



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

**NAS TRAMAS DO EXISTIR:
O MÍTICO E O FEMININO NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

por

RICARDO NONATO ALMEIDA DEABREU SILVA

Salvador - BA
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

**NAS TRAMAS DO EXISTIR:
O MÍTICO E O FEMININO NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

por

RICARDO NONATO ALMEIDA DEABREU SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ívia Iracema Duarte Alves

Salvador - BA
2009

Biblioteca Reitor Macedo Costa - UFBA

Silva, Ricardo Nonato Almeida de Abreu.

Nas tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga / por Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva. - 2009.

190 f. il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª Drª Ívia Iracema Duarte Alves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2009.

1. Fraga, Myriam, 1937 - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - Bahia.
3. Mito na literatura. 4. Relações de gênero. I. Alves, Ívia Iracema Duarte. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.1

CDU - 821(813.8) -1

*Aos meus pais Raimundo e Maria,
Por tudo que sou hoje.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, essa força maior;

A meus pais, Raimundo e Maria, pelo apoio incondicional;

A meus irmãos: Danila, Urias, Caroline, Ariel, Miriã, Uzis e Lucas, cujos caminhos tão diferentes dos meus sempre buscaram a realização pessoal;

A Missilene pelo apoio e compreensão durante o percurso;

A minha filha Brisa, uma alegria para todos;

A meu tio José Carlos e Lícia, pela acolhida nos primeiros meses;

A Ívia Alves, minha orientadora, pela generosidade intelectual, pelos embates, e pela oportunidade de aprender sempre;

À poeta Myriam Fraga, pelas tantas vezes em que se colocou a minha disposição no percurso desse trabalho e por quem tenho imensa admiração;

A Neide, pelo cuidado ao fazer as cópias do material do arquivo pessoal da poeta Myriam Fraga, disponibilizado por ela tão gentilmente;

Aos colegas de mestrado, em especial Sérgio, Maurilio, Marisa, Isabela e Wladmir, por compartilharem da paixão pela literatura;

A Maria Aurinívea, pelas tantas trocas, leituras divididas e interesse sincero pelo meu trabalho;

A Júnior, pela tradução do resumo em Francês;

Ao amigo Jocenilson, por ter se colocado tão prontamente a disposição para revisar o trabalho;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB – que tornou possível este trabalho.

RESUMO

No presente estudo, traça-se um percurso biográfico-literário da escritora baiana Myriam Fraga, mapeando as principais temáticas de sua poesia em diálogo com as entrevistas e os depoimentos da escritora e com a recepção crítica de sua obra poética. O ponto central deste trabalho consiste na abordagem do mito na poesia da autora, enfocando as personagens míticas femininas. Considera-se o modo como a poeta compreende o mito, sua importância e sua ressignificação a partir de um projeto poético estabelecido ao longo da sua produção. Analisam-se as personagens femininas em sua poesia, evidenciando as estratégias utilizadas pela escritora para tecer um *contradiscorso* frente ao discurso hegemônico. Dentre as personagens femininas estudadas, confere-se destaque a Penélope, evidenciando o deslocamento que a autora faz dessa figura da literatura ocidental. Penélope, na poesia de Myriam Fraga, faz uma viagem interior a partir do ato de tecer e destecer, entendido como metáfora para a reflexão que a personagem faz sobre si mesma. Desse modo, a poeta baiana desestabiliza o discurso patriarcalista que configurou como um modelo de esposa fiel e subserviente.

Palavras-chave: literatura baiana, Myriam Fraga, mito, relações de gênero.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire trace un parcours biographique et littéraire de l'auteur Myriam Fraga, originaire de Bahia (Brésil), en analysant les principales thématiques de sa poésie en dialogue avec les interviews et les dépositions de l'auteur et aussi avec les commentaires critiques de son *œuvre* poétique. Le point central de cet étude consiste à l'abordage du mythe dans la poésie de l'auteur, en se focalisant les personnages mythiques féminins. Il s'agit de considérer la manière comme la poète comprend le mythe, son importance et la possibilité d'une autre signification à partir d'un projet poétique établi au long de sa production. On analyse les personnages féminins dans leur poésie à l'objectif de mettre en évidence les stratégies utilisées par l'auteur pour tisser un discours contraire à la pensée hégémonique. Parmi les personnages féminins étudiés, on confère prééminence à Pénélope, concernant le déplacement que l'auteur fait de cette figure de la littérature occidentale. Pénélope, dans la poésie de Myriam Fraga, fait un voyage intérieur à partir de l'acte de tisser et dérouler les événements. Cela c'est compris comme métaphore pour la réflexion que le personnage fait sur lui-même. De cette manière, la poète déstabilise le discours patriarcal qui a configuré Pénélope comme un modèle de femme fidèle et servile.

Mots-clés: littérature originaire de Bahia, Myriam Fraga, mythe, relations de genre.

SUMÁRIO

	Introdução – Escolhendo os fios.....	9
1	Myriam Fraga nas tramas do existir.....	15
2	Um olhar sobre a obra poética.....	52
3	O mito como projeto	77
3.1	Uma cosmogonia poética	77
3.2	Nas intemporais águas do mito.....	85
3.3	As personagens míticas femininas.....	103
4	A trama de Penélope	141
4.1	Penélope na mitologia e na literatura.....	143
4.2	Quando partir é o destino.....	157
4.3	O mar dentro de uma concha.....	164
4.4	Seria Penélope mais astuta que Ulisses?	172
	O fim da trama?.....	177
	Referências	180

ANEXOS

INTRODUÇÃO – Escolhendo os fios

Myriam Fraga é, comumente, relacionada à Geração Mapa, grupo organizado em torno da revista que lhes deu nome, e com a qual a poeta manteve estreito relacionamento através de alguns de seus membros, após o fim da revista. A poeta inicia seu percurso literário nos agitados anos 60, período em que o Brasil e, por conseguinte, a Bahia passava por uma efervescência cultural, refreada com a implantação da ditadura em 64. Devido à censura que se instalou no país, muitos artistas precisaram criar estratégias para que suas obras pudessem vir a público. No caso da poesia, essas estratégias foram marcadas, sobretudo, pela intensificação do jogo metafórico e pela paródia acentuadamente irônica, entre outros recursos utilizados para driblar os mecanismos de controle. Conforme observam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, em *Cultura e participação nos anos 60*, essa geração foi marcada pelos grandes acontecimentos ocorridos no Brasil e no mundo que influenciaram a ideologia da época e, conseqüentemente, as produções artísticas desse período.

Nesta situação, a dinâmica da produção cultural dificilmente poderia ser avaliada senão em confronto com as questões de ordem propriamente política colocadas pelos movimentos sociais (...). O campo intelectual poderá desempenhar, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de “foco de resistência” à implantação do projeto representado pelo movimento militar (1994, p. 20-21)

Na Bahia, início dos anos 60, o cenário cultural girava em torno da Universidade da Bahia (hoje, Universidade Federal da Bahia), e nos veículos de comunicação impressa havia um amplo espaço destinado à vida literário-cultural baiana, incentivando uma produção. É nesse contexto que Myriam Fraga começa a publicar em jornais e revistas locais da cidade de Salvador, participando, também, ativamente do círculo artístico-intelectual formado pelos remanescentes da geração Mapa.

Inserida em uma tradição poética da lírica moderna, conforme tem apontado a crítica, Myriam Fraga é detentora de uma poesia “minimalista”, de “economia verbal”, aos moldes de um Valéry ou um João Cabral de Melo Neto. Segundo Maria da Conceição Paranhos, ao apresentar Myriam Fraga para o projeto *Com a Palavra o Escritor*,

sua arte poética consegue o árduo casamento entre a tradição retórica (no seu melhor sentido) e a contenção formal. Poesia sem desperdício – o que denota uma certa família de poetas, que há os desperdiçantes – numa postura diante do mundo e da linguagem (2002, p. 54).

De *Marinhas*, seu primeiro livro publicado em 1964 a *Poesia Reunida* (2008), a poeta percorreu várias temáticas, sempre primando pela forma, fazendo poemas em cujos versos se percebe o cuidado com a linguagem na busca pela expressão precisa. De acordo com Paranhos, é através do exercício poético que Myriam Fraga busca “desencavar o mundo que se encontra por detrás das aparências, das falsas hierarquias, dos jogos do poder, do aleatório e do arbitrário do vocábulo, de inconsciência no uso da linguagem” (p. 52), ao se projetar em um mergulho profundo na natureza humana.

Entre os temas reconhecidos na poesia de Myriam Fraga (mar, mito, cidade e memória), o mito foi ainda pouco estudado, havendo apenas poucos artigos e ensaios acadêmicos, que fazem menção, mas que não o tomam como foco principal de investigação poética. Na obra poética da autora, os mitos aparecem de forma progressiva, desde seu livro *Risco na pele* (1979) e vai se ampliando ao longo de sua produção.

Atualmente, no banco de dissertações e teses da CAPES, consta apenas um trabalho de dissertação sobre a poesia de Myriam Fraga, intitulado *Os prismas da cidade: um olhar sobre a lírica de Myriam Fraga*, de Francielle Santos Galante, defendida no ano de 2006 pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade

Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana. Neste trabalho, a autora faz uma abordagem da representação da cidade na poesia de Myriam Fraga, em seus diversos aspectos, evidenciando o passado histórico da cidade de Salvador, imagem em destaque na poesia fragueana. A pesquisa de Galante contribui para a ampliação da fortuna crítica de Myriam Fraga, no que se refere à abordagem dos sentidos líricos que a poeta atribui às paisagens naturais e urbanas, ao seu processo social e ao seu elemento humano, através de diferentes formas de tematização da cidade enquanto *corpus* do discurso poético.

Apesar de o trabalho de Galante ser o primeiro, no âmbito acadêmico, sobre a poesia fragueana, até então não estudada no nível de mestrado e doutorado, ela não traça um percurso biográfico-literário da autora, situando-a no panorama cultural da Bahia, nem realiza o levantamento da esparsa recepção crítica da obra de Myriam Fraga.

Mesmo a ênfase do nosso estudo ser dada à análise do mito e das personagens míticas femininas na poesia de Myriam Fraga, sentimos a necessidade de traçar o percurso da poeta no cenário literário-cultural baiano, iniciado na década de 60, quando houve uma maior movimentação literária na Bahia. As concepções de arte, a importância da literatura na vida da poeta, suas escolhas pessoais, bem como sua condição de mulher burguesa que viveu sua infância em plena Segunda Guerra Mundial, até sua formação escolar, os limites impostos socialmente às mulheres em plena década de 50 e as mudanças pelas quais o mundo passou durante a década de 60 fazem parte do painel que se compõe neste trabalho. Pretende-se, com isso, ter uma visão da poeta Myriam Fraga na cena literário-cultural baiana e destacar sua importância nesse contexto. Faz-se, também, um breve panorama da obra poética da autora, levantando os aspectos mais relevantes da sua produção. Tanto o percurso biográfico-literário como o panorama sobre os principais aspectos de sua obra realizam-

se a partir de sua esparsa fortuna crítica, composta de resenhas, artigos e ensaios, publicados em jornais e revistas no estado da Bahia e em outros estados. Utiliza-se, ainda, as entrevistas e depoimentos nos quais a poeta marca seu percurso, refletindo sobre seu próprio fazer literário. Parte do material utilizado neste trabalho foi disponibilizado pela própria Myriam Fraga, que cedeu de seus arquivos pessoais, nos quais encontram-se muitos recortes de jornal da época do lançamento dos livros, bem como diversas entrevistas, ajudando a compor o painel da recepção de sua obra. As entrevistas e depoimentos da autora, utilizadas neste trabalho, estão disponibilizadas para o leitor, nos anexos.

A escolha do estudo do mito e do feminino, na poesia de Myriam Fraga, surgiu ao se notar como ambas temáticas aparecem imbricadas no tecido poético da autora. A maior parte das personagens míticas femininas representadas nos versos da poeta aparecem deslocadas para a cena contemporânea, se enunciando e rompendo, assim, o silêncio. O mito é entendido pela autora como síntese e como tentativa de explicação da vida, mas também como “alegoria da vida humana” (FRAGA, 2000). Essa dimensão simbólica do existir atravessa a poesia de Myriam Fraga.

Sua poesia faz uso de fontes clássicas e mitológicas, mas com uma roupagem nova, atual e vigorosa. A autora mobiliza mitologias de tradições diversas, destacando-se as de origem greco-romana e a bíblica como as mais representativas em sua obra. Outras mitologias como a indígena e a de raiz africana aparecem de forma bastante pontual em alguns de seus livros. Existem, também, referências a personagens históricas e personalidades midiáticas mitificadas.

Procedeu-se assim, o estudo das estratégias empregadas pela autora, que faz passar seus poemas dentro de um discurso hegemônico, explorando as “falhas” onde se pode encontrar um *contradiscorso* tenso e complexo.

No primeiro capítulo - **Myriam Fraga nas tramas do existir** - traça-se o percurso biográfico-literário da autora, evidenciando os impasses e percalços na progressiva consecução de um projeto literário. Para isso, foi necessário destacar fatos significativos de sua vida e a importância da literatura para a autora. Nesse percurso biográfico-literário, sinalizou-se, principalmente, o contexto no qual estava circunscrita a mulher Myriam Fraga, a repressão, o silenciamento da mulher e os lugares marcados socialmente.

No segundo capítulo - **Um olhar sobre a obra poética** - esboça-se um breve panorama da obra poética de Myriam Fraga, levantando os aspectos mais relevantes da sua produção poética, desenhando uma espécie de mapa de leitura para a sua poesia, tomando como ponto de partida sua esparsa fortuna crítica.

No terceiro capítulo - **O mito como projeto** - faz-se, primeiramente, algumas considerações acerca da concepção do mito na obra poética da autora em diálogo com suas concepções de fazer poético e de resgate do mito pela poesia. Procede-se, em seguida, um mapeamento de todas as representações mitológicas presentes na obra da autora, dando destaque às personagens míticas femininas, evidenciando as estratégias empregadas pela poeta nos poemas em que tais personagens aparecem.

O último capítulo - **Nas tramas de Penélope** - é dedicado ao estudo da personagem Penélope na poesia de Myriam Fraga. Em um primeiro momento, faz-se um breve percurso da história dessa personagem a partir do texto de Homero e de outros textos que compõem sua representação, evidenciando o modo como Penélope tornou-se modelo de mulher caracterizada, sobretudo, pela fidelidade conjugal, vindo a se tornar um mito fundante do Ocidente. Em seguida, passa-se à análise dos poemas de Myriam Fraga em que Penélope aparece. Sem fugir ao modelo de mulher fiel que lhe caracterizou a literatura ocidental, a Penélope fragueana, como a de Homero, permanece

esperando. Porém, a aparente imobilidade da personagem fragueana revela toda a subjetividade de um “eu” que a poeta traz para os versos. Do mesmo modo, a aparente fixidez da personagem é corroída por um deslocamento que não acontece no plano físico espacial como se dá na viagem de Ulisses, que ocorre além-mar.

As representações de mulher na poesia de Myriam Fraga, trazidas para a cena dos versos, em sua maioria, pertencem à tradição mitológica ocidental. Para lermos o confinamento da mulher na esfera doméstica e seu silenciamento, tanto nos poemas estudados de Myriam Fraga, como no percurso feito de sua biografia, delineada no primeiro capítulo deste trabalho, utilizamos como suporte teórico as teorias feministas, bem como os estudos literários que tem por viés de leitura tal suporte. Embora a análise das personagens míticas femininas, na poesia de Myriam Fraga, seja realizada a partir de um viés feminista, este trabalho possui um caráter multidisciplinar, pois nele se articulam concepções de arte poética, como também, o modo como o mito é recriado a partir de uma memória construída coletivamente. Privilegiou-se, nessas reflexões, uma leitura que evidenciasse o modo desconstrutor pelo qual a poeta desarticula, em seus versos, imagens de mulheres recorrentes na literatura Ocidental.

1. MYRIAM FRAGA NAS TRAMAS DO EXISTIR

Como um viajante ancorado em si mesmo, à espera da longa e tormentosa viagem, tendo por guia apenas as estrelas e o bater do próprio coração aflito, procedo ao inventário de minhas poucas bagagens: tão parca biografia, tão reduzida seara!

Myriam Fraga

No depoimento para o projeto *Com a palavra o escritor* no ano de 1995, Myriam Fraga inicia sua fala levantando a questão da sua biografia, das várias identidades: a da vida cotidiana, organizada, aquela que é datada, e as outras, entre elas, a da poeta, seu lado avesso e desconhecido, onde mora a poesia:

“Bem, na verdade, pensando no que ia conversar hoje com vocês, o que faço, o que sou... me lembrei de alguém que disse que um poeta não tem biografia porque sua biografia são os poemas que ele escreve. Mas na verdade todos temos uma biografia. Ou, talvez, até mais de uma biografia, a biografia oficial e as outras, paralelamente as reais, as inventadas. De minha parte, vejo que há uma grande divisão, se por um lado eu tenho o pé na terra, bastante na terra, uma vida bem definida, pragmática, tenho também o outro lado, a face escura da lua, o lado do mistério que toda mulher no fundo tem sempre: aquele lado penumbroso, meio enigmático, meio escondido” (FRAGA, 2002, p.56-58).¹

Ao situar-se como sujeito, Myriam Fraga não se vê como uma pessoa completa, definida, mas sempre aberta, em processo de mudança.

No ano de 1979, em entrevista para o “Caderno Mulher” do jornal *A Tarde*, a poeta² já havia declarado que o “ser humano não é um bloco unitário. Podem coexistir

¹ Os trechos citados dos depoimentos e entrevistas de Myriam Fraga, com mais de quatro linhas, estarão no corpo do texto, sem recuo, entre aspas, diferenciados pelo tipo de letra utilizada, a fonte *Arial Narrow*.

² A utilização do termo poeta ao invés de poetisa, neste trabalho, deve-se a fato da opção adotada pela autora baiana em referir-se a si mesma como poeta e não como poetisa. Em conversas com a autora esta opção sempre ficou clara, como pôde também ser percebida em seus depoimentos e entrevistas nas quais ela se autodenomina poeta. Sabemos das implicações em torno do termo poeta ao se referir a uma mulher

na mesma pessoa várias zonas, múltiplos lados que se chocam e se conflitam” (p.10). Vinte anos depois, no “Depoimento” para o VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, ela admite a dificuldade em falar sobre sua trajetória, cujo roteiro só pode ser esboçado através de fragmentos em que “tudo parece ser tão distante, tão perdido para sempre, como recortes desbotados de velhas fotografias” (FRAGA, 2000, s.p.).

A autora baiana reconhece que esboçar sua biografia é uma tentativa de “recolher as migalhas, os pequeninos sinais” (s.p.) de uma vivência, sendo impossível uma biografia que seja completa. Segundo ela, mesmo sabendo dessa impossibilidade, o poeta aventura-se através da poesia a fim de “retornar sempre ao mesmo ponto inicial”, pois acredita que mediante essa “insciência perturbadora”, movida por uma “ânsia de ir além dos próprios labirintos”, será capaz da “decifração impossível de resolver-se” (s.p.). Nesse sentido, a história factual, a dos acontecimentos, pensada muitas vezes como linear, é apenas um fragmento de uma história mais ampla, como um grande quebra-cabeça, cujas peças estão a compor um imenso painel que nunca se completa. Para Myriam Fraga, a poesia seria “um caminho possível de revelação, de adentramento nos mistérios da própria alma e, mais ambiciosamente, nos mistérios do universo, no enigma desta face encoberta guardando zelosamente o segredo de nossa trajetória” (FRAGA, 1987, p. 287).

A poesia torna-se “forma de conhecimento” (p. 287) e o poeta, decifrador e biógrafo de si mesmo na tentativa de escrever dos insondáveis caminhos do humano que extrapolam sua individualidade: “por meio da poesia que necessariamente não é o poema, venho tentando me situar no mundo”, reconhece a autora baiana.

que escreve e publica poesia e da atual revalorização do termo poetiza, ressignificado positivamente. Se no século XIX o termo poetisa era usado para se referir a uma mulher que escreve poesia “sentimental”, desprovida das qualidades exigidas a um poeta, agora busca-se reafirmar a importância em se usar o termo poetisa para marcar a voz que se nuncia sem os entraves da estética patriarcalista.

Segundo Mário da Silva Brito (1979), no prefácio de *O risco na pele*, Myriam Fraga parte de si mesma, de sua experiência “não como simples espectadora, mas antes, como testemunha dos transtornos” que engendram o homem, “isolado, enquanto criatura, e situado enquanto participe de um todo, do viver comum” (s.p.). Para a autora, “o poeta é um ser perpetuamente em risco” que, “renunciando a tranqüilidade de uma existência amena entre seus iguais (...) preferiu expor-se, por amor, a caminhar sobre facas em busca de um sentimento ideal, de uma utopia que não se realizará nunca, mas que será o norte de sua vida” (FRAGA, 1985b, p. 51). Conforme observa Evelina Hoisel (2006), o poeta “não é simplesmente o produtor de uma linguagem, de um texto, de uma escritura. Ele é também produzido pela linguagem-texto-escritura que articula” (p 10). Sua biografia está presente na cena da escritura onde ele se dramatiza e cuja dramatização é apreendida no palco da própria linguagem (HOISEL, 2006). Sendo assim, o trajeto que faz a mulher poeta Myriam Fraga tem suas marcas projetadas no tecido poético de sua obra.

Myriam Fraga – Myriam de Castro Lima Fraga – nasceu no dia 9 de novembro de 1935, em Salvador. Por esta cidade a poeta nutre grande afeto, lugar onde cresceu e estabeleceu laços afetivos, permanecendo nela ainda hoje: “Quando a gente vive muito num lugar, as raízes dão a geografia – a minha é luz, mar, ladeiras, casario, gente como a da Bahia, com sua cultura negra. Mesmo que sinta a limitação do meio, eu hoje não imigraria para um meio maior, porque o meu momento e o meu lugar são aqui” (FRAGA, 1969, p. 4).

Para a poeta é importante ter conhecimento da origem da cidade em que se vive, “de sua história, de seus erros e acertos, de suas possibilidades. Só se ama realmente o que se conhece, e o respeito a si mesmo e ao seu espaço nasce desse conhecimento, desse exercício cotidiano que podemos chamar de cidadania” (FRAGA, 2001, s.p.).

A poeta sempre foi muito ligada a Salvador. Enquanto outros escritores baianos se deslocaram para os grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, Myriam Fraga permaneceu na cidade em que nasceu. Segundo a autora é da cesura entre partir e ficar que construiu sua vida e, como consequência, sua poesia: “Houve um momento em que pensei que poderia partir em busca do que acreditava ser o meu destino. Todos os navios no porto acenavam para o instante da ruptura. Mas por um momento hesitei e perdi a expedição dos argonautas” (FRAGA, 2000, s.p.). Esse fincar-se em uma terra por escolha e ao mesmo tempo estar livre, se projeta em seus versos como uma peregrinação em busca do “reino encantado das palavras” (s.p.), que não lhe devolverá, sem dúvida, o que não teve, mas que a fará “enfrentar, do outro lado do espelho, o olho da esfinge, seu dialeto, seu enigma” (s.p.) na busca pelo entendimento de si mesmo e do mundo a sua volta.

Educada em um ambiente favorável à leitura, Myriam Fraga teve boa formação literária, “um tanto à moda antiga” (s.p.). Ela lia um pouco de quase tudo da literatura universal, misturando romances de aventura de piratas e conquistadores, e muita poesia. Cresceu cercada de quadros e objetos antigos, em um ambiente onde a arte circulava, desde cedo foi “educada para amar a beleza”, lição aprendida com seu pai, com quem diz ter ganhado “asas para a poesia”. Seu pai “teve uma formação humanista, era um homem de visão aberta, um médico, um poeta, uma pessoa que gostava de arte, de ler”³ (FRAGA, 1995, p. 153) e dava-lhe acesso a tudo isso. Myriam Fraga “lia todos os autores, não havia qualquer restrição” (p. 153), e conversava sobre qualquer assunto livremente. Mesmo antes de saber ler já ouvia seu pai lendo poemas em voz alta. Ela sentava-se por perto e se “deixava embalar pelo ritmo, por aquela melopéia, pela magia das palavras formando imagens que às vezes [lhe] escapavam inteiramente (...). Havia ali um ar de sagração e de mistério” (FRAGA, 1980, s.p.).

³ Esse livro é uma coletânea de entrevista com diversas mulheres, profissionais das mais variadas áreas de atuação e personalidades, que, na época contavam quarenta anos ou mais.

A menina Myriam Fraga cursou o primário na antiga Escola Modelo, no porto da Barra, sendo aluna da professora Helena Matheus. Aos dez anos de idade fez o exame de admissão no Instituto Feminino da Bahia, onde cursou até a quarta série. Nas Sacramentinas, ela cursou o Ginásio e concluiu o Científico, hoje chamado de ensino médio. Pensou em cursar Filosofia, mas, logo se viu ocupada com o casamento, os filhos, e os planos foram ficando meio de lado.

Depois de aprender o caminho das palavras, Myriam Fraga nunca mais parou. Para ela, ler foi uma das maiores alegrias de sua infância. Dostoiévski, Edgard Allan Poe e Tolstoi foram a paixão da sua adolescência, como Andersen e Monteiro Lobato tinham sido na sua infância.

A vivência entre a liberdade da poesia e o limite que mais tarde descobriria ser o de toda mulher de sua época, o das sanções, das coerções e da resignação, aprendera cedo, no próprio lar. Com certo remorso, Myriam Fraga relembra de sua mãe: “Discreta, silenciosa, contida, minha mãe, que me deu a vida, daria a vida por mim. Guardo um remorso. O de nunca ter entendido realmente sua dimensão, a sabedoria de cipreste com que se curvava, sem quebrar-se aos vendavais da sorte” (FRAGA, 2000, s.p.). Foi primeiramente com sua mãe que aprendera que seu mundo seria marcado pela dificuldade de ser o Outro. É com palavras fortes, atravessadas por um inconformismo, que se pode perceber sua consciência da condição da mulher em uma sociedade discriminatória e preconceituosa: “Cedo aprendi que uma mulher é fabricada de estilhaços. De recusas, de espaços cercados, de negação, de estranhos sortilégios. A existência de uma mulher, num universo dominado por padrões masculinos, é sempre um jogo de cartas marcadas. Estranhas cartas onde o rei e o valete são sempre os vencedores” (s.p.).

Citando Marcel Proust em sua “eterna” *Recherche du temps perdu*, Myriam Fraga evoca o passado, “vencendo o muro das lembranças” (s.p.) para falar de sua

infância, pela qual, segundo ela, “todos passamos tateando no escuro, procurando entender a causa, a finalidade dessa travessia” que é viver. É na infância que, segundo a poeta, “ao entreabrirem os olhos para o mundo, que se procura compreender o inexplicável, perguntas que faremos durante toda a vida sem esperança de encontrar respostas (...)” (s.p.).

Filha única, tendo que “enfrentar sozinha a perplexidade e a angústia de ser apenas uma” (FRAGA, 2000, s.p.), cresceu com o peso desse privilégio como uma condenação. Criada cercada de cuidados, superprotegida e solitária, desenvolveu certo gosto pelo alheamento e pela introspecção. Para a autora baiana, o adulto seria apenas o que sobrou dessa desastrosa busca, os “restos do naufrágio de um menino” e o poeta, porta voz da memória, fazendo “o passado ressurgir das cinzas, como o pássaro Fênix, por obra da criação poética”.

Adolescente dos anos 50, Myriam Fraga fez parte de “uma geração praticamente esmagada” (FRAGA, 1979, p. 10). Em entrevista concedida para o caderno “Mulher”, do jornal *A Tarde* de 1979, a poeta conta sua trajetória pessoal, numa espécie de esboço autobiográfico, apresentando os dois lados de uma mesma vida: o da poeta e sua carreira literária e o da mulher casada e mãe. O caderno “Mulher”, publicado aos domingos era destinado a um público bem específico, a mulher “dona de casa”, trazendo informações variadas, desde dicas de moda a como cuidar do jardim e ainda, “fofoca” sobre os famosos da época. Nessa entrevista, a autora baiana explica que na década de 50, o mundo passava por mudanças, a cidade de Salvador crescia. Como constata Antonio Risério (2004) em *Uma história da cidade da Bahia*, houve um pulo demográfico na cidade de Salvador, “em 1920, a cidade contava com pouco mais de 280 mil habitantes; em 1940, quase não ultrapassava os 290 mil; em 1950, aproximava-se dos 400 mil. A Cidade da Bahia foi inchando” (p. 587), e com seu crescimento, novas

idéias surgiam, o mundo estava se reconfigurando e a situação da mulher, nesse contexto, não era das melhores: “Naquele tempo as meninas eram educadas, principalmente, para o casamento. Conheci moças que deixaram o colégio mal completado o ginásio, para se dedicarem aos bordados, corte e costura, culinária. Um bom casamento era como tirar na loteria. Os pais respiravam aliviados e passavam a tutela. Elas mudavam de dono e continuavam a brincar de casinha. Às vezes eram felizes” (FRAGA, 1979, p. 10).

Apesar de ter recebido uma “educação liberal” (p. 10) e, segundo ela, de o relacionamento com seus pais ser muito franco, “havia uma linha muito sutil e muito definida entre a teoria e a prática” (p. 10). Segundo a autora, seu pai exercia uma fiscalização muito grande na sua vida, “se saía, com quem saía, que horas voltava, como é que ia” (FRAGA, 1995, p. 153). Sempre teve liberdade de pensamento, mas pouquíssima de ação, como provavelmente suas amigas dessa mesma época, cujo destino foi, com certeza, o casamento. “Nascer mulher era como correr um páreo com um cavalo de três pernas” (FRAGA, 1979, p.10) ironiza a autora.

Em *Tecendo por trás dos panos*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) analisa a condição da mulher e seu confinamento na esfera doméstica, enfatizando dois momentos sociais importantes para questão: o período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e o final da década de 60. Segundo ela, o pós-guerra foi, sobretudo, um período de profundas transformações na sociedade norte americana e européia. Essas transformações tinham seus reflexos em países como o Brasil, principalmente as que se relacionavam às mulheres. Rocha-Coutinho esclarece que, com o fim da guerra, era necessário fazer com que as mulheres européias e norte-americanas, até então deslocadas de seus lares para as fábricas, “retornassem ao lar a fim de ceder o lugar ocupado no mercado de trabalho durante a guerra aos homens que voltavam do *front*” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.95). Com o intuito de reestabelecer uma dada ordem

social na qual as mulheres ocupavam determinados espaços, houve uma intensa campanha da imprensa fundamentada na noção de “natureza feminina” cujo eixo básico era a maternidade, enfatizando que “a mulher teria um ‘destino biológico’ a cumprir” (p. 95).

Segundo Rocha-Coutinho, “durante os anos 50 e o início dos anos 60 [do século passado], a sociedade reforçava a idéia do casamento cedo e a vinda dos filhos. O casamento era considerado o único estado natural e desejável” (1994, p.99), mas também, era uma forma de assegurar às filhas de famílias bem colocadas socialmente, uma vida estável.

Adolescente do anos 50, Myriam Fraga não viveu realmente a experiência da II Grande Guerra: “Para mim este fora sempre um assunto distante, uma conversa de adultos. Navios bombardeados em alguma parte, coisas terríveis acontecendo bem distante” (FRAGA, 1979, p. 10). Da sua infância, relembra uma atmosfera de medo que a guerra instalava mesmo longe dos conflitos e seu pai lendo silenciosamente: “A casa escura, as janelas lacradas com panos pretos como uma infindável quaresma. À volta do rádio, entre descargas de som e vozes fanhosas, os adultos se debruçavam sobre notícias que vinham de muito longe, que chegavam pelas ondas e estouravam na sala. À luz velada do abajur, meu pai empunhava o livro como uma arma e lia cadenciadamente, com voz embargada – *já não estás sozinha Stalingrado*. Eu tinha medo, muito medo” (FRAGA, 2000, s.p.). Foram os anos da guerra, quando se estabeleceu o *blac-out* a fim de que Salvador não fosse bombardeada novamente. O Brasil já participava da guerra e Myriam Fraga era apenas uma menina que iniciava seus estudos primários. Só anos depois é que a poeta começava a tomar consciência de que o mundo e a história eram coisas que lhe diziam respeito.

Seguindo a norma tradicional da sociedade, nos anos 40 e 50, e o interesse e preocupação dos pais eram ter suas filhas bem casadas, com *bons partidos* que assegurassem às moças uma vida de conforto e as mantivessem no mesmo círculo social. Myriam Fraga começou a namorar com seu marido aos 15 anos, ficando noiva oficialmente quando tinha 17. Casou-se em 22 de dezembro de 1954, aos dezenove anos, com o advogado e futuro professor Carlos Fraga.

Falando da sua experiência do casamento na entrevista para o caderno “Mulher” em 1979, a poeta conta: “Casei-me, mal saíra da adolescência e se fui feliz (...) foi porque tive a sorte de encontrar um homem bastante inteligente para compreender que sou um indivíduo, uma pessoa com senso e opinião e não um apêndice a reboque de sua vontade” (p. 10)⁴. Mas não foi fácil no princípio, reconhece a poeta: “ele foi criado numa família ainda mais tradicional, mais fechada, do que a minha, e houve conflito entre nós no começo (...). Então ao mesmo tempo em que meu marido teve que superar seus limites de educação para aceitar minha autonomia como pessoa, meu direito à expressão, para mim o casamento representou um alívio, a posse da minha vida” (FRAGA, 1995, p.153).

Anos mais tarde, no seu discurso de posse na Academia de Letras da Bahia em 1985, publicado somente em 1987, na Revista da Academia de Letras da Bahia, Myriam Fraga retoma a questão do casamento. Segundo ela, este era o “caminho natural das moças burguesas de sua época, confinadas pela educação e pela sociedade ao gineceu das virtudes doméstica” (FRAGA, 1987, p.288). A autora evidencia, em seu discurso, sua própria vontade de ultrapassar as portas que guardam o lar, que para ela era “um espaço seguro, de conforto e carinho, seus limites, no entanto, nunca foram suficientes para quem nasceu com asas inquietas que demandavam horizontes abertos” (p. 288).

⁴ Consertada a frase que saiu com pontuação errada e constituindo outro sentido: “Casei-me mal, saíra da adolescência e se fui feliz, numa união que já completou quase vinte e dois anos, foi porque tive a sorte de encontrar um homem bastante inteligente para compreender que sou um indivíduo, uma pessoa com senso e opinião e não um apêndice a reboque de sua vontade”

Outra questão que a autora levanta em seu discurso de posse e que se liga ao lar, ao “gineceu das virtudes domésticas”, é a maternidade. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 36), “o amor materno é a origem e o ponto fundamental da criação do espaço sentimentalizado do lar” que, centrado na figura da mãe encerrada na casa, fechada às influências externas, passa a constituir o novo “reino” da mulher e a maternidade seu mais almejado desejo. (p.36). A mística das glórias do parto, da grandeza da abnegação “natural” da mulher, constitutiva da suposta “natureza feminina” e o devotamento das mães aos filhos como algo natural, é questionado nas palavras da autora baiana ao falar da experiência do nascimento de seu primogênito: “Quando meu primeiro filho nasceu (...) todas as idéias românticas sobre a maternidade ruíram por terra. Aquela coisinha cor de rosa e chorona, às vezes me irritava tanto que tinha ímpetos de jogá-lo pela janela. Tive um sentimento de culpa horrível de não ser como aquelas madonas que amamentavam o filho com um sorriso de êxtase. Hoje, com quatro filhos criados, sei que a maternidade não é um quadro bonito pendurado na parede, mas algo construído com muita tenacidade, muito amor e sacrifício. Não é simplesmente parir, mas criar, ver crescer, compartilhar” (FRAGA, 1979, p. 10).

Para a poeta baiana, a maternidade é um exercício, por vezes doloroso. Aprendizado de lidar com uma vida, de cuidado, de acompanhamento, por vezes medido com sacrifício, numa relação visceral. Nesse sentido, a fala de Myriam Fraga está de acordo com a análise de Rocha-Coutinho quando evidencia que “as características e capacidades atribuídas às mulheres não são inatas, mas sim habilidades desenvolvidas a partir de um aprendizado” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 45). Em “Alma mater”, a poeta evidencia a maternidade como um exercício, uma prática que mesmo sendo social, pois cumpre a mulher um “papel”, é também doação individual, de cuidado e compreensão de uma nova vida, mas também para suas dores, como pode ser lido na terceira parte do poema:

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.
 (FRAGA, 2008, p. 478)⁵

Elementos que marcam a idéia de cuidado como, “a ciência de se proteger dos sapatos molhados”, “os xaropes, as abluções, o cataplasma”, trazem no próprio poema o mistério da construção do zelo que a mulher como mãe desenvolve na prática do criar. Na verdade, ela diz que a mãe não lhe ensinava a ser mãe, ela sabe coisas práticas, mas não quer ser mãe seja também se anular, abdicar. Nos versos seguintes, ficam entrevistas imagens da infância associadas a certos “tesouros sagrados”, lembranças dos filhos que as mães costumam guardar: “No fundo dos armários, onde dormem / Os tesouros sagrados: / Um cacho de cabelos, um dente de leite, / Uma fita desbotada”. A essas imagens contrapõem-se outra em nada tranquilizadora, que evidencia o paradoxal papel da mãe que se imola ao filho ou que não perde o sentido de sua identidade de ser agora amarrada ao outro que deve ser protegido e o medo ou o terror de como fazer essa proteção, como a “ave de rapina” de “olhos doces” que ama, mas que pode ser capaz das maiores atrocidades: “A mãe escolhe o espaço para o pouso / E lá se instala / À

⁵ Todos os poemas citados ao longo deste trabalho foram retirados de *Poesia Reunida* (2008).

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”.

Quando contava quarenta anos, estando seu filho mais moço já com 14 anos de idade, Myriam Fraga tece reflexões acerca da criação de seus quatro filhos e sobre o modo como sua vida se dividia entre a casa e o trabalho fora do lar: “Acho que os criei bem, graças a Deus, e que eles me dão muita força pra construir uma carreira, eles me ajudam a derrubar essa barreira que impede muitas mulheres de sair de casa, de fazer sua vida, viajar sozinha, ter seus compromissos pessoais, sem por isso ter que se afastar do grupo familiar. É difícil conciliar as duas coisas. A gente sofre muitas perdas, se desdobra muito. É uma campanha dupla, porque vai, trabalha na rua, quando volta, tem que resolver todos os problemas de casa, até hoje é muito isso. E a gente se sente responsável porque aquela coisa de mulher é a responsável pela casa ficou incutida desde criança. Entre a profissão e a família, muitas mulheres da minha geração, porque a gente precisava se afirmar, abriram mão dessa coisa familiar que eu acho importantíssima. Felizes algumas que se afirmaram sem abrir mão da família” (FRAGA, 1995, p. 152-153).

