



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
CURSO DE DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA**

**VILMA SANTOS DA PAZ**

**TRANÇANDO AS LINHAS DE UM TERRITÓRIO – TRAMAS DE UMA  
BAHIA IMAGINÁRIA NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

Salvador  
2019

**VILMA SANTOS DA PAZ**

**TRANÇANDO AS LINHAS DE UM TERRITÓRIO – TRAMAS DE UMA  
BAHIA IMAGINÁRIA NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Prof. Dra. Lígia Guimarães Telles.

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Paz, Vilma Santos da  
Trançando as linhas de um território: Tramas de uma  
Bahia imaginária na poesia de Myriam Fraga / Vilma  
Santos da Paz. -- Salvador, 2019.  
190 f.

Orientadora: Lígia Guimarães Telles.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura e  
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto  
de Letras, 2019.

1. Myriam Fraga. 2. Poesia. 3. Território. 4. Mar.  
5. Corpo. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Título.

**VILMA SANTOS DA PAZ**

**TRANÇANDO AS LINHAS DE UM TERRITÓRIO – TRAMAS DE UMA BAHIA  
IMAGINÁRIA NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2019

**Banca Examinadora**

Ligia Teles — Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Universidade Federal da Bahia — Instituto de Letras (Orientadora)

Carlos Augusto Magalhães \_\_\_\_\_  
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Universidade Estadual da Bahia — Instituto de Letras (Examinador Externo)

Rosana Ribeiro Patrício \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo — USP  
Universidade Estadual de Feira de Santana — Faculdade de Letras (Examinadora Externa)

Antonia Torreão Herrera \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo — USP  
Universidade Federal da Bahia — Instituto de Letras (Examinadora Interna)

Sandro Santos Ornellas \_\_\_\_\_  
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (Examinador Interno)  
Universidade Federal da Bahia — Instituto de Letras

*A Deus: fonte de água viva  
em meu ser.*

## **AGRADECIMENTOS**

Acima de tudo e de todas as coisas, a Deus, Pai Criador, que abençoou e possibilitou a caminhada. Aos meus pais amados e aos familiares. Aos amigos, verdadeiros parceiros nessa jornada difícil, em especial a Rose França, pelo olhar atento e pela amizade, e a Jeane Passos e Gicélia Santos, pelo carinho, apoio e pelas palavras de esperança. A Lígia Telles, amiga, força e vitalidade, colocada em minha trajetória como orientadora, pela atenção, cuidado e carinho. À Capes, pelo apoio ao desenvolvimento desta pesquisa. A todos aqueles que fizeram e que fazem parte do meu caminho: o meu muito obrigada e o meu amor.

*“Toda poesia é mar,  
fogo sobre águas,  
águas construindo mundos.”*

*Vilma Paz*

PAZ, Vilma Santos da. *Trançando as linhas de um território — Tramas de uma Bahia imaginária na poesia de Myriam Fraga*. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. 190 f. Tese (Doutorado) —

## RESUMO

A tese *Trançando as linhas de um território — Tramas de uma Bahia imaginária na poesia de Myriam Fraga* se propõe a analisar e compreender a constituição de um território/corpo subjetivo particularizado nos versos da poeta baiana Myriam Fraga, que também se relaciona à sua terra natal. Estruturada em quatro capítulos, a tese tem como principal objeto de estudo o livro *Poesia reunida*, um recorte que abarca as seções “Sesmaria”, “Pescadores de Mar Grande”, “Marinhas”, “A ilha”, “O risco na pele” e “Femina”. O objetivo deste estudo foi refletir sobre o modo como a poesia de Fraga reconstrói e reinventa uma ideia de Bahia, um território imaginário erigido pelas relações dos sujeitos envolvidos nos poemas com os seus locais de pertença, e pela ligação dos sujeitos e dos locais com o mar. Esse território está tanto nos nomes dos lugares e das personagens históricas recriadas em versos quanto na descrição dos lugares e das personagens simples que habitam ou compõem esses locais, reescrevendo uma imagem de Bahia consagrada pela literatura e pela música, como um espaço tradicional e histórico: a cidade de Salvador e seu entorno. Foram investigadas, do mesmo modo, as relações dos sujeitos consigo próprios e com o mar e as ilhas, refletindo-se também sobre um território inscrito como um local insular, um construto de mar (sujeitos e locais): local ainda preso a uma ideia de Bahia praieira em versos. Assim, teríamos uma espécie de território constituído como um trajeto, uma relação pendular que vai do corpo dos sujeitos para os locais tocados em verso e para o mar, sendo que o mar parece desempenhar um importante papel na constituição desse território de terras, gentes e água. O mar infiltra e transforma todas as relações aí existentes.

Palavras-chave: Myriam Fraga. Poesia. Território. Corpo. Mar. Cidades

PAZ, Vilma Santos da. *Weaving the Lines of a Territory — Webs of an Imaginary Bahia in Myriam Fraga's Poetry*. Post-Graduation Program of Literature and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2018. 190 p. Thesis (Doctorate's Degree) —

## ABSTRACT

The thesis *Weaving the Lines of a Territory — Webs of an Imaginary Bahia in Myriam Fraga's Poetry* proposes itself to analyze and understand the constitution of a subjective body/territory that's particularized by the verses of the Bahia-born poet Myriam Fraga, which is also connected to her homeland. Structured in four chapters, the thesis has as a main object of investigation the book *Poesia Reunida* ("Collected Poetry"), an outline that contains the sections "Sesmaria", "Pescadores de Mar Grande" ("Fishermen from the Great Sea"), "Marinhas" ("Marines"), "A Ilha" ("The Island"), "O risco na pele" ("The Risk on the Skin") and "Femina". The aim of this study was to think about the way that Fraga's poetry reconstructs and reinvents an idea of Bahia, an imaginary territory erected by the relationships of the involved subjects with their places of belonging in the poems, and by the connections of the subjects and places with the sea. That territory is in the names of the locals of the historic characters who were recreated in verses, as well as in the description of the spots of the simple characters who inhabit or are part of those places, rewriting an image of a consecrated Bahia by the literature and the music, as a traditional and historic space: Salvador city and its surroundings. In the same way, the relations of the subjects with themselves, the sea and the islands were investigated, also reflecting upon an inscribed territory as an insular site, sea-build (subjects and places): a still trapped locus to an idea of a Bahia's seashore in verses. Thus, we'd have a sort of a built territory as a route, a pendulous connection which goes from the subjects' bodies to the touched sites in verses and to the sea, so that the sea seems to perform an important role in the constitution of that territory of lands, people and water. The sea infiltrates and modifies all the existing relationships there.

Keywords: Myriam Fraga. Poetry. Territory. Body. Sea. Cities.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 CAPÍTULO I – AS PRIMEIRAS LINHAS: UM TERRITÓRIO/CORPO CANTADO EM VERSOS</b>	<b>13</b>
2.1 Tecendo as linhas de um caminho	14
2.2 Um corpo/território delineado em versos fraguianos	31
2.3 Corpos e travessias infiltrados pelo mar	50
<b>3 CAPÍTULO II – UM LUGAR ÍNTIMO PARA VIVER</b>	<b>67</b>
3.1 A casa, as cidades e o mar: interseções	68
3.2 Ainda um lugar íntimo para viver: sentidos e pertenças	86
3.3 Uma certa Bahia: perscrutando os laços de um pertencimento	95
<b>4 CAPÍTULO III – TERRITÓRIO DE MAR</b>	<b>112</b>
4.1: Um território – O Mar da Bahia?	113
4.2 Território de mar: Corpo náufrago ou espaços de achados	130
4.3 Inventar a ilha: território do nunca	144
<b>5 CAPÍTULO IV – SOB O DOMÍNIO DO OLHAR: AINDA UM TRAJETO EM TRAÇOS DE ÍRIS</b>	<b>159</b>
5.1 Sob o domínio do olhar: aguçando o olhar sobre um certo território/corpo	160
5.2 Olhares e fotografias em versos	166
<b>6 APENAS ENSAIO DE DESPEDIDA</b>	<b>185</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>186</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Há um encontro marcado neste momento, no qual os tempos se misturam como um trajeto ainda por se fazer. No passado, era uma “Linha d’água”, leituras de poemas, a cidade era um signo a ser compreendido como um corpo que se abria em vias e veias, convidando o olhar do leitor-crítico a percorrer um espaço feito em versos por Myriam Fraga. A cidade era, então, um organismo vivo, realizado também a partir dos sujeitos que circulavam pelos poemas da escritora, uma cidade particular, subjetiva. Era então um estudo dedicado a essa antiga cidade da Bahia inscrita em versos por Fraga.

No texto *Labirintos de uma memória cidadina*, dissertação de mestrado defendida em 2011, evitamos fazer uma apresentação biográfica de Myriam Fraga. Foi dito, naquele momento, que a melhor forma de conhecer essa poeta era através da sua poesia. Neste momento, apesar de ceder e de trazer fragmentos biográficos da escritora, reafirmamos ainda que é necessário conhecê-la por meio de sua escrita, seja ela em prosa ou em versos.

Corrigindo essa falha antiga, vamos a uma pequena apresentação da nossa escritora: Myriam de Castro Lima Fraga nasceu na cidade de Salvador, em 09 de novembro de 1937, em uma família tradicional e abastada, filha de Orlando de Castro Lima e Beatriz Pondé de Castro Lima. Inicia suas atividades publicando em revistas e suplementos literários, em uma época de efervescência política e cultural, a década de 60 do século XX. Teve uma formação sólida e rica, sendo versada nas letras e sempre voltada à cultura e à história. Seu conhecimento sobre temas diversos, sua curiosidade e desejo de aprender fizeram dela uma autodidata, com competência e domínio de conhecimento em diversas áreas da cultura, ligada sobretudo à história do país e a uma quase obsessão pela história/memória da Cidade da Bahia e do próprio Estado. Dona de uma sensibilidade poética, tanto em versos quanto em prosa, deu voz à sua cidade, aos seus locais de trajeto e ao próprio estado, questionando o espaço onde viveu e, ao mesmo tempo, guardando destes as suas memórias antigas, registrando-as através da literatura.

Desde pequena teve contato com a literatura, tornando-se uma grande leitora, de vasto repertório. Seu eruditismo pode ser sentido, por exemplo, em sua escrita poética. Foi escritora, poeta, contista, jornalista, escrevendo para a coluna “Linha d’água”, do jornal *A Tarde*, e biógrafa. Eleita em 24 de abril de 1985 para a Academia de Letras da Bahia, tomou posse em 30 de julho do mesmo ano. Foi diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, desde a sua fundação, em 1986. Ocupou diversos cargos, tanto na área da literatura quanto da cultura,

e trabalhou sempre no fomento das produções dessas áreas. Faleceu em 15 de fevereiro de 2016, em Salvador, cidade natal e local escolhido por ela como lar, além de tema constante em sua poética.

Agora, este texto, que nasce aqui, delinea-se como uma proposta de análise de um possível território, constituído também pela poesia da escritora, tendo como principal objeto de estudo o livro *Poesia reunida*, mediante um recorte que abarca as seções “Sesmaria”, “Pescadores de Mar Grande”, “Marinhas”, “A ilha”, “O risco na pele” e “Femina”.

A nossa proposta é compreender como se dá a construção e reinvenção desse território imaginário, particularizado pelas relações dos sujeitos envolvidos nos poemas com os seus locais de pertença e pela ligação desses sujeitos e de seus locais com o mar. Tal elemento líquido serviria ainda mais para singularizar esse território, pensado como uma espécie de Bahia imaginária, percebida nos nomes e na descrição de lugares, que refazem uma imagem de Bahia consagrada pela literatura e pela música, como um espaço tradicional e histórico: a cidade de Salvador e seu entorno, o Recôncavo baiano. Assim, teríamos uma espécie de território constituído como um trajeto, uma relação pendular que vai do corpo dos sujeitos para os locais tocados em verso e para o mar, sendo que o mar parece ter um importante papel na constituição desses sujeitos, bem como dos lugares abarcados na poesia de Fraga. O mar se infiltra e transforma todas as relações existentes no território.

A tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, ao pensarmos a constituição de um território na poesia de Myriam Fraga, refletimos sobre o corpo como principal encenador e palco do território imaginado ou não. Esse território foi visto como espaço de relações de poder, mas também como parte de um trajeto particular realizado por meio das escolhas de Myriam Fraga.

Assim, a constituição desse território reflete sobre o corpo do sujeito enunciator envolvido nos poemas, como o primeiro território habitado. Sobre esse corpo, tomado como território primeiro, foi analisado como acontecem as trocas entre o corpo e o território, como se coadunam, compondo um espaço territorial imaginário na poesia de Myriam Fraga. Pudemos identificar, do mesmo modo, a presença do corpo (seja ele feminino ou não) unindo-se a uma espécie de Bahia imaginária.

No segundo capítulo, realizamos, a partir do conceito de “topoanálise”, um estudo psicológico dos locais da vida íntima (BACHELARD, 1989, p. 28), um espaço construído subjetivamente. Investigamos, do mesmo modo, os sujeitos enunciadores que dizem do seu lugar de vivência como um espaço da intimidade, evocando, muitas vezes, o espaço da casa enquanto visão em miniatura do próprio mundo. A casa é encenada como se encarnasse não

só os sujeitos, mas o próprio local de pertença - Salvador, por exemplo, na tentativa de preservar algo desse lugar ou da sua memória histórica. Foi discutido também como e sob quais moldes é constituída essa Bahia imaginária, refeita em versos, composta pelos lugares revisitados pelo sujeito enunciator, assim como de uma identidade baiana enquanto discurso, que se vincula a essa mesma Bahia.

No terceiro capítulo, a partir da imagem do mar, na poesia de Fraga, refletimos sobre a relação das cidades com as águas do “recipiente abissal” (CORBIN, 1989). O mar parece complementar a própria ideia de território, expandindo-o. A invasão de suas águas sobre o continente parece constituir também os espaços urbanos, alargando o próprio território e os sujeitos envolvidos nos poemas. Assim, pensamos esse elemento como parte do território tecido por Fraga. Ainda nesse capítulo, verificamos a tessitura da ilha na poesia de Fraga, como sinônimo de isolamento e solidão, e de uma Bahia mítica cercada por águas, na qual os sujeitos se relacionam com o elemento líquido, quase de forma religiosa.

O quarto capítulo se configura como uma homenagem à escritora. Nesse, examinamos alguns poemas que se comportam como verdadeiras fotografias de gentes e de lugares. Refletimos também sobre o olhar atento dos sujeitos enunciadores, que dá conta de tudo o que vê, constituindo uma parte do território fraguiano. Sob o domínio ainda do olhar, verificamos como algumas fotografias mostram a figura de Myriam Fraga colada ao espaço histórico de Salvador, trazendo o espaço da cidade histórica, mais uma vez, para o cenário desse território discutido aqui nesta tese. No que se refere a Salvador, o sujeito enunciator consegue planar sobre a cidade e descrevê-la subjetivamente.

É por meio do olhar desse sujeito que uma espécie de visualização dos espaços e de suas memórias será disponibilizada ao leitor, pois tais imagens são como fotografias em versos. A imagem da escritora flagrada em fotografias, como personagem fixada pela câmara, “a objetiva”, nas palavras de Barthes (1984), confunde-se com o território que ela particulariza em versos.

Dentre as bases teóricas e que dão suporte a este estudo, citamos os livros *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard; *Pensando o espaço do homem*, de Milton Santos; *Corpos de passagem*, de Denise Bernuzzi de Sant’Anna; *Espaços de esperança*, de David Harvey; *O território do vazio*, de Allain Corbin e *Mil Platôs* (volume I), de Deleuze e Guattari.

## CAPÍTULO I

### AS PRIMEIRAS LINHAS: UM TERRITÓRIO/CORPO CANTADO EM VERSOS

*[...] Chega perto,  
o bastante para sentir  
o sabor das letras se desenhando*

*em poros,  
em sangue,  
em corpo  
[...]*

*Vilma Paz*

## 2.1 Tecendo as linhas de um caminho

Em nosso tempo contemporâneo, e pensando o próprio senso comum, o que entendemos como território depende muito de quem fala e ao que se refere: território pode ser corpo, corpo pode ser poesia, e assim teríamos em um livro de poemas, por exemplo, um território feito de versos, “um corpo sem órgãos”<sup>1</sup>, mas feito de palavras, tanto quanto o ser humano. Território pode ser visto como aquilo que ocupamos pelo ato da escrita, da fala, ou realizado a partir da memória, não se relacionando apenas a terras nomeadas como pertencentes ao espaço municipal, estadual, nem dizendo respeito ao espaço de um país, por exemplo, que seria uma definição restritiva e política de território, como nos esclarecem Milton Santos e Maria Laura Silveira (2006), mas se relacionaria também a todo e qualquer lugar engendrado em uma trajetória discursiva e de poder. Ao se elaborar a expressão “minha terra”, por exemplo, estamos empregando, do mesmo modo, tal tipo de sentimento de pertença e, ao mesmo tempo, de posse, bem claro pelo uso do pronome possessivo: uma territorialidade, laços que ligam o sujeito ao lugar como se este lhe pertencesse e, ao mesmo tempo, como se o sujeito pertencesse ao local enlaçado pelo discurso/sentimento. Uma relação particularizada, individual, mas também múltipla, pelas vozes que podem dizer esse “minha”, substituindo-o pela forma pronominal correspondente à primeira pessoa do plural: “nossa” (terra).

Se tal sentimento pode ser descrito como uma construção discursiva, alimentada e engendrada como necessidade de controle — uma das políticas de poder, prática discursiva, como produzir sentidos para uma coletividade heterogênea, atada por laços como se fosse uma, homogênea —, do mesmo modo, podemos pensá-lo como parte da necessidade daquele que, engendrado também discursivamente, e como parte do discurso, busca para si um habitat de proteção ou um trajeto de vida.

Mesmo o cidadão do mundo traça para si uma trajetória em que certos lugares representarão para ele um território particularizado pela experiência. Essa trajetória, como nos esclarece Rogério Haesbaert<sup>2</sup>, é também um território. Assim como Renato Cordeiro Gomes

---

<sup>1</sup>Este conceito foi utilizado por Deleuze e Guattari (1995) no livro *Mil Platôs*, volume 1.

<sup>2</sup>Palestra “Novas territorialidades” por Rogério Haesbaert da Costa, disponível em <<https://vimeo.com/8546062>>. A citada palestra faz parte do módulo “Geografia na contemporaneidade”, da curadoria de Antonio Carlos Robert Moraes.

(1994)<sup>3</sup> nos diz que não se consegue sair de uma cidade sem cair em outras, a cidade como um labirinto que está sempre a ser refeito, ou uma rede, Haesbaert nos diz que mesmo aquele que pensa não ter relação nenhuma de identidade com algum lugar constrói um trajeto, refazendo-o como uma espécie de mapa interno, e se insere neste, identificando-se e construindo uma trajetória. Território como um trajeto feito pelo indivíduo, um mapa feito das escolhas dos lugares que esse sujeito percorre sempre, uma relação também pendular.

O que dizer daquele que assistiu a todas as transformações sem se mudar da cidade natal? Que viu as modificações afetarem “a terra”, o mundo, a casa, o corpo? Aquele que, ao ficar, decidiu cantar a própria terra em versos? Análogo ao narrador clássico benjaminiano<sup>4</sup>, esse sujeito acumulou experiências, viu para contar, assistiu de perto as pedras serem retiradas de seu local; viu a revoada da população, como pássaros a entupirem as grandes cidades, a forçar um crescimento desproporcional para os grandes centros. Aqui neste texto, o sujeito da ação de ficar e de cantar a própria terra é desnudado: trata-se de Myriam Fraga. Myriam canta a sua terra, refaz memórias, liga-se intimamente à própria cidade natal desvendada em versos, em uma relação de ódio e de amor, aliando-a a outros lugares também traduzidos em versos, trazendo aos nossos olhos a relação dos indivíduos com seus locais. Estes, muitas vezes, são singularizados por possuírem uma relação muito íntima com o mar, que parece assumir, por vezes, o corpo territorial desses espaços.

