, oggi Dipartimento di Letteratura.

Nel luglio 1986 passa a dirigere la Fondazione Casa di Jorge Amado con lo scopo di diffondere nel Brasile e nel mondo l'opera del più illustre degli scrittori brasiliani e di promuovere eventi culturali.

È inoltre responsabile della rubrica "Linha d'Água", spazio riservato a materie sulla vita culturale della città, nel giornale *A Tarde*, il quotidiano più importante di Bahia.

Uno dei tratti marcanti della produzione di Myriam è la volontà di rinnovarsi nella capacità di scrittura e per questo non si limita ad un solo genere. Infatti nel suo cammino letterario si dedica anche alla prosa e tra le sue opere ricordiamo ***Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*** (Leonídia, la musa infelice del poeta Castro Alves). Si tratta della raffinata ricostruzione della biografia di Leonídia (1844-1927), musa romantica del poeta Castro Alves, che conosce la pazzia e la solitudine dei sanatori a causa del suo amore sfortunato. Il libro costituisce l'appassionato risultato di ricerche decennali ed è arricchito da fotografie, poesie e documentazione d'epoca.

Ricordiamo poi una biografia su Jorge Amado e il libro ***Luíz Gama*** (2005), omaggio a una delle figure più importanti nella storia dell'abolizione della schiavitù in Brasile. Poeta satirico vissuto nel 1800, chiedeva il riconoscimento della matrice africana nella formazione della cultura brasiliana.

Ma nella costruzione dell'opera letteraria di Myriam Fraga è la poesia ad assumere il ruolo più rilevante, punto più alto della sua creazione.

*Scrivo per vocazione perchè la vocazione è una predestinazione, è come una chiamata, gratifica la mia esistenza. La vocazione per scrivere poesia è come la vocazione del medico, dell'ingegnere. La differenza è che il nostro dono è di lavorare e lottare con le parole,*

ha affermato in un'intervista.

I suoi versi sono forti, vibranti, privi di retorica e costruiscono il clima dell'incanto poetico con tematiche del quotidiano e non solo. Infatti il suo *io* lirico cerca sempre di integrarsi con l'*io* cosmico, la sua poesia è marcata da questo conflitto tra l'individuale e il collettivo, è una ricerca della propria individualità attraverso gli altri esseri umani, cavalcando trasversalmente passato, presente e futuro.

Myriam ha affermato che

*[...] dal punto di vista pragmatico l'arte è inutile. È come un fiore, non serve a nulla a meno che si collochi in un vaso per abbellire una stanza. Allo stesso tempo è la cosa più importante che esiste perchè le persone hanno bisogno di questo alimento spirituale. Per questo la poesia non muore. La poesia è spiegare ciò che è inspiegabile, definire l'indefinito.*

In quanto poetessa, Myriam parte da se stessa e assorbe gli stimoli del mondo non come semplice spettatrice, ma come testimone, esprimendo il suo canto solidale e solitario. Solitudine e comunione sono in realtà i punti estremi della sua creazione artistica.

Da **Marinhas** (1964) a **A ilha** (1975) ritroviamo spesso la tematica del mare che bagna la sua poesia con una presenza viva e udibile:

*Viver é um naufrágio  
Sempre repetido.*

(Vivere è un naufragio / Sempre ripetuto). È il profano e il sacro della Baía de Todos-os-Santos tanto che il mare sembra circondare la città di Salvador, preservarla e imporle il mistero dell'isola. È un'immagine ricorrente, metafora del percorso stesso della vita, di una vita quotidiana determinata e disciplinata:

*O que o sustenta  
É o centro,  
Onde se apoia o compasso.  
Ele mesmo faz a rota  
Da órbita  
Que não ultrapassa.*

(Ciò che lo sostiene / È il centro / Dove si appoggia il compasso. // Esso fa la ruota / Dell'orbita / Che non oltrepassa).

Un'altra tematica presente nella sua opera è il tempo, tempo che viene da lei trasfigurato e rappresentato nell'assoluto:

*Guardo a memória  
Do mundo  
E amadureço,  
Intemporal e eterna  
No que teço.*

(Conservo la memoria / Del tempo / E maturo, / A-temporale e eterna / In ciò che tesso). È un tempo che le permette di affrontare temi e personaggi vissuti in un'altra epoca che ben si sposano con l'epoca presente perché i conflitti e i sospiri dell'essere umano in fondo sono sempre uguali.

L'opera *Sesmaria* ha come temi fatti e figure della storia coloniale brasiliana. Qui il mare è leggenda e mito nella cronaca della scoperta della terra di Bahia, del suo popolamento, dei vari lusitani e *caboclos* audaci. Profeti, poeti e guerrieri si uniscono nel cantico ri-reatore di quella terra che ha sempre sensibilizzato poeti e cronisti. Myriam ricrea e interpreta la realtà del nostro tempo usando un patrimonio raccolto dalla foresta dei simboli e attinge anche al patrimonio mitico dell'Occidente.

Lavora con i miti iniziali come se, attraverso loro, ricercasse la storia interiore dell'essere umano. Ad esempio in *Os deuses lares* compie un viaggio poetico delegando a Penelope il potere della parola per registrare l'angustia di essere davanti alla solitudine e all'incertezza. Si tratta,

però, di una parola multipla perchè è anche quella di Ulisse, colui che non ritorna, colui che è da solo nella vastità dei mari. La voce lirica di Myriam Fraga non sembra collocarsi al servizio dell'io individuale; infatti non si preoccupa di parlare della sua soggettività, fatto inusuale nella poesia femminile. Elabora una poesia che interpreta la vita e la condizione umana a partire da una visione simbolica attraverso un linguaggio che si basa sulle grandi costruzioni archetipiche. Quando ci parla di amore, di morte, del tempo o della natura assume sempre una posizione di distanza in relazione al proprio io, non le interessa la poetica come registro di confessioni personali.

Capta i sentimenti degli esseri umani utilizzando punti di osservazione costruiti a partire dalla mitologia, dalle leggende: sedimenta nel testo un *humus* culturale che le fornisce elementi per l'interpretazione del mondo.

Da qui nasce una poesia colta, ma mai pretenziosa. Scrive per fissare i due poli della sua creazione che definisce come *passione di esplorare i miei labirinti e forse un giorno possibilità di liberare il mostro, decifrare l'enigma*.

Nel suo libro **Femina** (1996) tutte queste caratteristiche vengono individuate nei personaggi femminili protagonisti delle sue poesie. La reinvenzione dell'universo femminile è presente attraverso figure bibliche e mitologiche come Giuditta, Salomé, Arianna e Penelope.

Myriam Fraga è oggi presente in varie antologie letterarie in Brasile e all'estero e molte sue poesie sono state tradotte in inglese, francese e tedesco. Nel 1975, in occasione dell'uscita del suo libro **A ilha**, il grande scrittore Jorge Amado scrisse nel *Jornal da Bahia*:

Non siamo davanti a una giovane autrice, a una promessa. Myriam è una realtà, una presenza marcante nella poesia brasiliana attuale. Ha costruito la sua "isola" con chiaro talento, sensibilità e acutezza. Myriam Fraga può uscire dall'isola per moltiplicare gli "arcipelaghi" e offrire ai lettori la sua poesia come "acqua primordiale". E non penso questo da oggi...

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. A ilha e o arquipélago. *A Tarde*, Salvador, 21 ago. 1976
- FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.
- FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969. 2.ed. Salvador: Macunaíma; Omar G., 2000.
- FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.
- FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.
- FRAGA, Myriam. *A cidade*. Salvador: Macunaíma, 1979.
- FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.
- FRAGA, Myriam. *Os deuses lares*. Salvador: Macunaíma; Artes Gráficas, 1991.
- FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.
- FRAGA, Myriam. *Luiz Gama*. São Paulo: Callis, 2005. (A Luta de Cada Um).



## RESENHAS





# A ilha e o arquipélago\*

Jorge Amado



Pouco depois de nos ter brindado com a magnífica edição de *Fábula civil*, de Florisvaldo Mattos, volume de poemas que marcou época pela alta qualidade, as Edições Macunaíma voltam à presença de seus quinhentos assinantes com novo livro de poesia, **A ilha**, mais uma vez em conjunto de real beleza: mestre Calasans Neto superou-se no acabamento gráfico, nas ilustrações, gravuras de lirismo e dramaticidade comoventes, e a poesia de Myriam Fraga é como o “mel das malditas”, travo amargo na invenção do mistério, poderoso e solitário canto.

O mundo do poeta Myriam Fraga, o exterior e o interior, é a ilha, isolada no mar, perdida na noite, fixa no horizonte, sem outra fronteira além da solidão. Será assim realmente? Não transcende por vezes dessa predestinação de precipício a visão da autora? Creio que sim, creio que nos esconsos do “terror corrompendo estrelas”, a luz dessas mesmas estrelas rompe a solidão e se afirma, pois, como ela diz em verso tão verdadeiro,

*Viver é semear-se* (s.p.)

A ilha de súbito é arquipélago, as ilhas se multiplicam, pois em seu claustro sobrevoam arcanjos. Se as gravuras de Calasans Neto possuem uma beleza comovente, deve-se a que os poemas por ele ilustrados movem pungente emoção, revestida de uma timidez e de um decoro extremos.

---

\* Texto de apresentação do livro **A ilha** em sessão da Academia Brasileira de Letras, posteriormente publicado em *A Tarde*, Salvador, 21 ago. 1976.

Não chega o poeta, no entanto, a negar-se à vida, trancando-se num intelectualismo que faria de seu canto estéril afirmação, luz gélida. A vida se sobrepõe na convivência, no desejo, na ternura, *Boca olhos sexo* (s.p.), levantando arrecifes. Poemas onde a solidão da ilha faz-se caminho para o povoado sonho dos arquipélagos.

Em minha opinião, já é tempo que Myriam Fraga reúna sua poesia — tão densa e bela, tão forte de expressão, tão frágil, pois a cada momento se rompe em cristal na busca de definir-se — num volume destinado ao grande público. Não é de hoje que assim penso. Não estamos diante de nenhuma promessa, de um jovem autor, longe disso; o poeta é uma realidade no complexo da poesia brasileira atual, uma presença marcante. Construiu sua ilha com claro talento, apurada sensibilidade, singular agudeza. Por que manter tão viva poesia, voz tão pessoal, nos restritos limites de um público de intelectuais, dos assinantes das belas edições da benemérita Macunaíma? Myriam Fraga necessita transpor também os limites dessa ilha de leitores, multiplicar os arquipélagos, oferecer sua poesia como *água primordial* (s.p.).

Falei em sensibilidade apurada e o fiz recordando o ambiente onde o poeta e sua poesia cresceram e se afirmaram, a casa admirável, repleta de objetos de arte, da maravilhosa coleção de santos de marfim, do bom gosto de um homem extremamente civilizado, o pai ilustre de Myriam, mestre Orlando de Castro Lima. Porque nessa rocha fixa no abismo não vejo apenas a filha, enxergo também o perfil de pássaro do pai, um e outro esmagados de sonhos.

## REFERÊNCIA

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.