Segundo Rocha-Coutinho, “uma carreira era praticamente inconcebível para a mulher nos anos 50 e início dos anos 60 e sua educação, percebida como um luxo, visava principalmente a criar mães melhores, companhias mais agradáveis para seus esposos e melhores companheiras para os maridos com carreiras” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 101). Mesmo nos raros casos em que algumas mulheres tenham ido à universidade, “a carreira ou o curso universitário deveriam ser abandonados com o casamento” (p. 101) “As mulheres eram encorajadas a atingir seu *status* social através das atividades dos maridos ou das realizações e feitos dos filhos” (p.101). Os papéis eram muito bem delimitados. O homem era o provedor, responsável em sustentar a família, cabendo a mulher o comando da casa e a educação dos filhos, “atividades que

deveria exercer com perfeição: uma casa limpa e bem arrumada e filhos bem-educados davam a ela um *status* todo especial.

Apesar de estar dentro dos modelos de mulher burguesa da sua época, Myriam Fraga não se contentava com uma vida apenas doméstica, de cuidar da casa, dos filhos, do marido. Seus sonhos sempre foram mais altos, como sua vontade de expressão, seu caminho até encontrar na poesia uma forma de conhecimento libertador. Mas, apesar de reconhecer a importância da realização profissional, a autora baiana considera muito importante o outro lado de sua vida, que foi conquistada na vivência com seu marido e seus filhos: “Não sei se é porque a gente vai chegando numa idade mais avançada, vai vendo que esses valores são realmente muito importantes. Quando a gente é jovem, não acha, pensa que o mais importante é a realização profissional. Acho que as gerações mais novas estão percebendo que têm que juntar as coisas e que os homens precisam participar” (FRAGA, 1995, p. 153). Ela criou seus filhos ensinando isso: “Meus três filhos homens vão para cozinha, mexem em panela, fazem mamadeira de criança, dividem tudo com as mulheres. Eu acho fantástico isso. Eu posso dizer que não criei filhos machistas. Passei pra eles o respeito à mulher, era uma parte que me tocava, eu queria que eles me respeitassem e que tratassem as mulheres com eu gostaria de ser tratada por eles” (FRAGA, 1995, p. 153).

No princípio dos anos 60 Myriam Fraga, já com seu primeiro filho, descobre que a poesia era mais do que uma forma para desabafar medos e desejos no “caderninho preto de maneira intuitiva e mais ou menos confusa” (FRAGA, 1979, p.10). Durante sua adolescência, a literatura significava para ela fuga, transcendência. Era através dela que Myriam Fraga anulava uma realidade que não aceitava. “Escrever conseqüentemente era um ato instintivo, um desabafo. Com a maturidade também vem a consciência da responsabilidade do escritor perante o mundo. E como calar é acumpliciar-se, a palavra deixa de

ser um instrumento de fuga para ser um instrumento de ação”⁶. Sentiu que aquela era sua “forma verdadeira de expressão, a ponte para o mundo” (FRAGA, 1979, p.10). Foi então que jogou sua “primeira garrafa. Um poema publicado na revista *Leitura*” (p.10). Era então 1961. Após enviar três poemas para a revista *Leitura*, curiosamente em uma seção intitulada “Porta de Acesso”, obteve um resultado positivo. Dois dos três poemas enviados foram aceitos, porém apenas um foi publicado:

Poema N ° 3

E porque me deste o aquário
eu amarei os peixes
E quando me trouxeres malmequeres
as rosas murcharão sozinhas.
E quando me trouxeres as conchas,
os corais e as algas perfumadas
as jóias distribuirei com os pobres loucos.
E aceitarei tua cabeça com simplicidade.

Junto com esse poema, saiu um breve e rigoroso comentário, ressaltando-lhe algumas qualidades, mas também apontando falhas nos três poemas enviados:

M.F. – Salvador. Ba. – “Poema n ° 1” está prejudicado por aquelas cansativas rimas em *adas* da 2ª estrofe. Por que não recompõe o poema corrigindo a deficiência, de tão fácil solução? Seria interessante limpar do poema a presença de ritmos e modos lorquianos de compor a frase, que são evidentes. O “Poema n ° 2 embora indique um pouco da mesma presença, se sustém, além da influência, pelo artifício vocabular mais solido e pelo inventivo de boa qualidade. O “Poema n ° 3” parece-me o mais pessoal, o mais autônomo, conquanto em valores inferior ao n ° 2, este mais denso, mas patético. Registra-se em “Poema n ° 3”, a linha lírica de uma sensível beleza. Friza-se que o recurso às rimas, em versos, é um apoio desnecessário e que só compromete o plano construtivo. Simplismo? Imaturidade? Displícência? Acomodação? Verifique que o “Poema n ° 3” sem as rimas, com um ritmo próprio e uma linguagem que desenham a psicologia emocional da temática, ganhou em leveza, em significado poético, em estrutura aérea (o poema é por natureza um ente em estado de levitação). É que as rimas, no verso moderno, são absurdas muletas pregadas no corpo de um pássaro que é o poema, que se exige livre e exato, despojado de cargas supérfluas, autêntico. E no caso das influências prejudicial, desfiguradora de uma personalidade que pela amostra do “Poema n ° 3”, pode e deve afirmar-se sozinha. Selecionei os poema 2 e 3. Volte com brevidade (Revista *Leitura*, 1961).

⁶ Essa entrevista concedida a Sônia Coutinho antes da publicação de seu primeiro livro, provavelmente entre os anos 1962 e 1964. (Arquivo pessoal de Myriam Fraga)

Depois, conheceu Florisvaldo Mattos através de sua amiga, Sônia Coutinho, então namorada e futura esposa do jovem redator do “Caderno Cultural” do jornal *Diário de Notícias*. Através de Florisvaldo Mattos, que também era poeta, Myriam Fraga publicou no “Suplemento Dominical”, do *Diário de Notícias*, vários poemas, entre eles, “Dois Poemas” em 24 de junho de 1962, e o poema “O Vaqueiro” em 23 de junho de 1963, passando para o *Jornal da Bahia* através do contato com João Carlos Teixeira Gomes, seu amigo de infância quando veraneava em Mar Grande: “Fomos descobrir que ambos escrevíamos já adultos. Passei a participar de suplementos, tinha muitos amigos que trabalhavam na imprensa. Na *Tribuna da Bahia*, na época de Bisa Junqueira Ayres, cheguei a fazer algumas crônicas. Lá já trabalhavam Ruy Espinheira Filho, Alberto Luiz Baraúna” (FRAGA, 1985b).

Ao dar início à sua trajetória literária, de “pelejar com palavras noite e dia (...) vencedora e vencida, sabendo que o mais duro combate é sempre contra o duplo que nos espreita no espelho” (FRAGA, 1998, p. 307) a poeta reconhece: “tenho girado sempre entre dois pólos. De um lado meu mundo familiar, útero aconchegante onde me sinto amada e protegida, de outro lado o território da poesia, muitas vezes cruel porque solitário e estranho, mas sem o qual, certamente, eu não saberia viver” (FRAGA, 1979, p.10).

No início dos anos 60, o cenário cultural da cidade de Salvador girava em torno da Universidade Federal da Bahia, na época Universidade da Bahia, e os jornais se encarregavam de divulgar e levantar toda a vida literário-cultural baiana, como se pode constatar na coluna “Livros e Livrarias” do jornalista Otacílio Fonseca (1966), encontrada no “Suplemento Dominical” do Jornal *Diário de Notícias*. O jornal circulou no período que se estende de 27 de maio de 1956 a 7 de março de 1971, integrado às organizações de Assis Chateaubriand. Segundo a coluna, os jornais serviam não só como estimulante de produção artístico-literária, mas também como divulgadores de

novos “jovens” escritores que contavam com os suplementos dominicais de cultura e arte, para apresentarem à sociedade baiana e brasileira os seus talentos.

É importante lembrar que a efervescência cultural na Bahia nas décadas de 50 e 60 desdobrou-se em uma série de movimentos artísticos e literários, percurso iniciado desde *Caderno Bahia*, responsável pela atualização e adequação do modernismo na Bahia, e a revista *Ângulos* até chegar a chamada geração *Mapa*, formada em torno da revista que lhe deu nome.

Criada e dirigida por Glauber Rocha e Fernando da Rocha Peres, em 1958 – mesmo ano de fundação do *Jornal da Bahia* – a revista *Mapa* foi um importante veículo em torno do qual se agruparam intelectuais e artistas da época. Em *Camões Contestador e Outros Ensaios* (1979), no ensaio intitulado “Presença do modernismo na Bahia”, João Carlos Teixeira Gomes traça um panorama do modernismo na Bahia, localizando essa geração no contexto baiano. Gomes destaca o importante papel desempenhado por Glauber Rocha na sua atuação como líder incontestável da geração *Mapa*, como ficou conhecido o grupo organizado em torno da revista que lhe dá o título e marca a terceira fase do modernismo na Bahia. Esta revista centralizou um grupo do qual faziam parte Calasans Neto, Paulo Gil Soares, Florisvaldo Mattos, Carlos Anísio Melhor, João Carlos Teixeira Gomes, Sante Scaldaferrri e outros intelectuais. Publicando três números (1957-1959), a revista foi editada com a colaboração da Associação Baiana de Estudantes Secundários, na época dirigida por Fernando da Rocha Peres. Segundo Florisvaldo Mattos (1986), no ensaio “A geração de Glauber”, a revista foi feita com muita dificuldade, contando com a ajuda de Zitelmann de Oliva, dono das Artes Gráficas, que funcionava na Rua do Saldanha. O primeiro número de *Mapa*, conforme Florisvaldo Mattos, saiu bem modesto; o segundo foi mais volumoso, e o terceiro, bastante denso, inclusive, incorporaram muitas colaborações do Concretismo. Em seu

ensaio, Gomes reproduz o texto do editorial da publicação do primeiro número da revista:

Mapa é um sonho acalentado em salas e corredores. Mapa é trecho de vida, que deverá permanecer e frutificar. Queremos falar às gerações passando por estas páginas, queremos falar do presente como é, e do futuro quando chegar. Ambos, presente e futuro, devem entregar tudo de si através do pensamento moço. O jovem tem um destino, tem uma bandeira não para carregar em desfile patriótico, e sim para abrir ao vento e ficar alerta. Cantaremos o hino escutando o inimigo. Semearemos a terra matando erva má.

Mapa é uma afirmação do que somos. Mocidade voltada para problemas de arte, e que não deixe de conhecer os interesses do Brasil. Se na hora for necessário um grito de abaixo, saberemos como dá-lo. As esperanças estão voltadas para nós. Só nos resta continuar o caminho aberto para uma pátria livre dos abraços interesseiros. Este é o nosso objetivo e para isto estamos em Mapa, esperando o momento, unidos, irmão e cheios de confiança no futuro (GOMES, 1979, p. 192-193).

Esse mesmo grupo, anos antes, já havia encabeçado outro projeto cultural, intitulado como *As Jogralescas*, tornando-se conhecido no meio cultural baiano. *As Jogralescas* eram uma “série de espetáculos de teatralização poética [realizados] no pequeno teatro do Colégio da Bahia (também chamado Colégio Central), entre 1956 e 1957” (GOMES, 1979, p. 194). Todos os idealizadores e atores eram estudantes do Colégio Central, como é conhecido. Entre os componentes das *Jogralescas* estavam Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, João Carlos Teixeira Gomes, Fred Souza Castro, Ângelo Roberto e outros. O espetáculo de estréia das *Jogralescas* aconteceu no dia 6 de setembro de 1956. O espírito irreverente do grupo formado no Colégio Central teve aceitação do público e da crítica. Apesar do sucesso do espetáculo de estréia, as apresentações seguintes do grupo sofreram censura de algumas parcelas da sociedade baiana que desencadeou uma violenta campanha contra o projeto, impedindo-o de ir adiante.

“O que *Mapa* criou e produziu resultou da incorporação de várias idéias que surgiram no final da guerra, inclusive do balanço que se fez do Movimento Modernista, e das conquistas da década de 50” (MATTOS, 1986, p. 51). Sobre o Movimento Modernista, que só chegou à Bahia por volta de 1928, tardiamente e trinta anos antes de

Mapa, quando o Sul já estava dividido em algumas tendências, Florisvaldo Mattos esclarece:

As primeiras manifestações modernistas na literatura baiana vieram com o grupo *Arco & Flecha*⁷ e a Academia dos Rebeldes⁸, no período de 28 e meados de 30. Em 37 houve o golpe do Estado Novo e dois anos depois rebentou a II Guerra: as artes e toda a criação intelectual ficaram anestesiadas até 45, com a derrota dos nazi-fascistas e, em conseqüência, a queda da ditadura de Vargas. Quando surgiu a revista *Caderno da Bahia* [que era integrado por Vasconcelos Maia, Wilson Rocha, José Pedreira, Carlos Bastos, Cláudio Tavares e outros criadores, além de nomes nacionais, como Jenner Augusto, Mário Cravo e Carybé, que tinha acabado de chegar na Bahia] – o país já vivia um regime liberal, sob a Constituição de 46 – o Modernismo reapareceu entre nós, mas depurado. No Sul, a nova proposta estética era a chamada Geração de 45 (MATTOS, 1986, p. 50).

O *Caderno da Bahia*, destacado por Florisvaldo Mattos na citação acima, foi publicado pela primeira vez em 1948, encerrando suas atividades em 1951, com a publicação do sexto volume. João Carlos Teixeira Gomes (1979) ressalta que o grupo organizado em torno do *Caderno da Bahia* “teve sua continuidade assegurada no suplemento literário do jornal *A Tarde*, que passou a ser editado por Heron de Alencar. O grupo do *Caderno da Bahia*, conforme Gomes, teve uma atuação múltipla nos vários setores da vida cultural baiana e não apenas em relação à literatura, patrocinando desde edição de livros a leilões de arte e exposições, incrementando a crítica de cinema através da colaboração de Walter da Silveira, bem como a crítica de artes plásticas, em geral, a cargo de Wilson Rocha (GOMES, 1979).

⁷ Sobre essa revista, consultar o trabalho da professora e pesquisadora Ívia Alves intitulado *Arco&Flecha: contribuições para o estudo do modernismo na Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

⁸ A Dissertação de mestrado de Ângelo Barroso Costa Soares intitulada *Academia dos Rebeldes: o modernismo à moda baiana* procede a uma análise da formação e contribuição da Academia dos Rebeldes, agremiação que emerge na Bahia, no início do século XX, com o intento de fazer uma literatura moderna. Seu estudo faz uma retomada do modernismo no Brasil, com o intuito de apresentar o contexto histórico e cultural em que uma proposta de inovação emerge em diferentes estados brasileiros. O autor analisa as peculiaridades do que se convencionou chamar de modernismo baiano, a partir da composição e proposição da Academia dos Rebeldes, da qual participaram escritores e intelectuais baianos, aspirantes a uma carreira intelectual cujo início se dava nos jornais locais.

Para Florisvaldo Mattos, o grupo que atuava em torno do *Caderno da Bahia* representou “a arte moderna como oposição ao academicismo e dominou a vida cultural baiana até 1951, quando começou a surgir uma nova geração, que se colocou em torno a revista *Ângulos*⁹ (MATTOS, 1986, p. 48).

A revista *Ângulos*, criada por Machado Neto e Adalmir da Cunha Miranda era feita pelo diretório acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito. O famoso CARB (Centro Acadêmico Ruy Barbosa), com o apoio institucional da Universidade Federal da Bahia, que, na época, vivia um período áureo, “uma espécie de mecenato da criatividade artística em várias áreas” (p. 48). *Ângulos* era uma espécie de “produto de idéias e atitudes defendidas pelo grupo de *Caderno da Bahia*” (p. 48). Segundo Mattos, a grande importância da *Ângulos* se deve ao fato de sua publicação ter tido um “sentido integrativo de arte, literatura e política” (p.48). O autor ressalta ainda que apesar da revista ser financiada pela Universidade, sua política editorial era de combate ao academicismo e a acomodação intelectual. Foram 17 números publicados, de 1952 a 1961. Florisvaldo Mattos começou a participar a partir do número 11, quando publicou o poema “Ferroviário”, que segundo ele, teve certa repercussão e faz parte de seu primeiro livro.

Nos anos finais da década de 50 e primeiros anos da década de 60, o grupo de *Ângulos*, e outros intelectuais e artistas da época, ligam-se a outros núcleos de cultura que estavam surgindo. Um desses núcleos foi o Clube de Cinema da Bahia, criado por Walter da Silveira, a quem se ligaram através de Glauber Rocha, que sempre foi um entusiasta do cinema e já escrevia crítica cinematográfica em *Ângulos*. Em 1959 foi criada a Escola de Teatro, tendo como diretor Martin Gonçalves, que veio de São Paulo a convite da universidade e implantou o curso de teatro na cidade que ainda não existia.

⁹ Conferir o trabalho de João Eurico da Matta, intitulado *Ângulos: a vigência de uma revista universitária*. Publicado em Salvador pelo Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1988.

A proposta da geração *Mapa* era romper com a inércia cultural, a dominação academicista e uma espécie de preconceito ainda existente em relação à arte moderna. O grupo de jovens poetas e escritores que integraram a revista *Mapa* agregaria, nos anos seguintes, a publicação do seu último exemplar, lançado em 1959, outros nomes que compõem o quadro de poetas da geração 60, como é o caso de Myriam Fraga, conforme assinala Pedro Lyra (1995).

No início da década de 60, Myriam Fraga reunia-se com artistas, escritores e poetas em salas de aula do campus universitário da Universidade Federal da Bahia para discutir idéias e trocar poemas. Para a poeta, a cidade de Salvador nessa época, tinha um clima muito mais “universal” no que se refere à criação e ao espírito de vanguarda. Discutia-se Modernismo, já tardio na Bahia, Concretismo e todas as linguagens novas de cinema e teatro, “institucionalizavam experiências genialmente intuídas pelos jovens militantes das *Jogralescas* e da revista *Mapa*” (FRAGA, 1987, p.288).

Segundo a autora, a Universidade naqueles tempos “lentamente abria suas portas aos caminhos do mundo”, era o foco da inteligência e da rebeldia e de “múltiplas formas de participação, caminhos muitas vezes aparentemente conflitantes de uma busca de interpretação da aparente desarmonia do mundo” (p. 288).

No ano de 1999, em entrevista para a revista *Caros Amigos*, a poeta baiana reconhece pertencer a essa geração: “Sou parte de uma geração que acreditava na utopia de um mundo onde as diferenças fossem abolidas e os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade fossem enfim alcançados” (p. 34). E admite ser marcada “pela nostalgia desse mundo que, afinal, explodiu sem nunca ter realmente existido” (p.34).

Na década de 60 no mundo ocidental, acontecia uma explosão de movimentos sociais, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contra culturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, as minorias começam suas lutas

(principalmente mulheres e negros) e os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, que, segundo Stuart Hall (2005),

se opunham tanto à política liberal capitalista do Ocidente quanto à política “estalinista” do Oriente. Eles afirmavam tanto as dimensões “subjetivas” quanto as dimensões “objetivas” da política. Eles suspeitavam de todas as formas burocráticas de organização e favoreciam a espontaneidade e os atos de vontade política. (...) Todos esses movimentos tinham uma ênfase e uma forma *cultural* fortes. Eles abraçavam o “teatro” da revolução. Eles refletiam o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais. Cada movimento apelava para a *identidade* social de seus sustentadores (p. 44-45).

Houve um forte movimento estudantil engajado nas conquistas político-sociais que tiveram sua culminância em Paris, maio de 1968, bem como a organização de minorias a exemplo, as questões de gênero e etnia nos Estados Unidos. Houve também, significativas mudanças existenciais, rupturas nas relações familiares, morais, econômicas, espirituais.

Nesse contexto, o impacto do feminismo como movimento social, faz parte do grupo dos novos movimentos que emergiram durante os anos sessenta. Relacionado diretamente com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, o feminismo questionou a clássica distinção entre o “privado” e o “público”, propiciando a contestação política que promoveu abertura dos territórios da vida social, das distinções estabelecidas entre homens e mulheres, questionando a família, a sexualidade, o trabalho doméstico e sua divisão, o cuidado com as crianças. Depois de ter começado como “um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, o feminismo expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero” (HALL, 2005, p. 45-46).

No depoimento para o *VIII Seminário Mulher e Literatura*, realizado em 2000, Myriam Fraga revela que as armadilhas que cercavam a mulher em sua época ou desde o seu nascimento tornavam difícil a mulher desvencilhar-se das estruturas sociais tão

rígidas e injustas. A poeta reconhece ter lhe faltado a coragem para ir de encontro a todo um sistema: “Por covardia, por acomodação ou simplesmente porque como os pés deformados das chinesas, atrofiados por séculos de opressão, já não soubesse caminhar senão em passos curtos, renunciei ao inesperado. Como Mago, o gato do magistral conto de Miguel Torga, fui-me deixando ficar nas cinzas do borralho” (FRAGA, 2000, s.p.). Mas, se para a poeta restam as “cinzas do borralho”, também lhe sobram as palavras, e diz afirmando sua maneira de existir: “Escrevo porque é minha maneira de existir, de estar no mundo. A única forma de ação, de força, que conheço. Para mim escrever não é aceitar, mas reivindicar. (...) Reconhecer para denunciar”¹⁰.

Questionada pela escritora baiana, Sonia Coutinho, amiga e companheira de geração sobre como via a questão do feminismo, Myriam Fraga, em entrevista para o *Correio da Bahia* no dia 30 de julho de 1985, dia de sua posse na Academia de Letras da Bahia, enfatiza o longo processo repressivo pelo qual a mulher há séculos vem passando e sua luta por espaços mais democráticos: “O que houve contra a mulher foi um massacre injustificável. Acho que elas estão se afirmando cada vez mais e vão romper as últimas barreiras que ainda a segregam” (p. 1).

Se por um lado se pode perceber na poesia de Myriam Fraga um tom de inconformismo no que diz respeito à situação de opressão enfrentada pela mulher, não se pode dizer que ela seja uma feminista militante, pelo menos não no sentido convencionalmente usual do termo, a militante dos direitos da mulher. Por outro lado, para a autora, “participar das lutas sociais não implica necessariamente que o poeta faça proselitismo de suas idéias usando a poesia. Isso redundaria só num poema circunstancial” (FRAGA, 1999, p. 43). Mas ela abraça as idéias do feminismo, inclusive é uma de suas marcas do seu discurso, que se apresenta ironicamente e criticamente questionando o discurso dominante.

¹⁰ Essa entrevista foi concedida a Sônia Coutinho. (Arquivo pessoal de Myriam Fraga)

Anteriormente, respondendo ao jornalista Franklin Jorge em entrevista para o jornal *Tribuna do Norte* de Natal, no ano de 1980, um ano depois da publicação de seu livro *O risco na pele*, a autora baiana declarou como encarava a presença da mulher no cenário editorial, produzindo literatura: “contra o preconceito, o descrédito e até o ridículo, com que pretendem cerceá-las, cada vez mais mulheres invadem áreas tradicionalmente reservadas ao homem. Na literatura, naturalmente, se reflete este novo estado. As mulheres escritoras deixaram de ser a exceção que confirmava a regra. Nunca tivemos tantas mulheres escrevendo tanto e tão bem. Na poesia, no conto, no romance elas surgem de todo o lado, invadem as antologias, as universidades, a crítica” (s.p.). Para Myriam Fraga, “no momento em que a mulher descobriu que pensar não era um atributo masculino o seu caminho estava aberto” (FRAGA, 1980, s.p.). Foi um longo caminho de retorno à cena literária, visto que a maioria dos compêndios de história da literatura na época (anos 60, 70) insistiram em retirar todas as escritoras do século XIX, restando uma minoria que era celebrada como exceção. Basta dar uma olhada na antologia de *Escritoras brasileiras do século XIX*, com seus dois volumes, organizada por Zahidé Muzart.

Em 1999, a poeta baiana retoma a questão da mulher que escreve literatura: “Depois de anos de repressão, as mulheres estão mais ansiosas por uma exposição, uma afirmação de suas potencialidades. As mulheres estão mais soltas, às vezes até despudoradas quando se trata dos próprios sentimentos ou do corpo. Há uma sensualidade explosiva nos textos escritos por mulheres” (FRAGA, 1999, p. 43).

Também pela temática, a poesia de Myriam Fraga adere ao feminismo, pois, as relações desiguais entre homens e mulheres encontram-se tensionadas de forma dramática nos versos de seus poemas. Suas personagens encenam esse drama de existir. Exemplo disso é a força de Penélope “desenhando seus bordados” (FRAGA, 2000, s.p.), plantada no firme chão de Ítaca, mas com olhos voltados para o mundo.

Comumente relacionada à *Geração Mapa*, Myriam Fraga insere-se, a partir da década de 60, em um novo contexto quando começa a publicar. A Revista *Mapa* em 1964 já não existia mais, embora uma parte do grupo ainda permanecesse junto no ano da publicação de *Marinhas*, primeiro livro da poeta baiana. Talvez o grupo tenha se dispersado em decorrência do golpe militar de 64 ou mesmo a procura individual de cada jovem autor tenha motivado o deslocamento para a região sudeste ou mesmo para fora do país. “Glauber Rocha partiu para fazer cinema, pelo Brasil e no mundo; Paulo Gil Soares foi para o Rio e se dedicou à televisão; Calasans Neto foi fazer suas xilogravuras; e outros como (...) [Florisvaldo Mattos] e João Carlos Teixeira Gomes, se engolfaram no jornalismo” (MATTOS, 1986, p. 51).

Segundo Myriam Fraga, apesar de boa parte dos idealizadores dessa geração terem se dispersado, “aquele espírito de companheirismo, de solidariedade, tipo de um por todos, todos por um, de certo modo continuava a existir” (FRAGA, 2002, p. 60). Era uma geração que tinha, como diz a poeta, “aquela coisa da ilusão, da busca da felicidade, da liberdade, da justiça social e aquele desejo, a força que nos faz acreditar que poderíamos mudar o mundo para melhor” (p.60). Nesse período, Myriam Fraga aproxima-se do pintor e gravador Calasans Neto, um dos fundadores das Edições Macunaíma, editora criada juntamente com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares com o objetivo de publicar as produções dessa geração. Com Calasans Neto, a poeta manteria uma longa amizade estabelecendo com ele uma profícua parceria, pois o então jovem artista plástico iria ilustrar os poemas da autora, publicando juntos mais alguns livros.

Criada em 1957, as Edições Macunaíma nascem de uma idéia surgida após a publicação do livro *Samba de roda* de Frederico José de Souza Castro, em edição limitada, de 200 exemplares, patrocinada pela Universidade Federal da Bahia, sob a

orientação gráfica de Calasans Neto. Seria uma editora, conforme esclarece Sonia Coutinho para o *Jornal do Brasil* em 1965, com o objetivo de publicar exemplares bem apresentados graficamente e de pequenas tiragens, como ficou demonstrado na sua primeira publicação – a do soneto “Pecador Arrependido”, de Gregório de Mattos, que inaugurou a editora (chamada a partir de então, Edições Macunaíma, em homenagem ao herói de Mário de Andrade)”. Seguem-se a essa publicação outras, de autores baianos – *Lamento da perdição de Enone*, (Godofredo Filho); *Hera da morte e Mel da noite* (Carvalho Filho); *Velas* (Paulo Gil Soares). Livros, segundo Sônia Coutinho (1965), caracterizados pela alta qualidade dos textos, bem como do projeto gráfico, sempre coordenado por Calasans Neto. As Edições Macunaíma surgem justamente como uma tentativa de publicar os textos dos “bons” escritores locais, dada a dificuldade em se ter um livro publicado por editoras de circulação nacional, centralizadas no eixo Rio - São Paulo.

Júlio César Lobo ‘em “Por que se edita tão pouco na Bahia?”’, publicado no “Caderno 2” do jornal *A Tarde* de 04 de setembro de 1986, explica que

apesar de ter sido responsável pela geração de um enorme contingente de criadores, ao longo de nossa História, a Bahia nunca teve uma tradição no campo da produção cultural, que formasse as bases para a existência de, pelo menos, um mercado editorial próprio (...) Na verdade tivemos sempre editoras que mal resistiam a três ou quatro anos de vida, ou até mesmo simples gráficas, rotuladas como “editoras”. Aqui entendido ser editora a empresa que investe em um determinado livro, imprimindo-o, distribuindo-o e comercializando-o, dentro de um determinado mercado.

Claro, existiam exceções. Algumas delas tentaram alçar vôo, como a Livraria e Editora Progresso. Ao longo de seus 16 anos de atividade lançou 450 títulos, dentre os quais uma parte foi de autores baianos, como uma tentativa de publicar com caráter comercial. Pinto Aguiar, um dos fundadores de *Arco&Flecha* e que era, também, um dos donos da Livraria e Editora Progresso, em entrevista concedida à Myriam Fraga

para o “Caderno 2”, do jornal *A Tarde*, em 21 de junho de 1984, destaca que o principal objetivo era publicar os autores baianos, principalmente “os novos”. Entre os novos autores lançados pela Livraria e Editora Progresso, estavam Machado Neto, Silvio Faria, Calmon de Passos, Vasconcelos Maia, José Valadares e Nelson Sampaio. Aguiar destaca ainda, a existência da “Coleção Paralelo Treze”, pela qual se publicou os livros de poesia de Muniz Bandeira e de Lina Gadella, ambos de uma geração anterior a de Myriam Fraga.

Além da Editora Progresso, a Editora Cimape, que durou de fins da década de 60 até meados de 70, foi criada por Dípino Carvalo com o objetivo de publicar autores baianos e lançá-los em outros estados, mas esbarrou no problema da distribuição. No entanto, segundo Guido Guerra, realizou “um trabalho importante no sentido de refletir o panorama da literatura baiana da época. Criou a coleção Momento Conto, dirigida por Oleone Coelho Fontes – que inaugurou com *As aparições do Demo*, de sua autoria” (GUERRA, 1986 p. 67). A Cimape também se voltou para a poesia, desde a moderna até a mais tradicional, incluindo vários poetas parnasianos. Ela retomou ainda a Coleção Momento Poesia, iniciada no antigo DESC (Departamento Superior de Cultura) sob a direção de Carlos Cunha, lançando dois livros de Cid Seixas – *Temporário* e *Fluviário*. Na Cimape não havia conselho editorial e segundo Guido Guerra,

tudo era feito na base do entusiasmo, da improvisação e da amizade. Uma ou outra pessoa que examinava os originais, não recebia nada nenhuma remuneração. A tiragem era de mil exemplares e se limitava às livrarias de Salvador. Foi uma editora tão pobre que só tinha uma linotipo e uma impressorazinha de notas fiscais, a única coisa que dava renda (GUERRA, 1986, p. 68).

Já as Edições Macunaíma eram uma editora que sempre teve a intenção de ser amadora, produzindo obras de maneira artesanal. Em decorrência da saída de alguns de seus sócios, como Glauber Rocha que foi para o Rio de Janeiro, e Paulo Gil Soares, o projeto de publicação foi se enfraquecendo. Na verdade, ela era uma sociedade de

escritores que, desejosos de publicar seus textos, e dada a dificuldade para entrar no mercado editorial centralizado na região sudeste, organizaram-se para editarem seus livros por conta própria. “Cada autor custeava sua edição e ia fazer o livro na gráfica. As tiragens eram de 500 exemplares” (MATTOS, 1986, p. 51). Segundo Florisvaldo Mattos (1986), o caráter artesanal da editora, foi um dos fatores que contribuíram para a sua não sobrevivência.

Depois de alguns anos, Myriam Fraga, Florisvaldo Mattos e Humberto Fialho Guedes resolveram reabrir a editora e fizeram uma espécie de sociedade civil registrada. O esquema inicial de editora de autores foi mantido. Com seus mais novos sócios, as Edições Macunaíma entraram em uma nova fase, acabando por tornar-se “praticamente a única intérprete de um movimento cultural, sobretudo no campo poético, que andava quase totalmente silencioso” (COUTINHO, 1965), observa Sonia Coutinho na sessão “Apontamento” do *Jornal do Brasil* em 1965.

Mas não contavam com o processo financeiro que se abateu sobre o país. “Quando um livro saía não dava para pagar nem dez exemplares do que tinha sido planejado” (MATTOS, 1986, p.51). Faltou certa audácia, para que a idéia tivesse vingado não apenas como editora de autores, mas de circulação nacional – pois sinto e sei que a editora, pela qualidade gráfica do que já produziu, é amplamente conceituada.

Mesmo parando de publicar com maior regularidade, as Edições Macunaíma, continuaram a existir como “selo” editorial respeitado pela qualidade gráfica de seus livros e, ainda, continuaram publicando no mesmo esquema: o autor faz o livro, leva para a gráfica e paga pela sua feitura. Myriam Fraga, por exemplo, mesmo tendo publicado dois de seus livros pela Editora Civilização Brasileira, continuou publicando pelas Edições Macunaíma. Por esta editora, foram publicados outras produções de Myriam Fraga, além de *Marinhas* (1964). Com o selo foram publicados *O livro dos*

Adynata (1973), *A ilha* (1975), *A cidade* (1979), *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), *Flor do sertão* (1986), *Os Deuses Lares* (1991), *Die Stadt* (1995), *Six poems* (1985), *Sesmaria* (2ª edição, 2001).

Em 1964, Myriam Fraga publica de *Marinhas*, seu primeiro livro. Na crônica “Meu cavalo por um reino”, publicada em 11 de novembro de 1984 no jornal *Indústria e Comércio* (IC¹¹), a autora relembra como foi para conseguir publicar seu primeiro livro, segundo ela mesma, uma aventura:

Nesta semana que passou tive o prazer de entrevistar o poeta Ruy Espinheira Filho que está de livro novo na praça, com o título, muito bonito por sinal, de *A morte Secreta e Poesia Anterior*. São 18 anos de boa poesia, de coerência ideológica e assídua persistência no caminho escolhido. Ainda me lembro do primeiro livrinho de Ruy, tão fininho, quase um cordel, onde já se delineava a vigorosa estrutura de sua poesia. Na entrevista o poeta falou das dificuldades para pagar tão modesta edição. E de repente me veio uma lembrança quase lírica de meus distantes começos e recordei, entre divertida e emocionada, a história de meu primeiro livro que na verdade também não era livro mas uma “plaquete” como então pernosticamente o chamávamos. Ora se deu que eu tinha chegado por vias das artes de Sonia Coutinho aos remanescentes do grupo Mapa e daí timidamente começava a aparecer nos suplementos literários e revistas da época. Foi então que Calasans Neto me convidou para publicar um livro pelas Edições Macunaíma que ele dirigia juntamente com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares. Fiquei deslumbrada. No momento era mais importante para mim que hoje publicar pela Gallimard. Não conversei; reuni os poemas, Calá ilustrou e mandamos brasa. Iniciada a composição, nas Artes Gráficas de Hélio Santana, ainda na rua Carlos Gomes, de repente nos demos conta de um doloroso impasse. O livro custaria 75 mil cruzeiros (antigos). Eu só tinha 25 e os editores ainda eram mais duros. Pedir à família nem pensar. Eu era do tipo orgulhoso e o pessoal não acreditava muito na minha nova e promissora carreira. Afinal já tinha sido pintora, fotógrafa, tentara bordados, tapeçaria, ikebana e nada certo. Só a tralha acumulada, a última das quais um violão encostado no canto. Mas tinha que haver um jeito. Os 25 eu dera de entrada e o resto seria contra entrega. Quando Calasans, todo contente, me disse que o livro estava quase pronto fiquei gelada, mas não perdi a classe. Fiz assim um ar meio indiferente como se fosse a coisa mais natural do mundo e fui embora de cabeça quente. Já estava quase resolvida a deixar o orgulho de lado e botar a boca no mundo, pedindo socorro em casa, quando me veio a luminosa idéia. Eu era muito nova, mas já estava casada e meu sogro acabara de comprar uma fazenda, sonho acalentado a vida inteira. Como eu gostava muito de montar e ele tinha uma especial predileção por mim (política a parte), pois o velho era UDN e eu era do contra, me dera um cavalo lindo, lindo. O bicho parecia uma pintura; pampa, branco e castanho, que nem cavalo de índio de filme americano, com uma crina sedosa, mais fina e tratada que o cabelo da dona. E ainda por cima bom de passo, finíssimo de sela. Eu sabia que um irmão de meu pai tinha o olho no cavalo e daí não conversei, falei com o ti e vendi o cavalo. Meu livro estava salvo.

Anos depois numa peça famosa, “A tragédia do Rei Ricardo III” de William Shakespeare, deparei com a seguinte frase: “Um cavalo, um cavalo,

¹¹ As crônicas publicadas no *Indústria e Comércio* de Salvador, o IC foram cedidas pela autora.

dou meu reino por um cavalo” e senti a relatividade de todas as coisas. Ele precisava de um cavalo para salvar a vida e por ele daria o reino. Eu fizera um percurso inverso e pelo preço de um cavalo comprara um reino sem limites.

1964 também foi um ano importante no cenário político nacional, devido à implantação da ditadura no Brasil que duraria 21 anos. Segundo a autora, em entrevista para o *Correio da Bahia* de 1985, o regime ditatorial foi como um freio na cultura, “as pessoas se dispersavam, tinham medo de se reunir, de falar” (FRAGA, 1985b, p. 1).

Segundo Antonio Albino Canelas Rubim (2004), em “Ditadura, cultura e mídia: o cruel e o persistente”, o regime militar, ancorado em sua doutrina de Segurança Nacional, “desenvolveu uma política de substituição da hegemonia do circuito cultural escolar-universitário, então vigente, por um novo circuito cultural, conformado pela ascensão deliberada das indústrias da cultura do país” (RUBIM, 2004, p. 3). Ou seja, em lugar de uma cultura rebelde e crítica, uma outra controlada, “invertibrada, submissa, domesticada aparecem. Isto quer dizer que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal” (p. 3).

No Brasil, conforme assinala Renato Ortiz (1984), em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, no período compreendido entre 1964 e 1980, a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas de forma seletiva reprime e impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas.

Ao longo do regime militar, o Estado intensificou esse processo de controle e distribuição dos bens simbólicos com a elaboração de um Plano Nacional de Cultura. Segundo Ortiz, este foi “o primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produziu e que pretendeu dar os princípios que orientariam uma política cultural” (p. 85). Isso se deu de maneira progressiva com a criação de vários setores que se

ocupavam das diferentes esferas da cultura a exemplo do Conselho Nacional de Cultura (1966) e da FUNARTE (1979).

Em 1966, dois anos após a publicação de *Marinhas*, Myriam Fraga publica *Cinco Poetas*, também pelas Edições Macunaíma, juntamente com Carvalho Filho, Godofredo Filho, Fernando da Rocha Peres e Florisvaldo Mattos.

No ano seguinte, a autora baiana participa da antologia *25 poetas – Bahia, de 1633 a 1968*, publicado com a colaboração do Departamento da Educação Superior e da Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, numa tiragem de 200 exemplares. Essa antologia, que organiza os poetas de acordo com suas respectivas gerações, esclarece em seu prefácio que “não quer significar toda a trajetória de poesia baiana desde Gregório de Mattos até o dia de hoje, mas sua principal finalidade é a da apresentação da poesia baiana no que ela possui de mais representativo” (s.p.).