O mar faria parte da própria construção da cidade de Salvador, nos versos de Fraga, da história de sua fundação como cidade-porto, portanto, seria também uma espécie de via para a sobrevivência e proteção da cidade, traçada no litoral para ser uma fortaleza. Como esclarecemos em *Labirintos de uma memória cidadina: caminhos da cidade em “Sesmaria”*, de Myriam Fraga<sup>5</sup>, essa é também uma fortaleza frágil. Nesse texto discutimos sobre as imagens da cidade presentes no livro *Sesmaria*, da autora em estudo. Havia uma construção nos versos fraguianos de uma cidade marinha, mas, sobretudo, de uma cidade histórica, ligando os séculos que perfazem a sua constituição como Cidade da Bahia e o contexto histórico do passado dessa cidade a um presente de decadência (em plena ditadura militar

---

<sup>3</sup> Renato Cordeiro Gomes, no livro *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, empreende um amplo estudo sobre literatura, espaço urbano e artes plásticas, sendo este referência para diversas pesquisas que possuem como objeto a cidade.

<sup>4</sup> A analogia realizada aqui se refere ao ensaio “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (1994), considerando não a experiência do viajante, mas a do artesão, aquele que fica em seu território e assiste a todos os acontecimentos que se desenrolam, aquele que também pode contar as histórias mergulhadas na própria experiência.

<sup>5</sup> Dissertação de mestrado defendida por Vilma Santos da Paz pelo antigo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal da Bahia, em abril de 2011.

instaurada no Brasil, época em que o livro foi publicado, 1969). Os versos de Fraga mostravam uma cidade construída para ser uma fortaleza, mas de uma fragilidade demonstrada no próprio material de sua construção.<sup>6</sup>

Percebemos que tal adjetivo, o vocábulo frágil, é característico a esse local traçado por Fraga em seus poemas (e até mesmo em crônicas escritas por ela), comum à própria cidade em questão: a Salvador do passado e do presente, da atualidade, trazendo a imagem daquela que, além de possuir uma fundação precária, perdeu as suas funções para a qual foi criada, no momento em que deixou de ser a primeira capital de um Brasil colonial (primazia que povoa apenas a memória, salvaguardando a história de um passado de glórias e também de mazelas tecidas em versos). Salvador continua a ser, como na imagem presente na crônica de Fraga, apenas aquela que vigia as suas próprias margens, entre cidade e mar, como um olhar aguçado sobre o próprio destino.

Essa fragilidade pode, do mesmo modo, dizer respeito à imagem de uma cidade contemporânea, da qual os poemas e as crônicas da escritora tanto se ressentem: onde os símbolos, as marcas históricas e identitárias, vão se perdendo, e os sujeitos se deslocam sem uma conexão mais intensa com os locais em que vivem. Richard Sennett assinala em *Carne e pedra* as consequências desse afrouxamento dos laços entre os corpos e a cidade, no tempo contemporâneo:

Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. Assim, a nova geografia reforça a mídia de massa. O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua. (SENETT, 2016, p. 17).

Assim entendemos como esse corpo anestesiado, até mesmo pelo excesso de imagens e discursos, vai perdendo os sentidos de pertença, envolvido na atmosfera de um mundo que vive a pressa, e nada particularizado. Compreendemos, nas palavras de Fraga, uma crítica justamente a essa cidade contemporânea, na qual os deslocamentos rápidos deixam para trás toda e qualquer referência. O “viajante” aqui pode ser substituído pelo próprio habitante ou o

---

<sup>6</sup> Nas palavras de Fraga, no trecho retirado da crônica “Miragem sobre as águas”, do livro *Ventos do verão*, essa fortaleza foi “A princípio povoação de barro e palha, encarapitada nos cimos das montanhas, escolhida pelos fundadores para servir de abrigo e atalaia aos perigos do mar, hoje vigia apenas saveiros dispersos, escunas, barcos de pesca e de passeio, refazendo rotas antigas, itinerários, naufrágios...” (FRAGA, 2016, p. 19).

transeunte do lugar, que se desloca sem as referências da memória local cujos símbolos se encontram esvaziados, sem sentidos, daí também a falta de referências sobre o passado do local encantado por Fraga em seus versos. Desse modo, a escrita de Fraga vai, justamente, contra essa perda de laços, intenta novamente traçar um corpo territorial que amalgama sujeitos e locais, sentidos na pele, quase um lamento da vida moderna e da perda contínua da memória coletiva desses mesmos sujeitos e locais.

Tal local, entre outros tocados pelos versos de Fraga, e sua ligação com o mar e com os corpos dos sujeitos será importante para a ideia de território que defendemos nesta tese: um território que se realiza a partir de uma relação pendular, que vai do corpo para a cidade e da cidade para o corpo, atravessado pelo mar. Mar que parece abalar e constituir de forma singular tal território e sua relação com os sujeitos, permeando todos os elementos tocados por ele: sujeitos e cidades. Assim, o que está sendo construído é uma ideia de território que une trajetos, lugares e sujeitos, tornando-os um só.

O território diria respeito ao modo como ocupamos, habitamos, construímos, constituímos um lugar de vida social, de hábitos e trabalho, de normas e de ações humanas, levando em consideração também as relações de poder. Pensando assim, novamente, em um livro de poesia, pode ser visto também um território, no qual desembocam versos que constituem, do mesmo modo, uma ação de homens e mulheres (na figura do poeta), território entrelaçado também ao sentido de pertença, a uma trajetória de vida, história que liga sujeitos, lugares e memórias. Sabemos que há na ficção, no espaço da literatura e da poesia, verdadeiros territórios identitários que estabelecem uma relação de verossimilhança com diversos lugares, ressignificando-os, particularizando-os e, ao mesmo tempo, apresentando-os ao mundo. O que dizer (citando aqui apenas autores baianos) das canções de Dorival Caymmi, do livro *O Largo da Palma*, de Adonias Filho, dos diversos livros de Jorge Amado, ou de João Ubaldo Ribeiro, Sônia Coutinho e tantos outros que acabaram realizando uma Bahia desenhada em letras, em que uma ou diversas cidades baianas e suas relações sociais conflituosas são recriadas pelo fio da ficção? Esses autores criaram uma terra conhecida de todo o seu público e, ao mesmo tempo, desconhecida, feita apenas em letras, apenas representações que às vezes se confundem com a própria Bahia e sua gente. Esses autores ajudaram a esculpir uma ideia de Bahia e uma identidade na diferença, “o ser baiano”, a chamada baianidade.

É de um território particularizado que falam esses autores, também constituído como memória, lembrança, passado histórico, reminiscências; é de ações humanas que se dão em cima de um chão ocupado e habitado, onde personagens, ficcionais ou não, vivenciam a

própria cultura, as ações sofridas/praticadas pelo/no corpo. Um corpo que se deixa envolver, marcar, aprisionar, mas que também busca a liberdade.

Para Milton Santos (2011), “O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas; o território tem que ser entendido como o *território usado*, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence.” (2011, p.14). Assim sendo, ao criar personagens ou sujeitos enunciadorees que vivem na própria pele os locais de pertença, identificando-se com estes, vemos os autores e compositores dando conta dessa relação exposta por Milton Santos, falando de um “território usado”, “um chão mais a identidade”. Esse sentimento de “pertencer àquilo que nos pertence” permeia também as personagens da ficção, seja como defesa de uma identidade, de uma cultura singular, seja como busca de constituir-se como sujeito, defendendo-se, muitas vezes, de discursos hegemônicos que operam na tentativa de nivelamento e apagamento das diferenças, caso exemplar de muitas personagens que figuram na literatura de Jorge Amado e Adonias Filho: personagens marginalizadas que lutam para ter o direito ao próprio espaço de vida, o direito à própria voz, contra a invisibilização em uma sociedade moralista, machista e racista, disfarçada de falsa harmonia social e racial, portanto, moldada também em discursos opressores.

Ao falar do pertencimento local, atrelando o sujeito ao território identitário, relacionamos dois termos: território e territorialidade, sendo que o segundo se refere ao sentido de pertença local. Milton Santos e Maria Laura Silveira dizem que:

Por território entende-se geralmente a extensão apropriada e usada. Mas o sentido da palavra *territorialidade* como sinônimo de *pertence àquilo que nos pertence...*esse sentimento de exclusividade e de limite ultrapassa a raça humana e prescinde da existência de Estado. Assim esta idéia de territorialidade se estende aos próprios animais, como sinônimo de área de vivência e de reprodução. Mas a territorialidade humana pressupõe também a preocupação com o destino, a construção do futuro, o que entre os seres vivos, é privilégio do homem [grifos do autor]. (2006, p. 19).

“Limite” que já se mostra rasurado em nossa contemporaneidade, em que todos parecem de alguma forma estar conectados ao mundo, dando a falsa sensação de que todos os lugares são lugares de todo mundo. Rogério Haesbaert, refletindo sobre o “território-rede”, no qual vários territórios se conectam, formando novas territorialidades, também demonstra

como estão imersos na Globalização, em nossa contemporaneidade, os contatos, as trocas culturais que ocorrem em rede, misturando manifestações locais e globais.<sup>7</sup>

Haesbaert também pensa, a partir da reflexão sobre o citado termo, nas relações dentro de um determinado espaço da urbe moderna, a exemplo do que se dá em uma esfera menor, como os bairros ou as comunidades populares, as favelas, que funcionariam, do mesmo modo, como esse território-rede, lembrando o território pensado por Deleuze e Guattari (1995).<sup>8</sup>

Limite que será ainda mais tensionado, uma vez que o território pensado aqui, realizado pela poesia de Myriam Fraga, modula-se em deslimites, no espaço da rebeldia, marcado pela presença de elementos simbólicos ligados ao elemento líquido, principalmente a imagem do mar, sendo este o signo que encarna essa mesma rebeldia e deslimites.

Se pudermos acrescentar as palavras “escolha” e “poder” aos vocábulos “destino” e “futuro”, estes últimos presentes na definição realizada por Milton Santos e Maria Laura Silveira (2006), somados às outras discussões aqui empreendidas, compreenderemos o território como uma construção humana, no qual desejos e necessidades, devir, vontade de poder, amarram histórias, constituem uma vivência atrelada a uma ideia de pertencimento, à sobrevivência e à sempre tentativa de domínio que ocorre ainda sobre o território. Destino, escolha e futuro também são vocábulos relacionados à territorialidade, ao sentido de pertença que os autores referendam: *aquilo a que pertenço e que me pertence*, salientando o duplo sentimento de posse, e isso se refere tanto ao indivíduo quanto a uma coletividade, e à ligação entre estes e os locais vivenciados.

Traçando como nosso objetivo principal analisar a construção de uma imagem de território na poesia de Myriam Fraga, um espaço identitário realizado a partir de uma espécie de cartografia que une paisagens, sujeitos, presente, passado, imagens de cidades (incluindo Salvador, a terra natal da escritora), mar e terra, pretende-se analisar o livro *Poesia reunida*<sup>9</sup>, mais especificamente, um recorte que abarca poemas das seções “Sesmaria”, “Pescadores de Mar Grande”, “Marinhas”, “A Ilha”, “O risco na pele” e “Femina”, analisando e refletindo

---

<sup>7</sup>Essa é uma das reflexões de Rogério Haesbaert da Costa, apresentada também na palestra “Novas territorialidades” por Rogério Haesbaert da Costa.

<sup>8</sup> Na introdução do livro *Mil Platôs*, volume 1, em que os autores tecem como se dá o movimento de reterritorialização e desterritorialização. Estes movimentos fazem pensar também o território como “dobra”, como devir. Não seriam então propriamente redes, estariam mais ligados à ideia de rizomas, em que todos se conectariam sem que houvesse hierarquias propriamente ditas, mas outras possibilidades de conexões rizomáticas.

<sup>9</sup> Neste livro, *Poesia Reunida*, Fraga coloca à nossa disposição uma reunião de diversos livros seus, publicados anteriormente ao ano de 2008.

também sobre o contexto em que ocorrem as escolhas de lugares, personagens e vozes dos sujeitos enunciadore de uma rede de memórias, dando conta da constituição de um possível território. Se em *Sesmaria* perquirimos uma cidade que era pura tentativa de representação de um presente não tão agradável para a história do país, período da ditadura militar, em muitos textos retomados no livro *Poesia reunida*, veremos também uma poesia que foi escrita e publicada durante esse mesmo período.

É necessário ainda compreender de que maneira essas redes de memórias criam a cartografia desse espaço territorial, na poesia de Fraga. Para tanto, permitimo-nos aqui pensar em primeiro lugar o conceito de território, mas atrelando-o à relação com o corpo do indivíduo. Sobre tal relação paira o saber do corpo como território, aliando-se e servindo à ampliação desse conceito que escapa a uma definição pronta e acabada; como objeto interdisciplinar, a desestabilização atua como parte do seu conhecimento e construção conceitual. Para empreender esta reflexão, reafirmamos, nesta primeira parte do texto, o corpo como o primeiro lugar do qual se parte para desvendar e ocupar outros espaços.

David Harvey (2015, p. 135), sob um ponto de vista crítico e marxista, no livro *Espaços de esperança*, fala-nos de uma “[...] eflorescência de interesse pelo ‘corpo’ no curso das duas últimas décadas”. Segundo o autor, depois de algumas descrenças em áreas consideradas antes como seguras, o interesse voltado ao corpo povoou diversas áreas do saber. Harvey traça duas proposições sobre o corpo, a saber: A primeira, a partir de autores diversos, como Marx, Elias, Gramsci, Bourdieu, entre outros pensadores, vê o corpo como “[...] um projeto inconcluso, de certa forma maleável histórica e geograficamente.”. (HARVEY, 2015, p. 136). Continua o mesmo teórico:

Claro que ele não é infinita e nem mesmo facilmente maleável, não se podendo apagar certas qualidades inerentes (“naturais” ou biologicamente herdadas) suas. Porém o corpo continua a evoluir e a se modificar de maneiras que refletem tanto uma dinâmica transformadora interna (que é muitas vezes o foco do trabalho psicanalítico) como o efeito de processos externos (com muita frequência invocados em abordagens socioconstrucionistas). (2015, p. 136-137).

Assim sendo, esse corpo está em constante aprendizado, em constante devir, cabendo perfeitamente a ele o vir a ser, uma máquina alimentada a partir das experiências vivenciadas por ele em contato com outros. Esse pensamento já traz em si a ideia defendida por Harvey de um corpo poroso, desenvolvido a partir das experiências externas e internas. Ativo e passivo

das ações, e nunca uma coisa ou outra. A segunda proposição, segundo o autor, “[...] em traços largos compatível com a primeira [...]”, diz de um corpo que “[...] não é uma entidade fechada e lacrada, mas uma ‘coisa’ relacional que é criada, delimitada, sustentada e em última análise dissolvida num fluxo espaço-temporal de múltiplos processos.” (HARVEY, 2015, p.137).

Esse adjetivo “relacional” reforça ainda a ideia de corpo poroso, que se deixa permear, mas que ao mesmo tempo permeia os espaços geográficos que habita, numa relação de troca, construção e, por vezes, diluição de si, espaços com os quais também realiza uma jornada de territorialização, no sentido de identidade. Desse modo, o corpo também sofre os efeitos da globalização, também se desterritorializa. Assim já teríamos uma relação clara do corpo como um território, algo que se deixa afetar por tudo aquilo que o molda, também uma construção feita de diversos discursos.

Para Richard Sennett (2016), o corpo das cidades, pensado primeiramente pelo autor, a partir da antiguidade clássica, da relação do corpo do cidadão com a cidade, trazia os seus espaços exatamente voltados à visualização/exposição do corpo saudável do guerreiro, elegante, rijo, nu e saudável. Essa exposição intentava exprimir a boa saúde do território ao qual o corpo do guerreiro pertencia; representaria o corpo viril do Estado. O autor explicita que o planejamento dos espaços públicos refletia exatamente essa amálgama entre um corpo coletivo (não se pensa apenas o corpo de um indivíduo, mas o corpo do cidadão, um corpo coletivo) e o da cidade, como uno, “um no outro”, sem separação: os espaços eram planejados justamente refletindo esse corpo saudável e nu. Uma relação também conflituosa, uma vez que excluía dessa visão outros corpos (não só o corpo da mulher, mas também o do escravo).

Em uma visão mais moderna, precisamente das descobertas científicas sobre o corpo, sobre a circulação sanguínea, nos estudos de Willians Harvey, em 1628, prevaleceria uma visão do planejamento e estrutura da cidade como o funcionamento do corpo. O conhecimento sobre a corrente sanguínea trouxe uma revolução científica que mudou não apenas os estudos e o pensamento sobre o corpo humano, mas tudo o que se relaciona com ele, fugindo à esfera da especificidade médica. Tal descoberta coincidiu também com o advento do capitalismo moderno, sendo assim, como explicita o autor, isso se refletiu tanto nas relações econômicas de livre circulação, quanto no modo de se ver, planejar e construir as cidades modernas, pensando suas vias como veias que permitissem a livre circulação e a saúde dos centros e dos transeuntes — o sangue que percorre tais veias, ainda uma ideia de corpo saudável.

As relações entre corpo, lugares e territórios são indissociáveis, sempre se partirá dessa primeira casa/habitação: o corpo do indivíduo ou de toda uma coletividade.<sup>10</sup> Assim, veremos o território ser delineado a partir do corpo e dos elementos que servem à constituição deste, elementos que servem como signo de resistência, que enlaçam sujeitos e locais abarcados pela poesia de Myriam Fraga. Veremos, mais do que tudo, um território diferente, realizado a partir dos versos da escritora, constituído também como uma espécie de sonho, utopia, ou apenas dos desejos e da imaginação que parecem querer desvendar o sujeito e seus locais de fala.

Assim, entendemos que “[...] o desejo cria territórios, pois ele faz uma série de agenciamentos.” (HAESBAERT; BRUCE, p. 5)<sup>11</sup>. Haesbaert propõe uma releitura dos termos territorialização e desterritorialização, a partir da reflexão proposta por Deleuze. Seguindo a linha de pensamento deleuziana, o território é constituído também por agenciamentos, tal qual o desejo. Se o desejo cria territórios, explicita Haesbaert, é justamente pelo fato de que, ao desejarmos algo, ampliamos a esfera dessa vontade. Haesbaert dá o exemplo do desejo de uma mulher possuir um vestido, esse desejo não findaria pura e simplesmente nesse ponto. Haveria uma série de outras vontades/possibilidades vinculadas, como situações, contextos, uma série de agenciamentos criados pelo desejo, assim também se fariam os territórios.

Voltamos então à imagem de um livro como um território, há neste, no caso do livro em estudo, o *Poesia reunida*, de Myriam Fraga, uma série de agenciamentos que vão constituindo um território particular criado por Fraga, entre os quais podemos notar questões históricas, políticas e sociais; a vontade de constituição/reconstituição de uma memória coletiva, também ligada a uma memória individual; o modo como se erigiu um ideal de identidade baiana; o deslocamento e questionamento dessa mesma identidade una; a questão mítica que se faz presente em toda a escrita de Myriam Fraga, que envolve tanto a construção dessa Bahia particular, quanto a constituição dos sujeitos constantes em seus versos; questões de poder, e assim por diante. Ao se desenhar em letras uma cidade, um território, a partir da

---

<sup>10</sup> Posteriormente nos deteremos com mais afinco nessa relação entre o corpo e o território, pensado a partir da poesia de Fraga.

<sup>11</sup> No ensaio *A DESTERRITORIALIZAÇÃO NA OBRA DE DELEUZE E GUATTARI*, Haesbaert e Bruce apostam, baseando-se na obra desses autores, que os processos de desterritorialização e territorialização são concomitantes, e isto orientaria uma reavaliação do modo como estes conceitos e o de território têm sido estudados não só pela ciência geográfica, evitando equívocos conceituais. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/desterritorializacao-na-obra-de-deleuze.html>>.

escrita de Fraga, estamos diante também de uma construção erigida pelo desejo de se constituir uma ideia de território baiano, um território que se dará na área da ficção.

Desse modo, percebemos que o conceito de território é ampliado pela reflexão deleuziana, sendo retomado por Haesbaert: o conceito não se restringe apenas ao espaço geográfico de fato. Assim sendo, se Deleuze constrói a ideia do desejo como maquínico, construtivo, é possível se pensar o território como construído também pelo desejo. Esse desejo vem também como uma inscrição realizada pela literatura e pela poesia, que parecem erguer um território próprio no qual são geridas imagens que remontam a um tempo também da memória, resgatando lugares e personagens em letras.

Na poesia de Myriam Fraga, quando a autora toca tanto a memória histórica dos lugares abarcados em seus poemas, quanto as relações entre os sujeitos e os seus locais, parece-nos que ela constitui também esse sentido de pertença, acionando-o a partir de um passado comum à sua terra e ao país (o Brasil), uma origem lida a contrapelo, ou mesmo relendo uma Bahia praieira, ligada ao mar, nos moldes de Caymmi, uma relação tradicional com tal elemento que parece impulsionar, nos poemas de Fraga, o nascimento da Cidade do Salvador. Mas que personagens são essas? Qual o local ocupado por cada uma delas nessa espécie de canto das origens? Que lugares são esses a serem chamados para compor uma possível Bahia na poesia de Myriam Fraga?