## Um poeta de águas primordiais\*

Hélio Pólvora



Um dos últimos títulos das Edições Macunaíma, relançados por alguns poetas baianos que financiam suas obras em tiragens limitadas (editar e comercializar poesia, principalmente fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, é tarefa heroica), vem a ser justamente o de sua grande animadora, Myriam Fraga. Longa tem sido sua jornada poética. Começou no início dos anos 1960, com uma colaboração esparsa em jornais e revistas da Bahia e do Sul.

Entre *Marinhas*, o volume de estreia em 1964, e *A ilha*, de 1975, espalha-se a temática quase constante do mar, que lhe banha a poesia com o sortilégio da presença viva, audível, ardente, ou com a insinuação dos mitos, de passadas navegações e renovados assombros. Profano e sagrado, lustral e naufrago, o mar da Baía de Todos-os-Santos continua a sensibilizar cronistas e poetas. Gabriel Soares de Sousa cantou-lhe as grandezas e amenidades em tratado descritivo de 1587. “Porque esta baía é grande, de bons ares, mui delgados e sadios, de muito frescas e delgadas águas, e mui abastada de mantimentos naturais da terra...” Na poesia de Myriam Fraga, o mar parece enrodilhar a cidade, preservá-la e impor-lhe o mistério de ilha tanto mais esquiva quanto mais atingida.

Em *Marinhas*, o poeta rende-se ao mar, cumpre para com ele obrigações ritualísticas, abluções. Há uma identificação anímica, atualizada. Em *Sesmaria*, livro de 1969, que venceu o Prêmio Arthur de Salles, o mar é lenda, religião de medo e júbilo, mito. Cecília Meireles retracou,

---

\* Texto publicado anteriormente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1976. Caderno B.

em versos e rimas de cancionero épico-lírico, Minas e os inconfidentes. Myriam Fraga refaz em *Sesmaria* a crônica da descoberta da terra da Bahia, do povoamento, de varões lusitanos e caboclos audazes. Profetas, poetas e guerreiros unem-se no cântico recriador daquelas muitas braças de terra e muitas léguas de mar para ligar metais de raça, sentimento e continuidade, e resistir ao cobiçoso aventureiro de Holanda.

Referências históricas, como sejam datas, nomes e episódios, não impedem aqui o poeta de uma recriação menos orgânica que emotiva. Interessa-lhe perceber o mito, restaurar a lenda, perpetuar um mistério que o pouso das caravelas, o desembarque e as fortificações não baniram ainda. Paralelamente ao conhecimento feito e aferido, a impressão de um forte deslumbramento que se foi legando à sensibilidade por herança cristalizada no tempo. Mesmo nos versos mais populares, mais abertos, porque mais próximos da estrutura melódica do cancionero ibérico, sente-se que a reformulação enfunada pela sensibilidade intuitiva ata as pontas de passado e presente.

*Silva-sibila o vento  
Dilacera. O mar,  
Sua foice escura,  
Seu punhal de granito,  
Seu rebanho de fúrias.  
  
Úmido ventre de sal,  
Matriz de nada,  
Emprenhada mentira  
De cobalto. (p. 43)*

Alternâncias de ritmo e variedade de composição decompõem o poema que se queria único: o poeta precisa de recursos discursivos para detalhar feitos e aflições da monografia. Nos livros posteriores predomina, contrariamente, a inclinação a explorar um estado poético fundamental, uniforme, mais preso ao mundo da personalidade, ensimesmado e recluso, que à ambiência da legendária geografia do mar e recôncavo baianos, ou às vozes do passado que ali ressoam. O *Livro dos adynata*

(1973) significa, na oficina de Myriam Fraga, a entrega a uma inquirição introvertida, de perplexidades diante do que fazer e do que dizer. Estaria gasta a retórica? O poeta faz bem em pôr a máscara e, por trás dela, hesitar entre anseios de comunicação e o pudor de os exprimir? O poeta contido e encarcerado, com temor de se desventrar, de acudir a si mesmo em seus desastres imaginários e reais, não estaria representando para as pedras de sua muralha?

A interrogação é respondida em **A ilha** (1975). Todo desespero, quando agudo, está repassado por uma viva nota de comicidade e pantomima, mas isso não quer dizer necessariamente que o poeta se julgue um *clown*, mesmo quando o ataque à sua personalidade se faz de forma frontal e feroz. **A ilha**, cujos símbolos e metáforas, remetidos aos perduráveis mitos, foram tão bem sentidos plasticamente nas gravuras de Calasans Neto, devolve Myriam Fraga à atitude de contemplação interessada e integração vivente. Retorna o mar — e com o mar, a abertura, o ângulo e o horizonte, o compasso dos que se dispõem a navegar. Ilhas e navegações, como em Jorge de Lima, são sonhadas porque existem. Dissociação e conteúdo, contingência e continente, esta ilha do humano viver é

[...] *um círculo*  
*circunferência, circo* (s.p.)

Todo homem é uma ilha, sugeriram poetas. Nenhum homem é uma ilha, disse outro. Mas, se a ilha, metaforicamente, é a representação primordial do silêncio e da dor, do grito e da resistência, conclui-se que

*Toda ilha é um homem*  
*Devorado por dentro.* (s.p.)

Junguiano em sua essência, o poema parte de imagens arquetípicas e tenta capturar a consciência. O substrato órfico não impede o encontro daquelas verdades que, no sonho, irrompem como clareiras. A solidão habita-se, o poeta entra na caravana de naus e arrisca-se às procelárias. Assume situações e condicionamentos precários. Repele as impossibilidades, os *adynata*, a *persona*. Nesta condição de ser multiplicado, des-

ligado de sua prisão para melhor adentrar-se nas circunstâncias que a edificaram, pode proclamar que

*Viver é semear-se*

[...]

*É cortar a si mesmo.*

*Viver é um naufrágio*

*Sempre repetido. (s.p.)*

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.

FRAGA Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.

## Myriam Fraga: unidade, concisão, poesia\*

Ildásio Tavares



De *Marinhas* a *Sesmaria*, do *Livro dos adynata* ao presente e primoroso recém-lançado *A ilha*, persegue Myriam Fraga um itinerário de constância e decisão. Constância de apresentar um trabalho sempre uno e coeso acompanhado pela decisão de não estagnar, de não se assentar sobre a última descoberta e prosseguir num caminho evolutivo e rico, polindo, desbastando e reafiando suas armas para a luta sempre renovada com as palavras que consegue subjugar e ordenar, selecionar e combinar, no bem urdido trabalho de artesão e criador que soe alicerçar os verdadeiros poetas. Nisto ela se distancia um pouco de poetas seus contemporâneos, que, se também dotados de talento e alta voz, por vezes se embaraçam com pequenos problemas artesanais, ainda deslumbrados pelo encantamento da palavra bela e despercebidos da palavra exata, “le mot juste”.

Vivemos um tempo contido. Vivemos um tempo onde o brilho da retórica semelha as lantejoulas de desfiles municipais. O processo de purificação da linguagem na literatura brasileira é irreversível e salutar, desde a lição correta de um Cabral, para falar apenas em um, e as conquistas semiológicas do concretismo, que, afunilado como poética, deixa, porém, um saldo positivo no combate à verborreia inenarrável de certos poetas desabridos.

Por isso insisto em ressaltar este lado positivo da poesia de Myriam Fraga, a beleza ascética de sua linguagem, onde as formas e os pensa-

---

\* Texto publicado anteriormente em *A Tarde*, Salvador, 5 jun. 1976.

mentos congelam-se, sem contudo perder sua dinâmica interna, sua interação recriadora, e mais ainda unificando sentimento e razão num universo poético disciplinado e conciso. As palavras precisas e ordenadas empreendem o mergulho, pesquisam a intimidade das coisas e a revelam ao olhar mais consciente. Nada de inspiração circunstancial, sempre uma consciência de onde chegar como chegar. Sem, contudo, mostrar artificialidade, pois é do labor consciente que surge a criação domada e simples, pois olhos e ouvido guiam sempre o verdadeiro poeta, ao trabalhar e remanejar o que lhe brota às vezes do mais profundo inconsciente, e dar-lhe uma feição de vida, orgânica e ordenada, pois esta é a missão do poeta — impor ordem ao caos.

Eclode, então, o lirismo de Myriam não de um palavreado vazio mas de um bloco imagético uno, o poema como um objeto, palpável como coisa consumada e não enquanto mero discurso. Este seu processo de estabelecer conexões poéticas entre uma realidade esmiuçada e revolvida na busca de sua verdade íntima e um texto que a redimensiona e não a espelha aperfeiçoa-se a cada passo de sua evolução literária, assinalando em cada novo livro uma conquista quer seja em linguagem, quer seja na sua capacidade sutilmente feminina de penetrar no mistério das coisas. Que seria da poesia se os seus cultores empacassem frente aos obstáculos de dizer o aparentemente indizível ou de partir do visível para o invisível? Fazer poesia é tatear com as palavras feitas em dedos, telededos, multidedos. Myriam viu a ilha. Sua ilha. E a reconstruiu dentro de um panorama polissêmico e rítmico. Buscando a essência, sem massacrar os instrumentos. Dando a cada palavra sua função, seu valor exato, e mergulhando-a no contexto revelador para fazê-la emergir ressignificada e bela, prenehe de revelações.

Ver as coisas, identificá-las, classificá-las numa ordem de valores nova já não é fácil. Munir-se de uma ótica própria e transfigurá-las, desdobrando uma realidade não aparente já não é fazer poesia. Pois as coisas, os bichos e os homens se enriquecem quando iluminados pela poesia, pela ótica que transcende o meramente visível, o meramente botânico, zoológico e antropológico.

Myriam Fraga viu a ilha. Sua ilha. Transfigurou-a e no-la devolveu rodeada de palavras por todos os lados, capturada nos seus momentos mais significativos e rearquiteturada, povoada, pela magia gráfica do mestre Calá, num dos seus mais felizes trabalhos. Que de palavras também se faz uma mandala.

#### REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

FRAGA, Myriam. *Livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.



# A ilha\*

*Adonias Filho*



A observação inicial é que o livro não se deixa mutilar, com espaços altos e baixos, precisamente porque o poema se iguala em força, inventividade e artesanato. Não se pode isolar, por isso mesmo, uns poemas dos outros porque é assim — um só poema em conjunto — que refletem a motivação temática na variação poética. E refletem sobretudo o poeta na presença excepcional. Myriam Fraga, o poeta. **A ilha**, o livro, com gravuras de Calasans Neto. E o poeta, que não sei ainda agora se uma estreante, mostra-se tão senhora do poema, que basta para situá-la no vértice mesmo da moderna poesia brasileira. A vocação, porém, embora esclareça muito, não explica tudo.

Marinista na aparência, e ao tomar a ilha para vê-la muito além dos olhos, Myriam Fraga não ocultou a consciência crítica que — sem limitar a liberdade e a criação —, de tal modo trabalha o poema, o disciplina intelectualmente. Dir-se-ia uma simbolista, no sentido da interferência especulativa, não fosse a sombra de Paul Valéry a admitir a poesia como um resultado “do cálculo e da vontade”. É a “precisão lógica” que alguém como Baudelaire justificava em Poe. A composição poética, afinal, ao lado do inexplicável poder inventivo, reclama o que o próprio Valéry chama de inteligência e arquitetura.