Também em 1967, Leodegário de Azevedo Filho e Eduardo Portela lançam no Rio de Janeiro, pela editora Tempo Brasileiro, uma antologia com o nome de *Moderna poesia baiana* (antologia). Prefaciada pelo crítico Waldir Ayala, vários poetas baianos da geração 60 são elencados, a exemplo de Florisvaldo Mattos, Ruy Espinheira Filho, Maria da Conceição Paranhos, Rocha Peres e Myriam Fraga. Essa antologia colocou em circulação nacional os nomes representativos da poesia baiana, muitos ainda em começo de carreira na literatura¹².

No cenário nacional, o regime militar fechava cada vez mais o cerco, inibindo pela censura e pela força uma produção cultural autêntica. O AI-5 (Ato Institucional número 5), publicado por decreto em 1968,

representou o mais incisivo instrumento de anulação das conquistas do sistema democrático brasileiro, e dentre outras prerrogativas, consagrou a intervenção nos Estados e Municípios, o recesso do Congresso Nacional, das

¹² Além de participar dessas antologias, Myriam Fraga é incluída ainda nas antologias: Pedro Lyra (1995 - *Sincretismo: a poesia da geração 60 – introdução e antologia*); Assis Brasil (1999 - *A poesia baiana do século XX*); Simone Lopes Pontes Tavares (2000 - *A paixão premeditada: poesia da geração 60*), entre outras no transcurso de sua carreira literária.

Assembléias e Câmaras de Vereadores, eliminou a vitalidade dos magistrados, professores e as eleições pelo voto popular, suspendeu direitos políticos e cassou mandatos. Sob sua égide oficializou-se a censura no Brasil (PARAÍSO, 2004, p. 9).

A essa altura, Myriam Fraga era a vencedora do concurso literário Prêmio Artur de Salles, destinado ao melhor livro de poesias no ano de 1968, sob o pseudônimo de “Oriana”, com coletânea de poemas intitulada *Sesmaria*. Escolhida por unanimidade pela banca julgadora, composta pelos poetas Godofredo Filho, Eduardo Portela e Florisvaldo Matos, o livro foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado da Bahia. Em entrevista, a autora comente: “o livro quase não circulou (...) Tenho pensado muito em fazer uma nova edição. É um livro muito ligado à Bahia, com uma extensa parte que é um romanceiro sobre a invasão holandesa na Bahia. Teve uma boa aceitação da crítica, mas é praticamente desconhecido pelo público, edição muito limitada” (FRAGA, 1985a, p.1).

Na década de 70, conforme afirma Carlos Ribeiro, em “Os difíceis caminhos da edição”, publicado no jornal *A Tarde*, 21 de maio de 1987, “as marcas do autoritarismo e do conservadorismo político ficaram registradas numa grande estagnação cultural, quebrada aqui e ali por algumas débeis iniciativas que se desvaneceram nos seus próprios propósitos” (1987, s.p.). Foi, então, ao final dessa década, em 1979, que a Fundação Cultural do Estado criou um sistema de co-edições na tentativa de solucionar o grande problema da distribuição que ficava a cargo das editoras. Mas, segundo relato de Carlos Ribeiro, “a ausência de uma estratégia de *marketing* mais eficaz dos autores – elemento importante para que um autor desconhecido pudesse ter uma maior aceitação em outros estados – podem ser apontados como uma falha”.

Myriam Fraga lembra que, nessa época, sentiu-se pressionada pelo desejo de que sua poesia alcançasse um público maior. Foi quando, por insistência de Jorge Amado procurou Ênio da Silveira, o então dono da Editora Civilização Brasileira, e lançou *O risco na pele* em convênio com o Instituto Nacional do Livro, que na época estava sob a

presidência de Herberto Salles, escritor que vivia no Rio de Janeiro. Por esse sistema de co-edições, publicou também *As Purificações ou o Sinal de Talião*, em 1981.

O problema da divulgação dos livros dos autores pelas editoras regionais, apontado por Carlos Ribeiro era, de fato, um dos grandes entraves para se conquistar um público leitor. O sistema de co-edições era muito restrito, não abarcava o volume da produção literária de boa qualidade do Estado.

No dia 14 de outubro de 1979, o *Jornal da Bahia*, na sessão “Notas Profissionais”, publicou uma crítica sobre a situação do setor editorial no Estado da Bahia com o título “Independência cultural para uma Bahia apática”, ressaltando que

com exceção de uns poucos poetas e ficcionista, que conseguiram vencer as barreiras e publicar obras através de editoras do Rio e São Paulo (Ruy Espinheira Filho, Myriam Fraga, Guido Guerra, João Ubaldo e evidentemente, Jorge Amado), pouco ou nada tem sido realizado, o que denota uma dependência cultural também nas letras. Publicações literárias do mesmo eixo Rio – São Paulo raramente abrem espaço para uma notícia que se origine na Bahia, enquanto muitos outros estados, até menores que o nosso e sem a nossa tradição, mostram que estão em movimento.

Em 1981, a Fundação Cultural do Estado da Bahia criou um projeto diferente do sistema de co-edições, dando oportunidade a novos nomes no cenário literário do Estado. A “Coleção dos Novos”, como foi chamada, lançou 14 autores inéditos em pouco mais de um ano. “Com edições de 500 exemplares de cada obra, os autores se encarregavam da distribuição dos seus livros”, explicita Ribeiro. Segundo Myriam Fraga, criadora e coordenadora do projeto: “foi interessante porque o autor participava de todo o processo, desde a criação até o lançamento, passando pelas partes de diagramação, revisão e processo gráfico” (FRAGA, 1979).

Em nota, o *Diário Oficial* de 10 de setembro de 1982, informa que desde que foi criada a “Coleção dos Novos” em maio de 1980, o setor editorial recebeu 94 textos para serem examinados pela comissão composta pelos escritores Claudius Portugal, Florisvaldo Mattos, José Carlos Capinan, Ruy Espinheira Filho, Guido Guerra e

Myriam Fraga. A nota informa ainda que até aquele presente momento tinham sido lidos 70, dos quais 18 foram aprovados entre ficção e poesias e 12 já publicados. Conforme informa a nota de esclarecimento, o primeiro livro publicado pela Coleção foi *Sol do meio dia*, de Orlando Pereira dos Santos, em maio de 1981. Nessa mesma nota, o *Diário Oficial* comunica que a Coordenadora do programa editorial, a escritora Myriam Fraga, ressaltou o fato de que “ao contrário das editoras, que dão 10 por cento de direitos autorais para o autor, a Fundação Cultural dá ao autor 80 por cento” (p.1).

Na entrevista para o *Correio da Bahia* em 30 de julho de 1985, três anos depois Myriam Fraga ressalta a importância da “Coleção dos Novos” no cenário cultural baiano, pois, além de lançar novos autores, a “Coleção dos Novos” realizou dois Encontros de Literatura Emergente junto com o Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e acrescenta: “Esses encontros foram muito polêmicos, sendo que o segundo terminou de forma caótica. Nós sentimos muito ressentimento de parte dos jovens contra tudo que já fosse estruturado, contra a literatura que eles consideram – muito erroneamente, na minha opinião – como literatura oficial. Havia uma vontade de quebrar todas as estruturas, explicável como uma coisa contra a repressão política que eles sofreram durante tanto tempo e ficaram contra qualquer forma de organização. A geração 70, também conhecida como Poesia *mimeógrafo* ou poesia marginal buscava uma expressão muito mais coloquial e também uma agressão a linguagem, com erros de português propositais. Dentro dessa geléia geral, alguns ficam, outros passam. Mas todo mundo tem direito a seu espaço, o importante é fazer com amor” (FRAGA, 1985b).

Mas as atividades culturais da poeta não param por aí. “Literatura baiana tem agora centro de estudo” é o título da matéria publicada no jornal *A Tarde* de 8 de agosto de 1982. Sob a coordenação de Myriam Fraga, também responsável por sua criação, o Centro de Estudos de Literatura tinha como objetivo principal “organizar e disciplinar

os programas da Fundação Cultural na área de letras” (p. 1). Ao ressaltar a importância desse novo espaço para a literatura no Estado da Bahia, Myriam Fraga explicou: “No momento desejamos enfatizar uma proposição: como situar a literatura baiana frente à comunidade, suas relações com centros mais adiantados, sua real posição como fato artístico e social” (p. 1). A autora resalta ainda que a intenção do centro era dar “ampla cobertura ao movimento literário em todo o Estado da Bahia” (p. 1). Uma das linhas básicas de trabalho do Centro de Estudos de Literatura, conforme destaca a notícia do jornal *A Tarde*, era “dar ênfase à preservação de uma memória cultural” (p.1).

Myriam Fraga passou a ser reconhecida nos meios culturais da cidade e no ano de 1985, disputa com Mário Cabral a cadeira de número 13 da Academia de Letras da Bahia, para ocupar a vaga do professor Luís Fernando de Macedo Costa, eleita no dia 24 de abril de 1985 por unanimidade, logo após o resultado do pleito. *A Tarde* do dia seguinte dava a notícia informando que a candidata, como é de praxe, “esteve na Academia, levando uma carta, na qual aceitava o resultado da eleição” (*A Tarde*, 25 de abril de 1985). No dia 30 de agosto de 1985, “Myriam Fraga toma posse na Academia de Letras da Bahia” informava o jornal *Tribuna da Bahia*, um dia depois. O jornal informou ainda, que a autora baiana era a terceira mulher a tomar posse na Academia. “Antes dela, Edite Mendes da Gama, líder feminista, e a folclorista Idelgardes Viana passaram a integrar o quadro dos acadêmicos”. Portanto, a poeta era a terceira mulher a ingressar na Academia de Letras da Bahia. O jornal *A Tarde* também publicou uma matéria sobre a nova acadêmica após ter sido eleita como nova integrante da ALB. Nessa matéria, a escritora Myriam Fraga declara: “Espero continuar a produzir para honrar cada vez mais esta posição, que representa uma conquista, porque como não tenho atividades políticas ou universitárias, pelo que entrei para Academia pelo fato de ser uma escritora” (FRAGA, 1985b, p. 1).

Myriam Fraga, que já vinha com uma longa experiência na Fundação Cultural do Estado da Bahia, assume a direção da Fundação Casa de Jorge Amado em 1986, como produtora executiva administrativa da instituição responsável pelo acervo do escritor baiano Jorge Amado, cargo que ocupa até hoje. Além de dirigir esta Fundação, Myriam Fraga também foi membro do Conselho Federal da Cultura, do Conselho Federal de Política Cultural e do Conselho Estadual de Cultura do Estado da Bahia. Atualmente integra o Conselho da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

Seu trajeto como poeta entrelaça-se com a atuação em projetos culturais, muitos deles idealizados por ela mesma.

Observa-se que Myriam Fraga, mesmo ligada a questões relativas ao fomento cultural e preservação do acervo de Jorge Amado, sempre se manteve ligada à literatura, produzindo não só poesia como também textos em prosa com uma coluna semanal no jornal *A Tarde*. Conciliando sua função de agente cultural com a de escritora, sua produção em prosa é constituída de crônicas, contos e biografias, além de ensaios sobre literatura¹³.

As crônicas publicadas pela autora ainda não se encontram organizadas em livro. Boa parte dela foi publicada no jornal do *IC* (Indústria e Comércio) de Salvador entre os anos de 1984 e 1985. Outra parte encontra-se dispersa em outros periódicos, como o *Jornal da Bahia*, nas revistas *Exu* e *Neon* e no jornal *A Tarde*, na coluna “Linha D’água” pela qual Myriam Fraga foi responsável de 1984 a 2004. Nessa coluna, publicada aos domingos, eram tratados assuntos culturais, principalmente informando o que acontecia na cidade de Salvador. Nela, a autora publicou, além de poemas, crônica e contos, críticas de arte e resenhas.

¹³ A produção em prosa (crônicas e contos) de Myriam Fraga ainda não foi estudada, nem a coluna “Linha D’água” do jornal *A Tarde*, assinada pela autora durante vinte anos e onde publicava contos, crônicas e poesias, ensaios sobre arte e cultura.

Observa-se em sua cronística, que temas como a cidade, o mar, o mito e a memória, presentes em seus livros de poemas, se repetem. Além da produção de crônicas e contos, Myriam Fraga publicou uma série de biografias, iniciadas com *Flor do Sertão*, de 1986, pelas Edições Macunaíma. Foi uma publicação bem modesta, diferente dos livros de poesia publicados anteriormente pela mesma editora. No livro, a autora notícia biograficamente o amor infeliz da moça Leonídia pelo poeta Castro Alves. Na introdução, do livro, ela explica seu processo de feitura, os motivos e coincidências que lhe impulsionaram para fazê-lo:

Neste breviário, quase diria uma notícia biográfico-sentimental, procurei sempre situar-me a partir de fatos concretos; datas, locais, depoimentos... mas às vezes, confesso, foi difícil não ceder à fantasia, ao fascínio do mito. Por uma coincidência de nomes me aproximei de Leonídia a quem hoje incorporo como uma sombra familiar, um amável fantasma entrevisto de passagem. Minha intenção ao escrever este texto foi a de refazer um roteiro, recordar / imaginar alguns momentos desse encontro, desse amor vivido entre os perfumes da terra, nos descampados agrestes do sertão baiano (FRAGA, 1986, p.7).

Dezesseis anos depois, em 2002, Myriam Fraga lança *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*, definido por ela como breve roteiro de um périplo sentimental ou, como no livro anterior, uma notícia biográfico-sentimental. Na verdade, o que a autora faz é “a biografia possível da *musa serrana* que se tornou *sombra errante* em vida e terminou seus dias como *a louca do solar*, onde era conhecida como *a noiva do poeta*” (DINIZ, 2002). Nesse livro, a autora expande a proposta de *Flor do Sertão*, trata de um longo ensaio, levando mais a fundo o trabalho de pesquisa, mas sem perder o tom poético que predominava no livro anterior. Na sua introdução, Myriam Fraga acrescenta a familiaridade que tem da paisagem onde será delineada toda a história:

O sertão de Castro Alves me é familiar. Conheço seus caminhos, suas paisagens, os grandes maciços azulados de sua serras, as majestosas paragens onde *o Paraguassu rola ligeiro*, o porto de Papagente, as margens remansosas do grande rio, hoje em parte encobertas pelas águas represadas pela barragem de Pedra do Cavalo que veio dar novos contornos à região. A

orgulhosa Curralinhos dos Castros e Tanajuras renascendo na Cidade de Castro Alves, pequeno burgo aprazível nos limites (FRAGA, 2002, p. 17).

Segundo Edinha Diniz (2002), Myriam Fraga resgata Leonídia Fraga (1844-1927) “desconhecida do grande público e subestimada pelos críticos e estudiosos de Antonio de Castro Alves” (s.p.), tirando-a das sombras onde permaneceu envolta em mistério, “ofuscada pelo brilho de poeta e de suas musas mais famosas, como a atriz portuguesa Eugênia Câmara”. No livro de Myriam Fraga, Leonídia, “sai da condição de musa para a de protagonista de uma história com todos os ingredientes de uma tragédia romântica: poesia, amor, loucura e morte” (s.p.).

A partir de 2001, Myriam Fraga começa a publicar, a princípio, pela Editora Callis, depois pela Editora Moderna, uma série de biografias destinadas ao público infanto-juvenil. A primeira biografia, a do poeta *Castro Alves*, saiu em 2001 pela Editora Callis, na “Coleção Crianças Famosas” e também foi publicada pela Editora Moderna, na “Coleção Mestres da Literatura”. Depois veio a biografia *Jorge Amado*, em 2002, também publicada pela Editora Moderna em 2003 na coleção “Mestres da Literatura”. Em 2005, publica *Luiz Gama* pela Editora Callis na “Coleção a Luta de Cada Um” e no mesmo ano, *Carybé* pela Editora Moderna na “Coleção Mestres da Pintura”. A mais recente biografia publicada por Myriam Fraga foi a de *Graciliano Ramos*, pela Editora Moderna na “Coleção Mestres da Literatura” no ano de 2007.

2. UM OLHAR SOBRE A OBRA POÉTICA

Neste capítulo, propõe-se um olhar sobre a recepção da obra poética de Myriam Fraga, desde *Marinhas*, seu primeiro livro, até sua *Poesia Reunida* publicada em 2008, levando em consideração os aspectos mais relevantes da sua produção. Para tanto, toma-se como ponto de partida sua recepção crítica esparsa, veiculada por periódicos constituídos de resenhas de jornais e artigos de revistas literárias e acadêmicas. Adota-se aqui a ordem da publicação dos livros sem ser, contudo, respeitada a ordem cronológica de sua fortuna crítica, por ter sido esta muito difícil de encontrar. E leva-se em conta o fato este trabalho não ser um estudo de fontes primárias, e daí, não ter sido possível resgatar toda a recepção crítica de Myriam Fraga sem se desviar da sua meta: o estudo dos mitos. Acrescentaram-se as entrevistas com a autora e depoimentos nos quais a poeta marca seu percurso, além de levantar aspectos relevantes da sua produção, refletindo sobre seu próprio fazer poético.

Ao depor para o *VIII Seminário Mulher e Literatura*, no ano 2000, a poeta baiana reconhece que sua produção poética se estabelece em torno de quatro vertentes temáticas: a **cidade**, “não só como espaço geográfico, mas como representação arquetípica do cosmo”; o **mar** e “seu cortejo de imagens associadas a amplos espaços vazios, à liberdade de partir, ao perigo, ao desastre”; o **mito**, como “síntese e como tentativa de explicação, mas também como alegoria da vida humana” e a **memória**, sua “reconstrução do passado através da fixação de determinados instantes recortados do cotidiano e conservados através da palavra”.

Apesar de os temas aparecerem com certa autonomia na obra da autora, considera-se aqui a última vertente temática, a memória, como a agregadora das demais. É pela memória que a cidade, o mito e o mar se corporificam no poema. Esses temas,

ora aparecem diluídos na poesia de Myriam Fraga, ora um deles ganha um destaque maior que resulta em obras, a exemplo de *Marinhas* (1969), cujo tema é o mar, ou de *A Lenda do pássaro que Roubou o Fogo* (1983), entre outros, que se voltam para o mito.

Bem recebido pela crítica da época, *Marinhas*, enriquecido com capa e ilustração do gravurista Calasans Neto, foi publicado em 1964 pelas Edições Macunaíma. O escritor e crítico Odorico Tavares, que mantinha a coluna “Rosa dos Ventos” no *Diário de Notícias*, foi um dos que viu, já no primeiro livro da poeta baiana, qualidades de uma grande poesia:

(...) tudo sugere desde logo um nome – já feito e realizado no mundo difícil da arte poética. Nenhuma palavra é inútil, em cada poema. Tudo ali nos dá, em termos de definitivo, o assunto mar que dominou a autora num livro que venho saber de estréia e estréia de uma jovem poetisa (...) (TAVARES, 1964, p. 4).

Com imagens concisas, o mar eleva-se em sua poesia, torna-se vivo em sua dinâmica interativa, sendo centro de uma existência rodeada com sua gente, pescadores, barcos e navegações. Conforme destaca Hélio Pólvora em 1976 no *Jornal do Brasil*, em *Marinhas*, a poeta “rende-se ao mar, [e] cumpre para com ele obrigações ritualísticas, abluções”. O mar, de *Marinhas*, “não é um postal, mas algo ancestralmente ameaçador” (VEIGA, 1987, p. 295), como se pode perceber nos versos finais do poema “II”:

Naufrágio de muitas vidas,
Vazio porto sem nome,
Restou-me uma flor de pedra;
Papoula, estrela do mar.
(FRAGA, 2008, p. 25)

Dos versos de *Marinhas* vem à tona o ‘tempo do mar’ e seus mistérios, sempre a desafiar a razão humana. O mar instaura-se como lugar do vagar, onde o caminho é sempre reinventado no exercício da travessia e como o rio, sugestiva imagem de tempo.

Nas profundas águas do mar está a memória dos naufrágios, dos grandes desastres e da aventura humana. O poema “V” expressa claramente isso:

Astrolábios quebrei,
e o sol é morto.
Reinventado o caminho,
solta a vela,
Reconstruí o sal e o horizonte.

Eis o barco
E os mapas que tracei.
Arquipélagos futuros,
Promontórios,
Sonhada travessia malograda.

Convés despovoado (HOJE),
Âncora dormindo o sono
dos naufrágios,
E na gávea partida,
o marinheiro cego.

(FRAGA, 2008, p. 26)

Pode-se perceber ainda, além das características observadas por Odorico Tavares, a concisão da linguagem e a escolha precisa dos vocábulos, traços que estarão presentes ao longo da obra poética da escritora baiana, como também a presença dos versos livres e sua disposição no espaço do papel, uma herança do movimento concretista, conforme declara a poeta em entrevista para o “Caderno 2”, do jornal *O Correio da Bahia* no ano de 1985: “Me considero devedora do Concretismo porque ele me deu uma visão muito clara da importância da palavra na página, do peso das palavras em relação umas as outras. A parte teórica do movimento foi muito importante” (p.1).

Vencedor do Prêmio Literário Arthur de Salles de poesia, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, *Sesmaria* foi publicado em 1969. No regulamento do concurso estava assegurada a publicação do livro vencedor por uma editora de circulação nacional, o que não ocorreu. Contrariando o regulamento do concurso, *Sesmaria* saiu pela Editora Imprensa Oficial da Bahia, ficando sua circulação restrita. Segundo o escritor Guido Guerra, isso se deu por “motivos políticos”, conforme

declarou no ensaio intitulado “A recriadora de mitos” publicado no caderno “Tribuna Cultural”, da *Tribuna Feirense* no dia 3 de abril 2005, ano em que a escritora baiana completou quarenta anos de profícuas atividades literárias.

Sesmaria (1969) é organizado em quatro partes: “A cidade”, “Os fantasmas”, “Os naufrágios” e “Os invasores”, com poemas que tematizam aspectos da cidade e fatos da colonização e formação do país. A partir da cidade de Salvador, Myriam Fraga configura imagens e símbolos organizados segundo uma dada ordem que não foge à cronologia histórica, mas que instaura uma cronologia lírica da cidade de Salvador e sua história (GALANTE, 2006).

A respeito da gênese de *Sesmaria*, Myriam Fraga, em entrevista concedida à Maria Elisabeth, para o *Diário da Bahia*, no ano de 1969, diz de onde saíram os elementos de sua composição. Ela fala do seu amor pela cidade de Salvador e sua gente e da vontade de criar algo que não viesse a cair na mera folclorização: “Sempre conversava com Jerusa¹⁴ e ela me incentivava, mas eu não queria nem folclore, nem uma galeria de heróis grandiloqüente. Primeiro eu estava lendo um livro de Sonia Coutinho e lá havia uma frase que eu não sei repetir exatamente e não tenho o livro aqui. Era mais ou menos assim: mas aquela beleza cega. É o que sinto, uma espécie de beleza tão intensa que chega a esmagar ou cegar um excesso de beleza, é um amor quase físico pela cidade, por tudo que a rodeia e que está dentro dela. Depois comecei a ler ‘A história do Brasil’ de Frei Vicente de Salvador, e aquele português antigo, tão diferente da maneira de tratar a história, a descrição da cidade tão virgem, a terra quase nascendo, aparente. Foi um espécie de gênese, entendeu? ‘Tantos caminhos por onde se navega...’ Então, sem pretender um poema longo, comecei a trabalhar um poema sobre cidade. Fui acrescentando outros, depois resolvi dividir em partes (...) Recriei os personagens de Frei Vicente, aqueles mesmos personagens que na escola a gente aprende de

¹⁴ Jerusa Pires é prima de Myriam Fraga, foi ela quem prefaciou o *Livro dos Adynata* de 1973. As duas são amigas desde a adolescência quando costumavam dividir segredos e conversas, muitas delas sobre literatura.

uma maneira tão quadradinha, tão chata, e que no fim são pessoas fabulosas, apesar de eu não achar que a História seja o registro das grandes figuras, mas sim aquele movimento do povo, do anônimo. De qualquer jeito há sempre a figura do herói, do mito, do símbolo” (FRAGA, 1969, p.4). Como Cecília Meireles, que escreveu um romanceiro da Inconfidência Mineira, Myriam Fraga compõe um romanceiro da invasão holandesa na Bahia e a defesa dos portugueses de seu recente território.

Em *Sesmaria* a imagem da cidade é colocada em evidência através da exposição de sua paisagem urbana e história, projetada poeticamente. Conforme Myriam Fraga, “a cidade do Salvador como este tema foi (...) quase como um pretexto apenas” (FRAGA, 1969, p. 4). Mas em *Sesmaria*, a cidade do Salvador encontra-se metaforicamente presente.

Historicamente, as sesmarias eram grandes porções de terra inculta entregues pela monarquia portuguesa a um senhor ou fidalgo que se comprometesse a colonizá-los dentro de prazos previamente estabelecido, mantendo o recente território português ocupado. Metaforicamente, a palavra sesmaria, como título do livro de Myriam Fraga, conforme observa Francielle Galante em *Prismas da cidade: o olhar lírico de Myriam Fraga*, “expande o seu sentido e passa a denominar, numa analogia de caráter afetivo, uma porção do *lócus* que é “doada” à poeta, e na qual o “eu” recria a história e preenche lacunas da memória coletiva, numa perspectiva filtrada e enriquecida pelo lirismo” (2006, p. 8).

Observa-se, como em *Marinhas* de 1964, grande frequência do verso livre, por vezes fragmentado ao tornar-se freqüente no tecido dos poemas. Um exemplo disso é o poema “Reconquista”, no qual a tensão dramática que traz o cenário pós-guerra, depois da tentativa de reconquista dos holandeses da Sesmaria, pode ser percebida, inclusive,

pela quebra visual dos versos e das palavras, ficando composta a imagem do cenário citadino destruído (GALANTE, 2006):

Passou o passo
Mortalha paço
a paço o cristal
 telha
 destelha
metralha

Aqui o sangue
na praça e
pedra a pedra
a rua se des
calça

Nem voam pombos
que
de chumbo é a asa
o roçar de pé na brasa
risco de fogo
na cara

Nem couraça nem
metal
armadura ou
armadilha
de cristal

Nem trincheira nem
cilada
parapeito ou
armadura
colhe a morte
na colheita
tudo igual

(FRAGA, 2008, p. 122)

Na primeira parte de *Sesmaria* - “A cidade” - a imagem da cidade é criada pela memória de sua paisagem, de suas ruínas e seus vestígios preservados na sua arquitetura, remontando, assim, a acontecimentos históricos. Como observa Galante, “as referências aos fatos históricos no texto configuram-se no plano da sugestão, enquanto a intertextualidade do poema com o texto histórico é apenas intuída” (2006, p.11). Esta cidade se desdobra no tecido poético como um imenso animal de contornos míticos com características femininas que, saindo do mar, compõe a paisagem local:

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

(...)

Mas que fera (ou animal)
 Esta cidade antiga
 Com sua densa pupilar segredos,
 Espreitando entre torres,
 Seu hálito de concha
 A babujar segredos,
 Deitada entre meus pés,
 Minha cadela e amiga.
 (FRAGA, 2008, p.49)

Em “Os fantasmas”, a poeta traça o perfil de personagens importantes na história de Salvador. A partir do levantamento dos aspectos biográficos, psíquicos e sociais dos personagens, ela compõe seus poemas. Galante afirma que “o olhar do eu lírico torna-se ângulo de observação para ironizar certos fatos” (p.16-17), desconstruindo, de certa forma, a sólida imagem histórica que sempre se teve desses personagens dentre os quais se pode citar: “Pedro Álvares Cabral em Santarém”, “Francisco Pereira Coutinho”, “Gabriel Soares” e o “Caramuru”. Evelina Hoisel (2008), no ensaio intitulado “Poesia e memória”, argumenta que a exacerbação de vozes “encontrada na lírica de Myriam Fraga provém da vertigem dos fantasmas que assombram o sujeito poético e, por extensão, o leitor, que também experiencia a vertigem do abismo, ou do naufrágio” (p.13).

Na terceira parte, intitulada “Os naufrágios”, a menor parte da obra, a poeta traça três episódios, três naufrágios no período da colonização. As três embarcações: Galeão Sacramento, o Galeão Rosário e a Nau Da Vitória que naufragaram na costa baiana. Esses três naufrágios são representados pela voz lírica que contrapõem a fragilidade dos navegadores na ânsia da conquista e domínio sobre a natureza a força das águas,

transformando o naufrágio “numa espécie de óbulo ao oceano” (GALANTE, 2006, p. 30), como se as águas representassem mais uma personagem. Esse mar é descrito como um animal, um réptil, deixando de ter aparência amorfa para, apropriando-se da fauna marinha, tornar-se ser supremo, capaz de lutar contra seus inimigos conforme assinala Galante.

Na quarta e última parte - “Os invasores” - Myriam Fraga reúne episódios históricos tecidos com a subjetividade da lírica, distinguindo os vultos que compuseram a paisagem baiana, quando da invasão dos holandeses. Nesse capítulo, a poeta baiana procura imantar a história no presente a partir do regresso no tempo, captando a paisagem da época, recriando a atmosfera dos conflitos coloniais e estendendo um olhar visceral sobre fatos e personagens a partir de um recorte histórico.

No ano 2000, em comemoração ao aniversário da cidade de Salvador, *Sesmaria*¹⁵ ganha uma nova edição, desta vez, pelas Edições Macunaíma, com ilustrações de Calazans Neto. Nessa edição, contudo, apesar de ser mantido o glossário com os nomes dos ilustres personagens presentes nos poemas, não consta mais a lista de referências bibliográficas utilizadas pela poeta como fonte histórica de onde parte para criar seu livro.

O *Livro dos Adynata*, que recebeu menção honrosa ao concorrer o Prêmio Casimiro de Abreu promovido pelo estado do Rio de Janeiro, no ano de 1972, foi publicado em 1973, pelas Edições Macunaíma com capa e ilustração de Calazans Neto.

Seguindo o rastro de *Sesmaria* como um contraponto, “uma espécie de antítese, pois nele não há heróis a não ser o próprio poeta e sua incapacidade, sua impotência diante do que dizer” (FRAGA, 1985a, p.53). O *Livro dos Adynata* foi publicado “quando os horizontes do país estavam ainda escurecidos pela repressão e pelas mordanças” (p.53), declara a poeta na palestra pronunciada no *Conselho Permanente da*

¹⁵ A primeira edição de 1969 não era ilustrada.

Mulher Executiva da Associação Comercial da Bahia no dia 29 de maio de 1985. É evidente que ela se refere ao período da Ditadura no Brasil, *O Livro dos Adynata* seria, nesse sentido, conforme afirma Jerusa Pires (1973), um exercício de transgressão imposto ao verbo poético e “à “própria interpretação do desequilíbrio do mundo, resultando em expressões de desacordo, de tensão entre o que se diz e o que se poderá dizer entre o que se canta e cantaria” (p. 10). Segundo Myriam Fraga, “adotando o processo retórico, assumindo o risco da impossibilidade, o poeta utiliza o *Adynata*, isto é, a arte de dizer o indizível, talvez como a única arma naquele instante em que tudo o mais lhe era negado” (FRAGA, 1985a, p. 53).

O livro dos Adynata está dividido em três partes: “I - Definição ou da impossibilidade de Dizer”, “II - Definição ou da impossibilidade de Ver” e “III – Definição ou da impossibilidade de Ser”. Como em *Sesmaria*, o título não passa despercebido, pois traz em si todo um sentido de escrita que perpassará todos os seus poemas. A palavra “adynata”, de origem grega, quer dizer impossibilidade. Nas três impossibilidades destacadas nos títulos das três partes do livro da autora baiana, o “eu” lírico, através da palavra, tenta dizer, mas sempre é atravessado por algo em sua condição de oprimido.

Na primeira parte, “I - Definição ou da impossibilidade de Dizer”, a poeta focaliza a difícil barreira instalada entre o sentir e a impossibilidade de dizer pelo esfacelamento da própria linguagem. Jerusa Pires (1973) considera que

a declaração da impossibilidade, sua sugestão ou a própria reticência seria o transtorno do engenho poético para o posterior encontro do mesmo, a declaração do que não se diz, para que em silêncio proposto ou em disjunções se possa significar e alcançar mais fundo” (p.11).

É esse o sentido proposto pelos versos de Myriam Fraga. O silêncio evocado em seus versos pela impossibilidade de dizer e da arbitrariedade da língua torna-se eixo

sobre o qual se apóia sua linguagem poética, cujos versos curtos e incisivos assumem a postura reivindicadora do não dizer, “o que não seria assumir uma impotência diante do que dizer” (PIRES, 1978, p.11):

Aqui não falo
Que a língua é um travo
De mal dizer.

E não desminto,
Antes o avesso
Sinto
Do não dito.

Carrego um peso
Por isso,
Por tudo o que calando
Consinto.

* * *

E no entanto sei
Do pouso aéreo
Da verdade.
(FRAGA, 2008, p. 139)

Na segunda parte, “II – Paisagem ou da impossibilidade de ver”, a poeta trata da paisagem incontestável. Para Olney Borges Pinto de Souza (1978), na resenha “O Livro dos Adynata”, publicada em *O Diário*, de São José dos Campos, no dia 10 de julho de 1978, a poeta “se verifica blindada, em lúcida cegueira, exatamente porque tem olhos em excesso para ver” (p.6). Diante da cidade em sua eletrizante dinâmica de crescimento, só cabe à poeta espreitar na tentativa de radiografar “o quanto lhe fique em torno” (p.6).

A impossibilidade de ser, tema da terceira e última parte do livro, “III – Persona ou da impossibilidade de ser”, a poeta utilizando o recurso retórico do disfarce, da máscara do “*clown*” traz nos versos a “inevitabilidade do existir” e “o âmago do ser é levado a um radical desnudamento” (SOUZA, 1978, p.6).

Segundo Pires (1973), Myriam Fraga faz parte de uma tradição de poetas que se utilizam do recurso da máscara, a exemplo dos poetas portugueses Fernando Pessoa e

Mário de Sá Carneiro, “como se a declaração do não dizer guardasse o mistério da revelação e o seu emissor se transformasse em sacerdote ou mago” (p.14). Neste sentido a poeta experimenta a máscara do palhaço, uma de suas múltiplas faces na engrenagem de seu tecido poético, num vestir-se da consciência pela linguagem, pela palavra tornada “percurso de atores saltimbancos em um palco de insubmissão” (p.14). Nas três dimensões, não há uma possibilidade e, neste caso, não é da poeta, mas de ser poeta/pessoa/cidadã que vive uma atmosfera fantasmagórica de censura, de não poder ouvir, ver, portanto, de não poder ser pessoa nem poeta porque é impedida de se expressar. Nesse sentido, encaminham-se seus versos:

Aqui não sou
Nem me defino,
Molusco inerte
Frente ao destino.

Múltiplas faces
Ao mesmo intento,
– Se estou, não estou .

E escolho a máscara
Como um disfarce,
À semelhança da própria
Face.

* * *

Agora assumo
O que invento,
Idiota ou verdade
Não lamento.

E já corro fivelas
Sobre o rosto
E me inauguro Persona
Nos espelhos.

Hoje sei que sou
(do que não sou)
Por exclusão, cansaço
Ou desespero.

E diante da corte
Me curvo
E lanço o repto:
Eu, idiota profissional – POETA
(FRAGA, 2008, p. 155-156)

Em um país desajustado, vencido pela censura, o poema debate-se, pede para ser dito e ouvido e o poeta sente-se colocado no centro “justificadamente a cumprir-se, não só como bobo” (PIRES, 1973, p.14), mas como o “sacerdote na terra de ninguém”. Nessa perspectiva, vê-se como pode ser oportuno o caminho poético trilhado pela autora no *Livro dos Adynata*, “que vai do que é impossível de ser dito ao que é possível de ser ouvido” (p.14).

Segundo Mário da Silva Brito, em “Risco na pele ou tatuagem na alma”, prefácio de o *Risco na Pele* (1979), o poeta seria um “ser angélico banido das cortes da vida, o excepcional perturbador da falsa ordem reinante. Parente próximo dos anjos, dos santos, dos profetas que vêem os longes, e não se contaminam das impurezas que os cercam, antes as denunciam, por que clarividentes” (s.p.), e daí a leitura do crítico reitera a do momento de publicação, mas também desloca levando para uma universalização.

A Ilha, publicado em 1975, pelas Edições Macunaíma, é o quarto livro de poesia da escritora baiana. Sua estrutura de “plaquete”, com folhas soltas e não numeradas, postas de forma alternada com as ilustrações do artista plástico Calasans Neto, permite ao leitor uma leitura menos rígida, talvez até lúdica. Como uma ilha, imagem construída de forma circular e dinâmica nos versos da autora baiana, as folhas podem ser rearrumadas ao gosto do leitor, de forma que o livro passa a não ter nem um início nem um final fixo, tornando sua leitura móvel e fazendo o contorno geográfico de uma ilha.

Em entrevista para o caderno “Arte e Literatura”, do *Diário de Notícias* em 1969, Myriam Fraga relembra uma imagem que pode ser relacionada com a de sua ilha móvel. Esse momento, segunda a autora, foi marcado por uma “incrível emoção estética que não pôde ser transmitida de imediato” (FRAGA, 1969, p.4): “Houve uma vez, por exemplo, era de tardinha, vínhamos de lancha e, de repente, no mar totalmente azul, havia como

que uma ilha de espuma branca. Íamos nos aproximando e quando a proa chegou bem perto, aquilo subitamente voou, eram aves que voaram contra o sol e o céu azul, assustadas pelo barulho do motor. Na hora, exatamente na hora, na presença de uma violenta emoção estética comecei a fazer um poema depois esqueci o que havia pensado e nunca mais consegui, mas aquele momento ficou gravado e um dia ainda renasceria em poesia” (FRAGA, 1969, p. 4).

O crítico e escritor Hélio Pólvora no ensaio “Um poeta de águas primordiais”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1976, destaca que entre *Marinhas*, o volume de estréia em 1964, e *A Ilha*, de 1975, “espraia-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, como pôde ser percebido em *Sesmaria*” (PÓLVORA, 1976). Nesse livro de Myriam Fraga, “o mar parece enrodilhar a cidade, a preservá-la e impor-lhe o mistério de ilha tanto mais esquiva quanto mais atingida”. *A Ilha* “cujos símbolos e metáforas, remetidos aos perduráveis mitos, tão bem sentidos na plasticidade das gravuras de Calasans Neto, devolvem a Myriam Fraga à atitude de contemplação interessada e integração vivente”.

Para Hoisel (2008), *A ilha* aponta para um território familiar, elemento constitutivo da paisagem física e política por onde transita o sujeito histórico, atravessado *pelo vivido e pelo vivível*. Na zona do inventado, o sujeito poético cria seu mundo. No primeiro poema do livro percebemos essa liberdade inventiva:

Invento a ilha
Mistério
De ser real
E sonhada,

E crio além do
Que existe,
Território do mostrado.
(FRAGA, 2008, p. 39)

O tema da cidade, presente em *Sesmaria* (1969) e, de certa forma, no *Livro dos Adynata*, é retomado em *A cidade*, publicado em 1979, pelas Edições Macunaíma. Este livro é composto pelos poemas da primeira parte de *Sesmaria* intitulada “A cidade”. Ricamente ilustrado pelas gravuras de Calasans Neto em diálogo com a poesia de *A cidade*, o livro é composto por imagens que remetem a cidade de Salvador no que ela tem de misteriosa, temática que vem percorrendo vários momentos do cenário literário baiano, mas agregando cada vez mais olhares diferentes. Desse modo, a atmosfera histórica de *Sesmaria* é deslocada da sua temporalidade cronológica, passando a encenar um lugar mítico.