A primeira personagem aqui selecionada para compreendermos a composição dessa possível Bahia, atrelada a uma origem histórica, na poesia de Myriam Fraga, será Caramuru. O texto poético “Caramuru” mostra-nos como se dará a tessitura dessa origem rasurada, amalgamada à própria origem do território baiano e brasileiro, mostrando que “o espaço do achado”, submetido ao domínio português, não nasce sem violência.

A violência estaria na própria marca da origem da Bahia e do Brasil, no que eles se tornariam após a independência da matriz portuguesa. “Caramuru” traz o mito dessa origem sangrenta, assim como remonta também à exposição do “gentio” na ficção de uma história em que este se surpreende ao ver o homem branco como uma espécie de “portador do trovão”, do fogo, como um mito, quase um deus. Uma história que se contava antigamente nas escolas na Bahia, em livros didáticos, sobre a chegada do homem branco ao território habitado pelos nativos ameríndios, nas terras pré-coloniais, como uma visão admirada pelo povo nativo que desconhecia o homem branco. Nessa história não cabiam negociações e nem a violência, a violência era então uma metáfora, só vista por aqueles que iriam além da história contada, metáfora concretizada naquilo que a arma do homem europeu significava: subjugação, dominação e destruição.

Interessava ao discurso oficial dizer do encantamento diante do encontro do homem europeu com o índio, mas não eram vistas como pertinentes as perguntas do que vinha antes ou depois daquele encontro, cabendo apenas ali a origem quase mítica (mas catastrófica) de um povo: nasceria daí uma nação composta pelo genocídio, quase completo, e pela escravidão dos nativos do lugar e, posteriormente, com o tráfico negreiro, a escravidão e a violência contra o povo negro trazido das Áfricas para o Brasil.

“Caramuru” é uma das personagens que constam no livro como mais um dos mitos fragilizados de uma memória da mesma forma frágil. Trata-se de mais uma das personagens de “Os fantasmas”, que vagam pela cidade fraguiana, subparte constante em “Sesmaria”,<sup>12</sup> uma das seções do livro *Poesia reunida*. Caramuru encarnaria o mito do ‘portador do fogo’, mas neste sobram também imagens que nos lembram novamente o signo bélico, remontando também ao contexto em que “Sesmaria” foi escrito, o período da ditadura militar no Brasil. Vejamos o poema:

Caramuru

O espaço vazio  
Entre o tiro e o silêncio.

E todo um reino construído  
No momento.

(FRAGA, 2008, p. 64).

“O espaço vazio” parece remeter aos espaços vagos de uma memória, um esquecimento da origem do lugar e do povo, uma terra que não havia sido tocada por outras mãos que não as do nativo. Esse vazio jamais poderia relacionar-se ao território ocupado pelos nativos do lugar, uma vez que esta nunca foi uma terra desabitada e porque a poeta faz o papel de *mnemón*, aquele que é responsável por salvaguardar a memória, e com ela toda uma

---

<sup>12</sup>*Sesmaria* foi o livro estudado durante o Mestrado em Letras, defendido em abril de 2011 pela Universidade Federal da Bahia, com a dissertação: *Labirintos de uma Memória cidadina: caminhos da cidade em “Sesmaria”,* de Myriam Fraga. O livro foi publicado pela primeira vez em 1969 e relançado como obra comemorativa aos 450 anos da Cidade de Salvador, em 2000. Ano também das chamadas “comemorações” dos 500 anos do Brasil. Trata-se de um livro épico no qual a história de Salvador, a antiga Cidade da Bahia, é entrelaçada à própria história do Brasil. Myriam Fraga recua do contexto no qual o livro é publicado, a ditadura militar, para o século XVI, quando a cidade é fundada, e XVII, período da Invasão Holandesa e das ações do Tribunal da Inquisição. Se há ênfase na fundação da cidade, há, do mesmo modo, em mostrar uma atmosfera de medo e violência que caracterizam esses períodos, salvo as devidas diferenças entre os citados contextos.

coletividade, de um povo com um passado que precisa ser lembrado e não esquecido; alguém portador de uma memória, como a repensar a voz do discurso oficial.

O vazio pode relacionar-se, pensando o local cantado por Fraga, como esse esvaziamento da história local, a história da Bahia (espécie de nascedouro de um Brasil), que não diria respeito apenas ao desconhecimento/esquecimento do que foi dito pelo discurso oficial sobre a memória do lugar, mas também a uma leitura renovada, a contrapelo desse mesmo discurso oficial. Le Goff, problematizando o mesmo discurso oficial, pode nos esclarecer esses “vazios” sobre a memória histórica, relacionando-os também tanto à questão do poder quanto à luta de classes. Tais “vazios” obedeceriam, segundo a visão do teórico, aos “anseios” das classes dominantes:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

O “vazio” diz também desse domínio como tentativa de total extermínio e apagamento da memória dos nativos. Assim, a contrapelo desses “vazios” da memória histórica, “Entre o tiro e o silêncio” sobram histórias de medo, de vidas partidas e perdidas. Esse silêncio pode ser visto, então, seguindo essa leitura, como o emudecimento de todo um povo, retirado do próprio direito à liberdade, do existir, ligando o signo “tiro” ao próprio extermínio de quase todo um povo, extermínio que, infelizmente, ainda hoje se faz presente.

Entre o “tiro e o silêncio” nasce outro território diferente do antigo, um território de medo, um território que responderia pelo desejo português de perpetuar o próprio império para além de suas fronteiras, criando assim “cidades-espelhos” em além-mar<sup>13</sup>. Um momento nunca visto, nunca sentido, um novo olhar se instaura nesse instante em que tudo pode acontecer: O estrondo do tiro produz um mito, mas produz também o medo. Caramuru pode

---

<sup>13</sup> Sobre as cidades espelhos, esclarecemos também, em *Labirintos de uma memória cidadina*, que essas cidades foram criadas nas colônias portuguesas, segundo Luís Henrique Dias Tavares, no livro *História da Bahia*, nos moldes da Lisboa medieval. Mas essas cidades representavam simulacros da matriz portuguesa, um espelho que trazia imagens incômodas: não podiam ser a matriz, apesar de moldadas nas mesmas regras, e não tinham referências além dessa, uma vez que a memória da origem é constantemente renegada e apagada nesses locais.

representar justamente o nascimento desse medo, mas também de um novo tempo originado das entranhas de uma violência.

O “silêncio” parece completar o ciclo do medo ou da surpresa, do que é incerto nesse território: “E todo um reino construído/No momento”. Silenciadas são as vozes durante esse momento em que o signo bélico é uma espécie de condutor dos destinos. Nada parece estar fora dele. Esse reino também diz de um território a ser anunciado, lembra-nos ainda de um período colonial, uma origem de subjugação e violência. E, se ainda será anunciado, o que virá depois desse revés da memória? O que poderá surgir daí? O conhecimento como chave de leitura dos contextos do passado e do presente, conhecimento como mote de mudanças por vir. Afinal, ao mesmo tempo em que o sujeito enunciator repensa a origem, diz de um presente contexto em que o território também é submetido ao controle, no qual os indivíduos que vivem nesse lugar também passam por uma tentativa de silenciamento e apagamento.

O poema traz na figura do Caramuru, cujo nome é apenas anunciado como título, também o território erigido como posse, domínio português, e disputado entre outras nações europeias. Mas estará nas sesmarias divididas e doadas aos donatários, na extensão das terras que, mesmo partilhadas, não há como manter o controle total<sup>14</sup>, a história passada nesse chão de “sombra vazia” (Fraga, 2008, p. 49). Essa história precisa ser gravada na carne, no corpo social como memória, como “[...] Tatuagens/Na carne.” (FRAGA, 2008, p. 414).<sup>15</sup>

Em “Femina”<sup>16</sup>, por exemplo, é por meio da voz do sujeito enunciator que nos damos conta das várias histórias entrelaçadas, numa releitura do discurso da história oficial, por meio da poesia, retomando desde uma perspectiva individual do sujeito enunciator, muitas vezes na figura do sujeito feminino, até a perspectiva coletiva. Assim como existe nessa mesma seção um olhar voltado ao indivíduo e ao mito, como a perquirir a própria existência. Evelina Hoisel, na apresentação do livro *Poesia Reunida*, de Myriam Fraga, diz que

A historicidade da literatura e, particularmente, da poesia lírica (esta voz aparentemente tão subjetiva e deslocada das emergências sociais, políticas e econômicas) reside na possibilidade de tornar-se um registro dos

<sup>14</sup> Tavares, ainda em *História da Bahia*, trata das chamadas sesmarias e da dificuldade do exercício de controle sobre as terras coloniais.

<sup>15</sup> Verso retirado do poema “Estátua”, da seção “Femina”, do livro *Poesia reunida*.

<sup>16</sup> *Femina* foi publicado pela primeira vez em 1996 pela Fundação Casa de Jorge Amado, recebendo o Prêmio COPENE Cultura e Arte. Está presente, da mesma forma, no livro *Poesia reunida*, publicado em 2008. Das seções dessa antologia que compõem os *corpora* desta tese, “Femina” é o único que não é publicado em pleno período ditatorial.

acontecimentos, uma consagração das potencialidades realizadas e não realizadas da história de um sujeito e de uma coletividade. (FRAGA, 2008, p. 12).

Essa voz aparentemente “deslocada” nos traz uma revisão, um olhar atento à história, atento às formas como a memória coletiva foi descrita pelo discurso oficial. Os enunciadores dos poemas colocam-se, muitas vezes, sob o crivo revisional de tais discursos, reativando e relendo a própria memória individual e coletiva. Myriam Fraga nos dirá também, em “Femina”,<sup>17</sup> de um corpo como a questionar-se e a forçar os seus próprios desdobramentos, colocando-o, do mesmo modo, como um lugar de fala, um espaço por onde o tempo percorre marcando a sua passagem.

Ainda é a passagem do tempo que remonta a um passado histórico comum à cidade e à própria nação que notaremos no poema dramático “Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos, à partida do poeta Gregório de Mattos para o degredo em Angola”, poema presente no livro *Poesia reunida*, na seção “Femina”. Veremos, no excerto I, o sujeito enunciator sob a persona de Maria de Póvoas, a pedir ao amado que não a deixe em uma terra que, para ela, é inóspita e degradante. O passado atrelado a esse sujeito diz, do mesmo modo, de uma terra e de sua memória. Mais uma vez é verificado que se trata do período colonial. É como se estivéssemos olhando ainda para uma construção que perquire desde a origem até o presente, que não se relaciona apenas com o trato da terra, mas com o modo como se dão as relações entre os sujeitos e como o sujeito feminino está também inserido na sociedade.

O corpo da amante abandonada é comparado ao corpo de um cativo, subserviente. Ela deseja partir, mas é obrigada a ficar no que chama de “ninho de abutres”. Se quem fica para trás é a Bahia do poeta, a mesma que aparecia em versos satíricos, fica para trás também essa mulher deixada como parte da terra, o degredo não é seu, mas a solidão é parte de quem fica, murmurando contra a terra onde habita — parte de um degredo forçado, ficar e ver o ruir dos tempos e ser esquecida pelo amante.

## I

Não me deixes ficar,  
Não me abandones

---

<sup>17</sup> O livro *Femina* recebeu o Prêmio Copene Cultura e Arte, em sua primeira publicação em 1996, pela Fundação Casa de Jorge Amado e pela Copene, em Salvador.

Neste ninho de abutres,  
 Neste burgo  
 Que espreita o mar  
 De cima de seus montes  
 Como fera que espreita,  
 Ave de rapina  
 Atenta aos inimigos  
 Que surgem no horizonte.

Não me deixes ficar,  
 Não espedaces  
 O que ainda resta de mim,  
 Não abandones  
 A quem te deu o corpo  
 E o pensamento  
 E a quem pisaste um dia  
 Como pisa o dono  
 O chão de seus alqueires.

Não me esqueças aqui.  
 Arrasta com teu fado  
 Este bicho inocente  
 Que fareja teu rastro,  
 Esta pobre coisa triste  
 Que existe porque existes.

Ai, não me deixes, não.  
 Apaga nos espelhos  
 A imagem que criaste,  
 O sono e o pesadelo.  
*Horas de sofrimento,*  
*Instantes de alegria,*

O açoite da chibata  
 E o bálsamo dos dedos,  
 O caminho para as Índias  
 E o rastro para o abismo.

A curva de meu seio  
 Em tua mão tremendo,  
 Minha boca em tua boca  
 As sílabas repetindo  
 Deste amor que me trouxe  
 Como dote e destino,  
*Horas de sofrimento,*  
*Instantes de alegria.*

(FRAGA, 2008, p. 361-362).

O sujeito enunciador, na voz de uma mulher, sabe o desespero de se ver abandonado como terra que se torna árida e é deixada para trás. Mas áridas são também as palavras

cortadas do poeta, que não pode enunciá-las e dizer de sua terra. Está apenas na persona de Maria de Póvoas essa possibilidade de falar. O silêncio do degredo do poeta Gregório de Mattos não é dela, ela pode dizer dessa “terra de abutres”, mas está amargurada pelo abandono, sentindo na pele o gosto salgado do sal de onde habita. Sua fala, sua súplica, é similar à das mulheres que ficam à beira-mar, vendo os seus amantes, seus amados partirem; similar ao choro das mulheres dos pescadores, estes cujos corpos são engolidos pelo mar. Aquela que chora por alguém que é impedido ou impossibilitado de voltar, que só pode deixar apenas lembranças.

Degredado, não se ouve a voz do poeta a dizer dessa terra que tantas vezes satirizou, a “triste Bahia” entregue à máquina mercante. É pela voz desse sujeito feminino que se declara também a dor de uma partida: “arrasta-me com seu fado”, fado que tanto pode relacionar-se à tristeza, pesar, uma espécie de saudade, como a um canto lírico extremamente belo, o canto melancólico da música portuguesa. O poema, até esse momento, mostra-se como esse fado português, tamanhas as lamentações e súplicas de saudade cantadas liricamente pela amante. Podemos sentir a presença dela como alguém cujos olhos estão voltados à embarcação que se vai, mar adentro. É doloroso o canto dessa mulher; é dolorosa a sua sina de espera, o seu destino de ficar só: uma mulher que parece correr perigos, que demonstra os próprios medos. Afinal, o que sabe ela do que virá?

Para o sujeito enunciador, na persona feminina, essa é uma terra de inimigos, de inquietude, um burgo. Lembrando que ela fala, no poema, de uma cidade antiga, a Salvador colonial, uma cidade que nasceu com a função de defesa, porém extremamente fragilizada. Diz também de um lugar inóspito, que a fere, sentido nos poros como um odor que não se quer, não se deseja, “O salitre é seu ar”, dirá Fraga no poema “A cidade” (FRAGA, 2008, p. 49), o salitre como algo corrosivo que lhe toma a pele e se desenha em abandonos.

É da cidade de Salvador que Maria de Póvoas fala, mas é de si mesma também, abandonada, esquecida, como um corpo cativo. Não é de uma cidade amada, colada à pele, da qual fala, é do espaço de abandonos, degradado, solitário, sujo. E ambos, sujeito e cidade, são deixados para trás, a fortaleza, o “burgo que espreeita o mar” e os inimigos, não protege o corpo feminino que se coloca na voz do sujeito a perquirir sobre o próprio destino. Ser deixada nessa terra parece ser destino de morte, de esquecimento. Seu corpo é comparado ao próprio chão que o amado pisou, “essa terra” (que poderia sinalizar para o sentido de pertencimento, mas dirá do mesmo modo de uma repulsa ao local) figura como um lugar colado ao corpo feminino: terra em corpo de mulher, uma mulher tão abandonada quanto a velha Bahia, no presente do sujeito enunciador ou no nosso; ou a cidade antiga entregue aos

desmandos e ambições de seus governantes e comerciantes, atada a um destino sempre de vilania, ao comércio espúrio.

O corpo do local cantado em versos e o corpo da mulher se igualam, unidos em um só, como podemos notar também nas últimas estrofes do poema. As súplicas para o amado continuam, o pedido para que esse amado continue consigo: “Ai, não me deixes, não./Apaga nos espelhos/A imagem que criaste,/O sono e o pesadelo./*Horas de sofrimento, Instantes de alegria*”.

Mas aqui algo se revela: ela reclama de uma imagem criada pelo poeta, responsável também pela criação de um imaginário de uma Bahia cativa, escravizada, que sofre no corpo as carícias do amado, mas também o açoite da chibata, como o próprio corpo escravo. Além disso, podemos notar que nesse corpo de mulher se mistura a própria história do “descobrimento” de um Brasil, que seria, justamente, representado como a “terra de abismos”, a triste Bahia: “O açoite da chibata/E o bálsamo dos dedos,/O caminho para as Índias/E o rastro para o abismo”. Mulher/terra: “rastros para o abismo”, expressão clara que se traduz mais uma vez pelo vocábulo abandono, pela imagem de um território/corpo perdido, esquecido, deixado para trás.

Porém, mais que uma descoberta de um lugar, há uma mulher que se desnuda, que se mostra nesse corpo, como uma terra desenhada, um destino deixado para trás, independentemente dos amores nela/por ela vividos: embarcação à deriva, pressentida no tremor das mãos do amante que toca o seio da mulher como uma enseada tranquila, desejada, porém impossível de ser um porto de chegada, impossível de ser um lar — apenas ponto de passagem, travessia: “A curva de meu seio/Em tua mão tremendo,/Minha boca em tua boca/As sílabas repetindo/Desse amor que me trouxe/ Como dote e destino,/*Horas de sofrimento, Instantes de alegria*.”. Aí está delineado um corpo de amante e de terra amada e odiada ao mesmo tempo, assim como também uma espécie de mar aberto à partida do poeta em degredo. Portanto, já temos aqui, em um contexto colonial trazido pelo poema, uma união entre o corpo do sujeito enunciativo, o lugar e a imagem de um mar, ainda que subjetivo, interior, sugerido.

O mar, subjetivo ou não, promove liberdade, rebeldia e transformação ao corpo feminino das personagens presentes nos poemas de Fraga, unido aos sujeitos, ou simplesmente estando à volta deles. Mar que representa os “deslimites”; o não domínio; a possibilidade do dizer, a força de um corpo que se projeta como protagonista, não aceitando mais o lugar do silêncio, a exemplo de Maria de Póvoas, reconstituída por Fraga, personagem que recusa para si apenas o papel do silêncio, que tem a relação com o lugar marcada como

um castigo, um açoite na carne, uma marca, como tatuagem na pele, afinal é obrigada a permanecer na terra por ela odiada, enquanto o seu amado parte para o degredo.

Interessam-nos aqui as “tatuagens”, inscrições de lugares e personagens que traçam no corpo uma memória e, com ela, a tentativa de traçar também um local particularizado. Assim, reafirmamos que há na escrita de Myriam Fraga, também, a constituição de um território realizado como um trajeto que liga lugares que pertencem a um imaginário antigo de uma “Bahia” cantada também em canções e descrita muitas vezes pela literatura produzida por escritores baianos. Os lugares traduzidos em versos por Myriam Fraga estão, de certa forma, ligados à própria trajetória de vida da escritora, afinal não há obra que não contenha, do mesmo modo, um pouco da vida do artista ou escritor.

## 2.2 Um corpo/território delineado em versos fraguianos

Apostando na relação entre os sujeitos, os lugares (e sua memória) e o elemento líquido, as águas oceânicas, o mar, principalmente, refletimos sobre a construção de um território particular na poesia de Fraga. Neste momento, nossa investida será direcionada a pensar o corpo dos sujeitos envolvidos nos poemas ou trazidos através de um olhar que tudo observa.