É nesse círculo aberto, porque flagrantemente lógico, que Myriam Fraga se coloca para expulsar o hermetismo e a obscuridade que tanto concorreram para que a poesia quase perdesse o anfiteatro. Na linha

---

\* Texto publicado anteriormente em *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1976. Revista 3.

poética brasileira, pois, ao integrar sua experiência lírica em comportamento tão intelectual quanto plástico, a aproximação maior é com Cecília Meireles. Os dois poetas — Cecília Meireles e Myriam Fraga — se identificam pelo rigor de uma inteligibilidade que robustece os símbolos e os mitos.

**A ilha**, que se faz motivação intelectual em sua realidade física e, por vezes, símbolo ou mito, torna-se o poema absoluto quando impõe a nossa humanidade como tema no tema. E não é por outro motivo que o lado exterior, como em Cecília Meireles, é apenas uma referência. O lado interior, sim, é a poesia.

**A ilha** é o invento: *Invento a ilha*. E Myriam Fraga confessa: porque

*Toda ilha é um homem  
Devorado por dentro. (s.p.)*

O invento, porém, que, detido pela percepção, não reprojeta apenas imagens e parábolas. Há uma espécie de dialética enxuta que irrompe a provar que o invento, apesar do enorme lirismo, não perde a meditação. No extremo, frente ao problema eterno e por isso mesmo maior que é o problema da vida, é desse invento que o poeta se vale para o reconhecimento da humana condição comum. O texto, que é um exemplo da poesia de Myriam Fraga, de tal maneira é belo e conclusivo que já nasceu clássico:

*Há um mistério a cumprir  
Nesta suja existência  
De conchas e corais  
Que se dissolvem em lama.  
  
Viver é semear-se,  
(Boca olhos sexo)  
É cortar a si mesmo.  
Viver é um naufrágio  
Sempre repetido.  
  
As volutas de um búzio  
Capturam o infinito*

*E o horizonte é um círculo  
Que rápido se fecha. (s.p.)*

O lado interior, pois, como disse e como se verifica, é a poesia. E por isso mesmo, no processo intelectual de realização, o poeta autêntico que é Myriam Fraga jamais poderia isolar o poema das realidades mais concretas que são precisamente as realidades interiores. *Toda ilha é um homem / Devorado por dentro*. E não é por mais nada que *Toda ilha é um pássaro / De dor e de silêncio* (s.p.). Não há, em consequência, a abstração que acabou por extinguir a comunicação na poesia moderna ao trancá-la numa experiência tanto mais verbalista quanto mais hermética. E experiência que, anunciando a vanguarda, regrediu de tal modo que se fez pré-literária.

A poesia vem pedindo uma nova abertura há muito tempo. Experiências promovidas, com último exemplo no concretismo — apesar de válidas como revisões —, fizeram apenas agravar o seu divórcio com a receptividade. Tornava-se necessário admitir ou readmitir que o ato poético, por imposição mesma das bases imaginativa e sensiblista, é um ato intelectual. Um ato intelectual, vamos repetir, e jamais um arbitrário exercício subconsciente. A reivindicação, para a reconquista do anfiteatro, é de uma linguagem e uma expressão à altura da imagem e do lirismo.

A nova abertura, pois, exige tão somente que o invento poético se articule intelectualmente com a criação lógica. A poesia, como Paul Valéry já o percebera — e como qualquer outro gênero literário —, jamais será legítima sem que tenha a comunicação em si mesma. E o elogio mais sério que posso fazer a Myriam Fraga é declarar que essa nova abertura acaba de fortalecer-se com a contribuição de **A ilha**.

## REFERÊNCIA

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.



## Entre espaços e cinzas\*

David Salles



Diante deste livro de poesia *O risco na pele*, de Myriam Fraga (1979), o crítico posicionado na Bahia deve aceitar a momentânea oscilação que distorce a perspectiva de seus comentários. Sob um ângulo, ele se pergunta se está diante de um poeta cuja sensibilidade depurou, evolutivamente, a dimensão provinciana na visão das coisas e dos gestos humanos que a vista alcança, mas ainda traz aquela dimensão embutida em seu verso. De outro ângulo, colocando-se no distanciamento que ignora a realidade insulada, o crítico se indaga se chegou a hora de abandonar o poeta à sorte mesma de sua sensibilidade e da poesia produzida, sem cercar-lhe de atenuantes que minoram a tensão entre a medida universal do ótimo poético e a realidade indisfarçável de cada livro impresso (por vezes bem perto). No primeiro ângulo, o poeta merece atenção pelo que pôde fazer; no segundo, vale tão somente a sua capacidade de alargar as fronteiras espaciais por meio de sua poesia, que se descobre maior pela aquisição do dom de transfigurar coisas e valores imediatos em coisas e valores essenciais.

O crítico, que estava momentaneamente oscilante, finaliza afinal a sua leitura. Só então anota que a poesia reunida em *O risco na pele* forçou-o, num crescendo, a considerar esse livro como o término de um ritual de passagem. O crítico ainda pode ter uma visão provinciana. Mas o poeta, despojado e denso, já se encontra do outro lado, a constatar ter seu livro traçado uma trajetória semelhante à de uma parede sensível, sobre a qual o tempo impregnou de marcas, de escaras e de história, numa palavra: impregnou-a

---

\* Texto publicado anteriormente em *A Tarde*, Salvador, 26 maio 1979. Crítica de Rodapé.

daquilo que os italianos sacralizam intocável como um manto de beleza — a pátina! E possível, portanto, ser ainda permeável à evolução em crescendo. Mas não se pode mais ser aderencial ao poeta que impõe, ele próprio, a perspectiva nova sob a qual deverá ser considerado de agora em diante.

**O risco na pele** reúne 14 anos de exercício poético de Myriam Fraga. Vários livros, datados a partir de 1964, foram reunidos neste “livro geral” em que duas influências mais aparentes, Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, revestem-se, mesmo não sendo as únicas, de invulgar importância graças a uma metonímica relação que se pode estabelecer através de 14 anos de poesia e vários livros. **O risco na pele** os reúne cronologicamente. Todavia o leitor acabará por filtrar, sempre em permanente transmutação, duas marcas tonais que vibram, renovando-se a cada impressão recebida pela poeta. Essas marcas tonais, penso eu, serão detectadas pela leitura retrospectiva como estando já enunciadas logo no segundo poema do livro:

*E risco o espaço  
Entre o instinto e o ato.*

*Pedagogia de súbitas cruzeiras (p. 14).*

Na linguagem lírica como nos temas, em nível semântico como na textura mesma das palavras (com uma conotação arcaizante, criativamente arcaizante como um veio erradio entretecido em vocábulos que visam mais à apreensão do imediato), certo é que o poema de Myriam Fraga recolhe sempre aquelas duas marcas tonais em transfiguração pendular. Por vezes, elas se camuflam sob a capa metafórica dos versos. Por outras, elas se revelam na permanente retomada temática de espaços onde seres animados (de instintos) aportam uma dinâmica vital que logo se imobiliza em ato, isto é, fica retida num átimo de significação como um bronze escultural de movimentos. Mas, no poeta, a atração por esse ato que foi vivo termina por desnudá-lo em cruzeiras, em cinzas e ruínas, transparências que buscam retomar a sua força animada. Os temas de **Marinhas** (1964), **Pescadores de Mar Grande** (1970) ou **A ilha** (1975) poderão parecer demasiado propensos a verbalizar aquela transfigu-

ração. Não obstante, o entendimento de que ela permaneceu pendular entre duas marcas tonais emerge também debaixo dos significantes de poemas como “O gavião” (p. 17), do políptico “O potro de cinzas” (p. 38-42) e do magnífico *carpe diem* “Cidade da Cachoeira” (p. 26-37), entre outros. Deste último quero destacar um trecho:

*Quando antes  
Era agora  
E não apenas retratos  
Dispersos nas prateleiras.  
E não esporas tinindo  
No metal de antigas pompas.* (p. 35)

Que se vá, porém, ao próprio poema que dá título ao livro (p. 103-107). Ele traz outra vez transmudados instintos e atos, o espaço e as cinzas:

*Este fuso, esta linha  
Enrolada no tempo,  
É da mulher o cerne  
Do que importa,  
A lâmina nos pulsos  
E o sinal da derrota.* (p. 103)

De passagem ficou a alusão à textura das palavras como uma das linhas de força dos poemas de Myriam Fraga. A frase poética é curta, mas não concede a impressão de velocidade. Antes, seu despojamento vocabular confere ao verso um ritmo sempre andante, a conotar que as palavras devem ser trituradas pela leitura para buscar sua significação última, que é densa, enrijecida, quase cortante. Todo discurso poético é assim, parece-me, uma procura de concisão como se ansiasse pela força do punho fechado, como se a densidade não desse mais lugar à explicação ou à descrição. (Neste ponto, o impressionante é notar que, se existiu alguma vacilação inicial, já então a poesia de Myriam Fraga não comportava uma escolha esgarçada da palavra no verso). Daí mesmo aquele apontamento acerca das conotações arcaizantes das palavras justapostas nos versos de Myriam Fraga. Para que estes não

sejam alcançados pelo prosaico, muitas vezes o poeta, temendo-o, busca vocábulos e uma sintaxe que atinjam o *estranhamento*, o inédito. Não pela raridade erudita, pelo sonoro ou pelo cromático, mas pelo desuso mesmo que alcançou significantes de coisas simples, perdidas. Assim, sua linguagem lírica, moderna sem dúvida, toca

[...] o bojo das palavras,  
*Miolo do sofrimento* (p. 82)

com moinhos, fusos, hieróglifos, anzóis e redes, etc., sem que seja perdido o senso do imediato, da realidade que se recria essencial.

Ao lado do despojamento do discurso poético de arabescos emotivos, a realidade imediata é, aliás, o território de apreensão lírica por onde, de determinada ótica, poderia avaliar a poesia de Myriam Fraga como uma poesia maior, a fazer que **O risco na pele** vença a passagem indispensável a que ela se torne um poeta brasileiro de interesse dentro da chamada “geração de 56”.

Os espaços têm importância em sua poesia, foi dito. Mas esses espaços, que ela não descreve com o típico, e sim os recria com aquela transfiguração do tempo sobreposto a ele, são os mesmos espaços baianos que percorreu para que obtivesse, de diverso modo (como as montanhas de ferro de Carlos Drummond de Andrade ou os canaviais de João Cabral de Melo Neto), uma nova maneira de captá-los, sensível ao silêncio de cinzas e ruínas. Mar Grande, Cachoeira, o Recôncavo, praias e sobrados, animais e homens de um universo próximo, aparecem destituídos daquilo que os poetas de cartões-postais logo tematizariam em aquarelas. Isso quer dizer que a poesia não perdeu o contacto com seu espaço imediato. Ao contrário e sem intenção de paradoxo, escapou dele, graças ao artifício de ajuntar-lhe a imediatividade do essencial, do puro.