A imagem da cidade “plantada no mar”, conforme os poemas de Myriam Fraga, é configurada como algo cujo “destino foi sempre de porto, abrigo, passagem” (FRAGA, 1985a, p.52). Esta dicotomia entre a segurança de ficar e o apelo à aventura marcou profundamente a vida da poeta e, conseqüentemente, sua obra poética: “Vejo a cidade como “um símbolo e um limite, um obscuro mandala, imenso animal mítico (...)” (p.52).

Em 1994, *A cidade* foi traduzido para o alemão por Curt Meyer-Clason¹⁶, o conhecido tradutor da obra de Guimarães Rosa, sendo sua tiragem limitada, porque foi editada pelas Edições Macunaíma.

O Risco na pele, lançado no ano de 1979, pela Civilização Brasileira em convênio com o Instituto Nacional projeta a poeta baiana nacionalmente via uma editora de circulação nacional. Nele está reunida toda a produção poética da autora ao longo de 13 anos, de 1964 até 1977, agrupados em ordem cronológica os livros anteriores: *Marinhas* - 1964, *O livro dos Adynata* - 1973 e *A Ilha* - 1975, com exceção de *Sesmaria* - 1969, somados a outros poemas datados, já publicados em revistas, jornais e

¹⁶ FRAGA, Myriam. *Die Stadt*. Tradução de Curt Meyer-Classon. Salvador: Ed. Macunaíma, 1994.

suplementos literários, a exemplo “Pescadores de Mar Grande” e “Potro de cinzas”, além de poemas inéditos.

Conforme Mário da Silva Brito, nesse livro Myriam Fraga “condensa as vivências pessoais (...) e as funde com os mistérios, dramas e dores da vida, do mundo e do tempo” (BRITO, 1979, s.p.). Em sua poesia, o eu - lírico busca integrar-se ao mais “amplo cosmos” (s.p.), saindo de sua individualidade. Desse modo, é tencionado o conflito entre o individual e o coletivo de forma dramática. Nessa busca pela integração, a autora reconhece ser a pele nosso primeiro limite com o mundo, mas também é “a tela onde se inscrevem sensações e o poema é de certo modo a tatuagem, o risco que a vida escreve, devagar e implacavelmente sentida e gravada na carne” (s.p.), conforme declara a poeta na entrevista para o jornal *Tribuna do Norte*, de Natal, no ano de 1980.

Em *O risco na pele*, “a percepção feminina da existência passa pelo redimensionamento da interpretação do existir” (WADDINGTON, 1999, p. 145), conforme observa Claudius Bezerra Gomes Waddington, em “As artimanhas do cânone: releitura do erotismo em Marly de Oliveira, Astrid Cabral e Myriam Fraga”. Neste ensaio, o autor propõe uma rápida visualização das representações do erotismo na poesia de autoria feminina nos anos 70/80 do século XX, problematizando o lugar dessas escritoras em relação ao cânone literário. Para ele, a interpretação do existir na poesia de Myriam Fraga é pautada pelo mesurar constante, num esforço de reinterpretação que “corresponde ao mergulho no existir que flagra a destinação humana à solidão, que não é física, nem propriamente amorosa, mas ontológica” (p. 146).

O existir, na poesia da autora baiana, “é simultaneamente o desvelamento e o velamento do mundo, dos seres e das coisas, é a movência do ser” (WADDINGTON, 1999, p. 145), emblematizado em poemas como “A esfinge”. A ação da rasura, bem como o dilaceramento, tão presentes no nível das escolhas vocabulares da autora nesse

livro, constituem o tecido poético de poemas como “Cão de caça”, “Desencanto”, “O gavião”, entre outros, e que tem seu ponto de culminância no poema “O risco na pele”¹⁷, quando a violência é perpetrada pelo sujeito poético contra ele mesmo e se pode falar da precipitação de um suicídio poético que não se concretiza. Todo o poema é um desespero expressado como impotência diante do mundo, conforme se pode perceber na quinta e última parte do poema:

Assim se cumpre
O ciclo
Dos previstos

Traço na areia,
Passo repetido
De um caminho
Sem pontes
Para o abismo.

Refaço o mesmo círculo,
Mesmo girar
Em busca de infinito.

Recomeço de mim,
De meus conflitos,
Reponho os alfinetes
Neste giro
De cólera solto
Como um risco
Na pele,

Como um friso
Que vai do olho
À boca
Num sorriso.

As tesouras na carne
São só o precipício
Do princípio e do fim
Que não arrisco.
(FRAGA, 2008, p. 210)

¹⁷ Este poema já havia sido publicado no ano de 1978 em *Serial* – Revista Nacional de Poesia, editada pelas Edições Cordel, Salvador – Bahia.

De acordo com Paranhos (2002), neste caso, “a destruição irá erigir-se em imolação diante dos altares da construção da vida. Para viver, é urgente morrer. É urgente matar-se. Desejo de instituir uma genética médica, mundo inaugurado pela palavra poética” (PARANHOS, 2002, p. 54). No poema “O risco na pele”, conforme Olney Borges Pinto de Souza (1978), a autora faz uma “abordagem lírica profunda do condicionamento da mulher, (...) em versos invariavelmente breves, traça um altíssimo levantamento das condições extrínsecas e intrínsecas em que vive a mulher” (s.p.).

O poeta é, como diz a escritora Myriam Fraga, “um ser em situação, profundamente atingido pelas coisas e pelas pessoas, uma espécie de tela onde se inscrevem os conflitos e os traumas do cotidiano” (FRAGA, 1980, s. p.). Nesse ínterim, “a literatura parece, então, como um empreendimento de saúde”, como postula o filósofo contemporâneo Gilles Deleuze (1997, p. 13). Para este autor, o escritor de literatura “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando, contudo devires” (p.14). Nas palavras da autora baiana, sua poesia é “o resultado de uma experiência, vivida ou inventada, profundamente sentida na carne” (p. 14).

Os temas presentes nos livros anteriores incluídos em *O Risco na pele* se repetem em outros poemas, até então não publicados em livro, como “A cidade da Cachoeira I”, “A cidade da Cachoeira II” e “Sobrado Amarelo”, ambos datados de 1970.

Dividido em cinco partes, o poema “A cidade de Cachoeira II” compõe outro retrato de uma cidade, diferente da de Salvador, cujas marcas podem ser percebidas em *Sesmaria* (1969) e em *A cidade* (1979). Nesse poema sobre a cidade de Cachoeira, localizada no recôncavo baiano, com seus sobrados coloniais e suas ruas de pedra,

banhadas pelo Paraguaçu, a autora tece o rio como metáfora do tempo no levantar das lendas e dos fantasmas que margeiam a cidade de Cachoeira. O rio assume um lugar de destaque como medidor do tempo a testemunhar da gente moradora às suas margens e das ruínas de uma cidade antiga. Já em “O sobrado Amarelo”, poema dividido em onze partes, vê-se como a arquitetura do sobrado, um tipo de construção colonial, se desenha na paisagem da cidade. Mais uma vez, o tempo parece instaurar-se como o consumidor de todas as coisas até o seu fim.

O mar tema de *Marinhas*, publicado em 1969 e, segundo a autora, “seu primeiro canto de amor ao mar”, reaparece em *O Risco na pele* em outros poemas. No poema “Pescadores de Mar Grande”, anteriormente publicado na revista *Clã* de Fortaleza, já no título é evocada uma região da cidade de Salvador na qual a poeta passara sua infância e quase todos os verões. De feição estilística parecida com *Marinhas*, que, na forma, muito agrada a poeta, “Pescadores de Mar Grande” é o outro lado, é o habitante da ilha, e suas dores. A respeito desse poema em relação ao seu primeiro livro, no qual o mar figura sua presença de maneira forte, Myriam Fraga explica: “Se em *Marinhas* eu cantei a paisagem iridescente, quase mágica deste mar que nos cerca, se inventei ‘alvarengas, praias, porto’ ‘reconstruindo naufrágios em ternuras submersas’ para ao fim encontrar apenas numa ‘gávea partida um marinheiro cego’, em “Pescadores de Mar Grande” o meu canto se torna mais tocado pelas dores do homem, pelo seu constante labutar, ‘lavrado de dor e espuma’. Toda a dor de uma existência consumida entre ardores de sol, a longa espera enervante do peixe, alimento, prêmio feroz de uma batalha contra a fome e contra os rigores do mar, que lhe corrói o corpo em ásperas cicatrizes” (FRAGA, 1985a, p. 52).

Mas, além do mar, em *O Risco na pele* estão presentes outros temas também. Aparecem os primeiros poemas tendo o mito como centro de sua poética, a exemplo de “A esfinge”, o “Labirinto” e “Medusa”. Nesses poemas, a autora traça a trajetória da

alteridade feminina a partir da configuração dos mitos cristalizados na literatura. No poema “A esfinge”, conforme observa a pesquisadora Lygia Vassallo, em “A mitologia segundo Myriam Fraga”, o mito da esfinge é

apresentado como um híbrido de "mulher e pássaro e leoa", a qual concentra diversos campos semânticos. Um, o do monstro, remete às Harpias, Górgona e 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 vítimas (2000, p. 249).

Mais uma das significações desse mito, na poesia de Myriam Fraga se volta para um dos motivos mais constantes, a devoração. É nesse sentido que a autora 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.

Continuando sua incursão pela mitologia grega, mas agregando também a bíblica, Myriam Fraga publica, em 1981, também pela Civilização Brasileira em convênio com o Instituto Nacional do Livro, *As Purificações ou o Sinal de Talião*, seu sétimo livro, composto de quatro partes, “O talhe das pedras”, “O vaso ritual”, “O sinal de Talião” e “A anunciação do silêncio”. Como já havia observado o crítico e historiador da literatura Mário da Silva Brito (1981) na apresentação que precede os poemas da autora baiana, “*As Purificações ou o Sinal de Talião* é um longo e sofrido périplo por uma geografia inventada”.

Para o crítico Fernando Py, em sua nota de leitura “A poesia feita por artesãos em bom estilo”, publicada no “Caderno de Programas e Leituras”, do jornal *Estado de S. Paulo*, em 31 de janeiro de 1982, os versos dos poemas de Myriam Fraga, nesse livro,

respiram um clima de recriação no caos e na agonia (...). Há todo um sentido submerso de ‘purificação’ e de ‘catarse’ (ou melhor, purificação pela catarse) aliada a uma constante idéia de ‘regresso’ de volta às origens através da morte, numa ida e volta pendular que inicia fim e começo.

Segundo o autor, a idéia de regresso vai-se ampliando de significados, mas basicamente indica a preocupação com o tema do *regressus ad infinitum*.

Considerado por João Carlos Teixeira Gomes (1996) um livro básico na produção de Myriam Fraga, que, ao trabalhar com mitos iniciais da cultura ocidental e acompanhando-os como se, através deles, pesquisasse a história interior do homem, assume ressonâncias proféticas, incorporando “o papel primitivo do poeta, revelador das verdades primeiras e intangíveis” (GOMES, 1996, p. 66). Nesse sentido, afirma Gomes, “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 o sentido oculto da vida” (p. 66).

Purificações ou o sinal de Talião seria um “roteiro de viagem”, uma peregrinação em busca de uma herança comum “que nos divide e soma”, mas também, como bem define a própria Myriam Fraga, “uma longa viagem à procura do instante primordial”, como fica evidenciado em “Sua explicação (quase) desnecessária”, reforçada pelas duas epígrafes que a sucedem. A primeira epígrafe, de Jean Pierre Vernant, ratifica o desejo poético da autora em “situar-se no quadro de uma ordem geral, de restabelecer sobre todos os planos uma continuidade entre o sujeito e o mundo, ligando sistematicamente a vida presente à natureza inteira, o destino do indivíduo à totalidade do ser, a parte ao todo”. Já a segunda, do grego Empédocles, “...porque, com efeito, fui homem, mulher, planta e mudo peixe que salta fora d’água”, pode ser lida na esteira do filósofo Gilles Deleuze, segundo o qual, a literatura seria um *devir* louco, onde o sujeito poético é capaz de tornar-se o outro, os vários outros, o animal, o monstro, o aventureiro, Penélope, o Minotauro ou Ulisses em seu desejo de volta à terra natal.

Segundo Hoisel (2008), o prefácio de *Purificações ou o Sinal de Talião* define os fios que tecem a poesia de Myriam Fraga, “funcionando como uma espécie de arte poética, isto é, um projeto que define os rumos – o mapa – da sua travessia literária no que diz respeito ao conjunto dos textos que compõem este livro de 1981” (p 16). Para Hoisel, a leitura desse prefácio, mais do que sinalizar o roteiro de *Purificações ou o Sinal de Talião*, pode ser expandido “para a leitura e compreensão da obra poética de Myriam Fraga” (p. 15).

A lenda do pássaro que roubou o fogo, de 1983, com apresentação de Jorge Amado, foi um projeto conjunto, envolvendo três linguagens em sintonia: poesia, pintura e música. Trata-se de um disco livro, com música de Carlos Pita, monotipias de Calasans Neto e poesia de Myriam Fraga. Os três artistas, cada qual, por meio da sua linguagem de expressão, contam o mito da descoberta do fogo. Este tema universal, nessa produção artística, foi desenvolvido a partir de uma variante indígena que a poeta Myriam Fraga apresenta: “Uma das variantes do mito indígena [amazônico] da descoberta do fogo conta que um jovem guerreiro foi transformado em pássaro para ir ao céu roubar as chamas do palácio do sol. Ao retornar vitorioso, porém, em meio às festas e celebrações pelo seu feito, desfazendo-se o encantamento verificou, cheio de mágoa, que o tição de fogo, que trouxera no bico, havia lhe calcinado a face, tornando-a uma máscara disforme à cuja vista todos fugiam. Inconsolável, pediu ao pajé que novamente o encantasse. Compadecido, o feiticeiro fez-lhe a vontade, transformando-o no pássaro chamado Japu ou Japuaçu, com plumagem verde-amarelo-alaranjada, que lembra a cor das labaredas, e um bico cinzento com a extremidade vermelha, recordação de sua viagem ao palácio do sol, de onde trouxe o fogo para os homens que o desconheciam” (FRAGA, 1983, s. p.).

Os poemas do disco-livro, apesar de divididos em sete partes ao todo, – “Noite”, “Lenda”, “Metamorfose I – O pássaro”, “Viagem ao Palácio do Sol”, “Retorno”,

“Metamorfose II – O homem” e “Solidão”, – compõem um único poema que conta uma história, a da conquista do fogo.

Em *Os Deuses Lares* (1991), Myriam Fraga retoma Penélope, a quem já havia dedicado dois poemas em *Purificações ou o Sinal de Talião*, de 1981: “Penélope” e “Os argonautas”. *Os Deuses Lares* é um longo poema dividido em 15 partes sem título que podem ser entendidas como cantos, uma lírica épica. Como nos poemas anteriores, a voz de Penélope é quem reivindica. Mais do que uma presença, ela faz uma reflexão sobre o seu lugar e coloca o lugar de Ulisses em situação desestabilizadora. Lílian Almeida Lima, em “O elemento lírico em Os Deuses Lares”, destaca que a releitura desse mito, a partir da perspectiva feminina, possibilita, “conhecer os pensamentos e lembranças desse eu poético que luta com a memória e com a solidão, numa viagem ao âmago de si” (2007, p.266). *Os Deuses Lares* constituem-se, portanto, numa viagem, a de Penélope e suas descobertas, em que o seu lugar de mulher que espera e aguarda no lar não é uma situação de passividade, obediência às regras.

Para Boris Schnaiderman (1991), que prefacia o livro da poeta baiana, *Os Deuses Lares* é “metáfora de uma viagem que é, ao mesmo tempo, libertação e aprisionamento: mar dentro de uma concha” (s.p.). Sem sair da esfera doméstica, Penélope desloca-se numa viagem empreendida ao “finismundo de si mesma” (s.p.), sem mapa, roteiro ou lugar onde se possa aportar.

Vencedor do prêmio Copene de Cultura e Arte, *Femina*, é publicado em 1996 pela Fundação Casa de Jorge Amado, na coleção Casa de Palavras / série poesia. Como pode ser percebido no próprio título, é um livro que agrupa poemas que têm como centro de sua poética o “feminino”, seu universo e seus contornos no mundo ocidental. Conforme destaca a crítica Judith Grossmann em “*Femina: todas as mulheres do mundo*”, publicado no Caderno Cultural do jornal *A Tarde*, em 1996, por ocasião do

lançamento, dos 84 poemas que o compõem, 76 são inéditos em livro, “mas alguns deles já foram lidos em periódicos e publicações diversas” (1996, p. 6). *Femina* não é uma simples reunião de poemas dispersos, mas de “obras orgânicas em que os poemas são falas de um grande diálogo”, como assevera Cid Seixas, em “Palavra de mulher, coisa fecunda” (SEIXAS, 1997, p. 21).

Dividido em seis partes, “Femina”, “Calendário”, “Idílios”, “Bestiário”, “Poliedro” e “Clepsidra”, *Femina* é iniciado com um poema sugestivo acerca da atividade poética, conforme pode ser percebido nos seus primeiros versos: “Poesia é coisa / de mulheres” (FRAGA, 2008, p. 345). Nesse poema, a poesia é tratada, em sua gênese, como criação, “e tudo aquilo que acompanha estes trabalhos, emoção, sentimento, pensamento, luta, vida e morte” (GROSSMANN, 1996, p. 6).

Na primeira parte do livro, várias personagens femininas mitológicas e históricas aparecem encenadas no tecido poético da autora baiana, redesenhando suas histórias e saindo do silêncio pela potência de uma voz que lhes concede a poeta. Ao referenciar essas personagens, a crítica Judith Grossmann ressalta o silenciamento imposto a elas e o modo como a autora baiana o subverte emprestando-lhes a voz: “Pasífae não falava. Penélope, não falava. Maria Bonita não falava. Salomé não falava. Maria de Povoas não falava. Mas isto era antes. Depois veio a poeta e lhes emprestou sua voz” (p.6).

Na segunda parte, “Calendário”, que traz no seu título todo um sentido de medida do tempo, “está centrado na especialidade da poeta em criar atmosferas, climas, restaurar a memória, trazer o tempo de volta, a infância, a juventude, sentir intensamente o local, o habitat, esta indecifrável Cidade do Salvador da Bahia” (GROSSMANN, 1996, p. 7). Os títulos dos poemas seguem os meses do ano, sendo a cada mês dedicado a um poema. Apesar do sentido cronológico imposto pelo calendário, algo parece escapar. Não existe um ano em especial para o qual ele se volta,

seus poemas são uma amálgama dos séculos sobre os quais foi plantada a existência humana.

Os “Idílios”, pequenos poemas da terceira parte das seis que compõe o livro, são recortes, numa espécie de síntese poética. Segundo Grossmann, esses “poemas quase conceituais” (p.7) são “rápidas visitas da poesia apanhada no ar, aforística às vezes, quase uma pausa anotada” (GROSSMAN, 1996, p.7). Segue-se aos “Idílios” o “Bestiário”, cujas personagens monstruosas, regidas sob o signo do feminino e animais míticos, protagonizam o dilaceramento, encenando o desejo da carne. Esse desfile de figuras horrendas e belas mortíferas, de acordo com Grossmann, “se acopla perfeitamente à primeira parte [do livro], os animais escolhidos são espelhos da natureza das mulheres presentes na primeira parte” (p. 7).

Em “Poliedro”, a poeta encena o cotidiano, a vida que todos vivemos, cujo tempo nos trespassa com sua adaga enquanto somos embalados nos dias do ‘calendário’. A memória tece então o testemunho de um sujeito que vê o mundo com toda a intensidade, mas parece predominar, ainda, um tempo que escapa ao datável. Os poemas de “Poliedro” trazem em seu bojo a memória de uma vivência que não possui um lugar no tempo, ela é de todo o lugar, pode ser vista onde houver homens vivendo suas vidas.

Em “Clepsidra”, Grossmann acredita que a poeta deixa a emoção pessoal mais à flor de pele permitindo-nos chegar “mais perto de quem dirige a cena” (GROSSMANN, 1996, p. 7). De fato, pode-se encontrar, de modo mais explícito, nessa última parte do livro, “a persona da poetisa e dela fazer emergir a pessoa” (p. 7), depois de todo um périplo poético, iniciado com os provocantes primeiros versos “Ars Poética”, passando pelo “Bestiário”. Nessa parte, “as resistências colapsam e o poeta se decide a mostrar-se” (p. 7), assevera Grossmann.

Em junho de ano de 2008, foi lançada a obra poética reunida de Myriam Fraga, com todos os seus livros: de *Marinhas* de 1964 a *Femina* de 1996, além de uma parte intitulada “Inéditos e esparsos”, na qual a autora oferece ao leitor poemas mais recentes. Editado pela Academia de Letras da Bahia em parceria com a Assembléia Legislativa da Bahia, *Poesia Reunida* foi lançado em evento comemorativo denominado *Seminário Myriam Fraga: poesia e Memória*, ocorrido na Academia de Letras da Bahia. O seminário foi um reconhecimento não só da trajetória da autora no campo da poesia, mas também da prosa, bem como da sua atuação como agente cultural. Segundo a professora e membro da Academia de Letras da Bahia, Evelina Hoisel, em declaração para o “Caderno 2”, do jornal *A Tarde*, em junho de 2008, foi “um ótimo momento para uma reflexão teórico-crítica sobre o lugar dessa poesia na literatura brasileira contemporânea” (p. 3).

Apesar de possuir livros publicados por uma editora de circulação nacional, como a Civilização Brasileira, observa-se que a obra poética de Myriam Fraga ainda é pouco difundida fora da Bahia. Como grande parte de sua produção poética foi publicada pelas Edições Macunaíma, que desde o seu surgimento tinha como proposta a publicação de autores locais, mesmo tendo editado alguns nomes importantes como Vinícius de Moraes, não chegou a ter um caráter comercial. Observa-se ainda, que mesmo na Bahia, a circulação de sua obra ficou restrita à cidade de Salvador e imediações vizinhas.

3. O MITO COMO PROJETO

3.1 Uma cosmogonia poética

O verdadeiro artista ao criar se torna o catalisador, o mensageiro, porque neste momento reúne e anuncia as angústias e alegrias que povoam o universo dos homens, seus irmãos. Por isso toda grande arte é absolutamente solitária.

Myriam Fraga

Myriam Fraga é marcada profundamente pela tradição da cultura ocidental, de onde puxa os fios para tecer sua poesia, lembrando que essa prática reflete sempre suas preocupações íntimas. Essas preocupações, segundo a poeta, passam a existir “no momento em que se descobre que não é imortal, que as pessoas que você ama vão morrer, que tudo aquilo que parece tão importante um dia vai acabar, que a vida é uma ilusão e que tudo é passageiro” (FRAGA, 2002, p. 57). Escrever se torna, então, uma maneira de buscar apoio, de encontrar um lugar onde se firmar, “de vencer a tirania do tempo, de poder driblar a morte” (p. 57). O ato da escrita, para Myriam Fraga, é uma forma de “imaginar-se imortal ou pelo menos partilhar um pouco da imortalidade, mas também de vencer a solidão, de não se sentir estranho no mundo” (p.58).

“Os gregos acreditavam que os poetas, como os adivinhos, eram possuídos por um deus, ou por um demônio, que lhes soprava os versos. (...) Os racionalistas descartam esta possibilidade e acreditam apenas no trabalho. O poeta construtor, operário. Mas acontece que a Poesia mergulha suas raízes no inconsciente, em territórios não explorados do eu profundo. Daí que certos poemas, em sua essência, poderiam ser soprados pelo demônio que habita as profundezas da mente de um homem, de qualquer homem. Aos poetas cabe transformar este

sopro de poesia num objeto concreto que é o poema. Aí entra o construtor, o operário, lutando com as palavras, matéria prima de seu artefato”¹⁸.

Nas palavras acima, Myriam Fraga aponta dois estágios da criação poética: o vidente, que cria como um exercício de fruição quando tomado pela força da inspiração, “enquanto instrumento sensível capturando às vezes o impensável, o ainda não perceptível, o infinito sussurro do imprevisto” (FRAGA, 1985a, p. 50) e o poeta construtor, operário, “dando forma a esta visão, transformando-a em objeto palpável e corpóreo” (p. 50). As palavras da autora evidenciam um ponto de equilíbrio, interligando inspiração e trabalho que não são necessariamente compreensões opostas para se pensar a prática da escrita poética. O poema não é apenas fruto do trabalho, nem tampouco só da inspiração. O poema seria, no entender da poeta, resultado de uma luta que ultrapassa o limite das palavras, uma batalha do poeta consigo mesmo, pois “a angústia da expressão nunca escudou-se na facilidade” (FRAGA, 1987, p. 279). Nessa luta, “as palavras são como seres vivos que se furtam ao domínio, que se escondem e desvelam continuamente”¹⁹.

Segundo a poeta, é pela busca de equilíbrio entre Apolo, a medida, e Dionísios, a desmedida, – as duas grandes forças de que é feita a arte –, que sua escrita é marcada, um “caminho tortuoso”, de “portas estreitas”, “como um campo de provas” (FRAGA, 1987, p. 279). Essa tensão, por vezes, se desequilibra e a poeta se rende ao poder encantatório das palavras, dessa forma, deixando-se levar pelo inconsciente: “Sem querer escutei o canto das sereias e me perdi de meu propósito que era o dizer civilizadamente, na justa proporção do que me havia imposto como norma, um pouco de minha própria vivência / experiência. Mas eis que sob o signo da paixão irrompe Dionisos e lá se vai o equilíbrio. E pode

¹⁸ Trecho da entrevista intitulada “Myriam Fraga: Drummond Sabe o que diz”. Esta entrevista foi cedida pela autora Myriam Fraga de seu arquivo pessoal e não consta de referências do periódico em que foi publicada. A autora lembra apenas de que foi em uma revista publicada na Bahia, entre 1981 e 1983.

¹⁹ *Idem*.

por acaso haver equilíbrio na paixão? Pode o desmedido conter-se nos limites do possível?” (FRAGA, 1985a, p. 50-51). Tal impulso de violenta paixão pode ser percebido em “Possessão”, poema publicado em *Femina*:

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

O poema fez 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, pombajira! –
Me tocou com sua graça.

Aceso como chicote,
Certeiro como pedrada.
(FRAGA, 2008, p. 419)

A poeta é surpreendida por uma força maior do que ela, possuída pelo poema “de repente, sem aviso”, “como um raio”. O poema faz dela seu cavalo. Tal imagem de força animal, expressa a violência do momento em que a poeta é tomada pelos arroubos do criar, sem se dar conta conscientemente.

Em “A criação Literária – um depoimento pessoal”²⁰, Myriam Fraga escreve acerca do seu processo de criação poética, destacando o saber, aquele que é resgatado pelo exercício do voltar-se para as experiências anteriores como uma tentativa de decifrar as pegadas de seu trajeto. Segundo a autora, é este saber da experiência de vida e do trabalho “que nos faz debruçar diante do poço sem fundo do passado e de lá, suas escuras e luminosas profundezas ir arrancando as sombras, as algas, os peixes, as esquisitas

²⁰ Palestra pronunciada na sessão plenária do *Conselho Permanente da Mulher Executiva da Associação Comercial da Bahia* no dia 29 de maio de 1985 e publicado na *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, nº 33, novembro de 1985.

criaturas nascidas do encantamento e da memória, enfim, as nossas próprias vivências (...). Nosso roteiro e nossa herança” (FRAGA, 1985a, p. 49).

Na sua “Explicação (quase) desnecessária” que abre *Purificações ou o Sinal de Talião*, a escritora esclarece que algo parece-lhe escapar enquanto indivíduo, pois, como poeta, se preocupa com aquilo que está além da sua existência pessoal. Myriam Fraga recorre então ao mito, que surge como força capaz de trazer não só um passado anterior à sua existência, mas experiências vividas por várias ancestralidades, pois considera que “cada indivíduo é o repositório de vivências antiquíssimas e, ao mesmo tempo, um espelho a refletir o futuro” (FRAGA, 2008, p. 217).

O poeta – o *mneumon* – estaria situado, dessa forma, “na faixa intermediária entre a Razão e o Mito, no circuito imaginário de uma história que se repete a partir do embrião, na água primordial onde tudo é gerado” (p. 217), cabendo ao poeta a tarefa de lembrar aos homens o seu passado.

Em *História e Memória*, Jacques Le Goff (1996) explica que os gregos da época arcaica fizeram de memória uma deusa, Mnemosine, a própria personificação da memória, mãe de nove musas procriadas no decurso de nove noites passadas com Zeus. Ela seria a responsável por revelar ao poeta os segredos do passado e introduzi-lo nos mistérios do além. Conforme consta na *Teogonia* de Hesíodo, Mnemosine sabe tudo o que foi, tudo o que será. O passado revelado seria mais que um antecedente do presente, ele seria sua própria fonte. Ao remontar ao tempo passado, a rememoração procura não situar os eventos num quadro temporal, mas tingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o *devoir*. Quando possuído pelas musas, o poeta sorve diretamente de Mnemosine, sendo então um homem possuído pela memória. E, como destaca Myriam Fraga, “nem é

preciso lembrar que a função poética era, a princípio, fundamentalmente memória” (FRAGA, 2008, p. 218).

A autora reconhece que a tarefa do poeta é “recordar para conhecer e ao mesmo tempo salvar-se. Regressar no tempo através da Poesia, que é conhecimento, mas é, também, purificação e ascese, pois talvez o regressar nos devolva o vácuo inicial, a grande mãe, o abismo” (FRAGA, 2008, p. 218). Segundo Eliade (1991), na medida em que o passado é esquecido, seja o histórico ou o primordial, homologa-se a morte que remonta ao Letes, o rio do esquecimento – na concepção grega –, pois esquecer é uma forma de se morrer. Quem entra no Letes esquece de todo o seu passado. A imagem desse rio do Hades se apresenta no poema “Espelhos”, de Myriam Fraga. Nesse poema, o eu-lírico se lança nas intemporais águas da memória, conforme pode ser lido no seguinte trecho:

O Rio do Esquecimento É um Rio de Morte.	<i>Conhecimento é a água Deste rio.</i>
Na solidão navego Neste ritmo De remos que se afundam Na fronteira Exata de água e sonhos	<i>Navego no precário, No infinito Caminho do preciso</i>
Assim regresso à origem, Ao meu limite,	<i>Meu limite É o espaço Onde me agito.</i>
À Mãe dos Animais, À Grande Besta, Procriando no escuro.	<i>Um eixo de metal, Um velocípede Dando voltas no escuro.</i>
(FRAGA, 2008, p. 270)	(...)

A estrutura espelhada do poema “Espelhos”, em conformidade com o título, evidencia a dupla jornada empreendida pela voz poética. O poema, com suas duas colunas de versos, diferenciadas pelo itálico da segunda coluna pode ser lido como dois poemas distintos, mas trata de um mesmo deslocamento pelas águas da memória até a origem de tudo e encontrar a Grande Mãe, figura geradora de tudo que existe no mundo.

A imagem da *Grande Mãe* pode ser vista, também, no poema “Rotação”, cujo verso em destaque está presente na “Explicação (quase) desnecessária” que abre *Purificações ou o Sinal de Talião*:

A terra de ninguém é um útero de vidro.

Talvez regressar nos devolva o previsto, o vácuo inicial, a Grande Mãe, o abismo. Um caminho às avessas, dos sapos aos girinos, ao escuro ventre vazio primordial e infinito,

Somos todos destroços. Salvados de antigos crimes.
(FRAGA, 2008, p. 224)²¹

O retorno à Grande Mãe, simbolizando a matriz, a umidade onde tudo é gerado está diretamente relacionado ao mar “na medida em que são, ambos, receptáculos e matrizes da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 580). Os autores explicam que no símbolo da mãe tem-se a mesma ambivalência entre terra e mar: “a vida e a morte são correlatos. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra [que também é a mãe]”. São, as Grandes Deusas Mães, todas deusas da fertilidade: Gaia, Réia, Hera, Deméter, entre os gregos, Ísis, entre os egípcios e nas religiões helenistas, Istar entre os assírios - babilônicos. Astart, entre os fenícios, Kali entre os hindus. Encontrar a Grande Mãe, na poesia de Myriam Fraga é, desse modo, voltar ao momento anterior ao nascimento e encontrar a origem das coisas. Esse mergulho através das eras não implica em chegar ao ponto onde se tem todas as respostas, mas no conhecimento apreendido ao próprio ato de deslocar-se a procura que é sempre infinita.

De acordo com Jean-Pierre Vernant, a inspiração do aedo – poeta – pode ser comparada à evocação de um morto do mundo infernal ou um “*descensus ad ínferos*” empreendido por um vivo a fim de *aprender o que ele quer conhecer*” (VERNANT Apud, ELIADE, 1991, p. 108). Para Vernant, Mnemosine confere ao aedo o privilégio de um

²¹ Grifo meu.

contato com o outro mundo e, nisso, a possibilidade de entrar e sair livremente, pois ela lhe concede a chave da porta dos tempos.

Em poemas como “Linhagem”, “Arqueologia” e “Astrologia”, todos de *Purificações ou o Sinal de Talião*, Myriam Fraga traça seu mergulho em direção à lembrança do passado, entendido como um rio.

No poema “Linhagem”, o eu-lírico afirma que o passado é como um rio onde afunda a “barca escura / dos homens” (p. 248). Porém, nesse mesmo poema, o eu-lírico também deixa claro ter “a chave do tempo”, que lhe permitiria abrir caminho pelas épocas guiando a si próprio. Como os adivinhos Anfireau e Tirésia, capazes de prever o futuro e com profundo conhecimento do passado – da memória dos tempos – o eu-lírico se apresenta amadurecendo de maneira “intemporal e eterna”.

No poema “Arqueologia”, a lembrança inicia-se pelo passado histórico, “na sala dos museus” (p. 228), onde se veem as imagens montadas do homem “primitivo”, nossos ancestrais “entre lascas de sílex”, “no orgulho das grutas” e se expande além das fronteiras do tempo, esgarçando-se no passado mítico bíblico que é profanado pelo homem do tempo presente, reconhecido como filho de Caim, a “Estirpe de lobos / Sem perdão”.

Em “Astrologia”, o eu-lírico aparece como um viajante capaz de ver e saber das coisas do mundo através dos tempos. Ele é o Oráculo a decifrar suas próprias perguntas, como uma “esfinge”, mas “De respostas inventadas, / Desiguais” (p. 249). O poeta torna-se devorador da própria carne porque o “signo inquieto” do horóscopo que ele conhece acaba por mostrar-lhe a si próprio, revelando o caráter demoníaco do conhecer, que o leva a afirmação no último verso: “sou meu súcubo”.

Viajante do passado e do presente, mas projetando o futuro, Myriam Fraga traz em seus versos várias existências passadas, fazendo um percurso que vai desde o

momento da criação dos deuses, do cosmos e do homem até a evocação de uma linhagem de figuras femininas. As personagens femininas, em sua maior parte, encontram-se reunidas ao longo de seus livros e aparecem em *Femina*, livro no qual várias mulheres mitológicas passam a ter voz, rompendo o silêncio passado e instaurando no presente suas vidas, seus pensamentos.

Longe de ser mera fabulação, o mito é fonte reveladora de modelos e significações da existência humana. Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade (1991) explica que os mitos narram não apenas a origem do mundo e de tudo que nele há, mas também todos os acontecimentos primordiais – o que ocorreu *in illo tempore* – em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. A esse homem afetado pela irreversibilidade dos acontecimentos que caracterizam a História, o mito ensina “as histórias primordiais que o constituem existencialmente, e tudo o que relaciona com a sua existência e com seu próprio modo de existir no Cosmos” (ELIADE, 1991, p. 16), mostrando como suas ações o afetam diretamente.

O mito é sempre uma representação coletiva transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo, permitindo ao homem conhecer o segredo da origem das coisas. Aprender a origem das coisas – de um objeto, de um nome, de um animal ou planta – equivale a adquirir sobre elas o poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Nesse sentido, “a criação do mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência” (ELIADE, 1996, p. 44).

Refletindo acerca de sua cosmogonia poética, Myriam Fraga considera que o mito pode ser entendido como “síntese e como tentativa de explicação, mas também

como alegoria da vida humana, do Destino, da criação, da permanência” (FRAGA, 2000). A poeta recorre aos mitos recriando-os e problematizando a realidade pela expressão da linguagem poética.

Ao se utilizar da mitologia, trazendo para seu tecido poético não só uma série de eventos anteriores ao homem, mas também inúmeros personagens mitológicos, a poeta baiana ressacraliza a memória mais profunda de uma coletividade, mediante o conhecimento de uma série de existências pessoais anteriores.

De certa forma, a postura adotada por Myriam Fraga no trabalho com os mitos na atualidade coaduna-se com a do mitólogo Mircea Eliade, para quem “(...) compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (ELIADE, 1991, p. 8), pois a realidade complexa do mito pode ser vista de diversas perspectivas que se abrem para inúmeras possibilidades de interpretação.

3.2 Nas intemporais águas do mito

As imagens mitológicas na obra poética de Myriam Fraga percorrem diversas tradições do ocidente. Desde *O Risco na Pele* (1979), onde aparecem os primeiros personagens míticos gregos nos poemas “Esfinge”, “Labirinto” e “Medusa”, até *Femina* (1996), a poeta baiana reapropria-se ao seu modo do universo mitológico ocidental.

No mapeamento do mito na sua poesia, aqui proposto, será evidenciado desde os mitos menos presentes na sua obra poética até alcançar aqueles que predominam, privilegiando as personagens míticas femininas.

Das mitologias presentes na poesia da autora baiana destacam-se as de origem greco-romana e a bíblica como as mais representativas em sua obra. Porém, há outras como a indígena e a de raiz africana. Esta última também se encontra presente no nível do léxico e remete-se ao universo semântico do candomblé. Também existem referências a personagens históricos e personalidades midiáticas (cantores e artistas em geral) mitificados que passaram a povoar o imaginário da sociedade e são reconstruídos.

Apesar da pouca presença da mitologia indígena ao longo de sua produção poética, Myriam Fraga dedicou um livro inteiro para a recriação do mito indígena da conquista do fogo. Em *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo* (1983), a poeta conta, de forma dramática, o sofrido périplo de um guerreiro índio que é transformado em pássaro e vai ao céu, até o palácio do deus Sol para roubar a chama que irá iluminar a Terra. Mas, ao retornar e ser transformado novamente em homem, vê seu rosto desfigurado pelo calor da chama que trouxe no bico quando estava metamorfoseado em pássaro. No mito indígena, o sofrimento do índio comove o velho feiticeiro que lhe atende ao pedido de voltar a ser pássaro, o que não ocorre na recriação do mito no livro de Myriam Fraga.