O primeiro território é o corpo. A melhor forma de perceber a extensão desse é também por meio do olhar. Através do olhar reconhecemos que o corpo vai além: está nos gestos, nas palavras, nas ações e encenações, está nos atos e no silêncio, assim como nas dúvidas e questionamentos que fazemos a nós mesmos como sujeitos. Está na acumulação de bens, duráveis ou não, no capital, nas relações de poder. Primeiro espaço de relação com o mundo ao nosso redor, de afirmação identitária ou mesmo de alienação de si, quando submetido e imerso em discursos de precarização e de subjugação do sujeito (passivo e ativo dentro dessa ação de poder, porque não há passividade apenas, haverá sempre uma reação), mergulhado em uma contemporaneidade em que os sujeitos são como números, longe de qualquer individualidade, um número em uma estatística, mas que, do mesmo modo, reage a essa tentativa de apagamento e aniquilação. Para David Harvey,

O corpo é interiormente contraditório em virtude dos múltiplos processos socioecológicos que para ele convergem. Por exemplo, os processos metabólicos que mantêm o corpo envolvem intercâmbios com seu ambiente. Se os processos se alteram, o corpo ou se transforma e se altera ou então deixa de existir. De igual forma, o conjunto de atividades performativas disponíveis ao corpo num dado tempo e lugar não são independentes do ambiente tecnológico, físico, social e econômico em que esse corpo tem seu ser. E também as práticas representacionais que operam na sociedade moldam o corpo (e, mediante as formas de trajar e de se postar, propõem todo tipo de sentidos simbólicos adicionais). (2015, p. 137).

Esse corpo é também visto por Harvey como relacional, portanto, não escapa ao que está em seu entorno, sendo afetado por tudo o que está nesse mesmo entorno e fora dele, mas ao mesmo tempo se constituindo como território e de igual forma se desterritorializando. Esse corpo molda-se aos novos contextos, novos tempos, demandas sociais, impondo também o seu modo de vida, ou simplesmente sendo aniquilado pela ordem de poder vigente. É um corpo também político, performático, adequando-se, criando outros espaços, outros modos de ser, desterritorializando-se, recriando-se constantemente ao longo de sua trajetória, assim como os lugares, diante do fenômeno do capitalismo selvagem e da globalização regida por esse mesmo capitalismo.

Segundo Harvey (2015) e Milton Santos (2011), a lógica de uso dos lugares é medida de acordo com os interesses econômicos, com o potencial de gerar capital, esvaziando e/ou desprestigiando, de certa forma, a memória histórica local, os sentidos de uma comunidade. Desse modo, também os sujeitos, seus corpos, são vistos mais uma vez pela lógica do capital, e, para essa lógica, mais uma vez são apenas números. O corpo é visto então como máquina, matéria do trabalho. Porém, contra toda tentativa de aniquilação, se esse corpo se recria, tem a possibilidade de renovar para si os mesmos sentidos ameaçados ou de criar outros sentidos, afinal ele também é construtor da própria história/memória, é o local no qual se ergue e se constitui a memória. Vemos os diversos sujeitos envolvidos nos poemas aqui estudados se tornarem o próprio corpo/território, atando-se a um local ameaçado pelo mesmo esquecimento/apagamento.

No poema a seguir, veremos esse corpo/território ser enunciado como local da memória. É também no corpo que se registram histórias e lembranças, nas palavras de Bergson (1999), “um receptáculo de memórias”. Esse corpo serviria como uma espécie de espaço para a memória, testemunho do vivido. Vejamos o poema “Corpo”, retirado da seção “Femina”:

Corpo

O corpo,  
Esta ilusão,

A transparência  
Onde o tempo se inscreve,

A esculpida  
Relembração  
– o não vivido.

O corpo,  
Este completo desfrutar-se,  
Onda, peixe, sereia,  
De barbatanas selvagens  
Como facas.

Corpo – o corpo,  
Território do nunca,  
Inigualável  
País do meu espanto.

De todos os espantos,  
(des) encontros, naufrágios,  
Precipícios.

Pássaro-fêmea, carne  
Colada em moldura,  
Pele, poro.

(FRAGA, 2008, p. 415).

No poema, o corpo pode ser visto como um território no qual é esculpida a memória, marcado pela erosão que se esbate, do mesmo modo, sobre os espaços geográficos, mas que é sentida no corpo pela passagem do tempo. Talvez seja por causa dessa erosão que o corpo seja visto como “ilusão”, “transparência”, imaterial e impalpável, não só pelo registro da passagem do tempo, mas por se colocar no mesmo patamar transcendental da memória, mesma condição que liga os vivos e os mortos. Corpo da memória, no qual o tempo se inscreve. Memória esculpida, reinventada, ficcionalizada, que “[...] arranca do que passou seu caráter transitório [...]” (BOSI, 1994, p. 74). Esta “ilusão” pode remeter a uma ideia do sujeito que duvida das certezas, sujeito que está em contínua construção. Sendo assim, esse corpo deixa de ser palco de toda e qualquer certeza, sendo construído também pelas fissuras que o compõem. Tal qual a memória, ele também se erige daquilo que falta, ou melhor, do que se delineia em esquecimentos.

Para além desse registro, há no poema a presença de elementos marinhos, o que nos leva a reafirmar o mar como o elemento do descontrole, denotador de rebeldia, mas, ao mesmo tempo, calma. Antitético, o mar molda o território do corpo, assim como a memória dos lugares. Assim sendo, esse corpo é mais uma vez espaço da memória. É matéria e imaterial, “o país dos enganados” e o “território do nunca”, lembrando ainda que esse corpo, ao se aliar ao mar, torna-se o espaço das desmedidas, do descontrole, apesar de todas as tentativas de domínio.<sup>18</sup>

Entendemos, do mesmo modo, que a ideia de “território do nunca” dá margem à utopia — o local de todos os sonhos, de todos os desejos, no qual tudo pode ser realizado —, onde os corpos podem se transmutar naquilo que quiserem: mar, animal marinho (ser antes de tudo, memória). Na face do eu lírico, temos um corpo em transformação, mutante, indomável, sem limites.

Se esse é também o corpo da memória, abarca em si a imaginação, a capacidade de ficcionalizar a vida, de editar e reeditar acontecimentos através da poesia. O “país do meu espanto”, como diz o sujeito enunciativo, é também a memória, o que Santo Agostinho chamou de “[...] vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie [...]” (AGOSTINHO, 2004, p. 218), o território “inigualável” de “esculpidas lembranças” e do não vivido, misturando vida e ficção, tão próprias à máquina da memória.

A memória desse corpo, no poema, vem marcada pelos signos marinhos, como onda, peixe, sereia, elementos denotadores de movimento, fertilidade e sensualidade. Signos que podem ser associados ao ser feminino, talvez o mais significativo desses seja a própria sereia, aquela que arrastava os homens (marinheiros) com o seu canto; símbolo do ser feminino que foi configurado como selvagem e sensual, a mulher fatal. A sereia pertence ao campo mítico, ao território do nunca, símbolo de terra (a mulher) e do mar (o peixe). Essa mulher se configuraria como uma espécie de junção perfeita entre terra (pensado aqui como o ser que habita o continente) e mar (o peixe), encarnando, para além da esfera mítica, outra ideia de corpo expandido, encantado tanto quanto o elemento líquido e seus mistérios e mitos infundáveis.

É ainda um corpo, marcado tanto pela tentativa de controle quanto pelo signo do mar, que se desenha no livro *Rainha Vashti*<sup>19</sup>, poema dramático escrito por Myriam Fraga. Trata-se

<sup>18</sup> Trataremos desse tema do mar como “desmedida e rebeldia” no terceiro capítulo desta tese.

<sup>19</sup> Quando entrevistamos Myriam Fraga, em 2009, mais uma conversa informal do que uma entrevista propriamente dita, período em que ainda estava em desenvolvimento a dissertação de mestrado, cujo objeto de

da última publicação realizada em vida pela escritora, na qual ela nos apresenta uma antiga rainha da Pérsia, uma personagem bíblica do “Livro de Esther”, do *Antigo Testamento*, recriada por seus versos. Mais uma vez, vemos a poeta realizar um recuo no tempo, como aquele percebido no livro *Sesmaria*,<sup>20</sup> mas agora o recuo é bem mais extenso, atravessa muito mais do que séculos, e sim milênios. Tomaremos, neste capítulo da tese, alguns trechos retirados desse poema dramático, pois esses nos servem como um texto que nos ajuda a desvendar, demonstrar e reafirmar as encenações do corpo/território, com o objetivo de ampliar a discussão aqui proposta.

Para dar voz a Vashti na contemporaneidade, Fraga retorna e recria um tempo contido nas *Escrituras Sagradas*: tempo mítico tocado pelo sagrado e pelo profano. Delineia-se, com a reescrita dessa personagem, a ideia de um território ligado ao corpo, à tentativa de domínio também que se dá sobre este. Muito apropriado, portanto, ao pensar o corpo como equivalente ao território, usamos aqui trechos do citado livro, trazendo a imagem do corpo/território, sobretudo o corpo feminino, pois, se para Milton Santos (2011, p. 13) território seria: “[...] o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência”, nos apropriamos desse lugar e desse conceito para também pensá-lo como o corpo do indivíduo, perceptível, nesse momento, na imagem da personagem retomada por Fraga.

No corpo dessa personagem desembocam e são construídas paixões, ações e, do mesmo modo, a história se desenha; nele são sentidos e produzidos os primeiros abalos sísmicos do discurso histórico, ou das amarras sociais. Quando Vashti diz a sua Pérsia, é com o seu corpo que recobre o território, do mesmo modo, é no corpo dos indivíduos que todas essas ações são sentidas, de imediato.

Contextualizando a história contada pelas *Escrituras* e em versos por Fraga, Vashti seria uma das esposas de Xerxes, o rei Ashuero, a mais bela mulher do reino persa. O rei

---

estudo era o livro *Sesmaria*, a escritora falava de um livro em que haveria um recuo ainda maior no tempo histórico. Esse livro revelou-se para nós como o *Rainha Vashti*, último livro publicado pela autora ainda em vida, editado por A roda Teatro de bonecos, em 2015.

<sup>20</sup> O livro *Sesmaria*, de Myriam Fraga, foi utilizado como *corpus* de estudo para a Dissertação de Mestrado já citada. Uma das chaves de leitura utilizadas nesse estudo se referia exatamente ao recuo dado nesse livro: do período da ditadura militar, Myriam Fraga recorria ao período colonial e da criação, fundação da cidade, relendo momentos marcantes como a invasão holandesa e as ações do tribunal da Inquisição na Bahia, posteriores à fundação da cidade. Entendemos nesse texto dissertativo que tal recuo servia também como estratégia para dar fala a uma cidade cuja memória e espaços eram desrespeitados, esquecidos, além da possibilidade de dar voz a essa mesma cidade em um período de silenciamento, acionando o poeta como uma espécie de arqueólogo cuja função é restaurar não apenas histórias passadas, mas a memória viva de um presente, uma memória coletiva.

Xerxes, depois de mergulhar o seu império em uma série de batalhas e guerras, tentando submeter as Cidades-estados gregas ao seu domínio, vê-se derrotado. A Pérsia se torna um império de fachada, entregue aos desmandos e gastos exorbitantes feitos por um rei desmoralizado perante os súditos. Para encenar a imagem de um poder soberano e vitorioso, Xerxes, voltado apenas a si mesmo, promovia festas e banquetes, demonstrando a sua riqueza. Em uma dessas festas, os convivas do rei provocam a vaidade do soberano, intimidando-o a convocar a mais linda de suas esposas a dançar em público.

[...]

Para apagar da memória,  
Num jogo de faz de conta,  
O passado que se nega,  
O fracasso que se esconde.

[...]

(FRAGA, 2005, p. 36).

O ato de dançar seria utilizado para aplacar/apagar as lembranças da derrota. A memória do acontecimento vai sendo tecida como um texto a ser editado segundo o desejo de quem quer narrar o evento: “o passado que se nega/o fracasso que se esconde”. Podemos notar que o jogo das palavras parece já trazer a encenação de uma dança, o modo circular como cada verso e cada vocábulo, encaixados, delineiam a espera da preciosa dama.

A ambição leva o reino a uma derrocada, diante disto, o rei quer expor o seu maior tesouro, a beleza de sua esposa. Ali estaria, à vista de todos, o maior dos tesouros reais: a mulher, a bailar, expondo o próprio corpo como um troféu real. Porém, aquela demonstração também seria uma humilhação, ao expor o corpo dessa mulher como um mero objeto. Não obstante, o rei parece querer demonstrar o quão era rico e poderoso aquele corpo, que, simbolicamente, deveria representar os domínios da Pérsia.

Mas a Pérsia que flui no corpo da rainha não é a mesma dos domínios e fracassos do rei. Nem a mesma narrada pelo discurso bíblico, ou pelo discurso histórico, e sim um território pensado a partir de uma experiência poética, escrita em versos, realizada como se fosse erigida a partir da relação da personagem bíblica com o seu próprio corpo feminino.

A Pérsia está em mim,  
Território de abismos,  
Em meu sexo guarnecido  
De sementes de maçã  
E flor de laranjeira.

[...]

Imaginar, imaginar,  
Eis meu triunfo,  
Esse tesouro maior  
De meu erário,  
Essa força que vence  
Meus contrários.

Imaginar,  
Esse é meu campo de batalha,  
Salamina sem fome, sem cansaço,  
Sem derrotas, sem barcos.

[...]

Ó Pérsia, teu silêncio  
Desenha no meu ventre  
Uma ave rara  
Que lacera no voo minha carne

E mergulha incontida nestas águas  
De um mar interior  
Onde navego – ilha e silêncio,  
Nascente e sorvedouro.

[...]

(FRAGA, 2015, p.75-78).

A rainha Vashti recriada por Fraga nos mostra em versos como se dá a tessitura do corpo/território: a personagem bíblica retomada pela poeta diz de um território realizado a partir do próprio corpo de mulher, um corpo recluso que é chamado a uma encenação. Aí se afirma a vida e a morte. A rainha é chamada a compor mais um retrato de ilusões: dançar para os convivas do rei, para mostrar a suntuosidade do império persa, mas se nega, atreve-se a dizer não.

Quebrar o silêncio parece ser uma necessidade vital, assim como tecer uma outra possibilidade para o próprio destino (da obediência para a desobediência), afirmando o próprio desejo, a própria vontade. A desobediência demarca uma atitude perigosa, frente ao soberano, mas ela não hesita. E tem em si a possibilidade de imaginar, reconfigurar a própria

memória sobre si mesma, deixada pelo discurso oficial: retira-se de uma história de ausência. “Imaginar” é traçar para si mesma outra história, é demarcar a própria voz em um reino de silêncios, uma forma de empoderar-se. Porém, sua voz é única, nenhum apoio poderá esperar desse “reino de fachadas”, nenhuma outra voz virá em sua defesa. Daí, talvez, a ideia de si mesma e da Pérsia que conhece como um “território de abismos”, no qual está mergulhada e ilhada. Vashti, um corpo político, demarca sua diferença pela voz da desobediência, pelo corpo em recusa de ser objeto. Maria de Póvoas, corpo político, seu corpo e o da terra que habita se igualam, ainda que em abandono. Ela tem o poder de emitir a própria voz, já a voz do poeta Gregório de Mattos é calada. Há, tanto em uma personagem quanto em outra, o engendramento de ações que as impulsionam a agir, questionando os contextos em que estão inseridas.

Na qualidade de “máquina desejanter” capaz de criar ordem não apenas em seu próprio interior mas também em seu entorno, o corpo humano é ativo e transformador em relação aos processos que o produzem, sustentam e dissolvem. Logo, pessoas corporificadas dotadas de capacidades semióticas e vontade moral tornam seu próprio corpo um elemento fundacional naquilo que há muito chamamos de “o corpo político”. (HARVEY, 2015, p. 138).

O corpo para Harvey parece se pautar na visão deleuziana de corpo como “máquina desejanter” (ainda que esse autor não o cite)<sup>21</sup>, construtora e reconstrutora de territórios, um território do qual se parte na constituição de outros locais, outros territórios.

Assumir a própria vontade, para a personagem Vashti, dizer das próprias angústias e do seu abandono, para Maria de Póvoas, faz delas personagens/sujeitos corporificados, que saem do local de ausência de fala, da postura de obediência e da espera. Tais sujeitos se mostram como corpos políticos, questionadores. Ser “máquina desejanter” é ser construtora de vontades, empoderar-se, ainda que esses sujeitos possam sofrer represálias (no caso de Vashti) e ainda se mostrar como um corpo submisso ao amado (no caso de Maria de Póvoas).

Quando Vashti se recusa a dançar para Xerxes, ela se afirma como dona de si, muito embora saiba que é imposto a ela o destino de obediência, não aceita a subjugação e humilhação pública. Mas torna-se, assim, a noiva a ser sacrificada, simbolizada nas flores de laranjeiras, imagem da pureza, fragilidade, mas também representativa de força, símbolo que

---

<sup>21</sup> O termo “máquina desejanter” foi verificado por nós no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, volume 1, de Deleuze e Guattari, publicado pela Editora 34, em 1995.

ajuda a compor uma personagem forte e feminina. Essas qualidades podem ser percebidas na imagem das flores de laranjeiras, que são breves, e no perfume delas, que se exala com facilidade e ocupa todo o espaço onde penetra, modificando o sentido do lugar.

O investimento em imagens é contínuo no poema, assim, são convocadas também as sementes de maçã, fruta que simboliza o desejo, cujas sementes contêm uma substância que, no corpo humano, libera cianeto, portanto, portadoras de veneno — representativas da derrocada futura e da morte para o corpo do próprio império persa e da rainha. Entrelaçada, também, ao comportamento da personagem, está a ideia de pertencimento, uma identidade construída pela diferença, por aquela que assume dizer-se, quando apenas se espera dela o silêncio e a obediência; que ao enunciar o seu local de fala, um local de poder periférico, assume também um destino. E que, para dizer a sua Pérsia, só pode fazê-lo atravessada pela própria corporeidade, por um sentimento de pertença bem definido e delineado no seu corpo de mulher.

No poema, percebemos que essa mulher descreve a Pérsia através do corpo: em seu “sexo guarnecido”, em seu útero, esse império é composto por abismos e silêncios, está também na imagem de um mar interior, uma Pérsia gerada no próprio ventre, íntima. O abismo e o silêncio parecem dizer respeito também à condição da mulher que é rainha em um reino derrotado, no qual se espera que ela continue cumprindo o papel de serva (apesar de rainha) de um reino de fachada, de aparências. Seu corpo deve encenar os domínios do rei, como mais um objeto pertencente a ele. Esse corpo, território de si, útero que carrega a Pérsia, corpo de gesta, liga-se à imagem daquele que é útero para toda vida, abismo e salvação: o mar.

O mar, que esse corpo feminino traz em si para a Pérsia, é também face do mesmo império, da impossibilidade de representação, impossibilidade do toque, apesar de pertencer aos domínios do rei; símbolo de rebeldia e de descontrole, tanto quanto o corpo feminino. Mas a Pérsia aqui é composta por esses dois elementos, corpo e mar, que se coadunam e formam apenas um: Vashti, uma Pérsia vária, vasta e múltipla, fugindo ao controle real. Interessante é o fato desse mar, que está na descrição corpórea da personagem feminina<sup>22</sup> como símbolo de resistência, rebeldia e de incerteza, também ser aquele que se abate sobre as embarcações persas na batalha, mostrando as falácias do poderio soberano de Xerxes.

---

<sup>22</sup> Esse mesmo mar, traçado como subjetivo, perfaz também o corpo da personagem Maria de Póvoas, assim como simboliza para ela a angústia do isolamento, de se sentir ilhada, em abandono, longe do amado. Do mesmo modo, a Cidade da Bahia está impregnada em sua pele, numa relação de rancor e desamor a essa terra tão deixada para trás quanto ela.

Portanto, no poema, ele participa duplamente do fracasso do rei e da constituição e destruição do reino deste.

[...]

Conduzidos ao caos  
Da suprema loucura  
A uma empresa enganosa,

A uma guerra perdida,  
— Desastre dos desastres!  
Vencida pelo mar  
Numa estranha batalha.

[...]

(FRAGA, 2015, p. 44-45).

Assim, será revelado que se trata de uma “empresa enganosa”, de uma batalha que, no poema, só poderá ser vencida pelo mar; nele, os navegantes, marinheiros, guerreiros são apenas elementos a serem conduzidos ao seu interior, tornando-se parte desse abismo de águas: homens como marionetes lutando não contra homens apenas, mas contra a fúria do mar. Em abismos se traduzirá, da mesma forma, todo o império persa.

Curioso como o mar, na poesia de Fraga, mostra-se sempre como elemento do descontrole, do imprevisto, elemento desestabilizador e transformador, capaz de provocar mudanças no indivíduo e em seu entorno. O mar está em Vashti como símbolo também da derrota operada por esse elemento abissal na batalha de Salamina. O corpo feminino, o da rainha, apesar de estar atado ao rei, não pertence aos seus domínios, não poderá ser visto como parte do império do soberano, por isso, como não pode ser usurpado, receberá a punição por assumir a própria identidade de ser subalterna, mas falar por si.