Pergunto-me se Myriam Fraga assesta, afinal, com este livro, um grito de inconformidade para com nosso tempo de verdades programadas. Certo é que ela diz:

*Eu, idiota profissional – POETA.* (1973, p. 73)

Se escaparmos de sua poesia para observar o tempo transcorrido como uma pátina sobre o espaço baiano (cuja memória do passado, em demolição, é cada vez mais um velho álbum em preto e branco), então será possível encontrar na poesia de Myriam Fraga um sismógrafo até mesmo à sua revelia. Pois, na verdade, os poetas às vezes espelham a transformação de seus espaços em ruínas, em cinzas, sem que tenham consciência disso, sem que se preocupem em documentá-lo. Talvez isto aconteça porque os poetas sejam assim mesmo: não fazem *outdoors*, nem documentários para publicidade. Projetam ao futuro uma imagem a que o futuro dará razão. Coisa de *idiota profissional*, de visionário, de poeta mesmo, enfim.

#### REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.

FRAGA, Myriam. *Pescadores de Mar Grande*. *Clã*, Fortaleza, 1970.

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.



## Palavra de mulher, coisa fecunda\*

*Cid Seixas*



Grande Otelo não gostava de ser considerado o maior ator negro do Brasil. Ele queria ser, simplesmente, ator. Sem rótulos ou classificações da estética racial. Sua arte ultrapassava os limites da sua circunstância e exigia ser considerada para além das classificações de grupos minoritários. Infelizmente, ao contrário do que o Grande Ator queria, cada vez mais os representantes intelectuais da partição ou da fragmentação do Homem subdividem o território.

Considera-se isoladamente a arte do negro, a arte da mulher, a arte do homossexual, como se a criação fosse uma fraqueza paroquial e não uma força universal. O grande artista será sempre reconhecido como artista, independentemente das festinhas íntimas dos pequenos grupos. Fernando Pessoa não precisa das celebrações do GGB nem do Dia do Orgulho Gay para ser uma das vozes mais significativas da literatura do século XX. Seu valor ultrapassa sua circunstância e silencia as vozes do ressentimento ou preconceito.

Mas nosso momento, marcado por acertos e equívocos, estuda a mulher como grupo minoritário. Ou como margem de um processo. Fala-se em literatura feminina como subdivisão, como se a mulher não fosse por excelência fonte e sujeito da criação artística.

Myriam Fraga sabe disso melhor do que todos nós. Seu livro *Femina* (1996) é um testemunho monumental do lugar da mulher no universo da criação e da inteligência.

---

\* Texto publicado anteriormente na revista literária *Blau* (Porto Alegre, n.17, p.20-21, jul. 1997).

Uma escritora plena e senhora do seu sentir não precisa ser “descoberta” pelos grupos de beneficência intelectual da mulher, nem ser estudada como poetisa. Ela é Poeta, completa, portanto, como dizia Cecília Meireles. Aliás, como nos ensina a própria Myriam:

*Poesia é coisa  
De mulheres.  
Um serviço usual,  
Reacender de fogos.* (p. 9)

O texto que abre o livro e serve de *parti pris*, “Ars poetica” (p. 9-10), fala por si, dispensando os argumentos. Todos os poemas giram em torno de um só e único eixo: o ser mulher.

Cada poema é uma fala de personagens. Alguns, imortalizados ou tornados clássicos pela tradição literária, como as mulheres retiradas da Bíblia para o espaço profano e sagrado do poema. Outros personagens, bem nossos, saem da aridez das caatingas, como Maria Bonita, para adquirir voz profunda e cortante, como seu punhal, no texto de Myriam Fraga.

A sensualidade de alguns poemas contrapõe-se ao descompasso feroz do trágico, presente em outros. Eros, o doce menino de setas envenenadas, com suas diabruras quer neutralizar o tirânico poder de Thanatos, sempre a escrever com sangue a frase derradeira da história.

Muita gente confunde o lírico com a expressão do eu do poeta. Até mesmo T. S. Eliot, ao tratar das três vozes da poesia, identificava o gênero lírico com a primeira pessoa, com aquela que fala. Mas poesia é fingimento. Não foi preciso Pessoa dizer isso; há muito antes já se sabia. Na nossa tradição literária, que remonta às fronteiras de Portugal e Galícia no século XIII, as cantigas de amigo surgiam como obras de ficção. O poeta dava voz aos personagens femininos como agora, sete séculos depois, Myriam Fraga retoma o fazer.

Assim como as cantigas de amigo, sem deixar de pertencer ao gênero lírico, traziam em si pequenas narrativas que funcionavam como pretexto da exaltação lírica, em **Femina**, passamos da descrição de

estados de ânimo a pequenos núcleos narrativos investidos de função descritiva.

Desde *Sesmaria*, de 1969, que Myriam Fraga elege e conta um tema que serve de centro constelar de cada um dos seus livros. Este procedimento, na verdade, pode ser flagrado em outros dos seus trabalhos sem a mesma nitidez dos exemplos eleitos. Tanto *Sesmaria* quanto *Femina* não são reuniões de poemas dispersos, mas obras orgânicas em que os poemas são falas de um grande diálogo.

A poeta publicou seu primeiro livro, *Marinhas*, em 1964, com o selo da Macunaíma, uma editora artesanal criada na Bahia por um grupo integrado, dentre outros, por Glauber Rocha, Calasans Neto, Florisvaldo Mattos e pela própria Myriam. Pela Macunaíma publicou, ao todo, sete títulos. Seu primeiro livro lançado em nível nacional foi *O risco na pele*, pela Civilização Brasileira, em 1979. Ainda na editora de Ênio Silveira, publicou *As purificações ou O sinal de talião*, em 1981. Participou de várias antologias, tanto no Brasil quanto no exterior.

Não por acaso, o tom épico se infiltra igualmente no lirismo de *Sesmaria*, como acontece em *Femina*. No livro dos anos sessenta, a poeta cantava a sua cidade, Salvador; agora, é o mundo, com todas as mulheres simbolizadas, que vem ao encontro da poesia de Myriam Fraga:

*Esta noite eu irei à tenda*

*De Holofernes.*

*Lá o encontrarei reclinado*

*Em seus coxins de ouro. (p. 23)*

Mitos sociais e individuais reinventam o universo da mulher, permitindo àquela que outrora cantou a sua província erguer a voz para cantar o mundo. Mas, aí, as encruzilhadas se confundem. E ela canta os labirintos do próprio ser.

## REFERÊNCIAS

FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Macunaíma, 1964.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FRAGA, Myriam. *As purificações ou O sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

## Nomeação da origem\*

*Manuel da Costa Pinto*



Referências à paisagem e à história da Bahia, figuras extraídas da mitologia, instantâneos da sensibilidade feminina. Esses elementos, onipresentes na poética de Myriam Fraga, podem sugerir uma obra coagulada na cor local, avessa ao presente, circunscrita ao gênero.

Mas a *Poesia reunida* da escritora e ensaísta baiana — livro que recapitula uma trajetória que se inicia com *Marinhas* (1964), vai até *Femina* (1996) e inclui uma seção de “Inéditos e esparsos” — tem um elemento ainda mais dominante, que transtorna todo o resto: versos de uma modernidade que não recusa a nomeação da origem e não se refugia no abstrato.

Não surpreende, portanto, que essa poesia ao mesmo tempo narrativa e enraizada na história tenha ficado ao largo da crítica hegemônica, mais afeita ao culto modernista da concisão e à retórica da “poesia pura”. A publicação de *Poesia reunida* pode corrigir tal distorção.

*Com velas, cordame e mastros*

*Construirei minha ausência.* (p.25)

escreve ela num dos poemas de *Marinhas*, livro de estréia que surpreende pela maturidade poética, no qual a capitulação do sujeito diante da realidade objetiva que o mineraliza se instaura em versos de talhe seco, de extração cabralina — reiterados no livro seguinte, *Pescadores de Mar Grande*:

---

\* Texto publicado anteriormente na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 2008. Caderno Ilustrada, p. E11.

*De madeira*  
*Faz-se*  
*Um barco,*  
*Amanho seco*  
*E seguro.*  
*Crava, martela*  
*Calafate.*  
*De estopa e breu*  
*Faz-se.*

[...]

*De trabalho*  
*Faz-se*  
*Um homem*  
*Lavrado de dor*  
*E espuma,*  
*Cinzel de tempo*  
*Na cara*  
*E a violência*  
*No punho. (p.31)*

Seguem-se livros como **Sesmaria**, que retoma ambiências de Salvador e figuras históricas (os marranos perseguidos pelo Santo Ofício; Tomé de Souza, primeiro governador-geral do Brasil), e **As Purificações ou O sinal de talião**, no qual personagens da mitologia antiga e cristã chegam até nós deformadas ironicamente:

*Eu,*  
*Maria, a Sanguinária*  
*Isabel, a Católica,*  
*Rainha destronada*  
*Inocente e assassina.*

*Hoje masco chicletes  
Perfumados a menta,  
Estrela absoluta  
Dos filmes de pornô. (p.259)*

Autora de um ensaio sobre Leonídia Fraga, a noiva de Castro Alves, ela contrasta essa musa trágica com outra paixão do poeta, a atriz Eugenia Câmara, em dois poemas do livro **Femina** (p.441 e p.440).

Nesse mesmo livro, a sujeição feminina ao desejo se anuncia no poema sobre “Dejanira” (mulher de Hércules, o herói grego):

*E enfim, quando exausta  
Eu desfaleço  
Na cama ensangüentada,  
Ele deita ao meu lado  
E lambe as chagas. (p.346)*

No desfecho de **Poesia reunida**, que traz poemas inéditos em livro da autora, o belíssimo “O mirante” (p.462-463) descreve um crepúsculo no Pelourinho, redescobrimo as litâneas do passado escravista na Salvador — e na poesia — do presente.

#### REFERÊNCIA

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.



# ENTREVISTA





# Myriam Fraga\*

## FORMAÇÃO

*Por se tratar de Myriam Fraga, a pergunta primeira é: como foi o seu relacionamento com Jorge e Zélia Amado?*

Conheci Zélia e Jorge em 1964, logo após terem vindo morar definitivamente na Bahia, na casa do Rio Vermelho. Foi um grande privilégio ter convivido com o casal. Uma amizade que só me trouxe coisas boas a que acredito ter correspondido com toda lealdade. Eu estava timidamente iniciando meu percurso na literatura e imediatamente conheci a tão proclamada generosidade de Jorge Amado para com os jovens escritores. Desde então e sempre pude contar com a sua atenção, seu apoio e, por que não dizer, com sua admiração, pela maneira com que se referiu a mim e a meu trabalho nos livros *Bahia de Todos os Santos* e *Navegação de cabotagem*.

A criação da Fundação Casa de Jorge Amado, em 1986, o fato de ter sido indicada, pelo próprio Jorge, como diretora executiva da instituição e ter merecido seu apoio incondicional só fez aumentar os laços de amizade e confiança. Foi essa confiança que me permitiu enfrentar um trabalho para o qual a princípio não me julgava preparada e ter conseguido vencer os desafios de manter uma instituição cultural com muita ambição, mas poucos recursos. Gostaria de dizer também que, embora sempre dando todo apoio, Jorge nunca interferiu diretamente nos trabalhos da Fundação, embora nos falássemos quase todos os dias, mesmo quando eles estavam em Paris.

---

\* Entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, publicada anteriormente em RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores do Norte e Nordeste*. Lauro de Freitas: Livros.com, 2009. p. 213-228 (Biografia e criação literária. v. 6).