O disco-livro, apesar de ser dividido em sete partes (“Noite”, “Lenda”, “Metamorfose I – O pássaro Regresso”, “Metamorfose II – O homem” e “Solidão”), compõe um único poema que conta a versão indígena da história da conquista do fogo.

A primeira parte, intitulada “Noite” é iniciada com a escuridão na Terra “(...) onde só o medo campeava no silêncio da treva” (FRAGA, 2008, p. 289), encerrada com um canto ao dia no poema, “O nascimento do dia”: “A luz aflita rompe os muros do céu, os chumbos do oriente (...) / Eu canto o dia, o dia!”.

Na parte seguinte, “A Lenda”, a *persona* de Myriam Fraga delimita os caminhos adotados para contar sua história. O eu-lírico anuncia no primeiro poema: “Esta estória

não tem nome” (p. 295) e depois assume, no último verso: “Onde vou, vai meu pássaro” (p. 295), evidenciando seu poder sobre sua criação.

Na “Metamorfose I – O pássaro”, o “feiticeiro cego”, “o xamã”, que sabe “o segredo das ervas” (p. 304), transforma o índio em pássaro para que este possa voar até o palácio do deus Sol e cumprir seu destino. Nos poemas dessa parte, notam-se as etapas da transformação do índio que se inicia com o poema “Cantiga” e é finalizada com o poema “O feiticeiro cego”.

Após a transformação do índio em pássaro, dá-se início à viagem, presente na quarta parte do livro - “A viagem ao Palácio” - que possui apenas dois poemas. O primeiro poema intitulado “Ó força do destino”, o índio-pássaro fala do sonho que o arrebatou, do seu desejo de conquistar o céu a fim de cumprir seu destino. Esse desejo de conquistar novos espaços é desdobrado no poema seguinte, “Heráldica”, onde a imagem desse índio que representa de certa forma todos os homens se expressa nos primeiros versos que projetam uma ação: “Fomos buscar o Sol, / Fomos roubar / O fogo” (p. 308). O “eu” plural de “fomos” deixa claro, é dever humano, não de um único homem: “Ser preciso / Navegar nestes ares” (p. 308).

Na quinta parte do livro, o “Retorno”, o índio-pássaro retorna vitorioso do palácio do deus Sol com a chama sagrada no bico. Nessa parte do livro, cujo homem-pássaro desce do céu cortando os ares como um relâmpago na busca pelo caminho de volta, são pressagiadas as consequências do seu ato, “O tempo das feridas mais completo / O pressentido tempo dos despojos”, no poema “Formoso é o pássaro” (p. 311).

A segunda transformação está na “Metamorfose II – O homem”. Nessa parte, o xamã reverte o feitiço e o pássaro volta a ser homem, dá-se então o fracasso da segunda metamorfose que se expõe no poema “Cicatrizes”:

A face calcinada,
Ó desespero
Do amargo desengano.

A alegria se foi.
Restou-me o canto,
Derradeiro refúgio
Último quarto
Da obscura morada.

Restou o canto
Ao pássaro,
Restou o canto,
O abecedário,
A palavra;
Inventário do homem.

Sobrou o que sobrou
O estilete na carne,

Sobrou o que sobrou,
O louco intérprete
Da alma de ninguém
Do coração de tudo.

Hoje o homem é a sombra
Do pássaro,
Hoje o homem é o canto vivo
Da ramagem

A lembrança de fundas cicatrizes.
(FRAGA, 2008, p. 317)

“A face calcinada” instaura o desespero e, ao mesmo tempo, a conformação. A reiteração dos versos, “Restou o canto” e “Sobrou o que sobrou”, reafirmam o último sinal de beleza, a marca, a lembrança do vôo ao Sol, finalizados na última estrofe com a conclusão do que sobrou desse homem-pássaro: “Hoje o homem é a sombra / Do pássaro, / Hoje o homem é o canto vivo / Da ramagem // A lembrança de fundas cicatrizes”. O índio se vê então descaracterizado e perdido, como pode ser percebido na última estrofe do poema “Eu sou ninguém” que se reverbera como um grito de cólera. O índio que perdeu a face é o canto, “a cólera a quimera”, “pássaro a sofrer”, homem que “em busca do seu sonho” encontrou o sofrimento. Sua voz, portanto, no poema “Canto”, último da série “Metamorfoses II – O homem”, “é o choro / De um menino, / Cantiga de ninar / Em gargantas feridas” (p. 319) do que restou do “homem pássaro”, “sem asas,

sem caminho”, e com o rosto marcado por sua ousadia “como um mapa”, que depois de tudo se tornou “apenas canto / de uma língua selvagem” (p. 319).

Na última parte do livro intitulada “Solidão”, no poema “Cabedal”, a *persona* poética de Myriam Fraga, encerra com sua palavra: “O resto eu própria invento” (p. 323), pondo-se, então, a falar de como o silêncio instaurado pelo pássaro em “O escuro silêncio”, desperta o medo e a solidão: “Teu silêncio / Como um rito, / De medo e solidão” (p. 324). O “Inventário”, último poema do livro elenca uma rede semântica – luz, fogo, sol, dia, raio, brasa, cinza, fênix – e lenda em torno da aventura do índio, encerrando assim seu périplo.

Outro universo mitológico que atravessa alguns dos poemas da poeta baiana é a de matriz africana, por meio de símbolos presentes no candomblé, religião originária da África, trazida ao Brasil pelos africanos escravizados na época da colonização brasileira. Do universo simbólico do candomblé, as figuras mais presentes são as dos orixás, deuses arquetípos de uma atividade ou função que representam as forças que controlam a natureza e seus fenômenos, tais como as águas, o vento, as florestas e os raios.

Não se pode dizer que Myriam Fraga tenha poemas cujo eixo central de seus versos sejam os elementos simbólicos do candomblé. Alguns poemas presentes em *Purificações ou o Sinal de Talião, Femina* e nos “Inéditos e esparsos” de *Poesia Reunida* apresentam marcas pelo vocabulário empregado no candomblé. Abre-se caminho para outro território mitológico onde atuam os orixás e a figura de Exu que desempenha o papel de mensageiro dos orixás, dentre outras funções. Ele “leva os pedidos e traz as respostas dos deuses, faz com que sejam aceitas as oferendas” (CACCIATORE, 1988, p. 118), abrindo os caminhos entre o mundo dos homens e o mundo sobrenatural.

Poemas como “Possessão”, “O mirante” e “Catarse” são marcados pela presença de entidades do candomblé. Em “Possessão”, Exu se apresenta como força arrebatadora movendo a poeta que declara ser possuída pelo poema, que faz dela seu cavalo. Nesse poema, Exu apresenta-se em sua forma feminina – Pombagira – e masculina – Elegbá –, funcionando como metáfora para falar da violência instalada pelo impulso da criação. Esse impulso descontrolado é difícil de ser balizado pela razão que a composição do poema exige:

De repente, sem aviso,
O poema como um raio
– Elegbá, pombajira! –
Me tocou com sua graça.
(FRAGA, 2008, p. 419)

Em “O mirante”, poema inscrito dentro dos limites da Salvador histórica, no Pelourinho, com seus casarios antigos encobertos pela “sombra alaranjada” do sol no cair da tarde, Exu aparece como aquele que espera na encruzilhada, entre “luz e trevas” (FRAGA, 2008, p. 463) para se apoderar das mulheres em um “perdulário de amor e malefícios”.

Já o poema “Catarse” é estruturado em torno do questionamento que o eu - lírico faz acerca do “dom da palavra” que o obriga a falar, a sair do silêncio, trazendo à tona, não só o seu tempo, mas sua própria história, rememorada a partir de suas entranhas, onde guarda “intestinas, / As lembranças mais cruéis” (p. 431). O eu-lírico fala de uma perda: “Um dia ele morreu / E era domingo / E eu nunca esquecerei / O olhar da passagem”. Essa perda abala profundamente o eu-lírico levando-o a clamar por várias entidades que se atritam e convivem no imaginário e crenças da cultura baiana: “E agora Deus, (ou o Diabo?), / O Setestrelô, as Parcas, / O raio de Xangô, / A Pitonisa, as Cartas, / Quem me dará o rumo? / Em que terreiro / Baixará o Espírito / Que me queima a conserva” (p. 431). Entre as entidades evocadas, figura-se no meio Xangô, orixá dos

raios, viril e violento e que exerce poder sobre os mortos. Ainda em “Catarse”, Xangô, juntamente com as outras entidades, representativas de outras tradições culturais, são evocadas pelo eu-lírico que se encontra desorientado pela perda de alguém muito querido e quer saber “Em que terreiro / Baixará o Espírito” (p. 431) que irá lhe tranquilizar. Na última estrofe do poema, o eu-lírico reconhece, apesar da perda, ser o dom da fala o seu legado, “esse dom, essa falha / Esse esgueirar-se / Entre sílabas, sinais, / Entre o visto e o nomeado” (p. 431), do fadado reino das palavras, sua ascese.

Em *Purificações ou o Sinal de Talião* o percurso delineado desde a origem do mundo, dos deuses e do homem, até o périplo de personagens emblemáticos da mitologia grega como os Argonautas, Ulisses e Penélope, “se esvai restando o presente histórico (ou o passado reinterpretado)” (PY, 1982, s.p.) e mitificado, cujo ponto alto encontra-se no último poema do livro intitulado “Antielegia para Jonh Lennon”. Nele a poeta “debruça-se sobre um mito moderno (...), e dá por encerrado seu périplo, o seu movimento pendular e cíclico” (PY, 1982, s.p.), característico da mitologia.

Sobre esse tipo de personagem, Nicole Ferrier-Caverivière (1997), no verbete “Figuras históricas e figuras míticas” do *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel, argumenta que muitas vezes a propaganda, responsável pela propagação da imagem desses personagens, torna-se decisiva para dar o impulso inicial, intervindo ainda para sustentá-los e alimentá-los, fazendo de tempos em tempos conjugar-se com impulsos novos que muitas vezes, parte ao mesmo tempo de um fenômeno artístico sofisticado e de um fenômeno popular, sendo consagrado na memória coletiva como grandes ícones. Pode-se citar, na obra poética de Myriam Fraga, alguns poemas em que personagens desse tipo figuram suas ações: “Antielegia para Jonh Lenon”, publicado em *Purificações ou o Sinal de Talião* e “Maria Bonita”, “A pequena notável” e “Joana”, dentre outros, que se encontram em *Femina*.

Em “Antielegia para Jonh Lennon”, poema longo, dividido em dez partes, a poeta evoca a saudade como um canto de amor à canção de um artista que conquistou o mundo e virou ídolo aclamado pelas multidões que o eternizaram. Porém, esse personagem mitificado tem sua sobrevivência condicionada. Sem a mídia que o glorifica e, vez ou outra, faz retornar seu nome, pondo em circulação e acendendo sua lembrança nas gerações seguintes, ele tende a morrer²².

No poema que pode ser entendido desde o título como um canto contra a tristeza sobre o vazio coletivo, mobiliza um sentimento contrário ao silêncio que é instaurado pela morte, essa “sombra do vazio” (FRAGA, 2008, p. 277). Apesar do sentimento da perda de um sonho que acabou (um mundo mais justo), e da revolta de uma “fala assassinada” (p. 277), presentes na primeira parte do poema, algo parece restar: o próprio canto do cantor, pois “O que já finda / Não se exaure” (p. 277), ou como nos seguintes versos:

Há de ficar o gosto,
As cordas da guitarra,
Com que viraste o mundo
Pelo avesso.
(p. 277)

Outro ícone do século XX que se tornou símbolo internacional aparece no poema “A pequena notável”, dedicado a Carmem Miranda²³.

A *pequena notável*, como ficou conhecida artisticamente Carmem Miranda, no poema de Myriam Fraga, aparece tecida por um fio de ironia que recai sobre a imagem estereotipada que se fez do Brasil a partir da representação do país pelo Ocidente através da cantora:

²² John Lennon foi um ícone do século XX, ganhou notoriedade mundial como um dos integrantes do grupo de *rock* britânico *The Beatles*. Depois do fim da banda e após anos afastado dos estúdios, o cantor retorna à carreira solo em 1980. Porém, em 8 de dezembro do mesmo ano foi assassinado em Nova York por Mark David Chapman quando retornava do estúdio de gravação junto com sua mulher, a artista plástica Yoko Ono com quem teve um filho.

²³ Sua carreira artística como intérprete musical, atriz no teatro e no cinema, transcorreu no Brasil e nos Estados Unidos de 1930 a 1950.

Tão requebros
 E o lacre,
 Aquela boca,
 A desmedida curva
 Dos lábios,
 Os trejeitos.

Mirar, mirando,
 Carambolas
 De vidro, revirando
 Nos espaços da máscara.

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

Um vulcão de sapatos,
 Um bípede com plumas,
 A cascata de saias
 E o turbante, yes,
 Ainda temos bananas.

Isto é Brazil, talvez,
 O caricato
 País.
 Oh! beautiful, beautiful,
 My Love,
 Pero nem tanto.
 (FRAGA, 2008, p. 347)

A imagem de Carmem Miranda, descrita como uma mulher de lábios delineados pelo batom vermelho (excessivo) cheia de trejeitos e que olhava mirando, com os dedos “tatalando em chama” (p. 347), “Um vulcão de sapatos”, dizendo “ainda temos bananas”, se desfaz na última estrofe pela ironia do “Isto é Brazil, talvez / O caricato / País” (p. 347). A imagem alardeada da *Pequena Notável* torna-se representativa de um Brasil que é uma caricatura criada no exterior, símbolo da visão estereotipada de um país que viveria em constante carnaval, agitando eternamente suas frutas tropicais e vangloriando-se de suas belezas naturais, perspectiva esta corroída e sutilmente desconstruída pela poeta baiana nos seus versos tensos de desfecho do poema: “Oh! Beautiful, beautiful, / My Love / Pero nem tanto” (p. 347).

Em *Femina*, duas personagens históricas mitificadas aparecem elevando suas vozes: Joana D’Arc²⁴ e Maria Bonita.

Em “Joana”, Myriam Fraga traz a voz de Joana D’Arc, rompendo o silêncio do cárcere, como outras personagens que aparecem em *Femina*, a exemplo de Ariadne e Judite, Joana é sabedora do seu destino, de que este seria a fogueira na qual queimaria: “Fogo... / Antes de tudo, / Eu sabia” (p. 349). Joana se questiona sobre Deus e sobre o rei que a abandonou, entregando-a ao inimigo: “Onde estará o Rei / Que me abandona? / E Deus e Deus e Deus?” (p. 349). Mesmo antes de ser presa e interrogada como herege, a donzela guerreira “sempre soube” que “línguas ardentes” desceriam sobre ela e que nunca mais ela teria a calma, “Só a guerra”. Com essa certeza, Joana elenca sua indumentária, para ao final encerrar os versos reafirmando ser sabedora das conseqüências do que tecia para sua vida: “E na guerra / Meu cavalo, / Minha armadura de prata / E o sudário / Que em silêncio eu tecia / E carregava” (p. 349). Na qualidade de guerreira a enfrentar as chamas que a iriam consumir por completo, Joana, com voz firme, diz:

Não gritarei de dor
 Mas na passagem
 Verei meus pés
 Em chamas,
 Verei os ossos
 Perfurando esta pele
 Que se abre
 Estalando ao furor
 Da flama avara.
 (p. 349)

²⁴ Foi uma importante personagem da história francesa durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), quando seu país enfrentou a rival Inglaterra. Conhecida como a *donzela de Orléans*, e depois como santa padroeira da França, Joana D’Arc tomou partido pelos Armagnacs, na longa luta contra os borguinhões e seus aliados ingleses. Na primavera de 1430, Joana retoma a campanha militar e tenta libertar a cidade de Compiègne, dominada pelos borgonheses. É presa em 23 de maio do mesmo ano e entregue aos ingleses. Interessados em desacreditá-la, eles a processam por bruxaria e heresia. Submetida a um tribunal católico em Rouen, é condenada à morte depois de meses de julgamento e queimada viva na mesma cidade em 30 de maio de 1431, aos 19 anos (FRAISSE, 1997).

No poema “Maria Bonita”, a conhecida cangaceira, mulher de Lampião, também mitificada no imaginário popular que fez dela o modelo sertanejo da mulher guerreira, apresenta-se evocando um pedido para que Lampião volte logo das razias empreendidas pelo sertão, pois este a havia deixado esperando na campana em Angico. Nesse poema, a ênfase histórica cede lugar à subjetividade de Maria Bonita que canta sua saudade com todo um desprendimento de dizer do corpo, seu corpo e do corpo do outro. Como pode ser percebido no seguinte trecho:

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 lava
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.

Não quero tua candeia,
Só meus sonhos acesos
E eu te direi de nácar,
Terciopelo,
Coisas antigas, pêlo de
Leoa; voz de cego na feira.

Não quero teu braseiro,
Tua intensa
Cintilação que queima
Meus vestidos

Só quero tua volta,
Tua presença
Iluminando a noite
Que me cerca
Como uma luz acesa
No postigo.

(FRAGA, 2008, p. 355)

Apropriando-se de uma linguagem semantizada pelo cangaço, Myriam Fraga constrói uma poética sensual. Ressingulariza a relação amorosa, tornando o cangaço e toda a sua realidade fonte e motivo de suas imagens corpóreas, mas, segundo Cleise Mendes²⁵, “tudo chega transfigurado pelo olhar e pelo desejo de Maria Bonita, autora tanto de sua própria identidade quanto da de seu interlocutor; portanto ela detém as condições de fala e da ação” (MENDES, 2008). No decorrer do poema, a natureza do corpo e o corpo da natureza e todos os apetrechos do dia-a-dia do cangaço convergem harmoniosamente complementando-se, como nas imagens do “arado e da roça”, da “lâmina e da bainha”, ditando seus lugares no jogo amoroso. Elementos como a “alparcata”, “facão”, “lenço”, “colher”, “cartucheira”, “chapéu de couro”, “montaria”, entre outros, são utilizados como referenciais por Maria Bonita que faz uso dos elementos que dispõe ao cantar sua saudade e seu pedido de retorno a Lampião.

Se em *O Risco na Pele* aparecem os primeiros poemas de matiz mítica grega, na obra poética de Myriam Fraga, é, no entanto, em *As Purificações ou o Sinal de Talião*, que a mitologia ganha a predileção da poeta, seguindo, a partir de então, com o trabalho de reelaboração dos mitos, esboçando uma espécie de cosmogonia poética. Nestes poemas, a poeta propõe a rememoração do tempo primordial, mergulhando na mitologia da criação do mundo. Essa viagem ao passado é marcada pela indefinição de um roteiro, de um mapa que se mostra impossível.

Nas quatro partes de *Purificações ou o Sinal de Talião* – “O talhe das Pedras”, “O Vaso Ritual”, “O Sinal de Talião” e “A Anunciação do Silêncio” –, aparecem os

²⁵ MENDES, Cleise. “Sensibilidade Histriônica e Imagem Poética em Myriam Fraga”. [apresentado no seminário *Poesia e Memória: seminário Myriam Fraga*, Salvador, em 04/06/2008]. Nesse ensaio, ainda não publicado, Cleise Mendes analisa um grupo de poemas de Myriam Fraga cujas personagens femininas, possuindo voz própria, enunciam e encenam suas próprias histórias. A autora do ensaio explica como pela percepção de uma memória inventada a poeta baiana compõe suas personagens, dando-lhes vida e a voz que por muito tempo ficou silenciada no campo das representações de mulher na literatura. Uma voz que outorga para si o desejo não só da palavra, mas que explode nos versos todas as potencialidades do seu corpo desejante.

primeiros poemas lastreados pela mitologia bíblica, na maioria das vezes, metamorfoseada com a grega, mas também, com a de raiz africana, persa, babilônica. Essas mitologias aparecem profundamente marcadas por um imaginário religioso bíblico que as atravessa desde o título do livro, até os poemas nos quais o tema do mito se alarga e se bifurca construindo um modo de expressar o mundo. São poemas que deslocam o mito do seu lugar de referência primeira, estabelecendo uma verdadeira cosmogonia poética. Os poemas de cada parte não se fecham em si mesmos, eles se comunicam com poemas das outras partes, e até com outros livros da autora, como os poemas do capítulo “Inéditos esparsos” de sua recente *Poesia Reunida*, pois constituem parte de um mesmo roteiro, ou seja, o do homem em sua viagem pela memória.

Na primeira parte de *Purificações ou o Sinal de Talião*, intitulada “O Talhe das Pedras”, o mito da criação do mundo, do homem e de tudo que existe é tratado como um percurso tortuoso. No poema em prosa “As purificações”, a idéia da purificação pelo retorno ao início primordial, metaforizado na imagem de uma “Úmida sensação de começo, de esperma” (p. 221), liga-se ao princípio das águas de uma memória-oceano, “um rio oceano circular e infinito” (p. 221), onde todos os acontecimentos são uma eterna repetição. A última parte do poema deixa claro que esse regresso é feito dentro do próprio sujeito pela rememoração: “E meu sangue é memória regressando no caos, reinventando a si mesma em cada sujo enigma, uma esfinge sem cabeça e sem resposta alguma” (p. 221). Ao se deslocar em busca das suas origens, o eu-lírico encontra-se perdido nas águas da memória e sem as respostas para as suas perguntas. Esse retorno circular no “mar de memórias” (p. 222) repete-se em “Vórtice”, poema seguinte a “Purificações” que incide sobre a rememoração a partir de um “caminho circunflexo” (p. 222), que une as pontas de uma vida em suas várias existências “no centro do

precipício” (p.222), prefaciando o “regresso ao mofo do limbo” (p. 222). Essa mesma idéia de regresso perfaz o caminho de outros poemas a exemplo de “Rotação”.

No poema “Teogonia”, o Velho Testamento, o mito da origem do mundo, e do nascimento do homem são reescritos:

No principio era o Caos.
Riso enorme na boca
(só gengivas)
Babando astros confusos,
Emprenhado-se,
Girândola a girar, facas no açoite.

Degolados os nexos
e os sexos
Devorados os filhos,
A Beleza
Pariu-se, fria e azul,
Entre esponjas-espuma.

Coágulos para a sede,
Sal nos olhos,
Foi de barro e saliva
Feito o homem.

--- Ah, este selo na carne
Este alfinete
Como abutre no fígado

Foi de cuspe e de lama
Fabricado,
Manipanso no espelho,

Imagem e desconcerto.

Um parafuso solto
Nos avessos
Da cabeça de Deus.
(FRAGA, 2008, p. 225)

A imagem do Chaos das *Metamorfoses* de Ovídio em seus primeiros versos: “Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre / Não tinha mais que um rosto a Natureza: / Era o Caos, massa indigesta, rude, / E consciente só num peso inerte” (OVÍDIO, 2003, p. 39), pode ser percebida no poema, mas, com certeza, não é a mesma. Na “Teogonia” de Myriam Fraga, vê-se instalado o tempo do Chaos na imagem de um ser confuso que baba astros emprenhando-se a cada giro no vazio. Depois, há, na segunda estrofe, uma

clara referência a Cronos – Urano entre os romanos –, um dos Titãs, deus que comia os próprios filhos temendo ser destronado por um deles. Na terceira estrofe, o mito da criação do mundo, segundo a concepção grega, cede lugar ao mundo bíblico, quando aparece referenciada a criação do homem, feito de “barro e saliva” (p. 225). Essa imagem é conspurcada pelo duplo que é seu reflexo no espelho, um manipanso, imagem que remete a outro universo, pois manipanso é um ídolo africano, geralmente feito de barro que no poema aparece fabricado de “cuspe e de lama” (p. 225). Instaure-se então “o desconcerto” do homem e do mundo que é finalizado na última estrofe com “Um parafuso solto / Nos avessos / Da cabeça de Deus” (p. 225).

Também a imagem do Chaos, presente no poema “Teogonia”, é reiterada no poema “Metamorfose”. Neste caso, há uma clara remissão ao texto de Ovídio. Nesse poema, a autora continua seu périplo pela origem do cosmos. Na “Metamorfose” fragueana, a poeta lembra no último verso do poema: “E no princípio era o Chaos (não esquecer)” (p.227). Esse retorno às origens, ao vazio primeiro, é feito como deslocamento, não se trata de chegar a um lugar, ao início de tudo, mas em procurar as respostas para o presente. “Vórtice II” inicia seus versos com esse propósito:

Tateamos no escuro.
bestas
deuses
homens.

(FRAGA, 2008, p. 223)

A procura do homem pelo seu passado mais antigo, em uma espécie de arqueologia, é delineada em “Vórtice II”, como também, em “Arqueologia” e “Sabat I”. Em “Sabat I” – há uma clara referência, já no título, ao dia que se seguiu após a criação cristã do mundo, quando Deus, após ver tudo que havia feito, descansou de sua obra. O primeiro verso do poema chama a atenção para a necessidade de se procurar juntar os pedaços desse passado: “É preciso procurar, sem dúvida. E reunir os grafitos” (p. 229).

A purificação pelo retorno a um tempo anterior a tudo se estabelece como um ritual onde se inscreve o mito, conforme se pode perceber no poema “Litúrgico”, onde o eu-lírico ressalta que é atravessando “a porta sobre o acaso” (p. 231) que se tem a “Textura de pedra / Onde inscrever o mito” (p. 231). “Litúrgico” estabelece o ritual como forma de se purificar, por isso, a evocação dos tambores da terra a fim de “tingir de sangue a lua / No altar dos sacrifícios” (p. 231). Esse retorno sofrido, estabelecido entre o dia e a noite na construção de um mundo anterior e a descoberta de que somos homens, deuses e bestas ocorre no poema “Imaginária”, encerrando uma etapa dessa viagem pela memória, concretizada com a descida ao *finismundo* de nossas origens:

Entre fezes vômitos entre silêncios desesperados
 sangrando sílabas impossíveis corroendo a
 garganta entre o visto e o nomeado construímos
 o mundo
 (FRAGA, 2008, p. 233).

A partir do capítulo dois de *Purificações ou o Sinal de Talião*, a viagem pelos mares da memória dá lugar à aventura de personagens gregas, como no poema “Os argonautas”, em cujos versos um “eu” plural fala em nome de várias fiandeiras. Essa voz plural fala da necessidade de partir e da dificuldade de se lançar em uma aventura rumo ao desconhecido, contrapondo-se a viagem empreendida pelos argonautas. O poema se estabelece a partir do binômio partir/ficar. É essa a tensão evidenciada pela voz de Penélope na metade do poema, em sua reflexão diante do tear. Só em *Os Deuses Lares* (1991), Penélope se lança para uma viagem interior. Em “Os argonautas” temos apenas a tensão em torno do partir e do ficar e os questionamentos de Penélope problematizando o heroísmo de Ulisses em detrimento de seu solitário ato de tecer/destecer. Também afirmo que no poema “Penélope”, a rainha de Itaca encerra sua viagem com o retorno de Ulisses. Na verdade, ela termina sua viagem quando destece o último ponto do bordado.

O poema “Os argonautas” pode ser visto como um dos momentos do deslocamento empreendido por Penélope na sua busca por respostas que se constitui numa viagem interior, esboçando bem a indeterminação do mapa cartografado no imprevisto do partir e do voltar. Cabe lembrar que o caminho desta viagem é circular e se constitui como um aprendizado.

O mapa, cuja função é localizar e possibilitar traçar um roteiro para se chegar a um lugar, ganha outro sentido na poesia de Myriam Fraga. O mapa proposto em *Purificações ou o Sinal de Talião* não dá nenhuma certeza da localização das coisas, tampouco permite traçar o roteiro de viagem pelo tempo, conforme pode ser percebido no poema com este mesmo título:

Viajante do caos,
(Aeronauta?)
Onde encontrar o nó dos pesadelos?
O nódulo, a espiral
Onde nascem os ciclones?

O tempo é a substância única
Em que navego.
Bússola solta ao acaso,
Aeronave,

Geografia inventada, precipício
De símbolos, de sargaços.

Há um Adamastor plantado
Em cada traço
Deste sujo papel,
Deste papiro ingrato

Que se enrola e me esconde
A outra face.
(p. 243)

A viagem no Caos de que trata o poema “Mapa”, no qual o sujeito poético segue enfrentando o questionamento em torno do nascimento das coisas, transcorre no espaço de “uma geografia inventada”, “precipício de símbolos” por onde navega o eu-lírico que reconhece em cada traço do mapa que tem nas mãos a dificuldade de sua viagem, metaforizada na imagem do gigante Adamastor. O mapa, nesse poema, seria então uma

espécie de “redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras” (DELEUZE, 1997, p. 75). O trajeto percorrido pelo eu-lírico, a partir do mapa que tem nas mãos, o “sujo papel”, “papiro ingrato”, “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem” (p. 73).

Sem bússola para guiar seu caminho, o eu-lírico, que perpassa boa parte dos poemas de *Purificações ou o Sinal de Talião*, enfrenta as intempéries de sua viagem na linha do tempo. Assim, o astrolábio – instrumento naval antigo usado para medir a altura dos astros acima do horizonte que os navegantes observavam para se orientar no mar durante as noites - mostra-se ineficaz em “Desalento”, incapaz de indicar a direção a seguir por um mar que “não tem fim”:

Pelo girar das estrelas,

Pelos
Astrolábios que crescem
No jardim,

Pelas agulhas cruéis,
Rodopiantes,
Sei que não há norte
Nem principio.

Este navio existe,
Mas o porto
É uma pedra no fundo
Do impossível.

Velas turvas do acaso,
Que intranquilo
É este mar que devoro
E não tem fim.
(FRAGA, 2008, p. 247)

Se em “Desalento” o navio, no qual navega o eu-lírico, não encontra porto, pois este “É uma pedra no fundo / Do impossível”, o absurdo país do poema “Geografia”, em sua cartografia imprecisa “De fronteiras levantadas / Contra o vento / E caminhos

que / Levam / A nunca mais.” (p. 266), é um país sem territorialidade, um “espaço / perdido para o uso, / Risco inconcluso / No ar.” (p. 266) sempre por se fazer.

A viagem empreendida nos versos dos poemas de *Purificações ou o Sinal de Talião*, e em outros poemas de outros livros onde o mito é motivo poético, implica em uma completa “desterritorialização”, seja dos mitos bíblicos ou os greco-romanos que passam a ser agenciados no tecido poético da autora pelo deslocamento que é feito de seus lugares primeiros.

3.3 As personagens míticas femininas

Ao ressignificar o mito dentro de novos contextos, Myriam Fraga proporciona em sua poesia uma aprendizagem em torno dos conflitos humanos em constante deslocamento. A poeta apropria-se de um repertório já definido para redefinir e ressignificar as relações de gênero em sua poesia. Os mitos são trazidos à cena contemporânea sem que sejam modificados em suas estruturas. A partir de uma *lógica suplementar*²⁶, a autora baiana agrega aos mitos da tradição ocidental novos elementos, possibilitando assim outras leituras que, por sua vez, provocam uma fissura no modo como o modelo do mito foi trabalhado pela literatura no Ocidente, lido e relido, sempre sob o ponto de vista da literatura produzida por homens.

Embora a produção da autora venha sendo estudada constantemente, como revela sua bibliografia, este ângulo – do mito e sua ressignificação para expressar a(s)

²⁶ Segundo Jacques Derrida, pensar uma *lógica do suplemento* é ao mesmo tempo pensar uma lógica da *différance*, do jogo de relações, pondo fim às “oposições simples do positivo e do negativo”, “do dentro e do fora”, “do mesmo e do outro”, da “essência e da aparência” da “presença e da ausência”. Sua lógica consiste sempre em escapar a esse dualismo marcado e sua especificidade reside no “deslizamento” entre os lados em aparente oposição. Esse jogo está sempre sujeito às forças que o ocupam e o impulsionam dentro do espaço aberto da polissemia e da intertextualidade.

mulher(es) nem sempre, ou melhor dizendo, quase nunca mereceu um aprofundamento focal.

Deslocando os sentidos cristalizados dessas imagens mitológicas, não só dentro da ordem social e política discriminatória, mas também, e, sobretudo, no interior de uma ordem simbólica, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão, Myriam Fraga, através do discurso poético, erige outras possibilidades de leitura.

Em boa parte dos poemas em que figuram personagens femininas, pode-se verificar que a poeta articula um *contradiscurso* elaborado no interior do próprio discurso hegemônico ou, como designa Marilena Chauí (1997), o *discurso competente*. Este é constituído por fortes bases ideológicas, responsáveis por montarem um imaginário com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, enquanto particular, dando-lhe a aparência do universal. O *contradiscurso*, conforme esclarece Chauí, seria aquele capaz de tomar o discurso ideológico e não contrapor a ele outro discurso que seria verdadeiro, mas que tomasse o discurso ideológico e o fizesse desdobrar todas as suas contradições. Nesse sentido, para abrir os sentidos implicados nos poemas de Myriam Fraga, é necessário que se passe pela análise crítica e pelo desmonte dos estereótipos universalizantes, modeladores da mulher que foram ao longo da Modernidade forjados pela literatura ocidental.

A maior parte das personagens mitológicas femininas de origem bíblica e greco-romana encontra-se presente em *Femina*, onde a autora reagrupa alguns poemas publicados anteriormente cuja temática gira em torno do mito. Os poemas “A esfinge” e “Medusa”, presentes em *O Risco na Pele* e “Os Argonautas”, “Penélope” e “Trajetória”, publicados em *Purificações ou o Sinal de Talião*, reaparecem em um novo contexto, permitindo, deste modo, outras possibilidades de leitura.

Em vários poemas em que figuram personagens femininas, principalmente no livro *Femina*, o eu - lírico assume ou dá voz feminina a essas personagens desconstruindo e revertendo os parâmetros através dos quais a mulher foi concebida historicamente, rompendo o silêncio pela potência de uma força reprimida ao longo da história. Segundo Evelina Hoisel (2008) em “Poesia e memória”, essas personagens trazidas à cena pela poeta no conjunto de poemas que compõe *Femina*,

caracterizam-se por uma marca transgressora, expondo uma libido desreprimida, que investe nas imagens do prazer – às vezes, um prazer sádico, beirando a crueldade (a crueldade no sentido artaudiano), exibindo os monstros que se escondem nos labirintos do inconsciente, e flagrando uma força libidinal entranhada e represada no próprio corpo” (p. 14).

Nesses poemas, há uma espécie de projeção do eu poético em personagens que tomam a palavra para encenar suas próprias histórias. As personagens míticas femininas bíblicas e greco-romanas que aparecem em *Femina* não são nada apaziguadoras. Conforme observa Evelina Hoisel, elas encontram-se emaranhadas em sentimentos fortes, prestes a explodir, uma voragem amorosa inquieta e inquietante. Essas personagens aparecem não só enunciadas por um “eu” que reafirma suas práticas passadas, mas um “eu” que desloca todo um modelo representacional forjado na literatura ocidental que silenciou a voz da mulher. Várias figuras femininas aparecem míticas, bíblicas e greco-romanas, nos versos são escritas a partir da liberação do desejo, criando rupturas com um modelo de representação da mulher caracterizado não só pela passividade no jogo erótico do amor, como também pela não visualização de um desejo que fica sempre encoberto.

Sylvia Paixão (1991), em *A fala-a-menos*, aponta para o fato de como o estudo do desejo tem sido alvo na cultura ocidental, despertando o interesse nos meios universitários para uma abordagem da obra literária. A autora cita como exemplo no Brasil a pesquisa de Affonso Romano de Sant’Anna, cujos resultados foram publicados

em *O Canibalismo amoroso* (1993). Conforme esclarece Paixão, a proposta de Sant'Anna em sua pesquisa tenta mostrar, através da produção poética masculina, como a mulher ocupa um espaço relevante enquanto objeto de desejo e o modo como o poeta “pensa e elabora a fala da mulher segundo o seu próprio ponto de vista, sendo, portanto, sujeito do discurso na medida em que constrói a imagem feminina de acordo com a ideologia dominante em cada época, sempre sob a ótica masculina” (PAIXÃO, 1991, p. 13).

Assim, aparecem organizadas, segundo o imaginário erótico do poeta, várias personagens femininas míticas. Paixão (1991) ressalta, ainda, que o estudo de Sant'Anna deixou aberto o caminho para uma nova proposta que intente retirar do limbo a voz feminina silenciada durante séculos, a fim de que se possa compreender melhor a problemática que envolve a questão do desejo em nossa sociedade. O próprio Sant'Anna, em *O Canibalismo Amoroso*, reconhece que “só quando se desentranhar do silêncio a voz feminina recalcada, se terá um panorama mais amplo da história do desejo em nossa cultura” (SANT'ANNA, 1993, p. 15). Em *A Fala-a-menos*, Paixão estuda o desejo na poesia de autoria feminina, tentando ver de que forma o imaginário da mulher vai assimilar e transformar a realidade. A autora centra seu estudo na produção de escritoras brasileiras de fim do século XIX, momento em que as mulheres começaram a publicar mais intensamente, evidenciando não só a dificuldade dessas mulheres em se fazerem ouvir, tornando-se responsáveis por uma produção restrita e recalcada pela sociedade, bem como pela cena literária (constituída, então, por escritores e críticos). Imbuída a sociedade pelos códigos do público e privado, quando essas mulheres escritoras conseguiam romper as barreiras impostas pela sociedade burguesa, suas produções eram desacreditadas, na maioria das vezes, pelos críticos e estudiosos da literatura de sua época. A “fala-a-menos” trata ou se resume a uma

literatura que foi baseada na repressão, “apontando para existência de um desejo que não pôde ser expresso” (PAIXÃO, 1991, p. 16). Ignorados pela historiografia literária, o resgate e o estudo da obra dessas escritoras do início do século XIX abrem as portas para o entendimento de como, em escala progressiva, o do desejo da mulher, na poesia brasileira de autoria feminina, precisou superar as inúmeras barreiras do preconceito até se tornar liberto das algemas representacionais de um modelo de literatura produzida por homens.

A poesia de Myriam Fraga insere-se nesse momento de maior abertura promovida pelas lutas dos movimentos sociais, entre os quais o movimento feminista foi o grande responsável por forçar o reconhecimento da mulher como sujeito, capaz de exercer sua autonomia lutando, redemocratizando os espaços e ampliando assim o seu lugar de atuação.

Em "Ars poética", poema que abre *Femina*, lêem-se os seguintes versos: "Poesia é coisa / De mulheres", nos quais se percebe a remissão a uma voz coletiva, uma vez que não se trata de um "eu" lírico singular, mas sim da expressão de uma categoria mais ampla, a da mulher. Daí a valorização e o destaque atribuído às figuras do passado, pertencentes às diversas mitologias.

Esta voz coletiva ou "eu" plural está indiciada no prefácio de *As purificações ou o Sinal de Talião* e resulta daquilo que Myriam Fraga reconhece "como uma herança de séculos, resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades" (FRAGA, 2008, p. 217), uma vez que, na sua percepção, "cada indivíduo é o repositório de vivências antiqüíssimas e, ao mesmo tempo, um espelho a refletir o futuro" (p. 217).