Aquilo que o rei queria mostrar era um corpo sadio, belo e eternamente jovem. Nesse corpo coadunado ao império persa não havia, nem de longe, a sombra da derrota, da doença e da mágoa que corroíam o reino e o seu dirigente.

Pensando sobre esse desejo sobre o corpo belo e perfeito, percebemos que a imagem da busca e obsessão por um corpo belo também está presente em nossa era, e pode ser bem compreendida ao observarmos como é impulsionada pelo chamado mercado da moda e da beleza: um ideal de uma beleza quase ditatorial que impõe a imagem de um corpo magérrimo,

imposto e impróprio, em vários caracteres, para sujeitos comuns. Um padrão de beleza inalcançável. Talvez entendamos melhor o domínio e a percepção desse corpo, exemplificando-o do mesmo modo pela busca insensata da beleza eterna e do corpo saudável.

No tocante à estética do corpo, esse mercado tem se mostrado no consumo e desejo do corpo perfeito, eternamente jovem. Mais um domínio em que o corpo se deixa cooptar pelo capitalismo desenfreado, do qual se tornou objeto/produto desejado, espelho de uma busca impossível.

Essa busca, essa obsessão, já se verifica na Grécia antiga, como vimos. O corpo belo deveria ser exposto e ser configurado de forma que a sua beleza refletisse o próprio corpo do Estado, e vice-versa (SENNET, 2016). No poema de Fraga, se a beleza do corpo de Vashti fosse exposta, representaria um império inabalável, um corpo sem mácula, sem manchas, um território imponente. Sennet (2016) também esclarece que os corpos das mulheres e dos escravos eram vistos como frágeis, fracos, portanto deveriam ser cobertos. No caso da personagem persa Vashti, essa fragilidade perde espaço ao transcrever no corpo dessa mulher o poder: o corpo do Estado. Representá-lo ou não passa a ser uma opção da rainha. E mesmo que não se mostre em público, expõe a fragilidade, e não a opulência desse território de desgastes, desgraças e derrotas. Portanto, põe em xeque o próprio poder do rei Ashuero. Também, do mesmo modo, há um poder periférico na personagem Maria de Póvoas: afinal, só ela pode falar, o poeta Gregório de Mattos segue em silêncio em seu próprio degredo.

Se o corpo da rainha se dobrasse à vontade do rei, estaria perfazendo, construindo uma ideia de território ordenado (similar aos espaços citadinos descritos por Robert Moises Pechman),<sup>23</sup> no qual cada coisa teria o seu lugar, um território dominado, tirânico. Um espaço vigiado, no qual as regras devem ser cumpridas para a sobrevivência do império: todos têm que ser cordatos, saber qual lugar ocupam e propagar a aparência que as cidades deveriam possuir, um ideal de civilidade: ordem e saúde.

Ao refletir sobre esse corpo tomado como território primeiro, a intenção aqui é ver como são realizadas as trocas entre o corpo e o território, como se coadunam, compondo um espaço territorial imaginário na poesia de Myriam Fraga: O corpo do indivíduo, as cidades, a

---

<sup>23</sup> A esse respeito, quando pensamos o corpo das cidades, podemos tecer um pensamento próximo ao de Robert Moises Pechman, no livro *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*, livro publicado no Rio de Janeiro em 2002, pela editora Casa da Palavra. Pechman fala de cidades estreitamente vigiadas, em que os corpos são vigiados de perto e devem aprender a cartilha da boa convivência: uma tentativa de aplacar os conflitos que mostrariam a face da desordem. Mas essa desordem faz parte da própria constituição das cidades coloniais, objeto de estudo do teórico. O império quer possuir, conquistar, mas, junto com os territórios que abocanha, instaura e constrói a desordem.

ilha e o próprio mar, todos esses elementos interligados formam uma certa Bahia construída em versos.

É evidente que a nossa escolha por delinear esse corpo-território no citado poema do livro *Rainha Vashti* não pretende forçar uma leitura de que, nesse livro, a Pérsia seria uma espécie de “Bahia”, não nos interessa uma afirmação quase que “contorcionista” e desnecessária, a forçar os versos e utilizá-los de acordo com interesses, sejam quais forem, em uma investida de trabalho. Ao contrário, ao nos debruçarmos sobre o poema aqui estudado, cumprimos o papel de ilustrar e de refletir, de forma ampliada, sobre a poesia de Myriam Fraga, tendo como mote o território, mais precisamente, uma ideia de Bahia nos traços escritos por Myriam Fraga, de um território particular, erguido a partir de suas próprias trajetórias literárias ou não.

Se vemos essa Pérsia e o sujeito feminino assumindo um só corpo em *Rainha Vashti*, em “Pescadores de Mar Grande” e em “Sesmaria”, por exemplo, podemos identificar, do mesmo modo, a presença do corpo (seja ele feminino ou não) coadunando-se a uma espécie de território baiano imaginado em versos. A essa constatação soma-se o fato de que, ao enunciar uma Pérsia fictícia, enlaçada no corpo de Vashti, é também de seu local de pertença que Myriam Fraga parte. Esta é uma relação similar àquela empreendida no livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990), pela personagem Marco Polo. Esta personagem descreve as cidades que integram o império de Kublai Khan atravessada pela própria experiência íntima que possui com a sua terra natal — a Veneza que se corporifica e se cola à memória e ao seu corpo. Outro ponto que nos faz refletir e unir esse poema à base de nossa reflexão, sobre um possível território construído em versos por Myriam Fraga, é o fato de Vashti também ter o seu corpo atravessado por um mar interior: “E mergulha incontida nestas águas [...] / Nascente e sorvedouro.” (FRAGA, 2015, p. 78).

Esse corpo é tomado aqui como uma inscrição subjetiva de território que se faz como parte do corpo de mulher, corpo que é dividido por possuir uma relação com o mar, como se o mar pudesse estabelecer os limites dele, ou melhor, expandi-lo para além dos próprios limites corpóreos, “nascente” e “sorvedouro”, na imagem de um mar abismo e salvação. Mas, como afirmamos, o mar também poderá ser a possibilidade da dúvida sobre destinos ou mesmo o nascimento de uma nova vida. O corpo/território fendido pelo mar iguala-se a este em seu descontrole: podem fazer sempre tentativas de domínio completo, mas sempre haverá rasuras, rachaduras, discursos que servirão à constituição de um espaço da rebeldia, da imensidão do vário, fugindo sempre ao domínio e criando sempre estratégias de (sobre) vivência.

Ainda a refletir sobre o corpo, vemos este como o território do desejo, a ser conquistado ou submetido ao controle social e a todas as outras formas de controle embutidas nas sociedades capitalistas. Bernuzzi de Sant’Anna diz que o corpo humano é o “[...] derradeiro território a ser conquistado, desvendado e controlado [...]” (2005, p. 76). Sabemos que em diversas sociedades houve uma política de controle sobre o corpo dos sujeitos, e que esse se expande das ações do indivíduo, incluindo questões médicas, sanitárias e a biotecnologia, para o corpo coletivo; controle que se amplia também do corpo do indivíduo à ocupação e uso de áreas habitadas, passando à tentativa de domínio dos grupos, em tudo isso estaria o que Michel Foucault designa como biopoder.<sup>24</sup> Esse poder que age sobre o corpo não encontra, como afirmamos, um corpo passivo, mergulhado em inércia. David Harvey diz que:

O corpo que deve ser “a medida de todas as coisas” é ele mesmo sede de contestação das forças que o criam. O corpo (tal como a pessoa e o eu) é uma relação interior e, por conseguinte, aberta e porosa com respeito ao mundo. Desafortunadamente, a concepção relacional do corpo pode com demasiada facilidade assumir um viés idealista, de modo particular na política acadêmica. O corpo não é monádico, nem flutua livremente em algum éter da cultura, dos discursos, das representações, por mais que estes tenham importância nas manifestações materiais do corpo. (2015, p. 178).

É com o corpo que ocupamos e sentimos/ construímos a dimensão de outros territórios por nós particularizados. Esse corpo se inscreve e se deixa ser permeado por tudo o que está a sua volta, pelos discursos e ideologias. Um corpo agenciado por políticas e discursos, mas também agenciador, por não ser apenas passivo das ações, mas sujeito praticante delas; que sofre com as transformações ocorridas no espaço ocupado por ele, em uma sociedade na qual ele também funciona como máquina agenciadora e objeto agenciado. Um corpo construído assim como o sujeito, cheio de contradições e questionamentos.

Harvey utiliza o adjetivo “poroso”, ao falar sobre o corpo. O mesmo adjetivo pode ser utilizado para se pensar o território. Pensar este como poroso é refletir sobre ele como

---

<sup>24</sup> Termo utilizado por Michel Foucault para pensar o ato de submeter os corpos físicos das pessoas a um poder mais do que apenas disciplinador. Trata-se de uma prática, própria aos estados modernos, de regulação dos indivíduos que a esses estão sujeitos, por meio de mecanismos que se estendem ao controle da vida e das populações. Sobre isso, Foucault nos dirá: “[...] o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder. Em outras palavras, como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, voltaram a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana. É em linhas gerais o que chamo, o que chamei, para lhe dar um nome, de biopoder.” (FOUCAULT, 2008, p.3).

também relacional, tanto quanto o corpo. Assim, compreendemos que o território pode se expandir, ou até mesmo ser pensado, a partir de espaços mais reclusos, mais fechados, porém sempre com aberturas que permitem a sua formação, desconstrução e construção discursiva, ou mesmo a sua constituição como objeto criado também pelo homem, ou aquele que escapa ao próprio homem; ou seja, caberia nessa representação territorial a diluição e a reconstrução do próprio espaço onde agem diretamente interesses e estruturas de controle, políticos, sociais e econômicos.

Ver o corpo como poroso e relacional e o território sob a mesma égide serviria à proposta de repensar o conceito de território, a partir, também, das discussões e reflexões empreendidas por Deleuze e Guattari. Estes autores perguntam: “Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétuas ramificações, presos uns aos outros?” (1995, p. 18).<sup>25</sup>

Para Deleuze e Guattari, existe sempre o processo de desterritorialização e reterritorialização, pensando a dinâmica de um território sempre a se refazer, a se recriar. Tais processos são sempre contínuos. Contra a ideia de ver a desterritorialização como fim do território, um processo no qual os lugares no mundo globalizado perderiam aquilo que os particularizariam, deixando de existir, defende-se que outros territórios seriam refeitos ou os mesmos seriam reconstituídos e encenados, singularizando as suas particularidades. Pois se o corpo não é passivo, é poroso e relacional (usando o conceito de David Harvey), que se realiza e se constrói em relação a tudo, reagiria à perda do território e de suas particularidades, na pior das hipóteses, ressignificando tal espaço em outros lugares, ou mesmo o construído como identidade, um porto seguro. Mas se pensarmos em uma situação de expulsão e fim real que envolve os sujeitos e seus locais de pertença, teríamos, em última instância, a perda não só do território, mas também do corpo social entregue à morte, seja pela violência, seja pelo suicídio.

Se o corpo também reage às políticas de controle, haveria, do mesmo modo, a reação instintiva de reconstrução e proteção do espaço vivido, ou mesmo a reconstituição de espaços onde essa vivência pudesse ser rearticulada como proteção e reinvenção identitária. A esse respeito falam todas as tentativas de reinvenção de culturas que poderiam ser totalmente

---

<sup>25</sup> Essa também é a visão seguida por Rogério Haesbaert, que se utiliza dos conceitos trabalhados pelos autores para refletir a ideia de território e repensar também a ciência geográfica. Para Haesbaert, contra a ideia de desterritorialização como fim, sempre haverá um território sendo recriado. Um exemplo, dado por ele, é o dos chineses espalhados pelo mundo, mas que formam, em rede, parte de um território chinês acessado virtualmente. Tais reflexões também estão registradas na palestra “Novas territorialidades”, por Rogério Haesbaert da Costa, disponível em <<https://vimeo.com/8546062>>.

exterminadas: se há ritualização, resignificação e resistência nesses espaços territoriais, isso serve para salvaguardar tradições e lugares, em suas singularidades. Mas é claro que essa não é uma luta fácil, muito menos entre forças igualitárias. A vivência cotidiana nos mostra como lidamos com o(s) território (s), Haesbaert e Bruce nos dizem que “No cotidiano, a dinâmica mais comum é passarmos de um território para outro. É uma des-reterritorialização cotidiana, onde se abandona, mas não se destrói o território abandonado.” (HAESBAERT; BRUCE, p. 12).<sup>26</sup> Os autores se referem também ao território do vivido, das experiências que temos em diversos territórios, sejam eles relacionados à esfera familiar ou mesmo ao espaço do trabalho.

Novamente estamos discutindo o território como trajetória, não apenas como espaço percorrido pura e simplesmente, mas como vida; o modo como os sujeitos fazem uma espécie de mapa interior em que cabem os lugares de uma experiência de habitat, de ocupação, de trabalho, de discurso e poder. Pensar o corpo como território é refletir sobre este também como uma espécie de “bordado” em constante ação de tecer a si mesmo.

Já na seção “Pescadores de Mar Grande”,<sup>27</sup> o título nos aponta o sentimento de territorialidade, a experiência de viver o território na pele, em que há um enlaçamento entre o corpo do indivíduo e o território de pertença. Está presente no citado título o anúncio de um território que se revela em uma ideia de posse que enlaça o sujeito e o seu local, definido como amalgamado ao corpo do indivíduo, tornando-se um só. Entra, ainda, na construção desse território, o próprio espaço do trabalho artesanal do pescador, como se este se constituísse, junto com o território do qual faz parte, um lugar também feito de mar. Para exemplificar, trazemos os versos do primeiro poema de “Pescadores de Mar Grande”, em que veremos um pouco mais essa relação entre o corpo/território, enlaçado no corpo do pescador, mais uma personagem subalterna. O poema traz tanto a construção do instrumento de trabalho quanto a construção daquele que o utiliza: um *homem-barco*/*homem-mar*: uma espécie de construtor do espaço, tanto quanto as personagens do livro *Sesmaria* estudadas em *Labirintos de uma memória cidadina* (PAZ, 2011):<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Loc. cit.

<sup>27</sup> Os textos da seção “Pescadores de Mar Grande” são datados pela poeta Myriam Fraga com o ano de 1970, no livro *Poesia reunida*. Na apresentação do *Poesia reunida*, o texto “Poesia e memória”, Evelina Hoisel salienta que as produções de *Marinhas*, *Pescadores de Mar Grande* e de *Sesmaria* são anteriores ao ano de 1981.

<sup>28</sup> As personagens que se encontram no livro *Sesmaria* são desenhadas pela poeta Myriam Fraga como construtoras da própria cidade, nesse caso a antiga Cidade da Bahia, a Salvador. Assim, elas desfilam pelas páginas do livro, trazendo suas histórias coladas à história do lugar, erigindo uma memória histórica subjetiva para a cidade. Fraga constrói outra Salvador, realizada em versos, diferente e igual à cidade de pedra e cal, como a conhecemos, nomeada pelo mesmo nome.

## I

De madeira  
Faz-se  
Um barco,

Amanho seco  
E seguro.

Crava, martela  
Calafate.  
De estopa e breu  
Faz-se.

Um barco,  
Seu porto obscuro  
Traçando seu leme  
Duro.

De trabalho  
Faz-se  
Um homem

Lavrado de dor  
E espuma,

Cinzel de tempo  
Na cara  
E a violência  
No punho.

(FRAGA, 2008, p. 31).

“De madeira faz-se um barco”, mas também da ilusão de segurança deste sobre as águas do mar. A constituição desse instrumento de trabalho traz o breu para as suas entranhas. Sendo assim, já se adivinha tal ilusão, o barco pode ser então um “porto obscuro” para o pescador, não um porto seguro. A segurança parece estar ligada ao modo como esse sujeito lidará com as águas do mar, utilizando-se da técnica, da força e do instrumento por ele fabricado.

O pescador é o seu ofício e o próprio instrumento de trabalho. É aquele que esculpe, prepara a embarcação para o desempenho do próprio ofício. Ofício aqui não é apenas uma atividade profissional, assume o caráter de vida e de morte, parte de sua subjetividade. O pescador é também um construtor do seu próprio espaço aberto sobre o mar, que amplia o seu espaço de vida/ação. O corpo é aproximado aqui à matéria do próprio trabalho do pescador,

um homem a lidar com o mar, com um material frágil: a madeira, seu “porto obscuro”, dada a fragilidade e a pequenez desse sujeito diante da grandeza do mar.

A fragilidade da matéria corporal do pescador e do barco se igualam, navegam sobre o mar, que serve como impulso de rebeldia e expansão para o homem e o território, constituindo-os: “De trabalho/Faz-se um homem/ Lavrado de dor e espumas”. O homem que aqui se mostra vai sendo lavrado, igual a uma pedra preciosa, pelo mar, pelo suor de seu ofício, por sua relação com esse “continente abissal” (CORBIN, 1998). Isto passa a ideia de que, no poema, é quase impossível esse sujeito não ser transformado por esse mar, quase sangue a povoar as suas veias.

Sendo o mar também o território do pescador, esse mar se agiganta dando nome ao lugar trazido à cena do poema: Mar Grande. A poesia de Fraga referenda lugar e indivíduo (na figura do pescador), um corpo-território, assim como referenda na imagem do mar, em ligação com esse indivíduo, uma ideia de Bahia praieira.

No poema percebemos que o sujeito enunciatador observa um indivíduo e diz da sua condição, do seu envolvimento com o local de experiência. Teremos então a imagem de um corpo em performance de trabalho, observado e construído minuciosamente na prática de sua atividade. O pescador é, do mesmo modo, no poema, um construto de mar. Assim, partimos do corpo, na poesia de Fraga, para pensarmos a relação que envolve a constituição de um território erigido a partir de alguns elementos que servem à configuração também de um lugar vivido pelos sujeitos envolvidos nos poemas, marcado por essa mesma relação com o elemento líquido e com as suas memórias.

O território seria erguido pela poesia da escritora como uma espécie de alargamento dos espaços, em que o mar parece espriar indivíduos e lugares de pertença, mas unindo-os em um só. Aqui já veríamos uma característica da lírica: tornar objeto e sujeito um só, “um no outro”, a não separação entre ambos, uma das características basilares da lírica moderna (STAIGER. 1997). Servimo-nos aqui dessa característica para pensar o próprio espriamento do território e do sujeito a partir do envolvimento entre esse indivíduo, seu lugar de pertença e o mar, em que o corpo dos indivíduos e os lugares são interligados, entram em comunhão, sendo que o mar funciona como elemento de rebeldia que renova os dois, nos versos de Myriam Fraga. Nessa relação, também, corpo e mar funcionam como territórios e se aproximam, chegando à fusão de ambos, entre outros motivos, porque representam espaços de rebeldia e desmedidas, mas que também são submetidos à tentativa de controle. Veremos nos poemas “Navegações” e “Noturno”, retirados da subparte “Idílios”, uma das seções de “Femina”, como o sujeito amalgamado ao mar, construto de mar, parece buscar o

conhecimento de si mesmo. No primeiro poema, o sujeito lírico dirá de si como um mar aberto, assumindo assim ser o próprio território abissal em que tantos empreendem várias navegações, em busca de superação dos limites:

Navegações

Não tenho mapas,  
Somente as aves  
Conhecem meu caminho.

Ó navegante de mim,  
Consulta o astrolábio.

(FRAGA, 2008, p. 385).

No poema, indivíduo e mar tornam-se um só, sendo o sujeito o caminho marítimo ou apenas a embarcação. Não se tem mapas ou truques para o domínio e o conhecimento do corpo do indivíduo envolvido nos poemas de Fraga. Indivíduo e mar se igualam como território, em “Navegações”, e o mar e o sujeito são espaços de descobertas, mas não são seguros: o mar desestabiliza a segurança do achado. Consultar o astrolábio também não trará tal segurança, “somente as aves” conhecem o caminho. E as aves, sim, podem levar à terra firme, como se estivessem em uma viagem em alto-mar. As aves são símbolos da liberdade, que também está contida no mar, e é desejada pelo corpo do sujeito, na tentativa de vivenciá-la. O indivíduo é rota e trajeto, talvez território de engodos.