Repito que para mim foi um privilégio ter privado de sua intimidade, na Bahia, no Rio de Janeiro, em Paris, nas muitas viagens que fizemos juntos, na convivência com sua família, seus filhos e netos que hoje continuam a preservar o seu legado.

Zélia e Jorge Amado formavam um casal extraordinário por sua alegria de viver, sua dedicação à literatura, sua sabedoria adquirida em anos de luta solidária, seu conhecimento das coisas e do mundo, sua capacidade de fazer e manter amizades e, sobretudo, pelo talento e pela simplicidade que demonstravam em todas as ocasiões, tanto no trato dos humildes como dos poderosos.

Não podemos esquecer que Jorge Amado, além de um extraordinário escritor, teve um papel destacado no panorama político do século vinte, participando ativamente de momentos marcantes não só no Brasil, mas igualmente no plano internacional.

*Como apresentaria seu núcleo familiar e seu meio ambiente (onde e quando nasceu, a família, a infância)?*

Nasci em Salvador, em 9 de novembro de 1937, às vésperas da proclamação do Estado Novo que implantou a ditadura de Getúlio Vargas no país. No dia seguinte ao meu nascimento, Jorge Amado, ao regressar de uma viagem pelos países da América do Sul e pelos Estados Unidos, foi preso em Manaus pela polícia de Vargas. Cito esse fato por considerar uma coincidência interessante.

Venho de uma família de classe média, profissionais liberais com ligações com a Universidade: médicos, advogados... Meu avô materno, João de Souza Pondé, de antiga família do sertão baiano, era um médico respeitado, com uma grande clientela. De seus nove filhos, três exerciam a medicina, duas de suas três filhas eram casadas com médicos. Os outros filhos, um era advogado, professor da Faculdade de Direito, chegando a reitor da Universidade da Bahia. Os outros dois seguiram a carreira militar, atingindo altos postos em suas corporações.

Meu pai, Orlando de Castro Lima, também vinha de uma família numerosa, onde, além dele, dois irmãos eram médicos. Livre-docente da Faculdade de Medicina da UFBA, foi um dos fundadores da Escola Bahiana de Medicina, instituição de ensino privado, considerada uma das melhores de nosso Estado, e seu diretor durante 14 anos. Além de um excelente médico, era um homem de grande inteligência e sensibilidade, amava as artes e a literatura e foi um colecionador de gosto apurado. Devo a ele o amor aos livros e às artes, uma sensibilidade um tanto exagerada e certo pendor para a melancolia. De minha mãe, Beatriz Pondé, herdei a obstinação e o senso prático.

Passei toda a minha infância na cidade do Salvador ou cidade da Bahia, como era chamada. Uma cidade tranquila, onde todos se conheciam, onde se podia caminhar livremente pelas ruas sombreadas, e a violência ainda não se transformara em realidade.

Logo após o meu nascimento, fomos morar com minha avó materna, que ficara viúva, em sua casa, um sobrado situado na Avenida Sete de Setembro, em São Pedro, então ainda zona residencial, próximo ao Largo da Piedade, onde aprendi a dar os primeiros passos. Era *a casa de São Pedro* da qual não guardo nenhuma lembrança além de relatos da família e alguns poucos retratos. Dois anos depois, nos mudamos para o bairro da Barra, onde começam a tomar forma minhas embaçadas recordações. Aí ficamos pouco tempo porque logo meu pai construiu uma casa na Graça, onde moramos durante quase trinta anos. Uma casa grande, em estilo colonial, com muitos azulejos antigos que meu pai garimpava nos antiquários, com fontes no jardim e muitas árvores. Tive cachorro, gato, papagaio, tartaruga. Embora filha única, nunca me sentia solitária, pois tinha muitos primos e vizinhos da minha idade. Curiosamente, a entrada do jardim de nossa casa não tinha portão. Nunca teve e só agora eu me dou conta de que coisa extraordinária era uma casa sem portão. Também não tinha muros, apenas uma cerca delimitava o terreno.

Tive com essa casa uma relação muito forte. Quando me casei e fui morar num apartamento, quase na mesma rua, me senti desterrada. Durante anos, aquela foi sempre a *minha* casa.

Aliás, as casas sempre tiveram um significado especial em minha vida, como se fossem portos de passagem numa longa viagem sem volta, mapa de fantasia onde exercito meu processo de eterno viajante ancorado em seu próprio destino.

*Quais as relações com seus pais? Qual o tipo de educação recebida?*

Minhas relações com meus pais sempre foram excelentes. Sempre me senti muito amada, muito protegida. Tive tudo que uma menina de minha classe social poderia desejar. Tanto que vivi ao lado deles a vida inteira. Mesmo depois de casada, fomos morar em casas vizinhas, acompanhei-os até o fim da vida. A minha educação seguiu o modelo da época, em colégios particulares para moças. Aos dezoito anos, li *Memórias de uma moça bem comportada*, de Simone de Beauvoir, e levei um susto. Mas já então era difícil escapar da armadilha. Aos dezenove anos, eu estava casada e com um filho. Para variar, meu marido, Carlos Fraga, que faleceu em 2004, depois de uma longa enfermidade, também era ligado à Universidade, pois além de advogado foi professor da Faculdade de Direito e procurador da UFBA. Era então o que se poderia chamar de “um bom partido”. Com um futuro promissor, segundo os cânones da época, seguia os passos do pai, Albérico Fraga, de conhecida família do Recôncavo Baiano, que foi deputado constituinte em 1946 — na mesma ocasião em que Jorge Amado estreava no parlamento, eleito deputado pelo Partido Comunista de São Paulo —, depois secretário da Justiça no governo de Otávio Mangabeira e reitor da Universidade Federal da Bahia, em 1963, sucedendo a Edgard Santos, figura mítica em nosso Estado que, nos famosos anos 1950, foi o responsável pela federalização da Universidade da Bahia, dando-lhe projeção nacional na área das artes e da cultura.

*Qual a “biblioteca” de seus verdes anos?*

Desde muito cedo a leitura foi uma das minhas ocupações prediletas. Passava horas atracada com um livro. Antes mesmo de ser alfabetizada, vi-

via pedindo às pessoas que lessem para mim e poucas coisas desejei tanto quanto aprender a ler. Só assim teria à minha disposição tantas aventuras, tantas vidas diferentes. Em criança, lia contos de fadas, Grimm, Perrault, Andersen, *As mil e uma noites*, toda a coleção de Monteiro Lobato, livros de aventuras, de piratas, a coleção Terramarear, *Moby Dick*, *A ilha do tesouro*, *Robison Crusoe*, lia tudo o que me caía nas mãos. Depois, foi a vez dos romances franceses, Balzac, Flaubert, dos russos, com Tolstoi e Dostoievski, e poesia, muita poesia. Desde criança eu conhecia nossos poetas românticos de Castro Alves a Gonçalves Dias, eram leituras desordenadas, sem nenhum método, ao bel-prazer da paixão das descobertas. Por esse tempo, a Editora Globo, de Porto Alegre, publicava grandes obras de autores internacionais em belas traduções: Charles Morgan, Thomas Mann, Sommerset Maughan, Aldous Huxley e Marcel Proust, com seu monumental *Em busca do tempo perdido*, foram alguns dos autores com quem então travei conhecimento. E Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Edgar Allan Poe, que foi uma das minhas leituras prediletas, assim como Baudelaire, Verlaine e os simbolistas franceses. A descoberta de Fernando Pessoa foi um deslumbramento. Aliás, a poesia foi e é um eterno deslumbramento em minha vida. Desde Camões, Eliot, Pound, até os poetas de minha *aldeia*, meus companheiros de travessia, passando pelos poetas do Modernismo: Bandeira, Drummond, Jorge de Lima... O primeiro romance de Jorge Amado que li foi *Gabriela*, cujo lançamento provocou uma revolução editorial, mas que não é o meu preferido. Gosto mais de *Mar morto* e de *Tenda dos Milagres*. Essas foram minhas primeiras descobertas, outras vieram mais tarde, ao longo dos anos, com Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, entre outros que não vou nomear sob pena de estender-me além da conta. Hoje não leio tantos romances. Prefiro poesias, ensaios e contos, talvez porque já não tenha tanto tempo disponível.

### *Como e quando começou a escrever?*

Desde criança, quando descobri que os livros não eram fruto de geração espontânea, mas criação de uma pessoa real, vivia a fantasia de tam-

bém vir a ser uma escritora. Imaginava meu nome na capa dos livros, inventava estórias, escrevia poemas... Mas nada de muito concreto. Eram brincadeiras e nada mais. Com dezoito anos, mais ou menos, comecei a escrever às escondidas meus primeiros poemas com a intenção de publicá-los. Mas não era fácil, pois, embora vivesse num ambiente propício aos livros e à leitura, não conhecia nenhum escritor e era muito tímida e insegura para revelar o meu segredo. Não queria me arriscar pedindo opinião a pessoas que talvez me recebessem com desagrado ou, pior, com indiferença. Mas aos poucos fui me revelando, me aproximando de jovens escritores da mesma idade, me integrando a uma patota, me sentindo aceita, tentando fazer o meu caminho. Em 1963, tomei coragem e enviei três poemas para a secção Porta de Acesso, na revista *Leitura*, editada no Rio de Janeiro. Tudo no maior segredo, porque não tinha nenhuma segurança se seriam ou não aprovados. Para minha surpresa e alegria não só foram aceitos como elogiados. Logo depois, comecei a publicar na página literária do *Diário de Notícias*, depois no *Jornal da Bahia*, na *Tribuna da Bahia* e em *A Tarde*, um dos maiores e mais prestigiados jornais de nosso Estado. Foi então que conheci o gravador Calasans Neto e nos tornamos amigos inseparáveis. Ele foi um dos criadores das Edições Macunaíma, juntamente com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares, todos ligados ao movimento cultural iniciado por jovens estudantes do Colégio da Bahia, que ficou conhecido como “A Jogralesca”, e à revista Mapa, que, com apenas cinco números publicados, marcou uma geração.

*Considera seu primeiro livro publicado um sucesso, um insucesso, um marco determinante em sua vida?*

Meu primeiro livro, *Marinhas*, em edição de cem exemplares, fora do comércio, com apenas onze poemas, foi um sucesso para mim no sentido de que me abriu muitas portas. De saída, foi elogiado pelo jornalista, escritor e crítico, Odorico Tavares, o todo-poderoso diretor dos Diários Associados na Bahia, em sua coluna “Rosa dos Ventos”, publicada no

*Diário de Notícias*. Também recebeu referências elogiosas de Stella Leonardos, em sua coluna “Estante de poesia”, no *Jornal de Letras*, no Rio de Janeiro. Isso fez com que me tornasse conhecida de um pequeno grupo ligado às artes e à literatura, facilitando minha integração nos meios culturais, ao tempo em que fortalecia em mim a crença de que estava no caminho certo. Foi a partir desse momento que me aproximei de Jorge Amado e de outros intelectuais. Esse livro mais tarde desdobrou-se em mais dois títulos: ***Pescadores de Mar Grande*** e ***A ilha***.