No poema “Trajetória”, inserido na terceira parte de *Purificações ou o Sinal de Talião* intitulada “Sinal de Talião”, ouve-se a voz de uma mulher que se apresenta como a soma das experiências de diferentes personagens femininas no transcorrer das épocas:

Eu,
Que decepei a cabeça
De Holofernes

E apascentava os leões
Com vinhos de Marsala.

Eu,
Que dormi com Pizarro
Numa tenda encarnada,

Sacerdotisa do jaguar
E da serpente emplumada.

Eu,
Maria, a sanguinária,
Isabel a Católica,

Rainha destronada
Inocente e assassina.

Hoje masco chicletes
Perfumados a menta,

Estrela absoluta
Dos filmes de pornô.
(FRAGA, 2008, p. 259)

Esse poema aponta para uma genealogia de mulheres acusadas de crimes ou transgressões em diferentes momentos históricos. Segundo Ligia Vassalo (2000), esse "eu" plural que provém da mitologia não é mitificado, mas, ao invés, ele é historicizado, pois vem do passado para o presente. Não há nesse poema uma tentativa de reverter a forma como essas mulheres são normalmente representadas pela história oficial. Muito pelo contrário, com tom desafiador, a voz poética reafirma seus atos considerados "condenáveis", enfatizando a rebeldia e a coragem que as interliga. A linhagem de mulheres fortes é acrescida por uma mulher moderna a quem a sociedade não confere importância histórica. Depara-se, então, com a mudança no tom do poema que passa do desafiador "eu" ao irônico nos dois últimos dísticos.

Segundo Cleise Mendes (2008), ao refazer esse percurso, a poeta subverte o sentido das referências históricas até apagar-se na derrisão do momento atual. Mas, a memória mais profunda, mediante o conhecimento de uma série de existências pessoais

anteriores, permanece nas várias personagens assumidas por essa voz que se enuncia como um “Eu” através do qual a poeta faz ecoar, em seu tecido poético, várias vozes femininas.

Essas personagens míticas femininas de várias épocas compõem a ancestralidade da mulher que surge com uma voz reivindicadora, rompendo um silêncio que, historicamente, a alijou de suas ações e potencialidades. Nesse lugar íntimo, a *persona* poética delineada pela escritora baiana adquire o conhecimento não pela razão ou pela inteligência, mas pela vivência do corpo e da carne que ficam marcados por cicatrizes e sensações fortes como dilaceramento e dor. Segundo Hoisel (2008), “ao transmigrar para esses personagens, o eu – lírico procura entender os investimentos dos desejos reprimidos, fazendo-os explodir no presente, encontrando as motivações que mobilizaram as mais diversas personagens no passado” (p. 14). Essas personagens compartilham a mesma estratégia de enunciação da voz poética.

Explicando melhor essa voz que foi sufocada ao longo do tempo, Cleise Mendes, em seu ensaio “Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga”, analisa um grupo de personagens femininas à luz do conceito de “sensibilidade histriônica”, cunhado por Francis Fergusson (1964) em *Evolução e Sentido do Teatro*. Segundo Fergusson, a sensibilidade histriônica é uma forma de percepção que leva o ator a identificar e imitar ações a partir da percepção e no âmbito da experiência, como se a o ator, para recriar seus personagens, fosse capaz de vivenciar tais experiências pela imitação, tornando-as concretas. Da “superação dos lugares comuns de seu próprio tempo” (FERGUSSON, 1964, p. 238), e pela recordação de impressões sensoriais que, necessariamente, não lhe pertencem, Myriam Fraga traz para seus versos várias personagens míticas e suas histórias, emprestando-lhes a voz para que possam atuar livremente dentro da situação imaginada. Por meio de uma “inteligência perceptiva”

(p.240), a poeta é capaz de captar as várias ancestralidades femininas, trazendo, assim, para o tecido poético, inúmeras personagens a partir de uma “percepção da ação” (p. 240). A tensão dramática em torno das personagens míticas femininas explode em forma de ação, seja no plano da consciência, pelo exercício questionador das situações nas quais se encontram mergulhadas, ou pela ação, atuando no cenário da linguagem e concluindo seus atos, na maioria das vezes de forma dramática.

Para Myriam Fraga, em entrevistas, 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, era uma voz masculina que lhe servia 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. Nesse momento, 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).

As figuras mitológicas na poesia da autora organizam-se, conforme observa Vassalo (2000), em primeira instância, em dois pólos, o masculino e o feminino, cada qual disposta equilibradamente ao longo da sua produção tensionados pelas suas ações.

As figuras femininas de *Femina* pertencem tanto a cultura grega como, Dejanira, Pasífae, 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, Minotauro, ou os personagens bíblicos como José, Holofernes, Herodes.

Em *Femina*, nos poemas “Salomé” e “Judite”, as personagens femininas são responsáveis por dirigirem a cena enunciada nos versos, compondo um verdadeiro ritual

performático. No primeiro poema, Salomé, a personagem título, rememora os detalhes de uma ação que na Bíblia parece cair na obscuridade, abrindo espaço para projeção de uma ação passada: a dança desencadeou a morte do profeta João Batista, narrada nos evangelhos de Marcos e Mateus. Conforme consta da Bíblia,

Naquele tempo ouviu Herodes, o tetrarca, a fama de Jesus, e disse aos seus criados: Este é João Batista; ressuscitou dos mortos, e por isso estas maravilhas operam nele. Porque Herodes tinha prendido João, e tinha-o preso e encerrado no cárcere, por causa de Herodias, mulher de seu irmão Felipe; porque João lhe dissera: Não te é lícito possuí-la. E, querendo matá-lo, temia o povo; porque o tinham como profeta. Festejando-se, **porém**, o dia natalício de Herodes, dançou a filha de Herodias diante dele, e agradou a Herodes. Pelo que prometeu com juramento dar-lhe tudo o que pedisse; e ela, instruída previamente por sua mãe, disse: Dá-me aqui num prato a cabeça de João Batista. E o rei afligiu-se, mas, por causa do juramento, e dos que estavam à mesa com ele, ordenou que se lhe desse. E mandou degolar João no cárcere, e a sua cabeça foi trazida num prato, e dada à jovem, e ela a levou a sua mãe. E chegaram os seus discípulos, e levaram o corpo, e o sepultaram; e foram anunciá-lo a Jesus²⁷.

É justamente pela evocação de um fato passado que o poema “Salomé” se inicia, regido pela força das lembranças que fazem voltar toda uma cena: “Tantos anos depois / Não faz nenhum sentido, / Estória tão antiga” (p. 359). O primeiro verso dessa estrofe marca a distância entre o passado e o presente dentro do poema e é seguido pela ressalva que a personagem faz da falta de sentido em trazer para o presente o relato de um episódio tão distante. O último verso torna ambígua a cena a ser descrita, colocando sob suspeita a concretude da fala da personagem, pois ao dizer “estória” ela desloca todos os fatos descritos para âmbito do ficcional. Nos versos da autora baiana, Salomé rememora o dia em que dançou perante Herodes Antipas. Na segunda e na terceira estrofe, a personagem traz a tona trechos de um diálogo com o rei no momento em que se aproxima dele durante a dança:

– Eu te amo, eu disse,
Em meu vestido azul
Que um girassol floria.

²⁷ BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1986.

– Eu também. E teu corpo
Encostado
Ao meu corpo, tremia.

Embriagada e dançava,
Dilacerando os vestidos.
(FRAGA, 2008, p. 359)

A insinuação erótico-amorosa que não existe no relato bíblico aparece nos versos de Myriam Fraga, no amor que se projeta na fala dos personagens, mas, sobretudo, nos gestos teatralizados nos versos perpassados de sensualidade. Salomé diz amar o rei que retorna de forma recíproca correspondendo a afirmação da dançarina, cujo corpo o rei diz tremer. Salomé, na quarta estrofe, aparece dançando “embriagada”, “dilacerando os vestidos” (p. 359), mobilizando o desejo do rei pelo fascínio que seu corpo exerce nos gestos a cada parte do vestuário que é arrancada. Na quinta estrofe do poema, o conflito gerado pela proibição do desejo que “crescia como um bicho” entre Salomé e Herodes Antipas aparece metaforizado na imagem da “serpente de pele lisa / E anéis coloridos” (p. 359). Das várias vezes que a serpente aparece no universo bíblico, uma em especial pode ser ligada à imagem do desejo e da proibição. Esse relato encontra-se no livro do “Gênesis” na parte em que narra a queda do homem e da mulher e sua expulsão do Jardim do Éden por terem pecado. Segundo consta, logo após ser narrada a criação do homem e da mulher que sozinhos habitavam um esplendoroso jardim criado por Deus, aparece o diabo sob a forma de uma serpente e convence Eva a desobedecer aos desígnios de Deus e comer do fruto do conhecimento do bem e do mal, o único do jardim em que habitavam que Deus disse para jamais comerem.

Salomé, no poema de Myriam Fraga, está condenada a girar, dia e noite, em torno da cena a qual lhe foi atribuída importância, não só por ter provocado a morte de um santo, mas também pela sedução que provocou no rei, fazendo-lhe prometer o que quisesse e que se multiplicou no imaginário literário ocidental em inúmeras

representações. Salomé, como se observa nos versos da poeta, rompe o silêncio e instaura no presente a sua voz. De fato, Salomé rememora um episódio marcante em sua vida no desejo de retornar ao dia em que dançou para o rei fazendo um giro pela memória:

Ó funesta tentação
De voltar àquela tarde
Em que dançando selvagem
Ao som de flautas,
Congelei a tua imagem
No fundo das retinas.
(FRAGA, 2008, p. 359)

Nesse giro pela memória, a personagem demonstra ser conhecedora do que lhe restaria após sua dança: “O tempo todo eu sabia / Que arrancados os véus, / Restaria o suplício” (p. 359), as feridas e um corpo que ela mesma diz ausente. Salomé afirma que tal lembrança parece perder o sentido, “Estória tão antiga...”, mas ela ainda diz guardar os despojos do dia em que pediu a morte de um “santo”: “Mas ainda tenho os véus, / A bandeja e a espada” (p. 359).

A estratégia da enunciação da voz poética presente no poema “Salomé” é a mesma que se articula para a ação em “Judite”. Judite, como Salomé, exerce o mesmo fascínio erótico. A jovem viúva judia, conhecida por sua devoção, riqueza e beleza, também encena uma história de morte pela sedução. Segundo a história bíblica, Judite era uma jovem viúva que morava na cidade de Betúlia, que, sitiada pelos assírios, decide se dirigir ao acampamento do general inimigo, Holofernes, onde, depois de haver passado uma noite em sua tenda sem ser desonrada, ela o decapita expondo sua cabeça nas muralhas da cidade sitiada. A visão exposta foi suficiente para provocar a retirada do exército assírio, que foge. O relato bíblico é concluído com um canto de ação de graças por Judite rodeada das mulheres de Betúlia.

O texto bíblico, conforme informa Enderle (1997) no verbete “Judite” do *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel, é construído a partir da antítese força/fraqueza: os três primeiros capítulos que evocam a força do poderio do exército assírio opõem-se aos quatro capítulos seguintes, que mostram a fraqueza do povo judeu encerrado em Betúlia. A força de Holofernes opõe-se à fraqueza de Judite, que ela ressalta em sua prece (Cap. IX). O momento de inversão acontece logo após e constitui o centro da narrativa bíblica. Judite seduz o inimigo com as armas da beleza e da inteligência, embebeda o general assírio fazendo-o dormir e, usando a própria espada do general, decepa sua cabeça.

Judite, no poema de Myriam Fraga, inicia com a afirmação “esta noite eu irei” que aparece de forma intercalada e com variações do tipo: “Esta noite levantarei”, “Esta noite eu beberei”, “Esta noite eu dançarei”, dando ritmo ao poema e ditando os passos de um caminho ainda por fazer, desde a sua saída da cidade em direção à tenda do general assírio, para seduzi-lo e depois matá-lo:

Está noite eu irei
Pé ante pé ao abismo,
– Espiral, sumidouro.

Esta noite levantarei
Lentamente a cortina.

Aflito meu peito
Já um pássaro se agita

E eu habito esse instante
Como meu sangue habita
As gargantas do corpo
– Corredeiras aflitas.
(FRAGA, 2008, p. 352)

As afirmações reiteradas confirmam a decisão de Judite, apesar de a personagem reconhecer ter coração aflito: “Aflito meu peito / Já um pássaro se agita” (p. 352). Judite expõe o peso de sua missão ao mesmo tempo em que uma atmosfera de medo e desejo é

insinuada; “e gozo e malefício” constituem toda a ação da cena descrita pela personagem. As imagens dessa aflição se diluem no erotismo evidenciado pela forma como Judite se refere ao corpo do general assírio, já antevendo a morte e a agonia da morte que é pressagiada:

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.
(FRAGA, 2008, p. 353)

A morte, nesse poema, está permeada de erotismo, e o ritual é um caminho para o gozo maléfico. Diferente do texto matriz, o bíblico, em que Judite não demonstra por um instante sequer atração pelo general, por suas qualidades reais e de guerreiro, no poema da autora baiana, essas qualidades estão bem marcadas: “unhas polidas” (p. 353), “corpo ungido com óleo de jasmins” (p. 353). Judite, conforme ela própria enuncia, é a sacerdotisa indo para o sacrifício. Como em Salomé, o rito erótico é elaborado pelo manuseio dos atributos da beleza e das estratégias femininas para seduzir:

Desatarei a trança
Que prende meus selvagens
Cabelos ondedos
Como serpes em cio,

Está noite eu irei...
Já farejo o caminho
E o perfume envolvente
De seu corpo ungido
Com óleo de jasmins
E sangue de inimigos.
(FRAGA, 2008, p. 353)

Em “Anunciação”, outra personagem bíblica aparece em seus versos. O poema refere-se a um episódio narrado nos Evangelhos: o momento em que Maria é avisada por um anjo de que estava grávida. Conforme consta do evangelho de “Lucas” (1:26-38), um anjo aparece a Maria: “Disse-lhe então o anjo: Maria, não temas, porque

achaste graça diante de Deus; E eis que em teu ventre conceberás e dará a luz um filho, e por-lhe-ás o nome de Jesus” (p. 66).

No poema de Myriam Fraga, uma mulher fala das visitas que recebeu, ao longo de sua vida. Só ao final do poema, sabe-se que quem fala é Maria:

Uma vez foi a estrela
De Jacob,
A outra – um anjo.

Pelejamos no escuro
Toda a noite.
Morte – estava escrito,
Mas foi somente a aurora
O que esmaguei nos dentes.

De outra vez,
Foi a chuva de ouro
Numa torre, cercada de vento
E solidão,
Vi pepitas descendo
Inflamados de paina.

Mais tarde foi um cisne,
Ave tão rara!
O doce alisar das penas,
Branças asas...

Um dia foi um touro
Com seus cornos
De bronze,
O outro – um raio.

E, por último,
Foi apenas a voz,
E eu caí, trespassada.

No quarto ao lado,
Meu esposo dormia,
José, o carpinteiro,
Vencido de cansaço.
(FRAGA, 2008, p. 351)

Enquanto Maria é a personagem em torno da qual toda a cena é construída, José, cujo nome só é dado a saber na última estrofe do poema, dorme no quarto ao lado. E é por mais essa evidência que se confirma ser a mulher a falar, Maria, mãe de Jesus. No

poema, Maria relata detalhes das várias visitas que recebeu de uma estranha criatura que vai se metamorfoseando a cada encontro, por vezes, dentro de uma atmosfera erotizada.

Na poesia de Myriam Fraga, as personagens femininas míticas greco-romanas aparecem em maior quantidade que as de origem bíblica. Essas figuras mitológicas também põem em circulação outras questões além da irrupção do desejo e do jogo erótico, como pôde ser visto em poemas de matiz bíblico a exemplo de “Salomé” e “Judite”. Ao mesmo tempo em que há personagens caracterizadas pela busca insaciável da satisfação, do desejo, do amor violento erotizado, também existem personagens marcadamente reflexivas que tecem questionamentos acerca da condição em que se encontram. Neste caso, pode-se citar Penélope e Ariadne. Existem ainda as personagens míticas femininas híbridas, fruto de uma metamorfose que as divide entre o humano e o animal, compondo o *bestiário* mítico da poeta, que pode ser lido nos poemas: “Harpia”, “Medusa” e a “Esfinge”.

No poema “Harpia”, o ser alado da mitologia grega configura uma cena descrita pelo sujeito lírico. As Harpias, filhas de Taumas e Electra, são representadas freqüentemente na mitologia grega como aves de rapina com rosto e seios de mulher. Na história de Jasão e suas viagens, as Harpias foram enviadas para punir o rei cego Fineu, roubando-lhe a comida em todas as refeições. As Harpias eram irmãs, três ao todo: Aelo, Ocípite e Celeno, e eram consideradas raptoras de crianças e almas. Na antiga Grécia, colocava-se sua imagem sobre os túmulos, simbolizando o encaminhamento da alma do morto que era carregada pelas suas garras.

Em “Harpia”, existe apenas uma harpia. Ela é como um corpo ausente que aparece repentinamente em seu vôo “Rasante e astuto” (p. 395) e com um “Arremessar de asas” avança “Nas sobras do banquete” posto diante do sujeito lírico. A ação dessa Harpia é pegar somente as sobras do banquete, diferentemente das Harpias do mito

grego que roubavam a comida de Fineu, o rei cego, privando-o de comer. Mesmo assim, o eu-lírico se vê atormentado pela presença deste ser alado que lhe “Reacende temores...”, principalmente o da violência conforme se lê nos versos: “Três gotas de sangue / E o corte no peito // As unhas como pregos / Nas espáduas” (p. 395). Na última estrofe, a poeta traz para a atualidade o cardápio doce do banquete, contrabalanceando a violência imputada anteriormente: “E nos pratos, / Creme de *chantilly* e torta / De morangos” (p. 395).

A Esfinge é outro ser alado que aparece nos seus versos. No poema “Esfinge”, a poeta desconstrói a lógica “decifra-me ou te devoro” presente em *Édipo Rei*, de Sófocles. Conforme consta dos relatos mitológicos, havia uma única esfinge na mitologia grega. Na tragédia de Sófocles esse monstro alado, mas incapaz de voar assolava a cidade de Tebas com uma maldição que só seria superada por aquele que conseguisse resolver o enigma proposto por ela. Édipo resolve o enigma libertando a cidade da maldição, por conseguinte a Esfinge atira-se de um precipício.

No poema de Myriam Fraga, a Esfinge ganha a subjetividade de um eu-lírico feminino. Essa voz que se auto-dramatiza nos versos se interpõe diante do grande obstáculo encerrado em sua própria voz, o enigma que guarda:

Revesti-me de mistério
Por ser frágil,
Pois bem sei que decifrar-me
É destruir-me.

No fundo, não importa
O enigma que proponho.

Por ser mulher e pássaro
E leoa,
Tendo forjado em aço
As 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 estraçalho.
 (FRAGA, 2008, p. 163)

Na primeira estrofe, a Esfinge aparece declarando ser o mistério sua proteção contra morte, reconhecendo uma fragilidade por trás da sua aparência. Essa destruição viria pela autodecifração, pela revelação pessoal: “Pois bem sei que decifrar-me / É destruir-me”. Percebe-se que a poeta vai invertendo o mito da Esfinge como está posto no texto de Sófocles. Ao deslocar a decifração para ela própria e não para uma outra pessoa, a poeta redireciona toda a problemática do mito. Na Esfinge fragueana, a fragilidade reside na sua parte humana, de mulher em contraponto ao animal corpo de leoa alada. Ao mesmo tempo, a poeta, ao dar uma ordem na caracterização de sua Esfinge ressaltando-lhe o pavor que sua presença provoca, inicia sua configuração justamente pela parte humana: “Por ser mulher e pássaro / E leoa, / Tendo forjado em aço / Minhas garras / É que se espantam / E se apavoram”. Apropriando-se do motivo da devoração, Myriam Fraga descontrói o répto, “decifra-me ou te devoro”, pois o deciframente em seu poema também vem pela devoração do outro. O jogo de disfarces que dividem o humano e o animal revela a força e fragilidade da Esfinge, mobilizando os mecanismos da sua sobrevivência. A Esfinge fragueana sabe do seu destino que ela mesma diz profetizar “clara e desarmada”, sabe que a morte é a “última chave” e que um dia ela virá, e com ela seu próprio fim, como se pode perceber na penúltima estrofe do poema: “Não me exalto. / Sei que virá o dia das respostas / E profetizo-me clara e desarmada”.

Em “Medusa”, a poeta traz para seus versos outro “monstro” mítico cuja problemática também recai sobre seu próprio destino e sobre a destruição dos que resolvem não temê-la. Na mitologia grega, a Medusa era uma das três Górgonas. As

Górgonas eram três irmãs que antes de se tornarem monstros horrendos possuíam extrema beleza. Elas aborreceram aos deuses, principalmente Atena, por isso, para castigá-las a deusa as transformou em monstros com cabelos de serpentes enfurecidas, com presas de javali saindo dos lábios, mãos de bronze e asas de ouro e cujo olhar petrificava quem as olhasse diretamente nos olhos. Eram todas imortais, com exceção de Medusa. Ela aparece nas narrativas mitológicas em uma das aventuras de Perseu, que fora encarregado por Polidectes de decepar-lhe a cabeça. Para isso o herói se protegeu com objetos mágicos, como as sandálias aladas, para pairar acima dos monstros; e o escudo de bronze, cujo reflexo permitiu neutralizar o olhar petrificante da Medusa, além da espada dada pelo deus Hermes, com a qual o herói a decapitou. A cabeça da Medusa depois foi posta no escudo de Atena como proteção contra os inimigos. A Medusa tinha poderes tão extraordinários que, mesmo morta, podia petrificar quem olhasse para sua cabeça. Uma mecha de seu cabelo afugentava qualquer exército invasor, e seu sangue podia tanto matar como ressuscitar pessoas.

No poema de Myriam Fraga, Medusa aparece pela voz de um eu-lírico que se coloca diante do dilema de ir ao encontro do monstro ou recuar, sem precipitar-se. Os primeiros versos do poema evidenciam essa tensão:

Há tambores na carne.
No entanto,
Defrontam-se em mim
A vontade e o silêncio.
(FRAGA, 2008, p. 213)

O que se segue após essa tensão, que opõe vontade e silêncio, é toda uma ambientação do terror provocado pela górgona, como “signos de evasão”, plantado no fundo da memória do sujeito poético onde ele diz dormir “Um cão chamado Cíclope” (p. 213). A luta entre o eu-lírico e a górgona na arena, onde o que se encontra “São dentes de leopardo / No pescoço” (p. 213), é feita olho no olho a partir de uma visão

impossível de se contemplar. O sujeito poético se questiona sobre os olhos do monstro: “São teus olhos espelhos / Estilhaços de / Não / Ver? / Pedacos?” (p. 213). Ao questionar o que se defronta, o herói permanece entre a atração e a repulsa que a imagem da górgona provoca. Os versos “Dente por dente / Recuso teus arautos / Górgona de ruivos pelos” (p. 213) se opõem a uma outra ação, contrária a negação dos versos anteriores: “No entanto viajo / No silvo de teus répteis” (p. 213). Essa tensão perpassa todo o poema e evidencia o desejo da personagem em não matar a Medusa, como pode ser percebido nos seguintes versos: “No entanto procuro / E te guardo os espelhos. / Quero-te viva e não pedra, / Inquieta e mortífera” (p. 213). Esse desejo pela vida da Górgona segue por um caminho diferente do narrado pelo mito grego, pois torna ainda mais complexo o encontro entre o herói e a Górgona que é interpelada por ele: “Teus venenos? Tua coma? / Teus cepelos? // Não me perguntes jamais / Porque te espreito / Se não há entre nós / Nenhuma espada” (p. 213-214). O herói não dá os motivos de sua ação, apenas espreita, situando-se no limite de uma ação que é retardada, buscando, ou antes, aguardando o dia das respostas nesse lugar limite que se estabelece entre ele e a Medusa:

Só o tempo dirá
(os fados, o acaso)
Se te afronto e te mato

Ou me abismo em teus olhos,
Me resgato
Em silêncio e solidão e jaspe,
Estátua de pedra,
Inútil,
Nos teus braços.
(FRAGA, 2008, p. 214)

“Dejanira” é o primeiro poema de *Femina* em que figura uma personagem mítica grega. Dejanira, cujo nome em grego significa “a que mata o esposo” (BRANDÃO, 1991, P. 268) era filha do rei Cálidon e de Altéria, e foi desposada por Hércules, após este regressar de seu décimo primeiro trabalho que foi o de buscar

Cérbero, o cão guardador dos infernos. Após as núpcias, o herói permaneceu por algum tempo na corte do sogro, uma vez que a esposa dera a luz a um filho, Hilo. Após matar acidentalmente o copeiro real, Êunomo, o herói parte com Dejanira e o filho em direção a Tráquis, na Tessália, onde reinava seu primo Cêix. “Na travessia do rio Eveno, o centauro Nesso que exercia o ofício de barqueiro, tentou violentar Dejanira, já que Heracles atravessara o rio a nado, chegando primeiro do outro lado” (BRANDÃO, 1991, p. 268). Assim que alcançou a terra firme, Nesso foi atingido por Hércules “com uma flecha envenenada com o sangue da Hidra de Lerna” (p. 268). Após tombar e, já espirando, Nesso entregou a Dejanira sua túnica manchada com o sangue envenenado da flecha, explicando-lhe que “a peça de sua indumentária seria para ela um precioso talismã, um filtro poderoso com a força e a virtude de restituir-lhe o esposo, caso algum dia tentasse abandoná-la” (p. 268).

Depois de chegar a Tráquis e de ser bem acolhido por Cêix, Hércules contou-lhe de seus feitos e de suas últimas viagens. Sendo informada de que o herói se apaixonara pela filha de Eurito e pretendendo assim, abandoná-la, Dejanira, enciumada e na “tentativa de reconquistar o marido, enviou-lhe a túnica de Nesso” (BRANDÃO, 1991, p. 268). Ao vesti-la, a peçonha infiltrou no corpo de Hércules que, não mais suportando, pediu para ser transportado até o ponto mais alto do monte Eta, de onde se lançou sobre uma pira que mandara erguer. Após tomar consciência da natureza do “filtro amoroso” (p. 268) com que Nesso a enganara, Dejanira se mata com um punhal.

No poema de Myriam Fraga, Dejanira diz sonhar com um centauro em “um tempo sem fronteiras”, instaurando imagens de um amor violento:

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

Galopamos no escuro
 Todo o tempo,
 E 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 açoita
 Com o vento de sua cauda.

E enfim, quando exausta
 Eu desfaleço ensanguentada,
 Ele deita ao meu lado
 E lambe as chagas.
 (FRAGA, 2008, p. 346)

Nas narrativas mitológicas gregas, o centauro era o pavor das mulheres jovens, especialmente as noivas ou mesmo as casadas que temiam serem raptadas e violentadas. Nos versos da poeta baiana, acontece o contrário, pois Dejanira quer ser possuída pelo centauro, que lhe invade os sonhos. Brandão (1991), em seu *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, esclarece que o centauro também representa a projeção “da dupla natureza humana, uma bestial, outra divina, os centauros traduzem os incontroláveis instintos do inconsciente, que se apodera da pessoa, entregando-a aos impulsos e eliminando toda e qualquer luta interior” (p. 200). Nesse sentido, o prazer seria intrinsecamente destruidor, o que justifica o dilaceramento do corpo. O desejo erótico, presente no sonho de Dejanira, é o mesmo que se apresenta no poema “Centauró”, também de *Femina*. O erotismo dos versos aparece inseparável da violência e da transgressão:

O que espreita
No espelho
E se divide,

Incompleto e perfeito
Neste duplo.

Animal,
Este beijo
É como espora.

Não existe
Ó monstro,
Quando afloras,

Que ambigüidade
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.
(FRAGA, 2008, p. 398)

A imagem do ser duplo, entre o humano e o animal, instaura “um desejo ancestral” no eu lírico feminino que não aparece nomeado, como no poema anterior. Contudo, em “Hélenica”, a imagem do lado animal do centauro que predomina em “Dejanira”, instaurando o desejo erótico, cede lugar ao humano:

Então Quironte, o bom centauro,
Arrancou a flecha
E pensou a ferida com cuidado.

Um ferimento que não se apaga
Nunca,
Uma dor que não cessa.

Em meu coração o veneno se agita:
Mordidos fomos pelo mesmo dardo.
(FRAGA, 2008, p. 390)

Quironte, também conhecido como Quiron ou Quirão, e que, segundo Homero, era o mais justo dos centauros, foi vítima da fatalidade. Conforme relata Pierre Grimal

(1997), Quironte foi gerado quando Crono, para seduzir a Fíliria, tomou a forma de um cavalo, unindo-se a ela. Quironte era imortal, filho de um deus, e mantinha relações amigáveis com os humanos (BRANDÃO, 1991). Ele vivia numa gruta do monte Pélion, na Tessália.

Conforme consta nos relatos mitológicos, a história de Quironte e seu fim fatídico ligam-se a um dos *Doze Trabalhos de Hércules*: a caçada do Javali de Erimanto. Quando o herói se dirigia para a Arcádia, passou pela região de Fóloe, onde vivia o pacífico centauro Folo, filho de Sileno com uma ninfa Melíade. Folo havia sido presenteado por Dioniso com uma jarra de vinho lacrada recomendando-lhe que não abrisse enquanto Hércules não lhe viesse pedir hospitalidade. Segundo Brandão (1991), uma das variantes diz que Folo, após acolher hospitaleiramente Hércules e não tendo outro vinho a oferecer para o herói, mesmo depois de argumentar de que o vinho daquela jarra lacrada só poderia ser bebido por centauros, cede aos pedidos do herói e abre, cumprindo assim as recomendações de Dioniso. Após sentirem o odor do vinho, os Centauros, armados com pedras e troncos de árvores, avançaram como loucos contra Folo e seu hóspede ilustre. Depois de matar dez dos centauros, perseguiu os demais até o cabo Mália, onde o centauro Élato refugiou-se junto a Quironte, o grande educador dos heróis, que foi ferido acidentalmente por Hércules com uma flecha envenenada, provocando-lhe uma ferida incurável.

Nos versos da autora baiana, Quironte é anunciado como “o bom centauro”. A poeta traz para a cena dos versos o momento em que Quironte foi atingido acidentalmente pela flecha disparada por Hércules. Diante do sofrimento, o centauro Quironte põe-se a pensar no que fazer. Essa atitude de Quironte é sua maior diferença comparado a outros centauros. Nele, o lado humano é que predomina. A “dor que não cessa” invade as palavras do eu-lírico que também se diz mordido pelo mesmo dardo.

Na sua *Poesia Reunida* (2008), a poeta baiana acrescentou um novo capítulo em *Femina*, intitulado “O Banquete das Musas” que, apesar de os poemas não girarem em torno do universo mítico, as personagens seguem a mesma dinâmica dos poemas em que figuram personagens míticas. Todas possuem a autonomia de uma voz, elas falam por si mesmas. No capítulo “Inéditos Esparsos” de *Poesia Reunida*, novas personagens são inscritas dentro de um universo mítico, a exemplo dos poemas “Helena”, “Carnivale” e “Héstia”, e ainda “Estória Antiga”, onde a mulher de Potifar, cujo nome não nos é dado no texto bíblico, mesmo não possuindo voz, está presente na fala de José.

Em “Héstia”, a poeta traz para os versos da deusa grega dos laços familiares, simbolizada pelo fogo da lareira. Héstia ou Vesta, na mitologia romana, é filha de Saturno e Cibele, filha de Cronos e Reia para os gregos, e era uma das doze divindades olímpicas. Conforme consta dos relatos mitológicos, Héstia foi cortejada por Posídon e Apolo, mas jurou virgindade perante Zeus, e dele recebeu a honra de ser venerada em todos os lares e incluída em todos os sacrifícios. Héstia torna-se assim a personificação da moradia estável, onde as pessoas se reuniam para orar e oferecer sacrifícios aos deuses. Era adorada como protetora das cidades, das famílias e das colônias. Sua chama sagrada brilhava continuamente nos lares e templos. Todas as cidades possuíam o fogo de Héstia, colocado no palácio onde se reuniam as tribos. Esse fogo deveria ser conseguido direto do sol. Quando os gregos fundavam cidades fora da Grécia, levavam parte do fogo da lareira como símbolo da ligação com a terra materna e com ele, acendiam a lareira onde seria o núcleo político da nova cidade.

Nos versos de Myriam Fraga, Héstia encontra-se apoiada com seus “pés no tempo” (p. 453), “Fêmea, sagrada e imóvel” (p. 453), mas capaz de se reinventar no lugar onde está, projetando sua passagem pela tensão das linhas que traça. A deusa

guardadora do lar, sempre fixa e imutável, símbolo da perenidade da civilização, como foi configurada pela cultura grega, aparece subvertendo seu lugar pela irrupção de sua voz que deflagra uma ação: “Do meu fixo ponto / Exato, / Lanço os sinais / Do meu dardo. // O outro que siga / O rastro” (p. 453).

Já em “Carnivale”, a deusa da carne que figura nos versos da autora baiana refere-se às origens de uma festa romana pagã. Essa festa, no início era apenas uma festa rural realizada para agradecer aos deuses pela boa colheita. Essas festas reuniam a aristocracia e os camponeses na realização das Saturnias (em homenagem ao deus Saturno) e das Bacanais (em homenagem a Baco, deus do vinho). Nestas festas, as orgias, a perda do controle e a sensualidade eram liberadas e alcançavam níveis inimagináveis. No início da era cristã, os cristãos não participavam dessas festas por causa de seus princípios morais. No entanto, quando o Cristianismo se tornou a religião oficial do Império Romano (séc. IV), as Saturnias e as Bacanais, antes proibidas, acabaram sendo permitidas, porém não durante a Quaresma, período de 40 dias que vai da Quarta-feira de Cinzas até a Páscoa, marcada por penitências, jejuns e orações. Daí, provavelmente, provém a palavra carnaval, do latim *carnevale* que significaria uma “despedida da carne”, o fim do período em que se podia comer carne. Assim, o povo se “divertiria” um pouco antes do período de penitência e jejuns da Quaresma.

No poema de Myriam Fraga, a deusa Carnivale é evocada exaltando os prazeres da carne porque através dela “A vida se renova” (p. 454), conforme consta da primeira estrofe do poema. Nos versos da autora, a festa se configura como uma passagem “Um frenesi, um espasmo, / Um galope de cascos, / Rutilantes, no asfalto” (p. 454), instaurando o delírio embalado pela “Deusa Carnivale”. Pode-se perceber, ainda, dois momentos: o ponto alto das festas sem limites, cuja alegria eufórica é levada ao extremo

dissolvendo a tristeza e o final, de igual modo violento, e apontando os extremos depois da euforia, conforme pode se ler nas últimas estrofes do poema:

No rescaldo da festa,
Recolhe os pedaços
Deste deus que é delírio
Mas que também é fracasso.

Breve,
Todo ardor será cinza
Somente a enigmática
Face nos espelhos
Recompondo o disfarce.
(FRAGA, 2008, p. 454 - 455)

Em “Helena”, a rainha espartana, aparece nos versos de Myriam Fraga enunciando o momento em que a esposa de Menelau viu, pela primeira vez, Páris, o belo príncipe troiano, e foi tomada pelo desejo.

O nascimento da mulher por quem os gregos combateram durante dez anos em Tróia possui duas vertentes. A primeira é a de que Helena era filha de Zeus e a humana Némesis. Segundo consta das narrativas mitológicas, Zeus tomado de amores por Némesis a perseguiu por terras, céus e mar. Némesis assumiu várias formas possíveis a fim de despistar o deus, mas, já cansada, metamorfoseou-se em gansa, “ave palustre primordial” (BRANDÃO, 1991, p. 499). Transformado em cisne, Zeus uniu-se a ela, em Rammunte, perto de Maratona, na Ática. Como resultado dessa união, Némesis pôs um ovo que foi encontrado por um pastor e levada para Leda, esposa de Tíndaro, rainha de Esparta, que o guardou em um cesto e no devido tempo nasceu Helena. O outro relato da história do nascimento de Helena consta que Leda, como Némesis, foi procurada por Zeus e fugiu. Durante a fuga, Leda tomou a forma de uma gansa. Após assumir a forma de um cisne, Zeus a captura fazendo-a pôr um ovo do qual nasceu Helena. Existem ainda outras versões que, segundo Brandão, são muito controversas e passaram a existir depois da *Ilíada*.

Quando Helena tornou-se mulher, foi raptada, ainda donzela, por Teseu e Piríto. Teseu, com a morte de Fedra sua segunda esposa, associou-se a Piríto, viúvo de Hipodamia. Os dois heróis, o primeiro filho de Posídon e o segundo de Zeus, resolveram que só se casariam dali em diante com filhas do pai dos deuses. Foi assim que decidiram raptar Perséfone, esposa de Hades, e Helena, esposa de Menelau. Dirigiram-se primeiro para Esparta. Enquanto Helena executava uma dança ritual no templo de Ártemis Órtia, os dois heróis se apoderaram dela, levando-a com eles. Os irmãos de Helena, Castor e Pólux saíram atrás dos seqüestradores para recuperar a irmã, mas tiveram problemas na Tegéia. Em segurança, Teseu e Piríto resolveram tirar na sorte para saber quem ficaria com a bela Helena. O vencedor comprometer-se-ia em ajudar ao outro no rapto de Perséfone. Como os atenienses não queriam receber a jovem, Teseu levou-a para Afidnas, confiando-a à sua mãe Etra. Enquanto Teseu e Piríto foram para os Infernos raptar Perséfone, os irmãos de Helena, Castor e Pólux a resgataram, após regressar para Lacedémon.

Logo após o retorno de sua filha, Tíndaro resolveu casá-la. Amontoaram-se, então, vários pretendentes, entre os quais estavam quase todos os príncipes da Grécia. Preocupado pelo grande número de pretendentes, Tíndaro receava que a escolha de Helena pudesse descontentar os outros arriscando uma guerra. Na ocasião, Ulisses o aconselhou Tíndaro a fazer com que os pretendentes jurassem aceitar a escolha de Helena, vindo, inclusive, em socorro do eleito caso se este precisasse. Anos mais tarde, esse juramento foi invocando por Menelau que convocou os reis da Grécia para guerrearem ao seu lado contra Tróia argumentando que Helena fora raptada pelos troianos.

Helena era considerada a mulher mais bela do mundo, Afrodite, a mais bela das deusas enciumada, prometeu-a a Páris. Este, juntamente com Enéias, foi guiado pela

deusa indo parar no Peloponeso, onde os tindáridas Castor e Pólux o acolhem com todas as honras devidas. Depois de alguns dias, foram conduzidos a Esparta. O rei Menelau “os recebeu segundo as normas da sagrada hospitalidade” (BRANDÃO, 1991, p. 500) e lhes apresentou Helena. Ocorreu que dias, depois, Menelau precisou se ausentar, pois fora chamado, às pressas, à ilha de Creta, para assistir aos funerais de seu padraсто Catreu, deixando os príncipes troianos aos cuidados de Helena. Na ausência do marido, Helena acabou cedendo às investidas de Páris, que era jovem e belo, contando ainda com a ajuda de Afrodite. Apaixonada, *vítima da deusa do amor*, reuniu todos os tesouros que pôde e fugiu com o amante, levando vários escravos, inclusive a cativa Etra, mãe de Teseu, a qual fora feita prisioneira, quando do resgate de Helena, raptada por Teseu e Períto.