O astrolábio, esse instrumento náutico para se assegurar do lugar buscado, do porto seguro, já nos diz de um indivíduo constituído pelo signo marítimo: ele é o próprio mar, o próprio “continente abissal” (CORBIN, 1989) e a embarcação. E se é mar, esse sujeito amplia-se, espraia-se para muito além do próprio corpo, toma a amplitude do que é indevassável, infinito, indomável — vastidão e imensidão formam o seu corpo. Desse modo, torna-se o indivíduo também um lugar ideal: o lugar da liberdade. “Não ter mapas” também assegura tal liberdade.

Se o mar pode ser visto como puro enigma, ligado ao corpo ele amplifica ainda mais esse sentido, tanto para si mesmo, quanto para o corpo, tornando-se ainda mais segredo de esfinge. Não “ter mapas” amplia também a possibilidade da procura, assim como aponta para um lugar ideal, ainda a ser descoberto, tal qual a “ilha” do *Conto da Ilha Desconhecida*, de

José Saramago (1998). No livro de Saramago, o “Homem” que procura a ilha desconhecida também busca o conhecimento de si mesmo, e esse conhecimento passa por uma busca interna, por um mar interno a ser navegado, um mar subjetivo. O barco que esse tal “Homem” tanto exige do rei (e consegue) é símbolo do começo de outra jornada, outras descobertas de lugares por conhecer, outros territórios do próprio conhecimento. As navegações do poema de Fraga são do mesmo modo internas, há um mar subjetivo que envolve o sujeito, é o próprio sujeito. Mas este também pode ser embarcação, como dissemos, e conduzir a si mesmo e ao outro à procura do desejo do encontro. Tanto quanto a citada personagem de Saramago, o sujeito lírico é barco, mar, desencontro e, finalmente, encontro.

No poema a seguir, é ainda o mar a sondar o sujeito, a invadi-lo, que está em cena. Não existindo nenhuma possibilidade de dualidade entre corpo e alma, ambos são um só, e compõem, do mesmo modo, o corpo da memória. Se a memória é um atributo divino, então nesse corpo cabe o transcendentalismo, uma ideia vasta de vida em união com o cosmo: o mar também representa um mundo à parte, um ciclo mítico da existência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008).

O corpo do indivíduo se coaduna ao mar, construindo com este um território de mar que abarca todas as trilhas, caminhos, histórias recontadas por Fraga, que dão conta de um território particular e que pode ser vislumbrado, por exemplo, em “Sesmaria”, “Marinhas” e em “Pescadores de Mar Grande”. Vamos ao poema:

#### Noturno

Este barulho do mar  
Em minha porta,

Este marulho de mar  
Em minha alma.

(FRAGA, 2008, p. 385).

No poema, o mar parece sondar o sujeito lírico, como a investigá-lo, espreitá-lo. Está à sua porta e adentra ao sujeito sem cerimônias, não pede permissão, alastra-se sobre sujeitos e lugares. Seu “barulho” já se torna “marulho”, mudando os sentidos e dando a ideia de movimento ao indivíduo. Para onde este vai, já não importa, ele será composto pelo elemento marinho e terá em si o movimento de idas e retornos, lembrando a própria passagem do

tempo, mas também a estrutura circular do mito, ritualístico, ritmo que rege a poesia e que está presente no próprio movimento que o poema parece imitar. Podemos mesmo perceber um movimento similar ao das ondas que quebram na praia, como se o ritmo do poema trouxesse o vai e vem dessas águas.

O poema traz a lembrança da maresia, como a incidir sobre o sujeito, modificando os seus sentidos. Se esse mar está à porta do eu lírico, do mesmo modo, representa o próprio corpo deste, como um templo, um corpo/casa/alma. Esse elemento líquido, ao adentrar a alma do sujeito, aprofunda e intensifica a sua atuação sobre este corpo: não fica na superfície, estabelece uma relação íntima com o indivíduo, a ponto de inseminá-lo, fertilizando-o. Mas isso não parece que trará a esse indivíduo apenas a calma.

Se o corpo e a alma trazem dúvidas, quando se amalgamam ao elemento líquido traduzem ainda mais a força deste, assim como o mesmo sentimento contido no mar, que tudo arrasta, traria também a força, o medo, a beleza e a ideia de sonho e pesadelo ao corpo das cidades descritas pelos versos fraguianos. Assumimos aqui, neste estudo, a ideia de incerteza como parte do elemento líquido que adquire a forma daquilo que o contém, ou o extrapola em transbordamentos.

Ao corpo pensado como o primeiro território são impostos certos limites, mas tenta fugir a estes. Pensá-lo, dessa forma, aproxima a ver o corpo também habitado ou criado a partir de relações exteriores e interiores. Ele é o primeiro a sentir, em seu invólucro permeável, as ações que se dão no espaço que ocupa como habitat. Não buscamos territórios concretizados pelo uso demasiado humano. Antes de tudo, trata-se de se pensar um território tecido pelo fio tênue da poesia, imaginado tanto quanto o império construído pelos relatos de Marco Polo a Kublai Khan: no jogo de descrever as várias cidades pertencentes ao imperador, Polo vai somando cidade a cidade, construindo um império, um território tão imaginário quanto as cidades descritas em seu discurso. Esse também é um jogo perfeito para se pensar uma possível Bahia na poesia de Myriam Fraga, um quebra-cabeça montado a partir das escolhas realizadas pela escritora.

### 2.3 Corpos e travessias infiltrados pelo mar

A construção poética de Fraga comporta uma espécie de mapa no qual vamos identificando uma ideia de território atado à história, à memória e à poética do existir de cada

indivíduo escolhido para dar voz a esse território. Este pode ser visualizado na poesia da escritora, como afirmamos, também, como uma ideia de Bahia, erigida a partir das relações com o próprio corpo dos sujeitos envolvidos nos poemas.

É desse modo que são convocados os “fantasmas/mitos” já conhecidos nossos, em “Sesmaria”, ou mesmo em “Femina”, como a Maria de Póvoas ou o poeta Gregório de Mattos, este sempre chamado a refletir sobre a sua amada deixada para trás, como mulher e como terra — a Cidade da Bahia encarnada na própria pele de Maria de Póvoas, que possui uma relação de quase ódio com o lugar em que ela resta aprisionada —, personagens retomadas para recontar a história de um chão antigo. Porém, percebemos que este se expande sobre continente e sobre águas. Afirmamos que a relação exposta entre personagens e lugares se dá, na poética de Fraga, como um movimento de expansão dos limites: segue do corpo para os locais tocados em versos, destes para o mar e do mar retorna para o sujeito, como se esse espaço fosse ao mesmo tempo parte do indivíduo, mas se ampliasse para muito além dele, muito além das práticas, das vontades individuais, caindo em uma imensidão daquilo que é incalculável, indomável e que assume sentidos vários: o próprio mar.

No ato de trazer os lugares colados à própria pele, esses sujeitos desfilam pelos versos da escritora, encenando no próprio corpo o sentimento de territorialidade. Outras vezes há a presença de um sujeito enunciativo, uma espécie de observador que capta, por meio do olhar, tudo aquilo que alcança: pessoas e lugares que formam também uma trajetória do vivido. Em outros momentos, ao corpo das personagens históricas são justapostos ou aglutinados os destinos da cidade. Mas em quase todos esses eventos é o olhar do sujeito lírico que descreve, do mesmo modo, “as ruas azuis”, como se fossem a água do mar a correr pela cidade, a Salvador de Myriam Fraga descrita em alguns poemas de “Sesmaria”.

Para cantar a sua terra, Myriam recorrerá a personagens quase insulares, como o pescador, a Maria de Póvoas, ou mesmo as personagens históricas. Todos esses ligados à terra e ao mar, sujeitos que dizem do lugar onde vivem ou da própria memória que vagueia, refazendo os caminhos perdidos nas veredas e brechas da narrativa do discurso oficial. Muitas vezes, a escritora traz aqueles que foram descritos nos antigos livros de história como heróis, caso exemplar da seção “Sesmaria”, do livro *Poesia reunida*, para seus versos, recompondo tais personagens.

Percebemos esses sujeitos traduzidos nos versos da escritora como “heróis frágeis”, mitos, “fantasmas” de uma origem. São aqueles que, de alguma forma, são afamados por erguerem a cidade, vivenciarem seu espaço em um período colonial, participando da origem do que veio a se tornar o Brasil. Quanto a isso, já dissemos que se trata de uma origem

violenta, violência que, do mesmo modo, permeia o contexto no qual “Sesmaria” é publicado, em forma de livro, pela primeira vez: o contexto da ditadura militar.

Para dar voz a essa origem, Myriam traz, em “Sesmaria”, o discurso sobre a história a ser contada por esses “quase mitos”, que remontam um quebra-cabeça antigo, enquanto recontam as próprias histórias ou a de seus infortúnios. Teremos então, na citada seção, os sujeitos que narram a partir de dois pontos de vista: o do dominador e o do dominado, misturando-se e inscrevendo um discurso que diz respeito também a todo um Brasil, em suas entranhas, em sua matriz.

A constituição desse território se dará também como parte das escolhas realizadas por Myriam Fraga. A primeira dessas escolhas é a sua cidade natal, a cidade de Salvador, representada em “Sesmaria”. Tal seção está dividida em quatro partes, a saber, “A cidade”, “Os fantasmas”, “Os naufrágios”, “Os invasores”, remontando a história da cidade de Salvador. Para tanto, a escritora traz as personagens pelo fio da memória, em uma espécie de rememoração, como se fossem convocadas a contar a trajetória da cidade, da Bahia e, por extensão, do Brasil. Desse modo, para pintar essa tal Bahia e sua memória, são evocadas personagens para compor esse intricado jogo.

Nessa primeira parte da citada seção, a Salvador representada por Fraga parece acordar de um sono de séculos, de uma espécie de dança dos tempos. Esta cidade emerge das águas como um corpo de mulher, um mito, mas, do mesmo modo, como um animal doméstico (a cadela submissa) ou como uma fera pronta ao ataque. Essa urbe parece sempre traçar o seu destino de cidade marinha, esquecida, suja, desacreditada. Uma cidade que mal consegue erguer-se sobre as próprias pernas, sempre em risco de queda.<sup>29</sup> Há sempre o olhar de um sujeito enunciador que observa a cidade de longe, avaliando as suas linhas, seus percursos, suas histórias; alguém que se coloca no presente, mas consegue distanciar-se de seu tempo, tal qual a figura do poeta descrito por Giorgio Agamben (2013),<sup>30</sup> no texto “O que é o contemporâneo?”, a avaliar tudo a sua volta, incluindo o passado.

Seja em prosa ou em versos, quando se trata de olhar os locais por ela abarcados (Salvador, a Ilha de Itaparica e suas regiões e o Recôncavo), há sempre a presença de um sujeito a refletir sobre os próprios caminhos, o de outros sujeitos e os dos lugares tocados em versos. Isso nos serve de mote para iluminar ainda mais a nossa tese de que há um território

<sup>29</sup> Também encontramos em outros poemas e nas crônicas que estão presentes em *Ventos de verão*, de Myriam Fraga (2016), referências constantes da cidade vista como um animal ou fera.

<sup>30</sup> Para Agamben, o poeta está à frente de seu tempo, sem, contudo, desligar-se da época em que se insere, sendo capaz de ter um olhar crítico para seu próprio tempo. Esse distanciamento necessário é o que faz deste um sujeito contemporâneo.

particular na poesia de Fraga e de que esse funciona como uma espécie de pêndulo: uma ideia de território particular, que se constrói envolvendo sujeitos, locais e o elemento líquido, uma relação pendular que vai dos corpos dos sujeitos para as cidades e delas para o mar, voltando ao corpo, em que o mar parece transformar tudo em volta.

No poema a seguir, notamos a presença de um corpo/território que se faz na imagem de uma cidade-mulher que se levanta do mar, o poema “A cidade”, sendo observada por um sujeito enunciatador que se coloca como próximo a esta.

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

Armada em firme silêncio  
Dependura-se dos montes

[...]

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

[...]

(FRAGA, 2008, p. 49).

A primeira descrição feita pelo sujeito enunciatador traça uma mulher de pele sensual, marinha e fragilizada pelo esquecimento da própria memória. Essa cidade-mulher que se levanta do mar está afinada com o mito de Yemanjá, aquela que tem domínio sobre as águas do mar, “continente abissal”, “território do vazio” (CORBIN, 1989). Porém, mais do que levantar-se do mar, ela é e foi plantada neste, portanto, sua relação com esse espaço data da sua própria origem, a “cidade-porto” e a “cidade fortaleza”. Sua existência deve-se justamente ao seu braço de mar, uma localização perfeita para o contato com outros povos, para o

comércio e para a própria defesa. Plantada nessas águas que parecem invadir as ruas e sujeitos.

A cidade é descrita pelo sujeito enunciador como se o mar e seu corpo fossem feitos de um só composto. Personificada, a cidade ressurgue das águas ainda em limo de esquecimento, tocada pela “salsugem”, tomada pelo salitre que respira e que exala no ar, como próprio a um espaço citadino corrosivo.

Em um segundo momento do poema, ela passa a animal domesticado, aos pés do sujeito enunciador: “minha cadela e amiga”, mostrando um lado de subserviência e lealdade. Mas a quem serviriam essas duas qualidades, se o chão ocupado, a passagem do tempo e a sua memória são marcados pela erosão? Pela corrosão causada pelo salitre em seu corpo, seu ar, contaminando tudo em volta? Tal postura do animal doméstico pode ser vista também como um elo, um laço de amizade entre aquele que apenas observa e o animal/cidade que parece esperar por novos rumos, novos horizontes.

O sujeito enunciador é quem fala de um espaço de memórias esquecidas, observado por ele. Esse olhar atento nos mostrará a cidade em firme decadência, em constante risco, dependurada em um tempo de puro medo e de muita violência, silenciamento, perseguições, que também se dobram ao contexto da primeira publicação de “Sesmaria”, em forma de livro, o contexto ditatorial. Mais uma chave para chegar a uma compreensão da subserviência e da postura subalternizada do animal/cidade, no citado poema.

Como vimos, nem sempre a cidade será metamorfoseada em um corpo humano, às vezes, ela se apresenta sob o corpo de uma felina, uma pantera, revelando-se uma cidade intranquila; em outras, essa é a tal cadela aos pés do sujeito enunciador, mostrando uma domesticidade, uma atitude passiva ante a destruição que se dá sobre o seu solo.

A imagem da fera pronta para o ataque, que é recorrente na primeira parte do livro, lembra a imagem da cidade-fortaleza, função para a qual a antiga Cidade da Bahia (Salvador) foi criada, assim também a sua relação com o mar, para o qual está voltada, ou melhor, debruçada sobre “as rotas deste” e com as “colheitas” por ele produzidas, uma referência aos naufrágios ocorridos em seu entorno, na Baía de Todos os Santos. Tal imagem de animal ou fera será constante em diversos poemas<sup>31</sup>, quando os sujeitos enunciadores, de longe, do outro lado da baía, observam a cidade. A imagem da fera será exaltada no poema a seguir:

---

<sup>31</sup> Essa imagem está presente também nas crônicas de *Ventos de verão*, de autoria de Myriam Fraga.

## Noturno

Da balaustrada da noite  
 Se debruça  
 Pantera na tocaia do imprevisto.

Estende com vagar  
 As suas patas,  
 Na felina postura  
 Sobre as rotas do mar  
 E a salgada colheita.

Volta o úmido focinho  
 E a corcova simétrica  
 Aos ventos do sul  
 Que lhe arrefecem o pêlo,

Os olhos corroídos  
 De sombras e naufrágios.

(FRAGA, 2008, p. 54).

Da balaustrada, a pantera-cidade espreita a todos, o cenário parece o da Baía de Todos os Santos, como a cheirar o perigo, é a cidade metamorfoseada em animal, um corpo de um felino, parece deitar-se sobre uma espécie de berço de mar, parece, por sinal, alcançar o mar e o que ele traz para a história do lugar. Traz inimigos, o tráfico negreiro, invasores, encantos, mitos, fantasmas, memórias. O que ele leva? Leva para o fundo de si mesmo a formação de um lugar de naufrágios como espaço “de achados”.

A cidade também aparecerá como fera, a “ferocidade azul”, “o leopardo”, “a pantera pronta ao ataque”, imagens comuns em “Sesmaria”, como uma espécie de resistência ao contexto em que foi publicado, mostrando uma cidade cheia de conflitos, tentando apaziguar os próprios caminhos. Mas, do mesmo modo, como vimos, é também a perspectiva de quem observa a cidade de longe, adivinhando a sua estrutura física e formando para esse corpo diversas imagens que se assemelham a animais ferozes e, por vezes, marinhos ou simples cadela deitada a observar os próprios destinos. No poema, esse animal se assemelha a um observador do que passa em suas águas, a parte líquida do seu corpo, tocada por suas patas de fera. “Patas” que invadem o espaço das águas e já não se sabe o que é fera ou mar: tem-se a fera/cidade marinha. Parece um bicho à espreita do que virá das suas mesmas águas, em pura postura ativa, sem descanso.

A antiga Cidade da Bahia e sua memória histórica são parte do espaço tracejado em versos que dá corpo a essa Bahia imaginária particularizada por Myriam Fraga. Assim, ao traçar os passos iniciais de uma Bahia (tendo como ponto de partida tal cidade), Myriam Fraga insiste em referendar a importância capital que recai sobre tal território, vendo-o a partir de uma origem, um passado histórico. Lançar mão de tal importância ao descrever sua terra natal é, de certa forma, reverenciar também antigos discursos que se debruçam sobre uma ideia de Bahia como berço do Brasil. Tal discurso propagado pelo estado, também pelas agências de turismo, insiste em reafirmar a Bahia como ponto de partida para o que se tornou o Brasil e como ponto de chegada: uma terra abençoada, mística, onde tudo aconteceria, uma terra cheia de mistérios. Tal insistência se alinha perfeitamente ao discurso da baianidade, o qual também se firma a partir da ideia de Bahia como berço cultural e matriz, uma primazia festejada e propagada em diversos discursos: Tudo nasceria nessa terra. Porém, ao remexermos nessa imagem, teremos também uma ferida mal curada: a velha Bahia é vista como uma imagem nem tão benquista, um espelho de Brasil.

Na segunda parte, “Os fantasmas”, constante da seção “Sesmaria”, a poeta traz a história da cidade, anterior até mesmo à sua fundação, colando a própria história do Brasil, coadunada às vozes, histórias e corpos das personagens. Em “Os fantasmas” Myriam Fraga reconstitui personagens que reconstroem a história e a memória da Cidade do Salvador, no momento de sua origem, construção e fundação, e do próprio Brasil, tais como Pedro Álvares Cabral; Francisco Pereira Coutinho; D. Baltazar de Aragão; Tomé de Souza; Catarina Paraguaçu; Caramuru; Francisco Frias e Anchieta. São personagens que parecem navegar/andar pelo chão de uma cidade esvaziada da própria memória, quase mitos, fantasmas de fato, que nesse local de perda de sentidos tentam resgatar sentidos e a memória local. Talvez esses quase mitos consigam produzir outros sentidos para si e para outros, toda uma coletividade. No segundo capítulo, intitulado “A cidade — seus fantasmas; O mar — seus naufrágios”, da mesma dissertação de Mestrado, *Labirintos de uma memória cidadina: caminhos da cidade em “Sesmaria”*, de Myriam Fraga (PAZ, 2011), foi discutido o quanto as personagens que passeiam em “Os Fantasmas” se comportam como aparições fantasmagóricas, como se constituem e, ao mesmo tempo, assombram a memória do lugar. São, entretanto, personagens frágeis, porque, por mais que o discurso oficial tenha tentado vê-los enquanto heróis, estes não se sustentam. A grande maioria deles são colonizadores, “donos de gente e de terra” (FRAGA, 2008, p. 61) que marcam a violência do dominador sobre os dominados. Se eles foram descritos como heróis, isso se deve ao fato de que, no discurso

oficial da história do Brasil, cabe apenas o relato do vencedor e não o do vencido (leia-se: dominadores e dominados, colonizadores e colonizados).

Nos poemas de Myriam Fraga, esses sujeitos são vistos como personagens insulares que também fizeram parte da constituição de um território. A primeira personagem trazida aqui para exemplificar esses corpos insulares, ou corpos de mar, está presente no poema “Catarina”:

O lavor daquela lavra,  
Arabesco ou  
Pedra fina,  
Face de mito e sereno  
Se adivinha

*Catarina jaz num berço  
Feito de terra e segredo*

Será de pele ou  
Areia  
Aquela mulher no  
Escuro  
Que se incendeia?