*Houve em sua vida uma encruzilhada, um acontecimento que a marcou de modo determinante?*

Minha vida foi uma construção feita no dia a dia. Muitos acontecimentos me marcaram, uns mais, outros menos, mas nenhum de forma determinante. Nunca houve acontecimentos definitivos além dos presumíveis desastres, mas sempre me senti caminhando no fio de uma navalha e, muitas vezes, como o poeta Drummond, indaguei: *Devo seguir até o enjoo, posso sem armas revoltar-me?*.

Tudo é tão instável, tão precário. Na verdade, não temos nenhuma certeza. A vida é uma ilusão, e tudo pode acabar em um segundo. O resto é fantasia ou é literatura, como queiram.

*Você hoje é uma poeta. Como concilia o ofício de escrever com a necessidade de trabalhar e exercer outra profissão?*

Considero-me uma escritora por destino e vocação. Todos os trabalhos que realizei até agora me direcionaram ao que foi, desde o princípio, meu projeto maior: a palavra. Minhas atividades sempre giraram em torno do ofício de escrever. Quando renunciei a uma carreira universitária, que seria o caminho mais natural às minhas aspirações, dediquei-me de corpo e alma à construção de uma obra literária. Mas, ao mesmo tempo, procurava realizar outras atividades, todas ligadas ao mesmo propósito. Em começos dos anos 70, por iniciativa do poeta Humberto Fialho Guedes, tentamos articular, juntamente com o poeta Florisvaldo

Mattos, o gravador Calasans Neto e o poeta Fernando da Rocha Peres, um renascimento das Edições Macunaíma, com o intuito de transformar o que era um sonho de jovens idealistas em uma empresa comercial. A princípio, tudo parecia dar certo, mas não contávamos com os percalços da economia em nosso país. A inflação descontrolada e a morte prematura de Humberto Fialho Guedes sepultaram o projeto da Macunaíma Empreendimentos Editoriais Ltda. Ficou o sonho. De vez em quando, sempre que possível, sem nenhuma programação regular, produzimos mais um livro, com muito carinho e nenhum lucro financeiro, todos com a marca registrada de Mestre Calá e suas gravuras maravilhosas.

Em 1980, fui trabalhar com Zilah Azevedo na Fundação Cultural do Estado da Bahia, então presidida por Geraldo Machado, onde realizei vários projetos na área de Literatura dos quais os mais importantes foram: a criação do Centro de Literatura Luís Gama, inaugurado por Orígenes Lessa, estudioso da obra do poeta e abolicionista baiano, a realização dos Encontros de Literatura Emergente I e II, em parceria com o Instituto de Letras da UFBA, e o projeto editorial da Coleção dos Novos, responsável pela revelação de jovens autores baianos, alguns hoje reconhecidos nacionalmente. Mas a realização mais importante foi sem dúvida a exposição comemorativa dos 70 anos de Jorge Amado, em agosto de 1982, que, além de em Salvador, esteve em Fortaleza e em Brasília, finalizando seu percurso em 1984, na Bienal do Livro, em São Paulo.

Essa exposição, por sua extensão e magnitude, teria sido a semente de uma futura instituição que iria abrigá-la definitivamente. Quando, em 1986, foi criada a Fundação Casa de Jorge Amado e ele me convidou para dirigi-la, me senti gratificada. Hoje são 22 anos e várias realizações e, o que é mais importante, a Fundação é uma referência no campo da literatura.

Em 1984, a convite de Jorge Calmon, editor-chefe do jornal *A Tarde*, iniciei minha participação como jornalista, assinando durante 20 anos a coluna Linha d'Água, sobre fatos culturais. Nesse mesmo ano, fui eleita por unanimidade para a Academia de Letras da Bahia e fiz minha primeira viagem internacional. Passei 28 dias nos Estados Unidos a convite

do programa Writers in Visitor. Foi uma grata experiência. Aliás, todas as viagens que realizei até agora sempre tiveram a ver com a literatura. Foram seminários, congressos, conferências, bienais, feiras de livros e outras atividades correlatas. Não me lembro de ter feito uma só viagem exclusivamente a passeio ou como turista.

Foi como escritora e diretora da Fundação Casa de Jorge Amado que fui a Lisboa pela primeira vez, de passagem por Cabo Verde, onde participei do seminário sobre o movimento literário “Claridade”, realizado na cidade de Mindelo, na Ilha de São Vicente. Lembro-me ainda da grande emoção que senti diante da Torre de Belém, de onde partiram os navegadores e onde parecia ecoar ainda a voz irada do velho do Restelo.

## ESCREVER

*Como nasce um texto? Pode contar como nasceu um dos seus poemas ou livros?*

É muito difícil explicar como nasce um determinado texto. Depende do momento, da circunstância e da finalidade. Mas, já que estamos tratando principalmente de poesia, duas coisas me parecem absolutamente necessárias para que um poema possa não só revelar-se, mas realizar-se em plenitude. Em primeiro lugar, é preciso que haja uma deliberação, um intenso desejo de expressar-se. Alguma coisa que precisa e merece ser dita. Em segundo lugar, é preciso saber dizer, ter a consciência do ofício que faz com que a emoção se condense e se apure, transformando-se em palavras.

*O processo criativo de seus poemas passa por muitas fases de elaboração? Pode exemplificar?*

O primeiro movimento é a motivação ou, como alguns preferem chamar, a inspiração. Esse é um momento assim algo mágico e se revela

como uma espécie de iluminação. Depois, vem a parte mais trabalhosa. A fixação do sentimento em palavras, a decantação, a transformação e, então, surge o poema. Às vezes, chega quase pronto, mas, muitas vezes ou quase sempre, exige um intenso trabalho de depuração, um cuidadoso artesanato, até chegar ao ponto em que se reconhece que o produto está perfeito.

*Qual é a sua relação com a escrita?*

Uma relação visceral, apaixonada, instigante. Uma relação que envolve o corpo e o espírito e em que me realizo totalmente. A escrita é uma forma de poder que se alimenta de sua própria substância, que precisa se reinventar sempre, para que possa dar continuidade e sentido a esse jogo de faz de conta que é a própria vida.

*Por que escreve?*

Não saberia viver sem escrever. Escrevo por impulso, por necessidade e por prazer. E por vício também, é claro. Mas, muitas vezes, também escrevo para apaziguar os demônios. Os gregos chamariam a isso catarse...

*Em seu específico trabalho criador prevalece a interrupção ou a continuidade? Há crises? Com que as identificaria?*

Nunca houve crise, no sentido de ruptura, em meu trabalho criador. Quando não estou escrevendo, estou pensando em escrever. Evidentemente, há momentos de maior produtividade e outros de uma certa calma. Escrevo devagar, tenho um ritmo contido, desconfio das facilidades. Estou sempre reescrevendo o mesmo texto, até encontrar a forma que me parece mais adequada a expressar meus sentimentos.

*Há momentos felizes ou ideais para escrever?*

Qualquer momento pode ser *o momento*. Aquela feliz coincidência entre querer e poder. Aquele espaço de isolamento e tranquilidade em

que as ideias fluem sem interrupção. Mas, para os realmente aficionados, não há tempo ruim. A força da palavra em sua ânsia de existir supera qualquer obstáculo.

*Houve em sua vida de escritora um acontecimento extremamente gratificante ou de grande frustração?*

Frustração e gratificação fazem parte da vida de todo mundo. Na verdade, cada poema realizado é sempre extremamente gratificante, pois justifica nossa existência enquanto poeta. O ofício do escritor é uma constante busca de entendimento, uma tentativa enganosa de driblar a própria morte, uma ilusão de permanência que, afinal, nunca se realiza inteiramente, pois somos apenas um sopro, um suspiro perdido na vastidão do tempo, esta ilusão das ilusões.

Mas, tentando ser mais concludente, vou tentar responder a essa pergunta de forma mais explícita. Na minha vida de escritora tive muitos momentos gratificantes e algumas frustrações. Quem nunca os teve? Mas respondo com um exemplo que talvez atenda às duas indagações. Em 2002, recebi um convite para realizar, na qualidade de escritora e diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, a conferência inaugural do Colóquio sobre Jorge Amado, organizado pelas professoras Jacqueline Penjon e Rita Olivieri-Godet, na Universidade Paris-Sorbonne. Foi um momento extremamente gratificante, principalmente porque, de certo modo, me compensou da frustração de não ter cursado a Universidade. No entanto, minha obra é estudada hoje em várias universidades, o que é também muito compensador.

*Onde encontra estímulos e pretextos para escrever? Poderia exemplificar?*

Um verdadeiro escritor não precisa de estímulos ou pretextos, porque o ofício de um escritor é escrever.

*Escreve regularmente ou é possuída por rápidos improvisos?*

Acho que nada, na verdade, é improvisado no ato de escrever. Mesmo o que chamamos de inspiração, e que às vezes nos parece tão espontâneo, não é mais do que uma artimanha que nos permite elaborar internamente nossos conflitos. Escrever é um ato extremamente temerário, que pode dissimular, revelar, ou simplesmente inventar. E nisso é que reside seu maior encanto e seu maior perigo.

*Qual é o papel que o imprevisto desempenha em seu trabalho criativo?*

Na arte, como na vida, não existe imprevisto, é tudo calculado, mas, às vezes, a gente não reconhece. O que parece imprevisto muitas vezes já vinha sendo processado há muito tempo, apenas esperando o momento certo para revelar-se.

*Existe o “prazer de escrever”? Poderia descrevê-lo?*

Existe o prazer, mas existe também o sofrimento. Às vezes, escrever é um trabalho penoso, que nos exaure, nos vira pelo avesso e pode resultar em realização, e aí é o prazer, ou em frustração, o que é bem doloroso.

*Como se sente dentro da literatura brasileira?*

Faço minha parte, mas reconheço que ainda é pouco. Principalmente quando se trata de divulgar, de buscar espaço junto às editoras, de percorrer todo o extenso caminho que vai do autor ao leitor. Morar em um estado como a Bahia, sem tradição editorial, é como morar numa ilha. De vez em quando, lanço minhas garrafas ao mar e fico esperando que elas cheguem a alguma praia habitada. Os poetas são uma espécie em extinção; pena é que, como as baleias e as tartarugas, não encontrem uma ONG disposta a adotá-los. Mas, na verdade, isso não me inquieta muito. Não me interesso por carreira literária, não sei administrar a própria glória. Simplesmente escrevo para sobreviver. O poeta é sempre um so-

brevivente de si mesmo. É verdade que não faço apenas poesia, também faço textos em prosa, mas o que me define mesmo é a poesia.

*Como o cotidiano (família, filhos, carreira paralela...) influencia o ofício de escrever?*

O cotidiano às vezes atrapalha porque impõe deveres, obrigações, horários, muitas vezes conflitantes com o tempo que gostaríamos de dedicar à criação. Tive a sorte de merecer quatro filhos, Carlos, Paulo, Ângela e Eduardo, que são quatro companheiros, quatro amigos, e que me deram cinco netos que completam a minha alegria. A família, se muitas vezes exige dedicação, por outro lado nos traz segurança, afeto, tranquilidade. O importante é saber compatibilizar as diferenças e tirar o máximo proveito do que a vida pode nos oferecer como motivação. Mesmo que o cotidiano nos pareça inibidor e limitado, sempre poderemos recorrer aos versos de Jorge de Lima: *Mesmo sem naus e sem rumo, / mesmo sem vagas e areias, / há sempre um copo de mar / para um homem navegar.*

*A profissão de escrever ajudou ou ajuda na descoberta de si própria como mulher?*

Escrever sempre me renova e enriquece enquanto ser humano. É uma anamnese constante, uma permanente descida ao fundo do poço. Acho que o fato de ser homem ou ser mulher não tem muito a ver com isso.