No poema “Helena”, Myriam Fraga tece uma síntese de parte da história de Helena. Ele pode ser dividido em três momentos de uma ação que se estabelece de modo crescente. Nas primeiras quatro estrofes, é configurado o momento da primeira visão que a rainha espartana tem do jovem príncipe troiano. “Ele estava parado / À entrada da sala” (p. 460). O eu - lírico então cede espaço a descrição de Páris:

Olhos postos no chão,
Os pés unidos,
E a seda da túnica
Flutuando
Sobre o dorso flexível.

Das sandálias de couro
Alongavam-se as pernas
Como mastros de um navio.

Tanta beleza meu Deus!
(FRAGA, 2008, p. 460)

Helena detém seu olhar sobre o corpo de Páris, o tórax jovial sobre o qual paira uma túnica de seda, “Os pés unidos”, as pernas firmes e alongadas “Como mastros de

um navio”, denunciam suas qualidades físicas que inundam os olhos de Helena projetada no isolado verso exclamativo: “Tanta beleza meu Deus!”.

O segundo momento do poema é marcado pela entrega a um sentimento voluptuoso que de nada adiantariam estratégias, recuo ou mesmo o enganar-se a si própria, Helena estava enredada pela paixão, como uma música que lhe cava um abismo no peito, destruindo toda a possibilidade de resistência:

Em mim cavou-se o abismo.
Recuaram, como onda na praia,
Os artifícios
Que ainda me mantinham,

E o precipício
Atraiu-me com um som
Claros de sinos.
(FRAGA, 2008, p. 460)

No terceiro momento do poema, onde é transcorrida toda uma ação, Helena abandona tudo, maridos, filhos e casa, para fugir com o seu amado:

Deixei para trás o lar,
O marido e os filhos,
A chama da lareira
Mudou-se em pedra fria
Mas a deusa foi cruel.
(FRAGA, 2008, p. 460)

Nas três últimas estrofes são evidenciadas não só as conseqüências do impensado ato de Helena, mas o alto preço que pagou por ter se rendido a uma paixão:

Cada beijo de amor
Transformava-se em crime,
Por cada instante de paixão
Cobrava-se o dízimo.

Tróia foi apenas um sonho.

Resta a sombra do cavalo,
Como uma estátua,
Na praça.
Restam ruínas, destroços...
A morte no meu leito
E o vingador à porta.
(FRAGA, 2008, p. 460)

As personagens míticas femininas constituem, como se vê, uma constante atravessando a obra da escritora. Mas “o que é mais interessante de constatar, porém, é que os poemas sobre esse tema vão se multiplicando progressivamente” (VASSALO, 2000, p. 246-247), desde o *Risco na Pele* (1979) até *Poesia Reunida* (2008).

Pasífae é outra personagem mítica grega que segue a linhagem de Dejanira no explodir seu desejo reprimido. Pasífae era a esposa do rei Minos, filha de Helio e Perseide. Atribui-se a ela, conforme destaca Grimal (1997), um ciúme doentio e hábeis dotes de feitiçaria semelhantes aos talentos “evidenciados por sua irmã Circe e por Medéia, sua sobrinha, filha de Eetes” (p. 358). Sabe-se ainda que para impedir que Minos possuísse outras mulheres, Pasífae teria lançado sobre ele uma poderosa maldição, de forma que todas as amantes com as quais ele se deitasse morreriam devoradas pelas serpentes que lhe brotariam de todas as partes do corpo (GRIMAL, 1997). A história de Pasífae tem por cenário o reino de Creta, mesmo local onde outras histórias são vividas por personagens ligados por uma trama de aventuras que tem no labirinto seu ponto de convergência. São eles, o próprio rei Minos, o monstro Minotauro, seu filho bastardo, Ariadne e Teseu, o herói grego que matará o monstro do labirinto pondo fim à onda de sacrifícios humanos ali realizados.

Segundo os relatos mitológicos, Minos, seu marido, teria feito um acordo com Posidon para ter garantido o trono de Creta ser disputado com seus irmãos. Posidon envia-lhe então um touro branco como sinal de que este seria rei. O touro deveria ser oferecido em sacrifício logo após Minos assumir o trono, o que não aconteceu. Pela desobediência do rei de Creta, Posidon fez com que Pasífae fosse tomada por um amor desenfreado pelo animal que, sem saber como saciar sua paixão, pede conselho ao engenhoso Dédalo, que fabrica “uma vaca tão perfeita, tão semelhante a um animal de carne e osso, que o touro se deixou enganar. Pasífae introduziu-se “nas ocas entranhas

do simulacro construído por Dédalo, efetuando-se deste modo a cópula” (GRIMAL, 1997, p. 358) e saciando seu desejo.

Na poesia de Myriam Fraga, Pasífae aparece expressando-se, ou seja, ganhando voz. Em “Pasifaé e o touro”, a voz de Pasífae, mãe de Ariadne, rompe o silêncio para expressar seu desejo de ser possuída pelo touro sagrado enviado por Posidon a Minos, bem como a impossibilidade da sua realização:

Neste pasto sem fim,
Neste campo de flores,
Navego teu silêncio como um barco,
E como um barco navegas
Meu silêncio.

Toda palavra entre nós
Carece de sentido.
Apenas nos olhamos
Enquanto a pele estala
Como um fruto.

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

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

Inexorável, à nossa volta,
Constrói-se o labirinto.
(FRAGA, 2008, p. 348)

O desejo impossível de Pasífae se estabelece em silêncio, na troca de olhares entre ela e a criatura destinada a morrer que foi colocada em um “pasto sem fim”, “campo de flores” do palácio do rei Minos. O touro e Pasífae, nos versos de Myriam Fraga, navegam no silêncio um do outro, como se a comunicação entre eles fosse impedida por serem seres tão diferentes. O desejo crescente de Pasífae pelo touro que campeava no pasto real, pode ser lido na imagem da pele da rainha que estalava “Como um fruto”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o touro evoca a idéia de irresistível

força e arrebatamento. “Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência” (p. 891).

O labirinto de Dédalo, como ficou conhecido, foi construído no subsolo do palácio do rei Minos, na cidade de Cnossos em Creta. A finalidade de tal construção era abrigar o Minotauro, fruto de uma relação adúltera entre Pasífae e o touro branco de beleza extraordinária enviado por Posídon ao rei Minos.

Segundo Peyronie, “quando a literatura evoca o labirinto, o mais sensível desses desafios reside possivelmente na prova imposta a Teseu de uma escolha entre diversos caminhos para chegar ao Minotauro, e depois para sair do labirinto” (PEYRONIE, 1997, p. 556).

Na crônica “Labirinto”²⁸, Myriam Fraga narra o nascimento, o crescimento do Minotauro e seu posterior enclausuramento no labirinto. A poeta expõe o destino trágico do monstro fadado a matar e se alimentar de carne humana, se desumanizando.

Na poesia da autora, o Minotauro aparece como figura central em apenas um único poema. Em “Minopauta”, o monstro do labirinto aparece através de uma voz que lhe orienta a abandonar de vez seu lado humano – o espelho côncavo das virtudes –, esquecer o labirinto e apenas devorar:

Não te mires no espelho
Côncavo das virtudes.

Esquece o labirinto.

Não cogites,
Devora
(FRAGA, 2008, p. 260)

²⁸ Texto foi cedido pela autora.

3.4 Ariadne e Penélope

Outra personagem mitológica é Ariadne. Resumindo a história, Ariadne se apaixonou por Teseu, que lhe ajudou com a promessa de levá-la consigo a encontrar a saída do Labirinto. Teseu consegue fugir levando Ariadne, conforme havia lhe prometido, mas durante uma escala em Naxos, enquanto ela dormia, ele a abandona, não se sabe ao certo por quê. Segundo Peyronie (1997), existem duas causas prováveis. A primeira é a de que Teseu a abandonara porque amava outra mulher; a segunda é a de que Teseu havia atendido ao pedido de Dioniso, que se apaixonara por Ariadne. Mas, o fato é que Ariadne foi abandonada pelo homem que ajudou a escapar da morte, depois de ficar sozinha e em prantos, Dioniso aparece numa carruagem puxada por panteras encantado com a beleza de Ariadne convence-a a casar-se com ele que a leva para o Olimpo e lhe oferece uma coroa de ouro.

No verbete “Ariadne” do *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel, André Peyronie (1997) faz uma espécie de genealogia das representações de Ariadne na literatura. O autor inicia seu percurso pela Grécia, com as primeiras referências literárias a personagens presentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, percorrendo um caminho que é aberto pelos poetas latinos, principalmente Ovídio.

O amplo quadro de obras elencadas pelo autor mostra o vigor representacional de Ariadne, sobretudo “nos séculos XVII e XVIII [quando] o mito é uma das manifestações mais insistentes no sonho cultural coletivo” (PEYRONIE, 1997, p. 88).

Não sendo necessário perfazer todo o percurso traçado por Peyronie, basta esclarecer que como contribuição maior, o autor mapeia o modo como Ariadne foi representada ao longo dos séculos, a partir de dois enfoques dados a sua história. O primeiro diz respeito ao lamento provocado pelo abandono, pela lembrança da

ingratidão de Teseu que lhe deixou em Naxos, depois de ela ter lhe ajudado a salvar sua própria vida. O segundo enfoque centra-se no casamento de Ariadne com Baco – Dioniso – e seus desdobramentos.

Na literatura grega, o lugar de Ariadne é mínimo. Na *Ilíada*, existe uma pequena referência à personagem quando se fala de *choros*, a pequena praça de dança representada por Hefesto, “semelhante em tudo àquela que, na vasta Cnossos, Dédalo fez para Ariadne belas tranças” (HOMERO *Apud*. PEYRONIE, 1997, p. 82). Ariadne também aparece na *Odisséia* ao lado de Fedra entre as inúmeras princesas que Ulisses encontra nos Infernos. Nessa referência, Homero repete a versão da história de Ariadne em que ela não teria amado nem a Teseu nem a Dioniso; “este teria se vingado, acusando-a de sacrilégio para com Artemis, que a teria transpassado com suas flechas” (PEYRONIE, 1997, p. 82). É na *Teogonia* que, segundo Peyronie, Hesíodo transmite uma versão oposta, em que Dioniso se casa com Ariadne e torna-a imortal.

As raras referências a Ariadne nos textos da Idade Clássica ganha alguma amplitude em os *Argonautas* de Apolônio de Rodes (século I a. C.), no qual o destino da filha de Minos será evocado. Catulo foi o primeiro poeta romano a trazer para seus versos o lamento de Ariadne em suas *Núpcias de Tétis e Peleu*. Trata de um poema nupcial em louvor à ninfa Tétis que se casou com o mortal Peleu. Nesse poema, são evocados os presentes oferecidos aos esposos, especialmente um suntuoso tecido púrpura destinado a cobrir o leito de núpcias, cuja decoração descreve a história de Ariadne, o momento em que a nave de Teseu se afasta e Ariadne a vê se distanciar e permanece imóvel. Peyronie (1997) cita ainda as *Elegias* de Propércio (I, 3:1-2 de 20 a.C.), onde é possível reencontrar a imagem de Ariadne olhando a embarcação de Teseu.

Mas, dentre todos os poetas latinos, foi, sem dúvida, Ovídio quem maior relevância deu a Ariadne. Em *As Heróides*, Ovídio resgata o drama de diversas heroínas oriundas da mitologia grega. O poeta utilizou como fonte os escritos trágicos e os épicos, principalmente, as informações encontradas na *Íliada* e na *Odisséia*, de Homero, bem como, em Virgílio, com a *Eneida*. Todavia, Ovídio foi além dos fatos apresentados pelas suas fontes, criando no universo mitológico a subjetividade dessas mulheres de que trata em seus versos. Muitas dessas personagens culminam de forma trágica o suicídio que é uma forma de abandonar o mundo e se desvincular do seu amado, muitas vezes, retratado como homem ingrato frente ao acolhimento que recebeu de sua heroína. Néraudau (2003), no prefácio para a edição brasileira de *As Heróides*, publicado pela Editora Landy, acrescenta que essas heroínas muitas vezes tiram de suas experiências dolorosas as verdades que formam “uma moral fundadora do código amoroso. Formando uma coleção de lugares comuns, elas dão à sua aventura particular um valor de exemplo, escapando por instantes à sua insuportável solidão” (NÉRAUDAU, 2003, p. 34). A décima carta das *Heróides* é escrita por Ariadne que, acordando na deserta ilha de Naxos, encontrou-se sozinha. E é lembrando o abandono que Ariadne inicia sua carta:

O que lês eu te envio, Teseu, da praia onde tuas velas levaram sem mim teu navio, do lugar onde fui indignamente traída por meu sono e por ti, que te aproveitaste dele vergonhosamente. (...) Nesse momento de despertar incerto, lânguida de sono, estendi, para tocar Teseu, mãos entorpecidas; ninguém ao meu lado; estendi-as de novo, procurei mais; agitei meus braços na cama; levantei apavorada e me precipitei para fora desse leito solitário. Meu peito ressoou sob minhas mãos e meus cabelos, que a noite despenteou, foram arrancados. A lua me iluminava; observei se podia ver algo além da praia. Corri para um lado, e para outro, por toda parte, com passo inseguro. Uma areia profunda retinha meus pés de moça. Entretanto, ao longo da praia, minha voz gritou: “Teseu”; as grutas repetiam teu nome; os lugares por onde errei te chamaram tantas vezes quanto eu e pareciam querer socorrer uma infortunada (OVÍDIO, 2003, p. 127)

Ao final da carta, Ariadne roga para que Teseu volte: “Eu te suplico, com lágrimas, que aplaques tua crueldade, Teseu, volta para mim a proa de teu barco; retorna, que os ventos te tragam” (OVÍDIO, 2003, p.128).

Segundo Néraudau (2003), as lágrimas de Ariadne, como as de outras heroínas das *Heróides*, são a expressão extrema de uma espera, descrita em suas manifestações físicas e morais (p. 35). Ariadne faz parte de uma linhagem de mulheres ligadas aos feitos épicos de um herói, que, após obter delas a ajuda necessária para superar um obstáculo fazendo-lhes promessas, as abandona tão logo tenha conquistado seus objetivos.

Na poesia de Myriam Fraga, Ariadne está presente em um único longo poema intitulado “Labirinto”, publicado em *O risco na pele* (1979) e, posteriormente, em poema do livro *Femina* (1996).

Dividido em cinco partes não numeradas, “Labirinto” traz para a cena de seus versos a voz da filha de Pasífae que expõe a sua força e a sua fragilidade, tal como é apresentada nos relatos mitológicos e nos textos dos autores latinos. Mas a Ariadne fragueana caminha sobre suas próprias decisões, constituindo-se tecido ela segue nauseante, fiando assim seus dias. O ato de tecer é tomado como metáfora para a personagem falar da construção do seu próprio destino:

Eu, Ariadne,
Caminho no que teço,
No que vomito
Da náusea de fiar
Os novelos exatos.

Caminho sobre a marca
Dos pés.
(todo fim é princípio.)

Refaço o mesmo traço,
Mesmo sujo grafito.

O tempo é circular
Como os relógios.

Pode o amor resistir
Nesta espiral de vidro?
(FRAGA, 2008, p. 205)

O “eu” que se enuncia é decidido e marca o exercício de se refazer constantemente. Ariadne põe em questão a sobrevivência do amor e a circularidade do tempo “como os relógios”. O amor para ela é como uma “espiral de vidro” na qual não existe a circularidade contínua dos relógios, cuja fragilidade põe em dúvida a própria consistência do sentimento. A Ariadne fragueana é dona do seu destino, ela sabe o preço de suas decisões, sabe que será abandonada, mas, antes de tudo, ela é uma mulher que ama e não abre mão, tampouco recua em seus sentimentos e suas decisões:

Não abduco ao que vim.

Será suplício
Este severo pisar,
Este inventado rastro
Sobre o abismo?

Sei da fera escondida
Sei de ossos
Que adornam o precipício.

Meu caminho é
Buscar,
É meu destino
De perdido animal.

Caminho sobre mim
Meu desespero
De ser vítima e algoz.
(FRAGA, 2008, p. 206)

Expressões como “Será suplício / Este severo pisar”, “Desespero de agulhas”, “Os tambores do nada”, “Sombras brancas no abismo” exemplificam o trágico roteiro da personagem no poema. Ariadne reconhece ser vítima e algoz, porém a superação da angústia é marcada pelo constante refazer de seus próprios passos. E arrisca afrontar o medo que é o risco inerente à liberdade reconhecida e assumida. Se a liberdade lhe garante o sentido da existência, a angústia, que implica reconhecê-la e assumi-la

totalmente, pode conduzir à vertigem de ser livre e responsável, lançando-a ao vazio gerado pela impossibilidade de aplacar a inquietude, o cuidado e a preocupação com o futuro. A Ariadne fragueana está sempre disposta a superar os limites que suas próprias ações fazem se interpor entre ela e seus desejos. A mudança diante das dificuldades enfrentadas pela personagem vem como forma de superação, tal como se pode perceber em dois momentos distintos no poema. Ao final da segunda parte, onde Ariadne afirma uma mudança – “Não serei como sou” (p. 205) – e depois quando é mencionado o provável remorso pela morte de seu meio irmão, o Minotauro. Ela faz desse remorso uma festa: “E danço sobre o fosso / Do improvável remorso” (p. 207).

Como a Ariadne fragueana, outra personagem também se liga à imagem do fio. A Penélope de Myriam Fraga, que será analisada no próximo capítulo, faz um exercício de deslocamento parecido com o que é empreendido por Ariadne. Na verdade, as personagens rompem com os paradigmas estabelecidos pela tradição literária em duas frentes. Ariadne é deslocada da imagem da mulher apaixonada e abandonada pelo companheiro para assumir seus atos. Já Penélope rompe com o modelo de mulher cunhado, eleito como o ideal da fidelidade e a da resignação. A poeta problematiza seu lugar nesse discurso, deslocando toda a construção representacional com que a literatura ocidental a consagrou.

4. A TRAMA DE PENÉLOPE

Observa-se, a partir da década de 70 do século XX, não apenas um crescente aumento na publicação literária de autoria feminina – romancista, contistas e poetas –, e percebe-se que essa escrita é marcada pelo enfrentamento às formas como as mulheres sempre foram configuradas pela literatura produzida por homens. A partir dos anos 70, mesmo aquelas escritoras que não se declaravam feministas, apresentavam em seus textos a marca da liberação de uma voz silenciada e do inconformismo frente a uma sociedade preconceituosa.

Na poesia, além das contestações aos modelos vigentes, vê-se o aflorar do desejo erótico, sem os entraves repressivos anteriormente impostos à mulher. Ao contrário da *fala-a-menos* destacada por Sylvia Paixão (1991), ao tratar das vozes silenciadas de mulheres escritoras do fim do século XX, constata-se o que 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.

Com a emergência dos estudos feministas (e seus procedimentos de análise) e da análise crítica de discursos alternativos, a literatura de autoria feminina possibilita tomar conhecimento de vozes que permaneceram, por muito tempo, ausentes da cena da crítica literária.

A produção de literatura de autoria feminina vem sendo examinada de forma a se tomar conhecimento de elementos, formações discursivas e imagens (bem como o uso de mitos, etc.) que possam demonstrar como essas autoras imprimiram sua forma de pensamento, utilizando-se estrategicamente da linguagem poética construída basicamente pelo homem (poeta) a fim de desconstruir os modelos vigentes.

Mesmo tendo publicado assiduamente, desde seu primeiro livro lançado na década de 60, 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 há 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”, que dá título ao livro ou “Corpo a Corpo”, cuja temática do amor é tratada como uma procura sem fim. Também, em *O Risco na Pele*, aparecem os primeiros poemas de temática mítica em torno de personagens femininas, a exemplo dos poemas “A esfinge”, “Labirinto” e “Medusa”, já citados anteriormente.

Um dos procedimentos recorrentes entre autoras dos anos 70 e 80 do século XX é a releitura ou 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 e ser construídas com novas condutas.

Como pôde ser visto nos poemas analisados no capítulo anterior, boa parte das personagens míticas femininas de Myriam Fraga é responsável por dirigir a cena em torno da qual suas ações transcorrem. Salomé, Judite e Maria, entre as bíblicas, ou Dejanira, Pasífae e Ariadne, entre as gregas, aparecem 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, agora o poder da fala que Myriam Fraga lhes advoga as liberta do silêncio e desloca o ponto de vista, seja sobre o amor, o desejo, a dor ou a existência.

A poesia de Myriam Fraga situa-se no âmbito do jogo das aparências. Insurgindo sem insurgir, seu discurso poético articula-se como um *contradiscorso* dentro do próprio discurso hegemônico ou dominante que provoca uma verdadeira operação de desmonte, trazendo à cena dos versos a problematização de determinados modelos de representação. O jogo que a poeta articula no seu tecido poético é, portanto, o da ausência e da presença, através do qual o processo de desconstrução dos discursos engendrados acerca da mulher se efetiva pela ironia, oposição ou mesmo pela afirmação de atos considerados condenáveis pela cultura patriarcalista.

4.1 Penélope na mitologia e na literatura

Propõe-se aqui fazer um breve percurso da história de Penélope a partir do texto de Homero e de outros textos que possam ajudar a compor a representação dessa personagem. Deste modo, é imprescindível recorrer à literatura ocidental que foi o veículo através do qual Penélope se perpetuou por séculos.

Não será feita uma genealogia da representação desta personagem desde Homero, mas pretende-se pontuar alguns momentos e obras em que essa personagem foi apropriada por um discurso, fortalecendo sua imagem e mostrar como ela passou por mudanças, sendo elaborada de outra forma, de acordo com novas demandas representacionais.

Na mitologia grega, Penélope, cujo nome em sua raiz significa “pato ou ganso selvagem”, conforme assinala Brandão (1991), era filha do rei Icário e da ninfa Peribéia. Penélope era prima de Helena, Castor, Pólux e Clitemnestra.

Segundo Brandão, o casamento de Penélope com Ulisses está situado entre duas tradições, possuindo duas versões. A primeira delas é a de que Penélope fora o prêmio

entregue a Ulisses por ter sido ele o vencedor numa corrida de carros com vários outros pretendentes. A outra versão – a mais aceita – relata que o casamento do herói de Ítaca com a filha de Icário foi um gesto de gratidão de Tíndaro para com Ulisses. Na narrativa, Ulisses foi quem interveio perante os vários pretendentes à mão de Helena, fazendo-os jurar e respeitar a decisão tomada por ela quanto à escolha do noivo. Segundo o juramento, os outros pretendentes deveriam se comprometer em ajudar aquele que seria o marido de Helena caso este sofresse ofensa e tivesse sua honra manchada. Desse modo, sucedeu que Tíndaro desejando recompensar a Ulisses por seus conselhos na ocasião da disputa da mão de Helena, fez com que ele se casasse com a filha de Icário, seu irmão.

Após o casamento do herói de Ítaca com Penélope e transcorridos os dias de festa, Ulisses foi pressionado pelo sogro a permanecer em Esparta, convite recusado gentilmente. Como Icário passou a insistir, Ulisses pediu para que Penélope escolhesse entre o pai e o marido. Penélope nada respondeu, enrubesceu o rosto cobrindo-o com um véu. Icário, seu pai, então compreendeu a preferência da filha, consentindo na partida. Em Ítaca, após uma longa viagem, Ulisses e Penélope iniciavam a nova etapa de suas vidas.

Em Esparta, o rei Menelau havia acolhido Páris e Enéias “segundo as normas da sagrada hospitalidade” (BRANDÃO, 1991, p. 500). Menelau precisou ausentar-se por uns dias, pois fora chamado, às pressas, à ilha de Creta, para assistir aos funerais de seu padraсто Catreu, deixando os príncipes troianos aos cuidados de Helena. Na ausência do marido, Helena acabou cedendo às investidas de Páris. Apaixonada, reuniu todos os tesouros que pôde e fugiu com o amante, levando vários escravos.

Sucedeu que Ulisses e os outros reis gregos, presos ao juramento feito na ocasião da disputa pela mão de Helena foram obrigados a apoiar Menelau, que os

convocou para guerrear contra Tróia. Essa história é desenvolvida na *Iliada*, de Homero.

Se na *Iliada* narra-se a guerra de Tróia onde Ulisses, ao lado dos outros reis gregos travou batalhas por dez anos, na *Odisséia* tem-se narrada o retorno de Ulisses a Ítaca após a destruição de Tróia. A *Odisséia*, conforme observa Brandão (1991) “é o canto do *nóstos*, do regresso do esposo ao lar e da *nostalgia da paz*” (p.128).

Segundo Junito de Souza Brandão (1999) em “Homero e seu poema: deuses, mitos e escatologia”, na *Odisséia* existem dois fios condutores da narrativa: as aventuras de Telêmeço e as aventuras de Ulisses. Contudo, é somente nas aventuras de Ulisses que duas cóleras divinas funcionam como elementos retardadores de seu retorno. Uma é a ira de Posídon contra o herói, por lhe ter cegado o filho, o Ciclope Polifemo, e a outra é a do deus Hélio, pelo fato de os companheiros de Ulisses terem devorado suas vacas. Mas, pode-se dizer ainda que outra “aventura”, bem diferente das desses dois heróis gregos, se insinua por entre a narrativa, quase à margem da questão, que é a história de Penélope e sua espera ao longo de vinte anos, contados desde a partida do herói para Tróia.

Nesse longo período de espera, Penélope ficou sozinha administrando os bens do marido. Mas, devido a ausência de Ulisses se prolongar demais, começou-se a acreditar que ele tivesse morrido em batalha. Foi assim que apareceram inúmeros pretendentes e passaram a cortejar Penélope. No princípio, o cortejo viera com certa gentileza, mas na medida em que a rainha mais e mais evitava acreditando piamente que seu marido estivesse vivo, os pretendentes invadiram-lhe o palácio real e passaram a dilapidar os bens de Ulisses em banquetes diários. Para ganhar tempo, Penélope usou da estratégia: prometeu-lhes que escolheria um deles assim que terminasse de tecer um sudário para Laerte, pai de Ulisses, que já estava em idade avançada. Porém, toda noite ela mandava

as servas acenderem as tochas e punha-se a desmanchar os pontos do bordado feitos durante o dia. Com essa estratégia, Penélope que já arrastava uma situação há quase vinte anos, conseguiu contornar o problema por mais dois anos, até que uma de suas servas a denunciou e a pressão dos pretendentes se tornou insuportável.

Após ser descoberta a estratégia empregada para ganhar tempo perante os pretendentes, Penélope elabora outra estratégia, agora para escolher o pretendente com que iria se casar. Esta prova seria anunciada em um grande banquete.

Nesse meio tempo Ulisses, após “longos sofrimentos em terra e mar” (BRANDÃO, 1999, p. 257), voltou a Ítaca. Disfarçado de mendigo com ajuda da deusa Athena, não se deixou reconhecer pela rainha e esposa e deu início ao seu plano para resgatar seu reino entregue à cobiça dos pretendentes. Depois de se revelar para Telemaco, Ulisses decide ir ao palácio para sondar como tudo estava. Na entrada, seu velho cão Argos o reconhece e morre. O rei de Ítaca mendiga e é insultado por Antínoo – um dos pretendentes de Penélope – que o obriga a lutar com o mendigo Iro, para divertimento dos pretendentes que se refestelavam no palácio, sofrendo em seguida novas ofensas.

Sem ser reconhecido por Penélope, que o recebe segundo a hospitalidade da época, Ulisses lhe conta uma história garantindo que o rei de Ítaca está prestes a retornar. Penélope então pede à velha ama Euricléia para lavar os pés do forasteiro, que lhe reconhece um sinal, a mesma cicatriz que seu amo tinha em uma das pernas. Ulisses pede silêncio e segredo a Euricléia, prometendo-lhe contar tudo depois. Novamente como mendigo, Penélope lhe conta do seu sofrimento com a ausência do esposo e explica como fora descoberta com seu estratagema para ganhar tempo perante os pretendentes e que agora teria de escolher um para ser seu esposo.

No dia do grande banquete de escolha do pretendente, Ulisses, ainda sob a forma de mendigo, é insultado e maltratado. Penélope traz o arco do esposo e promete desposar aquele que conseguir armar o arco que Ulisses usava nas caçadas e depois fazer com que uma flecha passasse pelos orifícios de doze machados em fila. No texto de Homero, Penélope argumenta que seu marido seria capaz de tal feito e que, portanto, se casaria com quem conseguisse executá-lo. Após explicar a todos os presentes como seria a prova e iniciada as tentativas dos pretendentes, Penélope e Telêmaco conseguem intervir para que Ulisses – ainda sob a forma de mendigo – experimente sua habilidade com o arco. Ele o arma sem dificuldade alguma e executa a tarefa imposta pela esposa. A feição de mendigo desaparece e, para o terror dos pretendentes, dá-se início a um verdadeiro massacre liderado por Ulisses com a ajuda de Telêmaco, do porqueiro Eumeu e do boieiro Filécio, os dois serviçais que lhe tinham ficado fiéis.

Com certa relutância, Penélope, por fim, reconhece o marido após este lhe revelar o segredo da construção do leito conjugal.

Após o morticínio dos pretendentes de Penélope pelas mãos de Ulisses, este é envolvido pela alma do filho de Atreu que exalta o caráter de Penélope, esposa de grandes virtudes que fidelidade jurou à memória do seu legítimo esposo.

Envolveu-lhe, então após a morte dos pretendentes, a alma do filho de Atreu: – Ditoso filho de Laertes **engenhoso** Odisseu! Palavra! Adquiriste uma esposa de grandes **virtudes**. Que bela alma a da **impecável** Penélope, filha de Icário. Que **fidelidade** jurou à memória de Odisseu, seu legítimo esposo! Por isso jamais se extinguirá a fama de suas virtudes; os mortais suscitarão entre os seres terrenos um canto deleitoso celebrando a **constância** de Penélope (Odisséia, p. 281) (grifos meus).

Conforme Junito de Souza Brandão (1991) em seu *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, Penélope é retratada na Odisséia 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 Tróia, foi a única que não sucumbiu “aos demônios da ausência” unindo-se a amantes” (p. 258).

Apesar de Brandão afirmar que, na narrativa de Homero, a fidelidade de Penélope se converteu em um símbolo universal perpetuado pelo mito e, sobretudo, pela literatura, existem algumas considerações que precisam ser feitas no que se refere à perpetuação dessa personagem emblemática que se tornou modelo representativo da fidelidade feminina.

Marie-Madeleine Mactoux (1975) em *Penélope: légende et mythe* faz um estudo abrangente dessa personagem fundadora de um modelo mulher que, a partir da literatura, ganhou vigor no Ocidente. Segundo a autora, foi somente com os escritores latinos que Penélope se tornou um mito fundador do Ocidente.

A renovação da lenda de Penélope empreendida pelos romanos está estritamente ligada a uma época e a um gênero. A poesia latina, desde as suas origens, é alimentada pela mitologia vinculada à epopéia e às tragédias gregas, sendo estas fontes inesgotáveis para os poetas elegíacos que se serviram de Penélope para exprimir um modelo idealizado de mulher, caracterizado, sobretudo, pela fidelidade conjugal. Exemplo disso é Catulo, o primeiro grande poeta latino a evocar Penélope, dando-lhe grande primazia entre as mulheres presentes em seus versos. Catulo em seus textos preferiu cantar mulheres com o caráter de Penélope ou da abandonada Ariadne ou ainda de Laodâmia. A utilização de Penélope como modelo se deve ao fato de ela não estar associada a uma paixão, nem ao desespero, mas a uma visão tranqüila de uma família digna. Conforme observa Mactoux (1975),

Ce revê n'est pas celui d'un poète singulier, mais, d'un poète sensible aux sentiments d'une société que, commence, précisément à cette époque, à aimer l'enfant pour lui-même et à considérer la femme comme jouant un rôle au sein de cette société jusque là uniquement patriarcale (p. 129).

Na poesia de Propércio (43 a.C. - 17 d.C.), Penélope também é nitidamente uma de suas imagens-chave (*images-clefs*), apesar de ela não ser citada em suas elegias mais do que outras, a exemplo de Helena, largamente utilizada. Porém, a temática em torno da qual Propércio trabalha é quase, exclusivamente, a fidelidade amorosa, bem como a fidelidade convertida em um sentido patriótico. Mactoux ressalta, porém, que a mitologia é mais do que uma simples ferramenta poética que serve como meio para embelezar ou, mesmo, servir como um quadro de referência para elaborações que tendem a representar um modelo social. Nesse sentido, ainda que Propércio cite Penélope dentro de uma dada contingência, ela adquire, como outras heroínas, uma realidade autônoma que é característica do mito. Penélope associada à fidelidade é o epicentro de um universo amoroso em contraposição a outras personagens caracterizadas pela inconstância.

Além de Catulo e Propércio, outros poetas latinos evocaram em seus versos Penélope ou outras mulheres, mas partindo das qualidades presentes na figura da rainha de Ítaca.

Assim como Propércio, Horácio também chegou a evocar a presença de Penélope em seus versos, mas dando maior ênfase a Ulisses. Propércio considerava Ulisses um modelo digno de admiração pela sensatez. Essa qualidade é a mesma que orientou Penélope, tanto nos anos da ausência de Ulisses, como após seu posterior retorno quando já não era mais possível para ela evitar os pretendentes.

Mas nenhum dos poetas romanos trabalhou tanto a representação de Penélope em seus versos quanto Ovídio. Esse autor latino dedicou boa parte de sua vida à temática do amor, mas também cantou o abandono e o sofrimento do apaixonado.

Penélope aparece nos textos de Ovídio, desde *As Heróides*, a primeira produção poética do autor, até *Amores* ou mesmo na *A arte de amar* onde ela é apresentada como modelo de fidelidade a ser seguida. Mas é em *As Heróides* que Penélope aparece com maior destaque.

As Heróides é formada por poemas de diversos tamanhos escritos em dísticos elegíacos que Ovídio chamou de cartas nas quais é dada voz a várias mulheres para seus amantes e esposos que respondem a suas cartas. Neraudau explica que “Ovídio limitou o tema de suas cartas ao extravasamento de sentimentos amorosos” (p. 21). Ainda segundo o autor, nessas cartas, apesar das diferenças entre as personagens, todas são iguais perante a ausência e o desejo. De fato, as personagens destas cartas, a exemplo de Dejanira, Ariadne, Briseis e Laodâmia, entre outras, encontram-se unidas por suas histórias pessoais de amor, abandono e morte, sempre trágica e que não permite a realização do amor.

A primeira carta das *Heróides* (2003) é dedicada a Penélope. Nessa carta, ela pede o retorno do seu amado, como pede também Ariadne o retorno de Teseu, pois fora abandonada por este na ilha de Naxos. Esta carta é desenvolvida a partir de quatro versos da *Odisséia* (XXII, 302-305) nos quais Homero evoca o relato que Penélope faz a Ulisses dos tormentos que sofreu durante a ausência dele. Trata-se, portanto, da ampliação lírica de um tema que é apenas esboçado na epopéia, conforme observa Jean-Pierre Néraudau.

Observa-se que Penélope, a princípio personagem de uma lenda e que vem a conhecimento de um público leitor a partir da *Odisséia* de Homero, começa a se tornar um mito fundante no Ocidente a partir da projeção dada pelos autores latinos que a tomam como símbolo de mulher exemplar.

Essa forma de representar Penélope como mulher, cuja fidelidade tem uma constância que lhe diferencia de outras personagens, atravessa vários séculos sem muita alteração.

Sylvie Ballestra-Puech (2002) no verbete “Penélope” do *Dictionnaire des mythes féminins*, organizado por Pierre Brunel, elenca alguns pontos sobre essa personagem a partir de um breve levantamento de textos literários em que Penélope aparece. Em alguns textos, a rainha de Ítaca é figura central, o que já demonstra um deslocamento em relação ao texto de Homero tomado como referência quando se fala de Penélope. Mas, sem dúvida, sua representação vai ganhar maior relevância com o advento da Modernidade e a assunção da burguesia e do capitalismo. Segundo a autora, em várias tragédias e óperas do século XVII e XVIII, Penélope é representada como esposa virtuosa.

Contudo, conforme a autora, é a partir do século XX que Penélope passa a ser reinventada. Vários escritores se empenharam a ressignificar essa personagem a partir das ambigüidades presentes nas brechas do texto de Homero.

Em *Ulisses*, romance publicado em 1922, Joyce descreve o atribulado dia – 16 de junho de 1904 – de seu personagem principal, Leopold Bloom que, após perambular por Dublin, retorna a sua casa. Nesse mesmo dia, Molly, sua esposa que era cantora, cometia adultério com seu empresário Blazes Boylan. Esta personagem totalmente diversa de seu modelo grego é descrita pelo autor, conforme destaca Pinheiro (2005), como uma “*Weib* (mulher) sã de espírito, totalmente amoral, fertilizável, inconfiável, cativante, perspicaz, limitada, prudente, indiferente” (p. 12). O último episódio de *Ulisses* é dedicado a Molly. Ela está deitada na cama do casal nas primeiras horas do dia 16 de junho e, através de um longo e intrigante monólogo, se desloca para tempos e espaços distintos enquanto seu marido, Leopold Bloom, caminha pela cidade, deferindo

em termos paródicos as perambulações heróicas de Ulisses enquanto Penélope o aguardava pacientemente.

Ao final do dia, enquanto Leopold Bloom dorme profundamente, a mente de Molly está sobrecarregada de memórias e fantasias sexuais que constituem o elemento principal deste episódio no qual ela relembra e descreve seu apetite sexual intenso, a tarde orgásmica que ela acabara de passar com seu amante Boylan e muitos outros, reais ou fruto apenas de suas fantasias. Ao fazer pequenas digressões de natureza religiosa, ela fantasia sobre ligações sexuais com um padre. Depois de retornar ao presente, “ela reflete sobre sua aparência pessoal, sobre a qual se sente um pouco insatisfeita; entretanto, este desconforto com seu corpo não dura muito” (STEVEN, 2008, s. p).

O que se pode observar nesse episódio de *Ulisses* é que através de uma construção de um autor masculino, a mente desta personagem feminina multifacetada se abre ao leitor expondo sua subjetividade. Conforme observa Steven (2008) em “Problematizando Fronteiras de Gender/Genre: Três Penélopes”, Molly “é ao mesmo tempo a tentadora Maria Madalena da ideologia cristã tradicional e a maternal Virgem Maria. Entretanto, ela vai muito além dessas associações patriarcais arquetípicas da mulher: ela é apenas Molly” (s. p.), definida pelo seu criador como uma mulher completamente sã.