*Hoje o corpo-correnteza  
Deita raízes no chão*

Calcanhar de duro  
Sílex  
Um osso branco  
Navega  
No rio mar ou  
Memória

*Galopam fantasmas presos  
Ao roteiro de seus passos.*

[...]

(FRAGA, 2008, p. 63).

No poema, verifica-se como a história da própria Bahia atrela-se à história do Brasil. A personagem Catarina Paraguaçu figura como um ente da memória, uma espécie de lembrança-fantasma a rondar a memória da cidade de Salvador, mas esse crivo de memória retomará no corpo dessa mulher caminhos futuros que germinarão a partir dela. Catarina é mito, corpo, é memória recobrada.

Ela será a única personagem feminina, na seção “Sesmaria”, a cumprir a tarefa de reinventar os caminhos que não dizem respeito apenas à cidade de Salvador, mas a uma Bahia que gesta a história do país. É claro que essa não é a história da cordialidade, é também a história de uma violência.

Catarina “jaz num berço”, em que se misturam vida e morte, mas mesmo esta não representa um fim, e sim, a semente, um gérmen de um território por se fazer, gérmen esse que parece estar contido no próprio corpo da índia Paraguaçu. É nesse corpo-correnteza que os caminhos começam, que uma trajetória é realizada. Não por acaso estão atados aos pés dela, no poema, os “fantasmas que galopam”.

Assim, todas as outras personagens que, de modo similar a Catarina, figuram na parte “Os fantasmas”, mesmo aquelas que antecedem o poema “Catarina”, estão presas ao “calcanhar” dessa mulher-mito que escreve com os próprios passos uma pretensa ancestralidade. É como se ela anunciasse já no próprio corpo, ou memória, outras vozes que serão vislumbradas ao longo dos poemas, uma espécie de possessão na qual “Catarina” abre o espaço para que outras personagens/mitos ou fantasmas se apresentem aos poemas de “Sesmaria”.

É notável como o poema se desenha esteticamente como uma espécie de redemoinho, forçando o olhar do leitor para a sua estrutura airosa, como se nesse redemoinho tudo começasse; como se a personagem dita em versos trouxesse em um “pé de vento” os outros fantasmas que assombram a memória da cidade. Também é notável que na constituição dessas personagens alguns materiais lembrem também elementos da construção da cidade (pedras, arabesco, areia) que dão vida a essa Catarina reconfigurada no poema. É dos pés dessa personagem a possibilidade de se cumprir todos os outros roteiros, que dirão respeito aos caminhos e caminantes da cidade, a partir de Catarina poderão desfilar os heróis frágeis recriados por Fraga. Essa mulher, saída do escuro da memória, mas, ao mesmo tempo, face de esquecimento, desenha-se em pele, em areia, em pedra, em poema/redemoinho, e vai reconstituindo/acendendo, aos poucos, a sua memória e a dos seus descendentes.

Desse modo, tal personagem já se realiza como uma espécie de máscara, ela vislumbra que o corpo daquele que se posta como “veículo”, assim como o poeta, terá em si mesmo a convivência de outros, será como um “corpo de passagem” (SANT’ANNA, 2005) para outros entes. “Catarina” anunciará essas outras personas que seguirão atadas à origem de um possível território baiano e brasileiro.

Desse modo, vemos desfilar em “Os fantasmas” personagens como “Pedro Álvares Cabral”, “Tomé de Souza”, “Francisco Pereira Coutinho”, “Caramuru”, “Anchieta”, “Gabriel

Soares”, “D. Baltasar de Aragão” e “Os ancestrais”, dentre outras. É bom lembrar que “Catarina” e “Os ancestrais” carregam o peso da ancestralidade, pesa sobre eles a origem de Bahia<sup>32</sup>: uma representante indígena e os africanos serão como a pedra angular dessa ideia de Bahia.

Se pensarmos nessas personas/máscaras das quais se utiliza Myriam Fraga, chegaremos ao que Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, chamou de “despersonalização do eu”, que seria realizada pelos poetas modernos. (HAMBURGER, 2007). Nessa despersonalização, o sujeito empírico parece ceder espaço a “*outros eus*”, como se fosse um veículo para outras vozes, deixando para trás a ideia de uma poesia centrada no eu empírico, nas experiências, em um tom confessional. Para nós, essa relação de despersonalização, em Myriam Fraga, pode ser vista em analogia com o ato de possessão. Segundo Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2005), nessa possessão os corpos servem como travessia, não tomam nada do outro e não deixam de ser o que são: apenas se comportam como “corpos de passagem”, abre-se o corpo à passagem do outro, trazendo experiências várias para os indivíduos envolvidos.

Como esclarece Le Goff, os gregos, na época arcaica, fizeram da memória uma deusa, Mnemosine, aquela que inspirava os poetas. “O poeta é, pois, um homem possuído pela memória [...]” (LE GOFF, 2003, p. 433). A possessão, então, já estaria ligada aos gregos, à ideia de inspiração. Não nos admira que tantos poetas tenham utilizado a palavra “possessão”, quando falam de sua relação com a escrita poética, referindo-se à inspiração (como se, em seu ato de criação poética, fossem possuídos pelas musas, filhas da deusa da memória). Entendemos aqui tal relação não apenas como direcionada à inspiração, mas como uma prática do poeta, que traz no eu lírico, ou sujeito enunciador, a possibilidade de múltiplas vozes, histórias, experiências, corpos em uma escrita que funciona como devir. Deixar-se ser possuído pelo outro, como uma sedução feita através das palavras.

Segundo Bernuzzi de Sant’Anna, “A possessão é uma experiência presente em diversas religiões e faz parte de inúmeros cultos nos quais homens e mulheres são periodicamente preparados para receber a presença do divino.” (2005, p. 104). A possessão foi vista por muitos sob um viés pejorativo, sempre lhe sendo atribuída a ideia daquilo que é representado como maligno, demoníaco. Essa prática é encontrada em diversas religiões, mas,

---

<sup>32</sup> Tanto “Catarina” quanto “Os ancestrais” figuram como os poemas em “Sesmaria” que apresentam, no primeiro caso, a voz de uma mulher, e no segundo, a presença do povo africano na construção da imagem da Cidade de Salvador. Quanto aos indígenas, aparecerão em outros poemas da subparte “Os Fantasmas”, como se participassem das histórias das personagens que circulam pelo espaço citadino, geralmente ligados à guerra ou a rituais antropofágicos, mostrando a resistência daqueles que foram submetidos ao poder colonial. Assim, essa presença também rasura a história contada pelas personagens/fantasmas da memória da Bahia.

principalmente, naquelas de matriz africana. E, como sabemos, há, por parte de uma visão sectária, um olhar limitado, reducionista e discriminatório tanto para as doutrinas de matriz africana, quanto para a prática da possessão, apenas pretexto para justificar o desrespeito e as perseguições, ferindo o direito fundamental à liberdade de religião garantida pela Constituição Federal Brasileira. Mas, deixando o teor pejorativo de lado, se há algo de maligno na possessão, na sedução das palavras, isso pode ser lido como metáfora das desmedidas que marcam a escrita poética. Bernuzzi de Sant'Anna nos mostra que, durante tal prática religiosa, os corpos se comportam como travessia, quebrando os limites entre espírito e matéria. Não há em nenhum momento a supervalorização do corpo e nem a sua diminuição frente ao valor da alma. Os corpos se expandem e se deixam utilizar como veículos para outros, passagens para outros estados, outras experiências.

Dito isto, mais do que máscaras ou personas vividas no exercício da escrita poética, o poeta se comporta como um “corpo de passagem”, um corpo no qual outros podem conviver em comunhão, em multidão, nas múltiplas vozes e sujeitos que aciona em sua escrita: nesse corpo há espaço para a convivência em devir, outros entes que deixam algo para o poeta, que lhe atravessam o corpo, como se esse fosse realmente um veículo para outros e não fechado em si mesmo. Não caberia, por exemplo, pensar a voz de um sujeito enunciador, que se coloca no poema como um pescador, como aquele que priva este indivíduo do direito de fala, do direito ao próprio corpo. Nessa possessão, não há tomada de poder, a possessão é um encontro, uma travessia para outro estado, nunca um aprisionamento.

Na escrita poética, o sujeito enunciador presta-se como um barco, uma travessia, o que Bernuzzi chamou de “corpos de passagem”. Longe da esfera religiosa, esse tornar-se corpo de passagem é uma prática cotidiana, comum ao ser humano, basta refletir sobre a própria vida, sobre as fases, etapas pelas quais todo e qualquer ser humano passa: sempre nos tornamos outros nessas travessias. Temos a experiência de nos tornarmos vários, mesmo que não percebamos isto durante a vida.

Bernuzzi de Sant'Anna nos oferece o exemplo da passagem do corpo jovem para a velhice, em que resta no indivíduo a experiência da juventude, mas ele assiste pouco a pouco a sua transformação em um estranho. Como aquele que se olha no espelho sem reconhecer a si mesmo, na face e nos gestos, mas sabe-se ainda viver no mesmo corpo. Mas isso não diminui nem banaliza a tarefa do poeta: ele consegue realizar esse exercício com maestria, sem que percebamos, muitas vezes, quão várias é o corpo encenado em versos ou em prosa, e nos cria a armadilha do eterno fingidor. Do mesmo modo, o elemento abissal convocado pelo poeta parece participar dessa possessão, ocupando corpos, mas não deixando de ser sempre

uma passagem para outra situação, quando atravessa a cidade, por exemplo, parece renovar-lhe os sentidos ou lhe corroer a pele como a passagem do tempo.

No poema a seguir, veremos mais uma dessas personagens/fantasmas que Myriam Fraga traz em seus versos, trata-se de mais um navegante a naufragar também no mar da memória. Seu corpo será tomado pelo mar, fará parte, assim, desse elemento líquido:

D. Baltasar de Aragão

Reparto meu horizonte  
Ao sabor da fantasia.  
Mar-oceano defronte  
Até onde a vista alcança,  
Atrás um mar de esperança  
Na onda doce e contida  
No talo verde das canas.

Não fosse eu senhor de guerra,  
D. Baltasar de Aragão,  
Dono de gente e de terra  
E de um império construído  
Com a palma da minha mão.

Tenho um destino de areia,  
Pressentimento de algas  
Na fita clara das canas.

Engenho barco ancorado  
Ou barco de navegar,  
Fabrico meu ataúde  
Com velame e mastaréu,  
Sentado ao leme da morte  
Singradura de naufrágios  
Adivinho,

Uma couraça no peito  
E a funda garra (ÂNCORA)  
Nos pés.

(FRAGA, 2008, p. 61).

Essa personagem retoma um poderoso senhor de engenhos, homônimo, que viveu no século XVII<sup>33</sup>, o qual naufraga com o próprio navio ao combater com os franceses, é mais um

---

<sup>33</sup>Sobre D. Baltasar de Aragão, há o seguinte relato de Frei Vicente do Salvador, no Capítulo Sexto do livro *A história do Brasil*, cuja escrita consta do ano de 1627: “[...] logo começou a perceber e fortificar assim a cidade

dos corpos tomados pelo mar, faz parte “dos achados” desse elemento abissal. Essa personagem histórica é uma daquelas que fortificam a cidade na batalha contra os invasores, é também aquela que sucumbe no mar, ainda em batalha. O navio que fabricou lhe serviu como última morada, um caixão apropriado para o poder dessa personagem: “Fabrico meu ataúde”.

O mar é o espaço de vida e de morte desse indivíduo, é também sob as suas águas que se encontra o destino da personagem. Porém, temos que demarcar outra visão desse mar, que aqui aparece também metamorfoseado em plantação de cana, um mar verde constituído de outro elemento, não líquido, uma metáfora para o senhor de engenhos que sucumbe no “território abissal”.

Repartir o próprio horizonte “ao sabor da fantasia” talvez seja atribuir a si mesmo um poder maior do que pensa possuir, afinal, “senhor de terra e de gente”, afamado como um dos mais ricos senhores em sua época. Esse senhor de engenhos é uma das personagens que Catarina Paraguaçu parece anunciar. No poema, os inimigos que D. Baltasar de Aragão combaterá em alto-mar não serão os franceses: o obstáculo maior dessa personagem estará nesse lugar que a vista não dá conta: O “Mar-oceano” a sua frente, que o acolherá. Se “é doce morrer no mar”<sup>34</sup>, essa doçura aqui se reflete nos últimos versos da primeira estrofe, que lembram novamente que tal sujeito foi senhor de engenhos.

O que seria ter “destino de areia”? É ser fácil de ser levado pelo vento ou tempestade? Formar bancos no profundo mar, indo para a profundidade de suas águas? Assim entenderíamos o “pressentimento de algas”, sabendo que a substância que constitui o próprio corpo material pode se perder em um mar indomável, que o seu “ataúde” não é capaz de domar, assim como barco ou navio nenhum, sobretudo quando os homens promovem batalhas sobre as águas marinhas: o mar sempre estará pronto para fazer a sua colheita.

As referências que ligam o senhor de engenhos ao mar são constantes. O poema parece recontar a história da personagem. Temos a imagem do “engenho barco ancorado”, o que lembra o fascínio e a obsessão da personagem em construir uma poderosa embarcação

---

como a praia, cercando-as de suas cercas de pau a pique, com tanta diligência que a todo o instante trabalhava com os seus escravos, e criados sem ocupar a outros, senão era a oficiais de carpinteiros, e pedreiros, com que fez de pedra e cal o muro e portal da barda do Carmo, que até então era de terra de pilão, reformou e fortificou as portas, o que tudo pagou da sua bolsa, e até os paus para a cerca da praia mandou vir quase todos nas barcas dos seus engenhos; [...] pendeu tanto a sua nau, que tomou água pelas portinholas da artilharia, e calando-se pelas escotilhas, que iam abertas, foi entrando tanta, que em continenti se foi ao fundo com seu dono, o qual quando se fazia, dizem que dizia “Faço o meu ataúde”, e com ele se afogaram mais de 200 homens assim dentro na nau, como nadando no mar, donde não houve quem os tomasse [...]”. (p. 133). Esse texto se encontra disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000138.pdf>>.

<sup>34</sup>Verso da canção “É doce morrer no mar”, composição de Dorival Caymmi e letra de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/dorival-caymmi/e-doce-morrer-no-mar>>. Esta música faz parte do Álbum *Canções praieiras*, lançado pela Odeon, no Rio de Janeiro, em 1954.

(fato que o registro histórico comprova) e de sua prepotência: se ele é um senhor de engenhos e “dono de terra e gente”, como poderia não domar o mar, não estar sobre suas águas, combatendo os inimigos? Para ele, com o seu navio poderoso, o mar abriria passagem. Ocorre que essa passagem é apenas de ida para as profundezas das águas salgadas.

A arrogância do senhor será vencida pela imponência do elemento líquido. Notemos que, apesar de funcionar como uma espécie de fantasma da memória, essa personagem, na figura do sujeito enunciativo, traz ainda um tom de arrogância, como se não compreendesse o quanto a sua matéria foi frágil diante do continente líquido. Afinal, em combate contra os franceses, não combateu apenas os inimigos, mas, também, o mar. Gaston Bachelard diz em *A Água e os Sonhos*:

A água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente. [...]

*Não terá sido a Morte o primeiro navegador?*

Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a *última barca*. Seria a *primeira viagem*. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira [grifos do autor]. (2013, p. 75).

Se essa simbologia traz o mito para refletirmos sobre a imagem da água, e a Morte se mostra como o primeiro navegante, no poema, D. Baltazar de Aragão se mostra também como um mito/fantasma que vem trazer a memória de si e do local. A primeira e verdadeira viagem desvendaria, quiçá, o que falta no discurso sobre a história do lugar. Revelaria o modo como essa personagem/navegante se ata ao mar, sendo apenas substância fantasmagórica, relacionando-se com essas mesmas águas, símbolo de vida e de morte. Então essas águas do mar conduziriam, em certos momentos, nos poemas de Fraga, os mortos (os fantasmas) a cumprirem o destino de refazer a memória coletiva do território e de seus personagens.

A esperança que adoça essa morte talvez diga de uma história que será contada como glória, como parte da história do Brasil. Estará, talvez, do mesmo modo, em uma vida plantada no “território do vazio” (CORBIN, 1989), esse território líquido nega a ideia de vazio nas memórias que carrega para dentro de si, fora o que é material e que carrega para suas profundezas: nesse mesmo mar, em que tal personagem mergulha com tripulação e navio, existem tantos outros naufrágios, memórias de outras gentes e embarcações. É nesse

“território” de águas, no poema, que a personagem parece movimentar-se sobre a antiga terra da Bahia.

Seu engenho agora será apenas um “barco ancorado” nas profundezas do abismo marinho. Esse barco/navio é “leme de morte”, “singradura de naufrágios”, “âncora” atada aos pés, ao destino anunciado por sua fala histórica, relatada por Frei Vicente do Salvador em *A história do Brazil*, referente à fabricação de seu navio: “Fabrico o meu Ataúde” (p.133, 1627). Assim, ter destino de areia é estar ligado, do mesmo modo, ao mar, às profundezas do continente abissal. Lembramos que a “Catarina Paraguaçu”, trazida pelos versos de Myriam Fraga, também é constituída por uma “pele de areia”. D. Baltasar de Aragão é mais um desses corpos fendidos por esse abismo marinho e ajuda a compor esse território que é mar e terra.

Essa tal Bahia que nasce no corpo já é demarcada por sua relação com as águas. Está nos corpos dos naufragos, dos afogados, dos navegantes e pescadores, dos sujeitos que transitam pela cidade ou no próprio sujeito insular, moldado para perquirir a passagem do tempo e o seu próprio percurso de vida. Como vimos, mesmo quando o que se apresenta para nós nessas *personas* é um mar interior, ele traz a imagem da rebeldia, imensidão, incerteza e da perda da noção de limites para o sujeito.

Pensar os corpos como travessias inclui refletir sobre os sujeitos trazidos aos poemas coadunados aos lugares aos quais parecem pertencer. Surgiriam, dessa forma, personagens que dizem a cidade, ou como os pescadores, na poesia de Fraga, que atrelam seus corpos aos locais ditos em forma de poemas: nasce um território maleável, dobrável, fendido pela multiplicidade, fendido pelo mar.

Assim são convocados outros sujeitos que constroem um território que confunde espaço e gentes, cidades, ilhas, vozes e interditos, terra e mar. Personagens que alargam um espaço imaginado e construído na poesia fraguiana, em uma espécie de cartografia. No poema a seguir, retirado da seção “Pescadores de Mar Grande”, veremos mais desses corpos atravessados pelo mar, agora na simplicidade da figura do pescador:

## VI

Carrega a morte  
No pulso,  
Corda e o mais  
Que na ancoragem  
Necessário  
Se faz.

Feroz respingo  
 O minuto  
 De ferro descendo  
 Ao fundo.

Defronte ao mar,  
 Seu legado,  
 Joga um trunfo.  
 Sai lesado.

(FRAGA, 2008, p. 34).

Habitar o território abissal só é possível entregando-se a ele, ou sendo mito, nesse sentido a colheita que os “Pescadores de Mar Grande” fazem é também a colheita da vida: Plantada no mar, a morte seria apenas semente, abismo possível para todo náufrago, marinheiro ou pescador. Daí “Jogar o trunfo e sair lesado”. É com a vida e com a morte que o pescador sabe que está lidando, afinal, ele também é um corpo frágil sobre a imensidão do mar. Mas não pode evitar, o mar é instrumento, casa, espaço de trabalho.

O poema nos mostra por meio de imagens essa tarefa ancestral, de um sujeito que planta o anzol atraindo vida, alimento; mas que também pode ser sugado pelo mar, como a próxima colheita desse elemento abissal. Carregar a morte no pulso já diz do ofício do pescador, ele comanda, de certa forma, também o seu ataúde, porque é dele o comando da própria jornada sobre as águas, nos caminhos do mar. É ele pequenino diante da velocidade dos ventos, diante do mar bravio. Ao mesmo tempo, é com o próprio pulso que retira o alimento desse mar. Ele faz, de certa forma, uma colheita sobre as águas marinhas. E a ancoragem parece ser o seu único momento seguro, desde que consiga realizar o seu ofício com segurança.

Feroz parece ser esse mar; ferozes parecem ser os minutos sobre o corpo do pescador, como uma isca em anzol; feroz também é seu ofício de lidar com o mar, de realizar todo o seu trabalho com muita força, tal qual o aço pendido em um anzol: em um minuto tudo pode ser modificado, mostrando a imprevisibilidade das águas marinhas. Esse mar, para essa personagem, parece se configurar como tudo aquilo que ele conhece e que desconhece: haverá sempre um mistério sobre esse mar.