*Existe no país uma escrita, enquanto texto, feminina?*

O que é uma escrita feminina? A que é escrita por mulher ou a que aborda temas ligados ao feminino? Flaubert, indagado sobre quem era madame Bovary, respondeu: “— Madame Bovary c’est moi.”. Existe uma literatura brasileira. O fato de o escritor ser do sexo masculino ou feminino, em minha opinião, não determina o assunto ou a qualidade de seus textos. Faz boa poesia quem é bom poeta.

*Quando escreve pensa nos críticos, nos leitores, em quê?*

Na verdade, penso mais em realizar um bom trabalho, me satisfaço com isso. Fico muito feliz quando consigo expressar o que sinto. No momento em que escrevo, não penso nos críticos, não penso em agradar o possível leitor, embora me sinta gratificada com o seu reconhecimento.

*Quando escreve, percebe autocensuras, temores em se revelar, impedimentos?*

De forma alguma. Quando escrevo, sou livre e posso me inventar, revelar, mitificar à vontade. Quando escrevo, sou o que sou: uma grande mentira ou uma verdade de fato. No final, o que importa é o texto.

*Poderia apresentar um pouco as suas obras?*

Meu primeiro livro, **Marinhas** (1964), marcou meu primeiro passo nos meios literários. Foi na verdade uma estreia, em todos os sentidos, porque muito pouca gente sabia de minhas pretensões. Nem a família, nem os amigos. Até então, só havia publicado uns três ou quatro poemas em suplementos literários. Foi publicado pelas Edições Macunaíma, com capa e ilustrações de Calasans Neto. Uma marca de fantasia, quase uma ficção, a Macunaíma era muito respeitada pela qualidade gráfica e pelo apuro com que escolhia os autores.

No ano seguinte à publicação de **Marinhas**, participei de uma antologia com o título de *Cinco poetas*, reunindo autores de várias gerações. Os outros participantes eram: Godofredo Filho e Carvalho Filho, expoentes da geração Arco & Flexa, Florisvaldo Mattos e Fernando da Rocha Peres, da geração Mapa. Esse lançamento teve muita receptividade na época e marcou mais um passo em meu itinerário.

Meu segundo livro solo foi **Sesmaria**, vencedor do prêmio Arthur de Salles, instituído pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, no governo de Luís Viana Filho, e publicado pela Imprensa Oficial da Bahia em 1969. A comissão julgadora foi constituída pelos poetas Godofredo Filho e Florisvaldo Mattos e pelo professor e crítico-

co Eduardo Portella. Esse livro tem quatro divisões — *a cidade, os fantasmas, os naufrágios e os invasores* — que tratam respectivamente da cidade do Salvador, de vultos históricos ligados à sua história, de naufrágios ocorridos nas águas da Baía de Todos-os-Santos e, por último, constituindo a parte mais extensa, da invasão holandesa a essa cidade, ocorrida em 1624.

Depois de *Sesmaria* veio o *Livro dos adynata* (1973), também publicado pela Macunaíma, com capa de Calasans Neto e um belo prefácio de Jerusa Pires Ferreira. Dividido em três segmentos — *Definição, ou da impossibilidade de dizer; Paisagem, ou da impossibilidade de ver; e Persona, ou da impossibilidade de ser* —, foi escrito num momento de privação das liberdades mais essenciais. Considero este livro um dos meus trabalhos mais bem realizados, tanto na estrutura quanto na forma.

*A cidade*, publicado em seguida, é uma edição ilustrada por Calasans Neto reunindo os poemas da primeira parte de *Sesmaria*. Seguem os livros *O risco na pele* (1969) e *As purificações ou O sinal de talião* (1981) pela Editora Civilização Brasileira, ambos com apresentações de Mário da Silva Brito, o grande historiador do Movimento Modernista de 1922. O primeiro é uma antologia que inclui alguns poemas anteriormente publicados, mas o segundo, inteiramente inédito, foi concebido de acordo com um roteiro previamente traçado. Nas quatro partes que o compõem — *O talhe das pedras, O vaso ritual, O sinal de talião e A anunciação do silêncio* —, vai se desenhando o roteiro de uma viagem através do tempo, desde o momento inicial, o separar das águas, até a hecatombe final, *o silvar das ogivas*. No final, um tributo a um ídolo dos tempos modernos, a “Antielegia para John Lennon”.

Em seguida, fiz um disco/livro que, na verdade, é um longo poema com um título mais longo ainda: *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, com apresentação de Jorge Amado (Macunaíma, 1983), recriação de uma antiga lenda indígena sobre a descoberta do fogo, musicado por Carlos Pita e ilustrado por Calasans Neto.

Os livros seguintes foram *Os deuses lares*, com apresentação de Boris Schnaiderman (Macunaíma, 1992), e *Femina* (Casa de Palavras, 1996).

De 2001 a 2007, publiquei biografias de escritores e artistas, dedicadas ao público infantil e infanto-juvenil pelas editoras Moderna e Callis. Em 2002, publiquei *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*, um estudo sobre as relações do poeta com a sua terra natal e o encontro com *a musa infeliz*, a quem dedicou inúmeros poemas, que morreria louca muitos anos depois da morte prematura de seu apaixonado poeta.

Meu último livro, *Poesia reunida*, publicado pela Academia de Letras da Bahia em convênio com a Assembleia Legislativa, foi lançado em maio de 2008, durante a realização do “Seminário Myriam Fraga: poesia e memória”, organizado pela Professora Evelina Hoisel, também autora do prefácio. Os textos apresentados durante o seminário serão publicados em breve. Foi um dos momentos mais gratificantes na minha vida literária. Esse livro, com quase quinhentas páginas, foi para mim uma espécie de legado, uma prestação de contas do que realizei até então em poesia. Pretendo agora publicar contos e crônicas, dois poemas dramáticos e iniciar um texto que vem me perseguindo há muito tempo, mas ainda não posso definir o que será, e se será... Escrever, como viver, é também muito perigoso...

## DEPOIS DO TEXTO

### *Como conseguiu publicar seu primeiro texto?*

Em 1963, estava apenas começando, quando Calasans Neto leu uns poemas que eu tinha feito sobre o mar e me sugeriu publicá-los pela Macunaíma, editora que tinha muito charme, mas nenhum capital. Na verdade, nem sei se poderia considerar-se uma editora. Na versão de Fernando da Rocha Peres, um de seus criadores, *foi uma brincadeira que pegou*. Mas que publicou quase todos os bons escritores baianos da época, alguns inéditos, como foi o meu caso, e outros famosos. Publicou também autores nacionais, como Vinicius de Moraes, Olga Savary e Pe-

dro Nava. Ultimamente, tenho pensado muito no papel da Macunaíma na literatura baiana e acho que mereceria um estudo mais apurado. Voltando ao meu primeiro livro: Calasans entusiasmou-se pelos versos e fez um projeto gráfico que era uma joia. Nascia, assim, *Marinhas*, em edição bancada pela autora.

*Mudou de casa editora? Por quê?*

Na verdade, nunca tive isso que chamam, pomposamente, casa editora. A maioria de meus livros foi publicada com o selo da Macunaíma. Como disse, publiquei também dois livros de poesia pela Civilização Brasileira, quando tive o prazer de conhecer Ênio da Silveira, um ícone da minha geração. Sempre me interessei pela arte da editoração e me empenhei em muitos projetos para estimular a produção de livros em meu Estado. À frente da Fundação Casa de Jorge Amado, criei uma editora, a Casa de Palavras que já tem uma bela carteira de mais de cem títulos publicados. Mas é uma editora institucional, que não tem fins comerciais, embora seja uma fonte de renda para a instituição. A atividade editorial é um negócio como outro qualquer, nenhum editor está disposto a perder seu rico dinheirinho num projeto sem perspectivas de lucro. Editores fogem dos livros de poesia como o diabo da cruz. Dizem que não vendem. De mim, prefiro não vender livros que vender a alma.

Quanto aos livros de prosa, a Editora Callis e a Editora Moderna publicam meus livros direcionados ao público infantil e infanto-juvenil com grande competência. *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves* poderia ter sido publicado por uma editora comercial, pois trata de um tema interessante e teve uma excelente repercussão, mas eu não me dei ao trabalho de negociar com uma editora. Tinha o patrocínio de uma empresa e resolvi publicar através da nossa Casa de Palavras. No fundo, gosto de acompanhar a edição, definir capa, ilustração, papel, tipagem, etc. Acho que em matéria de livros serei sempre uma amadora.

*Algum editor propôs-lhe escrever exclusivamente e com salário fixo? Aceitaria ou teria aceitado a ideia?*

Sim, desde que isso não significasse alugar minha pena incondicionalmente. Se me fosse dada inteira liberdade sobre meu texto, escreveria sim, por que não? Acho até que escrever por encomenda é um desafio. É verdade que nesse caso é preciso haver uma sintonia com o assunto. Não poderia escrever sobre algo que não me sensibilizasse. Como se sabe, com poesia é mais difícil, mesmo porque dificilmente um editor apostaria num livro de poemas.

*Acredita que a publicidade seja importante para o sucesso do livro?*

No mundo atual, a publicidade é essencial em todas as atividades. Mas é preciso levar em conta que o êxito de um determinado livro não lhe garante o selo de qualidade. Às vezes, o sucesso não dura mais que o tempo de o leitor correr atrás de outra novidade.

*Faça de conta de nada ter dito até agora. Poderia traçar o seu autorretrato? Quem é Myriam Fraga?*

Para mim é extremamente difícil. Tudo que eu sou está no que escrevo. No mais, sou apenas uma mulher que envelhece à sombra de suas árvores, de seus filhos, de seus livros.

## Sobre os autores



### ADONIAS FILHO

Foi jornalista, crítico, ensaísta e romancista. Contribuiu em diversos jornais, como os *Cadernos da Hora Presente*, o *Jornal de Letras*, o *Diário de Notícias*. Foi diretor da Editora A Noite e da Biblioteca Nacional. Dos muitos prêmios recebidos, destacam-se: o Prêmio Brasília de Literatura, com o romance *As velhas*, 1975, e o Prêmio Nacional de Literatura do Instituto Nacional do Livro. Membro da Academia Brasileira de Letras.

### ANGÉLICA SOARES

Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora dos livros: *Gêneros literários*, 2007; *A lira dos vinte anos*, 2006; *Paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, 1999, com o qual recebeu o prêmio Ivan Lins de Ensaio Literário, da Academia Carioca de Letras e União Brasileira de Escritores, entre outros.

### ANTONELLA RITA ROSCILLI

Jornalista-brasileirista, escritora e tradutora, é a biógrafa de Zélia Gattai Amado na Itália. Trabalha na Radiotelevisione Italiana (RAI). Formada em Língua e Literatura Brasileira com a tese *Memorie d'amore e d'anarchia: Zélia Gattai*, 2003, primeiro trabalho acadêmico italiano sobre a referida escritora. Dedicar-se à divulgação de matérias culturais e de atualidades sobre o Brasil e os países da África de língua portuguesa e publica em jornais, revistas e periódicos italianos e internacionais.