Ainda segundo Steven, o episódio no qual Molly age pela memória, se abre para uma rica e caótica variedade de acontecimentos de sua vida, os quais foram narrados pelos personagens masculinos nos episódios anteriores. Entretanto, a autora observa que, ao se revisitar essas construções narrativas através da visão de Molly, somos levados a uma interpretação bem diferente em que a personagem não é mais objeto de uma voz narrativa masculina como acontece durante todo o romance. Molly torna-se sujeito do discurso sobre ela mesma e sobre os demais personagens e acontecimentos do

romance. Desse modo, Molly desconstrói as imagens tradicionais da mulher como seres passivos, submissos, altruístas e assexuados.

Steven ressalta ainda que, apesar de ter sido considerado por muitos críticos um romance pessimista, até mesmo niilista, o que se enfatiza em *Ulysses* é o poder da autoafirmação de uma personagem feminina, contrastando com o pessimismo resignado de Bloom. O sim afirmativo com o qual Molly inicia seu percurso pela memória permeia todo este episódio “e também fecha a narrativa, numa explosão afirmativa vigorosa da vida e do amor que superam ressentimentos ou raivas que Molly possa ter sentido em função de sua visão de si mesma e de sua importância para os outros” (STEVEN, 2008, s. p.).

O percurso até aqui delineado de Penélope na literatura, demonstrado a partir do levantamento de alguns autores, dentre os quais, nomes que foram consagrados pelo cânone literário, evidência a força representacional de uma personagem que se tornou, a partir da modernidade, um mito fundante no Ocidente.

Ao final do verbete “Penélope”, Sylvie Ballestra-Puech (2002) lista uma cronologia da representação da rainha de Ítaca na literatura européia ocidental, partindo do texto de Homero até a década de 50 do século XX. O que se observa nessa lista, em sua maioria, é que – salvo a presença de apenas duas autoras: Christine de Pisan, que publicou o *Livre de la cite des dames*, em 1405, e Leonora Carrington, com *Penélope*, em 1946 – a representação de Penélope foi um legado masculino.

A partir da década de 70 do século XX, começam a aparecer nas obras de algumas escritoras as primeiras retomadas dessa emblemática personagem com outra perspectiva, mas sem, contudo, modificar a estrutura do modelo: Penélope continuará sendo aquela que espera enquanto tece e destece, cuja fidelidade existe, mas agora,

somente no plano das ações concretas da personagem e não naquilo que ela desejaria para si.

Essas novas representações se caracterizam, sobretudo, pela tomada de consciência dessa personagem que desde o texto de Homero permaneceu com sua subjetividade silenciada: uma personagem plana, sem alguma problematização.

Em *A Odisséia de Penélope*, publicado em 2005, a escritora canadense Margaret Atwood subverte a narrativa de Homero centrada em Ulisses e suas peripécias ao longo dos vinte anos em que esteve ausente de Ítaca, concedendo voz a Penélope – já depois de morta – que assume a função do narrador recontando a história do seu ponto de vista. Mas Penélope não é a única voz no romance da escritora canadense que participa ativamente na tessitura da narrativa, a fala da rainha de Ítaca é entrecortada pelo coro das doze escravas que foram enforcadas por Ulisses pela suposta traição ao reino. Essas escravas juntas cantam e declamam, abrindo outra narrativa dentro da fala de Penélope.

Segundo Atwood, as doze escravas enforcadas ao final da *Odisséia* seriam um dos pontos obscuros do texto homérico e que sempre lhe chamaram a atenção, conforme declara a escritora na pequena introdução que abre as páginas de seu livro: “Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas” (p. 13).

No primeiro capítulo do romance de Atwood intitulado “Uma arte menor”, Penélope, já morta, habita os Campos Elísios – a morada dos virtuosos no Hades – e inicia a narrativa afirmando, naquele momento, ser sabedora de tudo: “*Agora que morri, sei de tudo*” (p.15). A personagem, então, deixa clara sua proposta narrativa de desvelar a imagem de Odisseu que foi consagrada e problematiza a sua, a de uma “lenda edificante”:

Ele sempre foi muito convincente. Muita gente acreditava que sua versão dos acontecimentos era verdadeira, com, talvez mais, talvez menos, alguns assassinatos, algumas lindas mulheres seduzidas, e vagos monstros de um olho só. Até eu acreditava nele, de vez em quando. Sabia que era ardiloso e mentia, mas não imaginava que fosse capaz de me enganar e de me contar mentiras. Não fui fiel? Não esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação—quase compulsão— de desistir? E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem ser todas tão circunspectas, confiáveis, sofredoras como eu? Era essa abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. Não sigam o meu exemplo, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês — sim, no de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja (ATWOOD, 2005, p. 16).

Penélope conta o seu nascimento – fato que não consta na *Odisséia* – e explica de maneira irônica uma lenda de que, por meio de um oráculo, seu pai Icário fora avisado de que, um dia, Penélope teceria para ele uma mortalha e que, por esse motivo, ele mandaria que a jogassem no mar quando ela fosse um bebê. Segundo a lenda narrada, Penélope fora salva por uma revoada de patos, por isso, seu pai a levava de volta, não atentando mais contra sua vida.

A cada fala de Penélope o coro intervém, fazendo comentários que, por vezes, vão de encontro à fala da narradora. Essas duas falas no romance se contrastam deixando mais ambígua a narrativa. A incorporação do coro subvertendo um dos recursos do gênero dramático a serviço da releitura crítica e bem humorada do texto de Homero, escrita pelo ponto de vista feminino, não apenas lança um novo olhar à questão da fidelidade, mas revisita o modelo grego, a exemplo do que Linda Hutcheon (1991)²⁹ denomina como paródia moderna: a que reativa o passado sem desmerecê-lo, obrigando o leitor a voltar a fim de compreender a sua versão moderna.

O que se observa no texto de Joyce é que Molly aparece silenciada para o mundo exterior enquanto que, no de Atwood, Penélope é silenciada em vida e só após a morte pode se pronunciar. O silenciamento das duas personagens não quer dizer uma

²⁹A autora, em a *Poética do pós-modernismo*, define a paródia como sendo uma “repetição com distância crítica”, dada a sua característica de enfatizar diferenças em detrimento das semelhanças. Segundo a autora, ao se promover uma inversão irônica, a paródia instaura-se e subverte o contexto que desafia.

conformação destas perante o mundo, pelo contrário, elas revelam estar conscientes da rede de relações na qual se encontram integradas, estando sem mobilidade como a Penélope de Homero. Portanto, o silêncio dessas personagens é significativo, pois esconde toda uma reflexão interior acerca da condição da mulher que, por muito tempo, ficou restrita ao espaço privado. Tal reflexão é uma forma de enfrentamento e afirmação de uma postura.

Tanto Molly como a Penélope de Atwood problematizam as falas que foram construídas acerca delas: Molly põe em questão as opiniões emitidas sobre ela pelas outras personagens nos capítulos anteriores, e a Penélope da escritora canadense conta a história narrada por Homero em outra perspectiva.

De todas as personagens míticas gregas, Penélope é a figura mais recorrente nos versos de Myriam Fraga. Essa personagem emblemática atravessa a produção poética da autora, rompendo o silêncio pela potência de uma voz que desestabiliza todo o discurso patriarcalista que lhe configurou como modelo de esposa fiel e subserviente. O lugar de fala de Myriam Fraga, portanto, está situado nas "brechas" da *Odisséia* de Homero, que não deixa entrever a subjetividade de Penélope.

A representação de Penélope na poesia da escritora baiana Myriam Fraga está situada temporalmente entre o texto de Joyce e o de Atwood. Penélope aparece primeiramente em dois poemas ("Os argonautas" e "Penélope"), no ano de 1981, no livro *Purificações ou o Sinal de Talião*. Depois, em 1991, esta personagem é retomada, vindo à cena em um livro de poemas dedicado inteiramente a ela: *Os Deuses Lares* (1991). Em 1996, a autora publica novamente os dois poemas já citados em uma coletânea intitulada *Femina*.

A partir deste momento, passa-se a analisar a Penélope fragueana.

De um sacrifício inútil
 Como os deuses.
 (FRAGA, 2008, p. 238)

Desde as primeiras estrofes de “Os argonautas” e ao longo de todo o poema, o eu-lírico fala da dificuldade de partir. Essa voz 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
 Desatrear 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.

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.
 (FRAGA, 2008, p. 237 - 238)

O conflito estabelecido em torno do partir e do ficar ganha concretude ao ser metaforizado na imagem do navio. Nesse sentido, o eu-lírico rompe, apesar do medo,

com os limites que o fizeram estar 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” –, o eu-lírico sinaliza uma tomada de decisão. Abandonando o fardo de sua condição de oprimida, a voz lírica, que se enuncia nos versos, 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 não acontece no mundo concreto, mas que se dá nos mares da consciência do sujeito poético. Portanto, nessa viagem não se busca chegar a um país cuja territorialidade guardaria um tesouro. A Colchida de que fala o poema é um lugar sem concretude, um sonho “Entrevisto sequer” e “Nunca encontrado”. Diferente do Velocino de Ouro, procurado e encontrado pelos argonautas, o Velocino, que aparece nos versos do poema “Os argonautas”, trata-se de uma riqueza de outra ordem. Ele representa a lembrança de tudo que o eu-lírico diz nunca ter sido e esboça o desejo de mudança. Desse modo, a Penélope fragueana é tomada como exemplo para falar das várias mulheres engendradas pela metáfora das fiandeiras que se encontram, ainda hoje, enclausuradas nos limites do espaço privado da casa.

Segundo Rocha-Coutinho (1994), 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 (p.43).

Pensar uma dialética do público e do privado na poesia fragueana é transitar por estes dois pólos, 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.).

Mas o que se percebe, a despeito das palavras da autora no trecho do depoimento citado acima, é que a Penélope fragueana passa a ter subjetividade, ao contrário da personagem de Homero a qual não é dado a conhecer seu mundo interior. Nos versos de Myriam Fraga, Penélope aparece levantando questões acerca da sua existência, rompendo com a passividade em torno da qual se cristalizou sua imagem.

Se, no poema “Os argonautas”, Penélope aparece tecendo e destecendo em um lugar de espera, é em *Os Deuses Lares* que a personagem, efetivamente, se lança em uma viagem contrária à do herói grego. Esta viagem é desencadeada por uma insatisfação que motiva a busca e a descoberta de novos horizontes e “exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 952).

Os Deuses Lares, de 1991, é formado por quinze poemas, mas que podem ser lidos como um único longo poema – um épico da subjetividade – no qual Penélope aparece enunciando-se nos versos. No título, pode-se perceber o primeiro encaminhamento de sentido para se pensar a voz que se enuncia nos quinze poemas. Os Deuses Lares são 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*, para, através dessas entidades tutelares, preservarem 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.
(FRAGA, 2008, p. 336)

Os 15 Cantos de *Os Deuses Lares* são marcados pela circularidade da viagem de Penélope pelos mares do seu próprio corpo onde mora sua subjetividade. O eu-lírico, no percurso dos poemas, está sempre retomando, em sua fala, 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 dos versos seus temores, desejos e, principalmente, as questões relativas à sua situação como mulher aprisionada na esfera privada.

Com a palavra “Adeus”, que inicia o “canto 1” de *Os Deuses Lares*, Penélope sela simbolicamente sua partida pelos mares abissais da sua existência:

Adeus.

Adeus 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.
(FRAGA, 2008, p. 331)

Partir para uma aventura que não é heróica como a de Ulisses, pois 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”. Penélope desce ao mais profundo do ser, representado pela imagem do Tártaro, onde encontra águas de “mil olhos”, 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 de Myriam Fraga 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, Penélope 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 idéia de movimento. Esse movimento simboliza o processo de deslocamento empreendido pelo eu-lírico nos mares da consciência. A sonoridade provocada pela aliteração em “v” nos versos “o não sei onde — vago, / vergas, vagas —”, aliada ao campo semântico dos vocábulos, produz a imagem sonora de vazio, de indefinição e apontam 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 aponta para uma desterritorialização do lugar fixo no qual ela se encontra. A territorialidade do espaço da casa, onde Penélope 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,
está 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,
iris de prata lavada
sobre mim
e a chama,
tatalando nos mastros.
(FRAGA, 2008, p. 338 – 339)

No espaço íntimo do quarto com suas lâmpadas acesas, Penélope se fecha para o que é exterior a casa e se vê envolta pela lembrança de Ulisses “e os derradeiros / portulanos” que, incapazes de serem esquecidos aparecem metaforizados como âncoras sobre seu peito. Envolta pelas lembranças em seu périplo pelos mares da consciência, Penélope sabe que não existe volta para a viagem empreendida por ela. 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.

4.3 O mar dentro de uma concha

O mar sempre foi uma imagem privilegiada na literatura universal. Por ser um mundo misterioso, tornou-se metáfora do humano. Sua imagem guarda o sentido da imensidão, do desconhecido, do profundo, sendo estes os sentidos que remetem à subjetividade humana. 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

imensidão, Penélope reconhece lhe faltar um roteiro, um mapa previsto que possa lhe guiar na sua viagem sem volta e sem começo. A concha aparece no poema como uma metáfora da intimidade, do limite, utilizada pela poeta baiana 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 um mar sagrado onde Penélope faz sua derradeira viagem. Ela se redescobre mesmo sem nunca ter saído geograficamente, como Ulisses, para uma viagem heróica extramundos, em “mares profanos”.

Em *O risco na pele* (1979) existe uma série de poemas em que aparecem termos como o “útero”, o “ventre esticado”, o “gestar”, reintegrando à mulher sua dimensão sexual. Na poesia de Myriam Fraga, a dimensão biológica da mulher é ressignificada, revalorizada e, ao mesmo tempo, marca sua condição e posição frente ao mundo. É com esse tom que o “O risco na pele”, poema longo que dá título ao livro, deflagra o que é da mulher:

É da mulher
A longa
Gestação dos metais,

O parentesco da argila,
O lento cozinhar
De tijolos ao sol,

Este fuso, esta linha
Enrolada no tempo,
É da mulher o cerne
Do que importa,

A lâmina nos pulsos
E o sinal de derrota.
(FRAGA, 2008, p. 208)

Nesse poema, a imagem útero não está relacionada ao mar, mas à terra, sua profundidade e mistério. Nele, o sentido de intimidade, lugar para gestar as coisas, é o

mesmo que o do mar dentro de uma concha, metáfora para dizer do processo de reflexão do eu-lírico que se dá a partir de um voltar-se para o interior de si mesma.

No “Canto 5”, Penélope fala de sua jornada “ao pé do fogo”, onde o tear está montado e diante do qual ela 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 componho
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 sergaços.

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.
(FRAGA, 2008, p. 333 - 334)

Penélope reconhece ser navegante de si mesma em seu “mar-oceano”. A imagem desse mar como sendo um “domesticado abismo” pode ser lida como uma metáfora para o silenciamento da mulher que foi moldada segundo determinadas regras de conduta sociais, por regras impostas, impedindo-a de deixar aflorar suas

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.
(FRAGA, 2008, 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 vivo que repousariam” (LIBOREL, 1997, p.376). Na medida em que Penélope tece o sudário de Laerte, tece seu desviver junto à fidelidade e à esperança de 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 que, nos versos de *Deuses Lares*, se apresenta como um fantasma em suas lembranças.

Na *Odisséia*, a imagem do cão aparece de modo emblemático. Na ocasião do retorno de Ulisses a Ítaca, depois de vinte anos, Argos, seu cão, é o único a reconhecê-lo, mesmo estando seu dono disfarçado como um velho mendigo. O que interessa resgatar dessa passagem é o sentido de fidelidade atribuído ao cão. Argos, ao reconhecer Ulisses como sendo seu dono após vinte anos, demonstra reconhecimento e fidelidade. Diferentemente, Penélope, no texto homérico, não reconhece Ulisses

disfarçado de mendigo. Apenas Euricléia, a serva idosa que cuidara de Ulisses desde muito antes, é quem o reconhece enquanto lavava-lhe os pés.

Na poesia de Myriam Fraga, o cão é uma metáfora a ser decifrada. É assim que o “canto 7”, de *Os Deuses Lares* (1991), se inicia, partindo dessa necessidade urgente que vai ao longo dos versos configurando Penélope na busca de um entendimento de “si”, do porquê da sua espera e da sua fidelidade jurada a Ulisses:

Decifrar este cão;
Antes que a noite venha
E com ela o alarido.

Os adivinhos negam
-- as vidências, as frases,
os presságios, as vísceras –,
mas nunca dou ouvidos.

Decifrar este cão.

Ferro contra ferro
A noite é das espadas.
Ouço gritos

Olhos de cão.
Os olhos deste cão,
Como quem (a)guarda
O dono

Como (me) guardo, como
(me) protejo
de tudo além

da espera,
deste perau sem fundo,
desta
infinita espiral
que à noite se revela.

Descabelada Penélope,
Nas janelas,
Olhos no escuro açoite
Destes ventos,
Destes olhos de cão,
Famintos, devorando...
(FRAGA, 2008, p. 335 - 336)

Como o cão, Penélope envelheceu esperando. Mas essa imagem será deslocada. O “me” suspenso entre parênteses desloca Penélope. Ela volta-se para si mesma, já não

é simplesmente o tempo de aguardar, guardar a casa, mas de proteger-se dentro de si mesma, do abismo da espera que a noite revela tão profundo. É com olhos de cão que Penélope se olha e ao fazer isso percebe sua real condição. Na última estrofe do poema, uma voz atravessa seus pensamentos reafirmando a situação de desespero da personagem que, seguindo sua viagem interior na ausência de Ulisses, devora os dias em busca do desejado e não conhecido.

O pássaro é a outra metáfora a ser destacada na poética da autora baiana para se referir não só a Penélope mas a todas as mulheres que se encontram na mesma situação de imobilidade almejando alçar vôo. É nesse sentido que discorrem os seguintes versos do poema “Os argonautas” em diálogo com os versos finais do “Canto 10”, de *Os Deuses Lares* (1991):

(...)

No entanto os que ficam
Como barcos,
Ancorados em si,
No seu cansaço,
São aves paralíticas,
São pedaços
Apagados no mapa.
(FRAGA, 2008, p. 238)

(...)

Fidelidade a uma sombra
jurei

Mas a espera é como
um pássaro,
como um falcão no braço.

E já me vence o cansaço.
(FRAGA, 2008, p. 338)

Nos versos da autora baiana, Ulisses não passa de uma sombra distante rondando os pensamentos de Penélope, já cansada de tantos anos de espera. A imagem do pássaro como fardo que pesa o braço representa o cansaço da espera. Por outro lado, na imagem do pássaro, está o desejo de libertar-se, de sair do lugar ocupado, de voar. Ancorada

dentro de si mesma, no seu desejo de vôo, como uma ave parálitica, Penélope se torna viajante das sombras, dos redutos privados. “Rendilhando sempre o adiado sonho de voar”, ela encontra-se mergulhada em seus abismos secretos.

Myriam Fraga mostra, em seu tecido poético, que o tecer e destecer de Penélope, mais do que uma estratégia para manipular o tempo, é utilizada, diferentemente do texto homérico, para pensar o sujeito em constante estado de deslocamento. Nesse sentido, a Penélope contemporânea da autora baiana tem o caráter de fidelidade problematizado dentro da imagem simbólica do cão com o sentido diferente do que Homero usa em seu texto. Essa fidelidade jurada, atributo de uma mulher “digna”, reverte-se em fidelidade para consigo mesma, para com seus desejos pessoais. O outro deixa de ser o centro de sua existência, “seu dono”, para que ela, mesmo sabendo estar presa à esfera privada, alcance a liberdade de “si”, esta que é construída no plano da consciência.

4.4 Seria Penélope mais astuta que Ulisses?

Ulisses é reconhecido na *Odisséia* como grande estrategista. Vale lembrar que, na *Iliada*, 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. Só a ele são atribuídos adjetivos que o diferenciam de outros heróis homéricos. Tomemos 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 (p.899). 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. Ulisses tem consciência do poder das palavras que, através do discurso, engendra mecanismos de poder, na medida em que nele se articula significações forjadas, operando assim formas de domínio eficazes. “Ulisses é sempre apresentado como o campeão vitorioso do partido da inteligência” (KOHLENER, 1997, p. 899).

Se na *Odisséia*, 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”, Penélope e Ulisses aparecem posicionados 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 voltado, sobretudo, para o 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 Penélope tece e destece:

Há os que partem
 E os que tecem,
 Na urdidura das sombras
 É Penélope
 Mais astuta que Ulisses?
 (FRAGA, 2008, 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 “É Penélope / Mais astuta que Ulisses?”, ela desestabiliza a representação do herói grego dentro de seu próprio lugar.

O ato heróico 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?
 (FRAGA, 2008, p.238)

Reclusa em sua atividade, apenas ela pode reconhecer a dimensão heróica do seu ato valorizando-o. “O selvagem pontear”, as “agulhas na carne” apontam para a condição de quem tece, das circunstâncias do tecer, do ato heróico 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 heróica 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 que aparecem nos versos de *Os Deuses Lares*. No “Canto 6”, Penélope aparece destecendo as estratégias de sobrevivência dessas personagens e, de certa forma afirmando 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 seduziam os marinheiros cantando para devorá-los. Essas duas personagens aparecem sendo desmanchadas no bordado de Penélope:

(...)

Porisso
 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 –

Porisso vivo
 do que tenho:
 um oco no vazio,
 um poço, um túnel.

O lado escuro
 do avesso,
 o sem avesso.
 (FRAGA, 2008, p. 334 - 335)

A Penélope fragueana 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 ciclope Polifemo “com seu olho bordado” aparece 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.

O FIM DA TRAMA?

A partir do estudo da representação de Penélope na poesia de Myriam Fraga, buscou-se trazer à cena as estratégias empregadas pela autora para desconstruir um modelo de mulher caracterizado, sobretudo, pela passividade. Esse modelo aparece problematizado a partir da viagem interior que a personagem empreende ao mergulhar em sua própria subjetividade. A metáfora do tecido, entendido como sendo a própria vida de Penélope, por ela tecida e destecida, em um exercício contínuo, frente ao heroísmo de Ulisses que além-mar enfrenta monstros e tempestades, é permeado pelo questionamento em torno dos lugares ocupados segundo a lógica do público e do privado. Se, no poema “Os argonautas”, a rainha de Ítaca aparece imóvel, diante do tear, e, em *Os Deuses Lares*, ela se lança em uma viagem dentro de si mesma, em um movimento que passa em revista sua condição de oprimida, no poema “Penélope” temos uma espécie de síntese desse percurso, quando ela conclui sua viagem.

No poema “Penélope”, a rainha de Ítaca aparece desfazendo 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.
 (FRAGA, 2008, p. 264)

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 fragueana 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 finalizam a quarta estrofe, marcam o fim não só da espera de Penélope, que ficara aguardando Ulisses por vinte anos, como também o final da jornada empreendida por ela, pelos mares de sua própria consciência, completando, assim, seu processo de reflexão a partir do qual se dá sua própria maturação. O ciclo que se completa é metáfora utilizada para representar o fim do tempo de maturação que pode ser relacionada 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 à 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 “Quando Ulisses chegar / A sopa estará fria.”, denunciam ironicamente a modificação ocorrida em Penélope, sinalizada pela imagem da sopa que esfriou. Nos limites do público e do privado, caberia a mulher a função de cuidar do lar, dos filhos e do marido. A Penélope fragueana, no entanto, foge a essa lógica, pois, nos versos da autora, as demandas existenciais da personagem reconfiguram sua própria ação.

Penélope, nos versos de Myriam Fraga, transita nas fronteiras do binarismo masculino/feminino e público/privado, refutando a representação dos valores sociais diferenciados para homens e mulheres. Ana Coling (2004), no ensaio “A construção histórica do feminino e do masculino”, argumenta que as relações entre homens e mulheres implicam desigualdades políticas, econômicas e sociais e configuram papéis diferenciados segundo o sexo, intimamente ligados ao princípio da hierarquia. Essa discussão está centrada na observação da hierarquização de cada um dos espaços sociais e na produção da valoração política ao espaço público.

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 fragueana, ao remover a rigidez das barreiras que limitam 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

Obras de Myriam Fraga

Poesia

- FRAGA, Myriam. *Marinhas*. Salvador: Edições Macunaíma, 1964.
- _____. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.
- _____. *A Ilha*. Salvador: Edições Macunaíma, 1975.
- _____. *O livro dos Adynata*. Salvador: Edições Macunaíma, 1973.
- _____. *A Cidade*. Salvador: Edições Macunaíma, 1979.
- _____. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *As Purificações ou o Sinal do Talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Sesmaria*. 2 ed. Salvador: Edições Macunaíma: Omar G., 2000.
- _____. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Edições Macunaíma, 1983.
- _____. *Six poems*. Tradução de Richard O'Connell. Salvador: Edições Macunaíma, 1985.
- _____. *Os Deuses Lares*. Salvador: Edições Macunaíma, 1991.
- _____. *Die Stadt*. Tradução de Curt Meyer-Clason. Salvador: Edições Macunaíma, 1994.
- _____. *Femina*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: Copene, 1996.
- _____. *Poesia reunida*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

Antologias em que publicou

- AZEVEDO FILHO, Leodegário de; PORTELLA, Eduardo. *Moderna poesia baiana* (antologia). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Coleção Tempoésia).
- BRASIL, Assis. *A poesia baiana do século XX* (antologia). Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação do Estado da Bahia, 1999.
- LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60 – introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

TAVARES, Simone Lopes Pontes (org). *A paixão premeditada: poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.

Obra em prosa

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

_____. *Uma casa de palavras*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997.

_____. *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

Infanto-juvenil

FRAGA, Myriam. *Castro Alves*. São Paulo: Callis, 2001. Coleção Crianças Famosas.

_____. *Jorge Amado*. São Paulo: Callis, 2002. Coleção Crianças Famosas.

_____. *Jorge Amado*. São Paulo: Moderna, 2003. Coleção Mestres da Literatura.

_____. *Castro Alves*. São Paulo: Moderna, 2004. Coleção Mestres da Literatura.

_____. *Luiz Gama*. São Paulo: Callis, 2005. Coleção A Luta de Cada Um.

_____. *Carybé*. São Paulo: Moderna, 2005. Coleção Mestres da Pintura.

_____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Moderna, 2007. Coleção Mestres da Literatura.

Poesia e ficção em periódicos

FRAGA, Myriam. “Meu cavalo por um reino”. *Indústria e Comércio (IC)*. Salvador, 11 de novembro de 1984.

Revista *Leitura*, nº 43/ 44. Rio de Janeiro, ano XIX, janeiro-fevereiro de 1961.

Entrevistas, depoimentos e palestras

FRAGA, Myriam. “A criação literária – um depoimento pessoal”. In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, n 33, novembro de 1985a.

_____. (Depoimento). In: RIBEIRO, Carlos (org). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

_____. (Depoimento). In: Anais do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Salvador: UFBA/ANPOLL, 2000.

_____. “Discurso de posse da acadêmica Myriam Fraga”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, n 34, jan. de 1987.

_____. (Entrevista). “Identidade cultural?”. *SBPC Cultural*. 13 a 18 de julho de 2001. Disponível em www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana4/fraga.html. Acesso em 18 de setembro de 2008.

_____. (Entrevista) . In: FARIA, Álvaro Alves de. “Myriam”. *Caros Amigos*, Junho de 1999, número 27.

_____. (Entrevista). In: LOBO, Clodoaldo. “Myriam Fraga: mais uma mulher na Academia”. *Correio da Bahia*, Salvador, p. 1, 30 de julho de 1985b. Caderno 2.

_____. (Entrevista). In: “Myriam Fraga: “Poesia é uma arte de elite”. *A Tarde*. Salvador, 23 de setembro de 1979. Caderno Mulher.

_____. (Entrevista) In: LOBO, Júlio Cesar. “Por que se edita tão pouco na Bahia?”. *A Tarde*, Salvador, 4 de setembro de 1986. Caderno 2.

_____. (Entrevista). In: LEMOS, Regina. *Quarenta: a idade da loba*. 8 ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. (Entrevista). In: FRANKLIN, Jorge. “Myriam Fraga riscando a pele”. *Tribuna do Norte*, Natal, 11 de maio de 1980. Entrevista.

_____. (Entrevista). In: COUTINHO, Sônia. Entrevista com Myriam Fraga, s/d.

_____. (Entrevista). In: MURICY, Ivan Pedro. “Myriam Fraga: Drummond sabe o que diz”. Salvador, 198[?].

_____. (Entrevista). In: MARIA ELISABETH. “Entrevista verdade”. *Jornal da Bahia*, Salvador, dom. e seg., 2 e 3 de março de 1969. Arte e Literatura.

_____. (Entrevista). In: MELO, Raul. “Poeta é criador de mitos”. *Jornal de Letras*, julho de 1978. 2º Caderno.

_____. (Entrevista). In: “Myriam Fraga entrevistada por outros escritores”. IC ano XI, Salvador, 23 a 29 de jun. n 586 de 1976.

_____. (Entrevista). In: FONSECA, A. S. “Ancoradouro de mitos: Entrevista com a escritora Myriam Fraga”. *Tribuna feirense*. Feira de Santana, v. 1, p. 1-1, 03 abr. 2005. Tribuna cultural.

Sobre Myriam Fraga

AMADO, Jorge. “Apresentação”. In: FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Edições Macunaíma, 1983.

_____. “A ilha e o arquipélago”. *A Tarde*, Salvador, 21 de ago. de 1976.

BEZERRA, Kátia da Costa. “Cyana Leahy e Myriam Fraga: a arte de contar histórias”. In: *Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural*. Ilhéus: UESC/ANPOLL, 2008.

BRITO, Mário da Silva. “Risco na pele ou tatuagem na alma”. In: FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. “Myriam Fraga entre mitos”. In: *Purificações ou o sinal de talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

COUTINHO, Sonia. “Em Myriam Fraga, a poesia à procura dos arquétipos”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 30 de ago. de 1981.

CUNHA, Carlos. *Moinhos da memória*. São Luis: Mirarte, 1981.

DINIZ, Edinha. “Prefácio”. In: FRAGA, Myriam. *Leonídia: a musa infeliz do poeta Castro Alves*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

EYSEN, Adriano. “Domadora de sentidos”. *Tribuna feirense*. Feira de Santana, 03 abr. 2005. *Tribuna cultural*, v. 1, p. 13.

FILHO, Adonias. “A ilha”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 06 de jul. de 1976.

FILHO, Campozi. “As purificações”. *Diário de Minas*, 1981.

GALANTE, Francielle Santos. *Prismas da cidade: o olhar lírico de Myriam Fraga*. 2006. 90f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

GOMES, João Carlos Teixeira. “O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos”. *Revista Bahia*. Salvador, 1996, n 21, maio de 1996.

GUERRA, Guido. “Recriadora de mitos”. *Tribuna Feirense*, Feira de Santana, 03 abr. 2005. *Tribuna Cultural*, p. 1.

GROSSMANN, Judith. “Femina: todas as mulheres do mundo”. *A Tarde*, Salvador, 4 de maio de 1996. *A Tarde Cultural*, p. 6-7.

HOISEL, Evelina. “Poesia e memória”. In: FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

LIMA, Lilian Almeida de Oliveira. “O elemento lírico em Os Deuses Lares”. In: *Anais do I SETHIL*, abril de 2007. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007. p. 258-267.

MARGARETH XAVIER. “As vozes reunidas de Myriam Fraga”. *Correio da Bahia*, Salvador, 04 de jun. de 2008.

MENDES, Cleise. “Sensibilidade Histriônica e Imagem Poética em Myriam Fraga”. [apresentado no seminário *Poesia e Memória: seminário Myriam Fraga*, Salvador, em 04/06/2008].

MOURA, Diogenes. “Myriam Fraga: dos pés a cabeça, via coração”. *Correio da Bahia*, Salvador, 07 de out. de 1981. Caderno 2.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Myriam Fraga e cosmovisão poética”. *A Tarde*, Salvador, p. 2, 03 de fev. de 1986. Caderno 2, p. 6.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “O livro dos Adynata de Myriam Fraga”. *Diário de Notícias*, Salvador, 02 de dez. de 1973. Jornal de Cultura -Suplemento mensal.

PARANHOS, Maria da Conceição. “Apresentação de Myriam Fraga”. In: RIBEIRO, Carlos (org). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

PIRES, Jerusa. “Prefácio”. In: FRAGA, Myriam. *O livro dos Adynata*. Salvador: Edições Macunaíma, 1973.

PÓLVORA, Hélio. “Um poeta de águas primordiais”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de mar. de 1976.

PORTUGAL, Claudius. “As purificações: uma viagem ao redor da poesia”. Salvador, s.d..

PY, Fernando. “A poesia feita por artesãos. Em bom estilo”. *Jornal da tarde*, São Paulo, 30 de jan. de 1982. Caderno de Programas e Leituras.

ROCHA, Liana. NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Imaginário e lírica na obra de Myriam Fraga”. *A Tarde*, Salvador, 4 de junho de 2008. Caderno 2, p. 3.

SEIXAS, Cid. “Palavra de mulher, coisa fecunda”. *Blau* – revista literária. Porto Alegre, n 97, p. 20-21, jul. de 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: FRAGA, Myriam. *Os Deuses Lares*. Salvador: Edições Macunaíma, 1991.

SOUZA, Olney Borges de. “A respeito de uma revista baiana”. *O Diário*, São José dos Campos, p. 4, 20 de jun. de 1978.

SOUZA, Antonio Loureiro de. “O livro dos Adynata”. *A Tarde*, Salvador, 1974.

TAVARES, Ildásio. “Myriam Fraga: unidade, concisão, poesia”. *A Tarde*, Salvador, 05 de jun. de 1976.

TAVARES, Odorico. “Rosa dos Ventos”. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 4, 18 de dez de 1964.

VASSALO, Ligia. “A mitologia segundo Myriam Fraga”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, n 44, novembro de 2000.

VEIGA, Cláudio. “Discurso de recepção à acadêmica Myriam Fraga”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, n 34, jan. de 1987.

WADDINGTON, Claudius Bezerra Gomes. “As artimanhas do cânone: releitura do erotismo em Marly de Oliveira, Astrid Cabral e Myriam Fraga”. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia, anos 70/80*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

Geral

ALVES, Ívia. *Arco&Flecha: contribuições para o estudo do modernismo na Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editus, 2005.

ATWOOD, Margaret. *A Odisséia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Coord.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Tradução Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblia Brasileira, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. II J-Z.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1999. v. I.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

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, José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. “A nossa poesia em 81: viva e atuante”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 de fev. de 1982.

COLLING, Ana. “A construção histórica do feminino e do masculino”. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

COUTINHO, Sônia. “Edições Macunaíma”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1965.

COUTINHO, Afrânio. “Literatura baiana”. *A Tarde*, Salvador, 31 de ago. de 1980.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Perspectiva: São Paulo, 1991.

_____. *O sagrado e o profano*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

ENDERLE, Marcelle. “Judite”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Tradução de Heloisa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

FONSÊCA, Otacílio. Livros & Livrarias. *Diário de Notícias*, Salvador, 19 de junho de 1966. Suplemento, p. 2.

FRAISSE, Simone. “Joana D’Arc”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FERRIER-CAVERIVIÉRE, Nicole. “Figuras históricas e figuras míticas”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

GOMES, João Carlos Teixeira. “Apontamentos sobre a evolução da literatura baiana”. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

_____. “Presença do modernismo na Bahia”. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUERRA, Guido. “O problema editorial da literatura baiana”. In: SANTANA, Waldomiro. *Literatura baiana 1920 – 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblioni; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10 ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Edição revisada e corrigida do original grego. Estudo e tradução de Joa Tarrano. 7 ed.. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOISEL, Evelina. “Literatura e biografia: a trama das relações”. In: *Grandes sertão: veredas — uma escritura biográfica*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KOHLER, Denis. “Ulisses”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

LE GOOF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: EDUSP, 1996.

LIBOREL, Hughes. “Ariadne”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

LOBO, Júlio Cesar. “Por que se edita tão pouco na Bahia?”. *A Tarde*, Salvador, 4 de setembro de 1986. Caderno 2.

MACTOUX, Marie-Madeleine. *Penélope: legende et mythe*. Les Belles Lettres, coll. (Annales littéraires de l’université de Besançon). Paris, 1975. Disponível em <http://ista.univ-fcomte.fr/biblio_num_Mactoux_Penelope.html> Acesso em 20 de outubro de 2008.

MATTA, João Eurico. *Ângulos: a vigência de uma revista universitária*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1988.

MATTOS, Florisvaldo. “A geração de Glauber Rocha”. In: SANTANA, Waldomiro. *Literatura baiana 1920 – 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblioni; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MUZART, Z. L.. *Escritoras brasileiras do século XIX - v. I*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

MUZART, Z. L. (org). *Escritoras brasileiras do século XIX - v. II*. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres e Edunisc, 2004.

NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Enfim, Serial, uma revista só de poesia”. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 9, 14 de jul. de 1978.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Escassez de editoras prejudica autor baiano”. *A Tarde*, 14 de abr. de 1980.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Fundação lança livro da ‘Coleção Novos’”. *Diário Oficial*, Salvador, p. 1, 10 de set. de 1982.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Independência cultural para uma Bahia apática”. *Jornal da Bahia*. 14 de outubro de 1979.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Literatura baiana tem agora centro de estudos”. *A Tarde*, Salvador, 8 de ago. de 1982.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Myriam Fraga eleita para a Academia”. *A Tarde*, Salvador, 25 de abr. de 1985.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. Myriam Fraga: mais uma mulher na Academia. *Correio da Bahia*, Salvador, 30 de jul. de 1985. Caderno Cultural, p.1.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Myriam Fraga toma posse na Academia de Letras da Bahia”. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 31 de agosto de 1985.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. “Independência cultural para uma Bahia apática”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 de out. de 1979b. Notas profissionais.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasilienses, 1984.

ORTNER, Sherry. “Está a mulher para o homem com a natureza para a cultura?”. In: M.Z. Rosaldo e Luise Lamphere (org), *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OVÍDIO. *Cartas de amor as Heróides*. 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.

PARAÍSO, Juarez. “Artes plásticas: perdas e danos”. *A Tarde*, Salvador, 27 mar. de 2004. Cultural, “Golpe na criação”, p. 9-10.

PEYRONIE, André. “Ulisses”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. “Labirinto”. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

PUECH, Silvie Ballestra. “Pénélope”. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris: Éditions du Rocher, 2002.

RIBEIRO, Carlos. “Os difíceis caminhos da edição”. *A Tarde*, 21 de maio de 1987

RISÉRIO, Antônio. “A nobreza literária”. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 25 de setembro de 1975.

_____. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Ditadura, cultura e mídia: o cruel e o persistente”. *A Tarde*, Salvador, 27 mar. de 2004. Cultural, “Golpe na criação”, p. 2-3.

SALLES, David. “Entre espaços e cinzas”. *A Tarde*, Salvador, p [?], 25 de maio de 1979. Crítica de rodapé.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOARES, Ângelo Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes: modernismo a moda baiana*. 2005. 191 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEVEN, Cristina Maria Teixeira. “Problematizando Fronteiras de Gender/Genre: Três Penélopes”. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis: UFSC, 2008.