## ANTONIA TORREÃO HERRERA

Professora Associada do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, atuando nas áreas de Teoria da Literatura e Criação Literária. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Autora de ensaios e artigos publicados em periódicos e revistas especializadas.

## BORIS SCHNAIDERMAN

Tradutor, escritor e ensaísta. Professor de Letras Russas na Universidade de São Paulo. Traduziu grandes escritores russos. Em 2003, recebeu o Prêmio de Tradução da Academia Brasileira de Letras. Em 2007, foi agraciado pelo governo da Rússia com a Medalha Púchkin por sua contribuição na divulgação da cultura russa no exterior. Autor de obras como: *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*, 1983; *Tradução: ato desmedido*, 2011 (no prelo).

## CÁSSIA LOPES

Ensaísta, cronista e Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação de Artes Cênicas e de Literatura e Cultura da UFBA. Autora dos livros: *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges*, 1999; *Rumor das horas*, 2009; *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2011.

## CID SEIXAS

Escritor e jornalista. Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, sendo co-editor de *Légua e Meia. Revista de literatura e diversidade cultural*. Autor de *Triste Bahia, Oh! quão dessemelhante: notas sobre a literatura na Bahia*, 1996, entre outros títulos.

### CLAUDIUS PORTUGAL

Poeta, letrista. Foi editor da revista *Exu* e da Coleção Casa de Palavras, ambas publicadas pela Fundação Casa de Jorge Amado. Estréia com o livro *Konfa & Marafon*, em 1975. Publica vários livros, como os livros de poemas *WXYZ* e *Negro azul*, em 1992, o texto para teatro *Não vamos falar nisso agora*, em 1996, *Duende e Águas* neste mesmo ano. Recebeu o Prêmio Copene de Cultura e Arte.

### CLEISE MENDES

Escritora, dramaturga e Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pesquisadora do CNPq, com pesquisa relevante na área de dramaturgia. Autora de dezenas de peças teatrais, e dos livros *A terceira manhã*, 2004, *A gargalhada de Ulisses*, 2008, *O cruel aprendiz*, 2009, entre outros. É membro da Academia de Letras da Bahia.

### DAVID SALLES

Foi crítico literário, Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Bahia. Autor de *O ficcionista Xavier Marques, um estudo da “transição” ornamental*, publicado pela Civilização Brasileira, 1977; *Do ideal às ilusões: alguns temas da evolução do romantismo brasileiro*, Civilização Brasileira/FUNCEB, 1980, além de artigos em coletâneas e em revistas especializadas.

### EVELINA HOISEL

Professora Titular de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras e Teatro. Pesquisadora do CNPq. Autora de *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, 1980, *Grande sertão veredas: uma escritura biográfica*, 2006, de artigos em coletâneas e em revistas especializadas, e organizadora do livro *Viagens: Vitorino Nemésio e in-*

*telectuais portuguesas no Brasil*, 2007. É membro da Academia de Letras da Bahia.

#### FLORISVALDO MATTOS

Jornalista, poeta, escritor, bacharel em Direito. Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. É autor das obras *Reverdor*, 1965, *A caligrafia do soluço & poesia anterior*, 1996, *A comunicação social na Revolução dos Alfaiates*, 1998, *Mares anotecidos*, 2000, entre outras. Premiado em 1995 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). É membro da Academia de Letras da Bahia.

#### HELENA PARENTE CUNHA

Poeta, ficcionista, tradutora, ensaísta, Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CNPq. Possui dezenas de obras publicadas no Brasil e traduzidas para outras línguas. Principais publicações: o livro de poemas *Caminhos de quando e além: diálogo com poemas de Fernando Pessoa*, 2007, *As doze cores do vermelho* (3ª.ed.), 2009, *Cem mentiras de verdade* (2ª. ed.), 1990; organização e coordenação de coletâneas como *Olhares pós-modernos: estudos de contistas brasileiras estreantes nos anos 90 e 2000*, de 2007, e *Violência simbólica e estratégias de dominação*, de 2011. É membro correspondente da Academia de Letras da Bahia

#### HÉLIO PÓLVORA

Contista, crítico literário e tradutor. Atuou no *Jornal do Brasil*, no *Correio da Manhã*, no *Diário de Notícias*, no *Diário Carioca* e no *Correio Brasiliense*. Atua no jornal *A Tarde*. Sua estreia literária deu-se em 1958, com *Os galos da aurora*. Conquistou importantes prêmios literários, como o da Bienal Nestlé de Literatura, 1982 e 1986, o da Fundação Castro Maia para *Estranhos e assustados*, 1958, e o do Jornal do Comércio para *Os galos da aurora*, 1966. É membro da Academia de Letras da Bahia.

## ILDÁSIO TAVARES

Foi ensaísta, poeta, contista, Professor da Universidade Federal da Bahia e lecionou Língua Portuguesa e Literatura Brasileira na Southern Illinois University, nos Estados Unidos. Atuou como crítico literário no *Jornal do Brasil* e publicou artigos na revista *Senhor*. Possui mais de quarenta e dois livros publicados. Escreveu a ópera afro-brasileira *Lídia d'Oxum*, com músicas em parceria com Lindembergue Cardoso.

## JERUSA PIRES FERREIRA

Ensaísta e Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. Tradutora de Paul Zumthor e de Henri Meschonnic. Autora de diversos estudos, como: *Armadilhas da memória e outros ensaios*, 2004, *Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura*, 2010, entre outros. Em 1993, ganhou o prêmio Jabuti de Literatura. Possui trabalhos publicados no Brasil e no exterior.

## JORGE AMADO

Foi jornalista, memorialista, romancista com larga produção ficcional traduzida para diversos idiomas e adaptada para cinema, teatro, rádio, televisão, histórias em quadrinhos, não só no Brasil, mas também em Portugal, França, Alemanha, Polônia, Suécia etc. Recebeu diversos prêmios no estrangeiro e no Brasil e também diversos títulos honoríficos, nacionais e estrangeiros. Em 2008, foi publicada parte das crônicas produzidas entre os anos de 1942 e 1945 para o jornal *O Imparcial*, de Salvador, no livro intitulado *Hora da Guerra*. Membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Letras da Bahia.

## JORGE DE SOUZA ARAÚJO

Ficcionista, poeta, ensaísta, dramaturgo e jornalista. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana. Autor de: *Os becos*

*do homem*, 1982, *Auto do Descobrimento: o romanceiro de vagas descobertas*, 1997, *Pegadas na praia: a obra de Anchieta em suas relações*, 2003, *Dionísio & Cía. Na moqueca de dênde: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*, 2003, que recebeu o Prêmio da Academia de Letras da Bahia, dentre outras obras.

#### JOSÉ CARLOS CAPINAN

Publicitário, teatrólogo, poeta, escritor, letrista de música popular, parceiro de compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Jards Macalé, João Bosco. Autor dos livros de poemas *Inquisitorial*, 1966, *Ciclo de navegação*, *Bahia e gente*, 1977, *Confissões de Narciso* e *Balança mas hai kai*, ambos de 1995, entre outras publicações e participações em antologias. É membro da Academia de Letras da Bahia.

#### JOÃO CARLOS TEIXEIRA GOMES

Ensaísta e poeta. Professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Bahia. Publicou *Camões contestador e outros ensaios*, 1978, *Gregório de Mattos, o Boca de Brasa*, 1985, *Memórias das trevas: uma devassa na vida de Antonio Carlos Magalhães*, 2001, e os livros de poesias: *Ciclo imaginário*, 1975, *O domador de gafanhotos*, 1976, e *A esfinge contemplada*, 1988, etc. É membro da Academia de Letras da Bahia.

#### JUDITH GROSSMANN

Romancista, poeta, ensaísta e Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia, onde instalou as Oficinas de Criação Literária, o que lhe conferiu pioneirismo na realização desse tipo de atividade no Brasil. Autora de vários títulos, como: *Cantos delituosos: romance*, 1985, que recebeu o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), *Vária navegação: mostra de poesia*, 1996, agraciado com o Prêmio COPE-NE de Cultura e Arte. No ano 2000, integrou a Coleção Bahia: Prosa e Poesia, com o volume *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*.

### KATIA BEZERRA

Ph. D. pela Universidade de Minnesota, é Associate Professor na Universidade do Arizona. Em 2003, publicou o livro *Tirando do baú: antologia de poetas do século XIX* e, em 2007, *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Publicou diversos capítulos de livros e artigos em periódicos nacionais e internacionais. Sua pesquisa atual enfoca mais especificamente a relação entre memória e espaço nas produções culturais contemporâneas.

### LÍGIA GUIMARÃES TELLES

Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Organizadora de *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Tem artigos publicados em periódicos e revistas especializadas. Autora de *O périplo de Judith Grossmann* (no prelo).

### LÍGIA VASSALLO

Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora de *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, 1993. Organizadora da *Revista Tempo Brasileiro - Poéticas e manifestos que abalam o mundo*, 1996, *Estudos Neolatinos 2 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 1997, entre outros.

### MANUEL DA COSTA PINTO

Ensaísta, editor, tradutor. Foi editor-assistente da EDUSP, editor executivo do *Jornal da USP* e da *Revista Guia das Artes*, redator do Caderno “Mais”, da *Folha de S. Paulo*, editor da *CULT - Revista Brasileira de Literatura*. É colunista da *Folha de S. Paulo*, onde assina a seção “Rodapé”, sobre literatura. Autor de *Albert Camus: um elogio do ensaio*, 1998, *Literatura Brasileira hoje*, 2004, organizador e tradutor da antologia *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios de Albert Camus*, 1998.

RICARDO NONATO ALMEIDA DE ABREU SILVA

Poeta e Professor de Literatura da Universidade do Estado da Bahia. Estudiosos de Literatura Baiana. Autor da dissertação *Nas tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga*, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2009. É autor de artigos na área de literatura e publicou poemas em livros e antologias, tendo recebido alguns prêmios, como o Bahia de Todas as Letras.



COLOFÃO

Formato	16 x 22,5 cm
Tipologia	<i>Freight Text, 11,5/15 pt</i>
Papel	<i>Pólen Bold 90 g/m2 (miolo)</i> <i>Cartão Triplex 300 g/m2 (capa)</i>
Impressão	<i>Gráfica Santa Marta</i>
Tiragem	1000

**NA POÉTICA DE MYRIAM FRAGA, a memória não é somente efeito de uma vontade centrada na consciência histórica ou no recordar lírico. Há momentos em que a cena do passado avança, involuntariamente, sobre o papel em branco, e o retorno do vivido nem sempre é fruto do exercício de liberdade de quem escreve, pois se revela a urgência diante do presente. Os signos da memória imprimem-se quase como uma exortação; as imagens fugidas do tempo exigem uma cosmogonia, porque os signos ou a lembrança não se acomodam à passividade das horas e levam o passado a invadir o presente num mar de signos tão intenso na pintura da travessia mítica pelos seus versos. Ao penetrar no reino das palavras, a escritora baiana destrona alguns impérios na atemporalidade dos mitos. É uma escrita debruçada sobre o instante, muito distanciada da insígnia preservacionista; posição que questiona em seu labor literário.**