O olhar do sujeito enunciativo se detém a dar conta daquilo que registra, tal qual a personagem de Ítalo Calvino, Marco Polo, construindo, dessa forma, lugares que se deixam recriar com pele de mar. Está no corpo de “Pescadores de Mar Grande”, cuja enunciação já se

coloca como corpo-território: pescadores/Mar Grande. Há também uma estreita relação com o mar, que, do mesmo modo, constitui-se como outro território de achados, não como o lugar do vazio, mas um lugar onde tudo se renova e se recria. E se nesse mesmo continente abissal é plantada a morte, essa se reverte em vida.

É refletindo sobre o sujeito na imagem de corpo de passagem que vemos as personagens, trazidas aos versos de Fraga, contarem as suas histórias e a origem da própria terra onde navegam, trafegam ou apenas pairam como fantasmas antigos. Assim também se dará a escrita dessa ideia de Bahia que Myriam Fraga traceja em versos. A escritora recorrerá a uma imagem consagrada pela literatura, mas também pela história.

## CAPÍTULO II

### UM LUGAR ÍNTIMO PARA VIVER

[...] Não sei para onde o mar vai me levar.  
Talvez para um mundo sem terreno.  
Meu primeiro aprendizado  
Vai ser encontrar um  
Lugar no mundo.

Marcos Torres

### 3.1 A casa, as cidades e o mar: interseções.

Ao discutirmos sobre o território, deixamos claro que nos interessava aqui pensar o trajeto/território realizado por Myriam Fraga em sua poesia. Neste outro momento refletiremos sobre esse “trajeto”, como sendo parte dos locais abarcados pela poesia de Fraga, configurados como um local de intimidade. Como nos diz Bachelard, “Cada pessoa então deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos.” (1978, p. 204-205). São exatamente esses caminhos e trilhas percorridos na poesia de Fraga em que procuramos adentrar. Para isso, pretendemos estudá-los a partir do que Gaston Bachelard define como topoanálise, em *A poética do espaço*: “[...] o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.” (BACHELARD, 1978, p.202).

Ao pensarmos no enunciado “um lugar íntimo para viver”, já estamos pondo em diálogo tal análise psicológica, e veremos como na poesia de Fraga o lugar da intimidade será encenado. Nesse exercício, a primeira imagem que surge é a de um espaço de proteção, tanto para o indivíduo quanto para a sua memória. Em primeira instância, relacionamos aqui esse lugar íntimo ao corpo. Como vimos, na poesia de Fraga, este está atrelado intimamente aos lugares revelados nos poemas, uma espécie de territorialidade que se dá como interação entre o corpo dos sujeitos e o seu local de pertença, coadunados. Esse corpo talvez sirva como ponte/passagem para compreendermos a intimidade como um lugar, o lugar próprio da existência humana, o qual o sujeito enunciadador dos poemas de Fraga soergue como espaço de vida e proteção para si e para o próprio curso de sua história/ memória.

Em segunda instância, esse lugar íntimo pode ter visibilidade na imagem da casa, no espaço em que o sujeito pode ser ele mesmo e se permitir uma liberdade maior, um espaço de crescimento e de autoconhecimento, a casa,<sup>35</sup> que se quer justamente como lugar de proteção. “O que é um ambiente acolhedor? Será ele construído por um gosto refinado na decoração ou será uma reminiscência das regiões de nossa casa ou de nossa infância banhadas por uma luz de outro tempo?” (2004, p. 74), pergunta Ecléa Bosi, situando esse espaço da intimidade também como um espaço da memória. Em poesia, a partir do ato de rememorar, recria-se e se

---

<sup>35</sup> Tomamos a casa como sinônimo de lar, mas ampliando a sua significação para todos os lugares que compõem um território/trajeto particular nos poemas de Myriam Fraga, ou seja, um território configurado como espaço de uma vivência íntima.

realiza a releitura dos locais antigos e novos, que não dizem, como afirmamos, apenas do sentimento de um indivíduo.

Todos esses pontos contribuem para pensarmos ainda como esses elementos nos ajudam a compor uma ideia de Bahia, na poesia de Fraga, realizada também como um enlace entre memória histórica, locais e sujeitos. Muitas vezes, quando a imagem da casa aparece, ela representa um macrocosmo, apresentando, do mesmo modo, uma memória que diz respeito não apenas ao indivíduo, mas a toda uma coletividade.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, relaciona a imagem da casa ao espaço da intimidade e, para isso, investiga essa imagem em diversos textos poéticos, lidando com a imagem do sonho, do devaneio e com a imagem poética. O objeto de estudo de Bachelard são justamente os espaços de intimidade, investigando-os a partir das relações entre os sujeitos e seus locais onde se deixam ser flagrados, na intimidade do lar, do ser consigo mesmo e com um mundo particularizado. O autor examina o espaço da casa como o local no qual a intimidade do ser é encenada e posta em visibilidade. Para esse filósofo, a casa seria:

[...] um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1978, p. 201).

Para Bachelard, a casa carrega em si a imagem do nosso lugar no mundo. Uma integração com o próprio universo passaria justamente por nossa relação com esse lugar, como se aprendêssemos a dar os primeiros passos em segurança e a reconhecer o mundo atravessados por nossa experiência íntima com esse local de vida. Percebemos que o modo como o filósofo se refere à imagem da casa tem similaridades com as discussões acerca do território empreendidas no primeiro capítulo desta tese, afinal, a casa também é um território onde podemos, muitas vezes, aprender o sentido de pertencer a algo, uma parte do mundo bem conhecida por nós, porque nos diz respeito intimamente. Atentemos para o dinamismo da casa, envolvendo uma memória que dá conta do passado e do presente, além de se referir a

um futuro, portanto, ao nosso destino no mundo, assim como o território e o sentimento de territorialidade que são atrelados a um destino, um devir.

Ainda segundo Bachelard, “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.” (1978, p. 200). A casa seria então o espaço das nossas primeiras relações, ela encarna em si um mundo em miniatura, ainda de acordo com as reflexões do filósofo. A imagem da casa traz à cena a intimidade do ser com seu local de pertença. Essa imagem, que seria o local do abrigo, traria em si a memória do vivido, como se funcionasse como um mecanismo, um dispositivo da memória.

Mas o que dizer quando essa imagem toma feições mais amplas, justapondo-se à imagem da própria cidade, ligando-se à relação do sujeito com o seu próprio lugar de pertença?

Começamos a refletir sobre essas duas imagens que não são antagônicas e nem excludentes: a casa e o(s) lugar(es), tomados aqui como parte de uma Bahia particular realizada na poesia de Myriam Fraga. A casa na poesia de Fraga nem sempre se revela como espaço de proteção, mas como aquele em que são vislumbradas cenas de um desequilíbrio que parece dizer respeito ao indivíduo e ao seu local de pertença. Se afirmamos aqui que a imagem da casa é ampliada para dar conta de uma ideia de Bahia, podemos visualizar isto no excerto X do poema “Sobrado amarelo”, presente na seção “O risco na pele”<sup>36</sup>, no qual a ampliação do espaço íntimo da casa será demonstrada de forma intensa:

X

Te digo,  
Assim  
Eu te digo

Que esta casa é  
Como um selo,  
Sinete rubro no espaço  
Dividido  
Do que invento.

Te digo ou

---

<sup>36</sup> O livro *O risco na pele* foi publicado pela primeira vez na cidade do Rio de Janeiro, em 1979, pela editora Civilização Brasileira.

Melhor repito  
 Que é como um  
 Marco ou  
       divisa

Do que não é  
 Tendo sido.

*Salvador, 1970*

(FRAGA, 2008, p. 195).

O sujeito enunciador diz da sua relação com o espaço ao qual pertence, mas também de um lugar imaginado /inventado por ele, realizado por seu discurso. Ele dirá da casa assemelhada a um selo, como se essa estivesse marcada no tempo, fechada nesse tempo, e se comportasse tal qual o espaço primeiro em que a identidade e o pertencimento podem ser encenados. Porém, esse espaço se abre, de apenas casa, passa a outra possibilidade, toma outras proporções: sendo também invenção do sujeito, ela pode se ampliar como parte deste, e amplia-se ainda mais, torna-se o espaço da cidade antiga, de uma cidade desejada: “marco ou divisa do que não é /tendo sido” — a fachada, que o título do poema pressupõe, “Sobrado amarelo”. O sujeito enunciador ainda parece observar um chão antigo da cidade, seus vestígios em casarões, sobrados antigos, lembrando a cidade como marco de uma história: a memória histórica, a origem de um Brasil e da própria cidade se irmanam. Assim, o sujeito enunciador parece ainda ressentir esse chão antigo, questionar e sondar esses sobrados como se fossem verdadeiras personagens de uma história conhecida e desconhecida de todos.

Uma vez que o espaço da intimidade pode ser visto como o lugar em que a vida é encenada e protegida, investimos na afirmação de que há na poesia de Myriam Fraga uma retomada do espaço do vivido, no qual o sujeito poético ergue também, como um lugar íntimo, a imagem de um território baiano, ancorado em uma memória histórica de um sítio antigo e atrelado aos moldes praieiros, marinhos, trazendo o mar, muitas vezes, à configuração desse espaço. Porém, esclarece Bachelard (1978), quando esse espaço assume feições de exterior, nem sempre é a imagem do abrigo que prevalece, pode predominar aquela que lembra uma ameaça, um risco à própria existência, um temor antigo, como se a segurança do indivíduo que avalia os locais da vida, ou a sua memória, já estivesse sob o risco de queda e de perda.

Se nem sempre as imagens da casa são sinônimas de segurança, quando ela aparece na poesia de Fraga semelhante a um signo incômodo, como se ela representasse mais do que o lar; quando ela engloba em si um sentido mais amplo, traz também atrelada a ela, o lugar, o

espaço territorial, espaço de identidade. Aí, nesta imagem, cabe a cidade e seu entorno, tudo aquilo que nos cerca como um destino, uma pousada, mas também como algo que nos aflige. Mesmo quando o que visualizamos nos poemas de Fraga, aparentemente, é o espaço da casa, a ele podem ser somados elementos que nos ligam a aspectos antigos da paisagem urbana da cidade, os casarões antigos, por exemplo, e a ideia de natalidade relacionada a uma terra, que possui ligações muito íntimas com o mar e com a memória histórica, registrada nas mesmas ruínas de casarões ou nos sobrados que se apresentam nos poemas de diversas seções de *Poesia reunida*. Nesses poemas, casarões, gentes e toda sorte de imagens captadas pelo sujeito enunciador não deixam de encenar a intimidade do sujeito lírico com um território, com a memória do lugar. O sujeito enunciador parece apontar e direcionar o nosso olhar, é como se dissesse: olhe para isto, esta também é parte da sua história. Uma memória ancorada em índices do passado, tentando compreender o presente e não perder de vista a própria identidade.

Desse modo, podemos compreender a prevalência da imagem que lembra o risco, um temor antigo, como se a segurança do indivíduo que avalia os locais da vida ou da sua memória já estivesse sob o risco de queda e de perda. Como se coubesse ao poeta restaurar, ao menos em letras, espaços antigos da história do lugar.

Assim, mais uma vez reportando-nos ao poema “A cidade”, entendemos parte do risco constante nesse poema, pois a perda do equilíbrio, demonstrada nesse texto, também pode ser vista como uma memória sempre em risco. Em um trecho do poema, sabemos que esta cidade está sob o risco, “em equilíbrio precário”. A cidade, apesar de metamorfoseada em uma pele marinha e de mulher, traz índices que lembram uma cidade/casa, símbolos de abertura a um possível recomeço, que vão surgindo aos poucos no citado poema, tais como “janela”, “porta e portada”, como se, ao mesmo tempo em que podemos ver a sua quase diluição pelo tempo que a corrói, pudéssemos também ter uma abertura a sua conservação: “[...] Que, além de porta ou portada, / De janela ou de horizonte, /O que a sustenta é o mistério [...]”. (FRAGA, 2008, p. 49).

Assim, na poesia de Myriam Fraga poderá haver a junção entre a casa e a cidade em um único objeto, situando a cidade não mais como um espaço de dispersão, de uma multidão desorientada, mas como um espaço singularizado, no qual os laços parecem mais pertinentes, unidos. Talvez aí, nessa imagem, encontremos um saudosismo de um tempo em que a cidade era uma espécie de “ovo”, cuja efervescência cultural era vivida por um grupo em comum,

não havia ainda a explosão demográfica dos grandes centros.<sup>37</sup> Neste local anterior ao excesso, à multidão, não caberia a imagem do sujeito perdido no meio das ruas, perdido na cidade moderna, mas, sim, daquele que firma um pacto de intimidade com o seu “chão antigo”.<sup>38</sup>

Podemos compreender então porque, em diversos momentos, há uma preocupação com a memória histórica, como se o sujeito enunciator reescrevesse os seus lugares de pertença e as suas gentes, recriando um trajeto antigo. Nesses momentos, esse sujeito parece se confundir com um observador atento a tudo ao seu redor, atento até mesmo à natureza que compõe esse lugar, do qual o mar se mostra com muita imponência e diz dos próprios destinos de todos: locais e sujeitos. Mesmo o rio que corta algumas cidades terá que se perder nesse mar, e este participa intimamente da configuração dos lugares da intimidade, onde os sujeitos podem vivenciar o sentimento de pertença, as angústias, os medos, que fazem parte de uma espécie de Bahia que não é recriada apenas como espaço de saudades de um tempo perdido na memória, mas como espaço de saudades do próprio presente, muitas vezes, corroído pelo contexto de violência e de medo, o contexto da ditadura militar.

Se falta a liberdade, é no espaço da casa (seja ela coadunada ou não ao corpo da cidade) que essa perda, falta ou ausência será denunciada; é no espaço desse lar que se questionarão os papéis sociais e os destinos, como veremos no poema “A casa”, retirado da seção “Femina” de *Poesia reunida*. Porém, será da mulher, mais uma vez, neste poema, a tarefa de ficar e prover o equilíbrio do lar. Encarnando a imagem feminina de “seio protetor”, fugir à imagem daquela que deve ficar e servir ao lar ainda é uma tarefa difícil para o sujeito enunciator, assim como também é uma tarefa nada fácil para muitas mulheres. Neste texto não teremos a imagem da cidade-casa, mas a da casa-sujeito.

---

<sup>37</sup> Sobre a “explosão populacional” de Salvador, Agnes Mariano, no livro *A invenção da baianidade* (2009, p. 80), explicita que “De 1940 para 1950, a população de Salvador quase duplica, passando de 290 habitantes para 417 mil e daí não para de crescer, chegando no final do século a dois milhões e meio de habitantes. [...] Grandes construções, prédios altos e avenidas mudam aos poucos o contorno da cidade, tomando o lugar dos velhos casarões coloniais [...]. É esse descuido com o sítio antigo da cidade e esse crescimento desordenado e sem planejamento que irão incomodar bastante Myriam Fraga.

<sup>38</sup> Myriam Fraga, quando fala de sua cidade natal, em diversas entrevistas, diz de um tempo em que “todos se conheciam”, de um espaço ainda conservado, cuja história do lugar era aprendida pela escritora ainda menina também ao olhar e passear pelo centro citadino ao lado do pai. O chão antigo mostrava a memória da cidade. É claro que esse “todos” se refere ao seu grupo, aos seus pares, pessoas oriundas de uma classe média abastada, mas a explosão demográfica de Salvador ainda não havia ocorrido, portanto, é fácil ouvir o discurso de pessoas mais velhas de outras classes sociais que falam com uma certa saudade desse mesmo local e dizem desse lugar como alguém que fala de um espaço íntimo, particular, perdido no tempo. Isto pode ser visto, por exemplo, em sua entrevista concedida à SBPC Cultural, em 2001, disponível em: <<http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana4/fraga.html>>.

A primeira estrofe do poema nos direciona a pensar a voz do eu lírico como a voz de um sujeito feminino, em analogia à imagem daquela que edifica um lar: a mulher. Nessa primeira parte do texto o sujeito aparecerá como o “alicerce” da casa, a pedra principal que mantém a casa de pé, mas, estando atado ao lar, esse indivíduo pode perder parte da própria liberdade.

A casa

Pedra sobre pedra  
Construí esta casa:  
Tijolo, sonho e argila.

Custaram-me os alicerces  
A metade da asa  
Direita,  
A outra metade  
Serviu de escora  
Às traves que a sustentam,

A asa esquerda perdeu-se  
Na argamassa.

Esta casa, para fazer,  
Levou-me anos  
De solidão e fomes  
Aplacadas.

Uma casa tão clara,  
Aberta aos ventos,  
E a cada dia sempre  
Renovada.

Aqui plantei minha vida,  
Nos esquadros  
E soleiras das portas.  
Ancoradouro e barco,  
Minha casa,

Daqui se ouvia o mar  
E o canto das sereias,  
Se nostálgico das janelas  
O olhar se alongava.

Mas o perfume do incenso  
Rolava nos altares, deuses lares,  
E eu ficava e fui sempre  
A guardiã da casa.

Pássaro do abismo,  
 Mensageiro da desgraça,  
 Meus olhos marinheiros  
 Presentiram o desastre.

Ventos do sul sopraram  
 Sobre a casa. Marés de março  
 Enormes, com suas vagas,  
 Submergiram e arrasaram  
 Da soleira aos telhados.

Olho de furacão,  
 Espiral de sargaços,  
 Conheci o sumidouro,  
 A fúria da voragem.

Sobrevivente do escarcéu,  
 Hoje, naufraga, na casa,  
 Sei que as paredes permanecem  
 Intactas, com suas marcas,  
 E novamente, aos poucos,  
 Com meus dedos quebrados  
 Vou recompondo lentamente  
 A cumeeira arrasada.

*Salvador, 10 de janeiro de 1990.*

(FRAGA, 2008, p. 425-426).

Na primeira estrofe do poema nos damos conta de que a casa representada pelo sujeito lírico também se apresenta como a casa da memória. E esta não se mostra em uma imagem simples de abrigo, mas como uma construção que pode trazer cortes para o sujeito. A construção da casa, ser parte integrante dessa parece custar-lhe quase toda liberdade. É essa liberdade perdida que servirá de sustentação para a casa, entretanto, “as escoras” servem para manter de pé a fragilidade dessa edificação. Fragilidade por se ancorar no corpo, nos sonhos e desejos. Mas é preciso lembrar que doar a própria liberdade a essa construção é também uma escolha do sujeito, e representa, de certa forma, um desejo de edificar o seu lar, mesmo sabendo que deixa adiados outros desejos, outras escolhas: um corte/recorte de todas as outras possibilidades de ação.

Pouco a pouco a liberdade desse sujeito será amalgamada como material de constituição da casa, perceptível nos vocábulos “escora” e “argamassa”, assim como nas asas deixadas como constituintes da cal dessa habitação. O sujeito vai assumindo em si o próprio material constitutivo dessa casa de memórias, onde a vida passa e o indivíduo é aprisionado

em liberdade aparente. Esse sujeito que assume o propósito de ser a casa, a sua construção, admite que, para fazê-la, custou-lhe anos de “solidão e de fomes”. Portanto, percebemos que, ao escolher ficar e cumprir a função de edificação do lar, outros caminhos são deixados para trás, daí a ideia de que a liberdade desse sujeito não é total. Se esse indivíduo tem o desejo de ficar, também parece ser constante nele o desejo de partir.

Ao optar por ser tal alicerce, pode reconfigurar a própria imagem do lar. Reconstruí-lo com o próprio corpo significaria ressignificá-lo a partir dos próprios desejos e vontades. Ficar, então, poderia ser mais do que perda, ficar significaria reavaliar os próprios trajetos, ver, construir e questionar as modificações desse espaço corpo/casa/território. Ficar se assemelharia ao próprio ato realizado pela escritora: estar e ficar em sua terra não significou apagar-se,<sup>39</sup> nem ser prisioneira de um “território de fachadas”, mas falar a partir do próprio território e alçar voos, levar a sua poesia para além do seu local de pertença.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. [...] A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.” (2008, p. 196-197). Porém, para o sujeito feminino atrelado à casa, a imagem da proteção pode não funcionar, ela parece representar uma espécie de gaiola, que pode cercear vontades que vão além desse espaço, deixando o indivíduo atado a antigos papéis. Por outro lado, se há uma escolha em ficar, edificar e ressignificar esse lar, há nesse espaço também a liberdade que o sujeito diz estar aglutinada à construção da casa/corpo. Por isso, é perceptível que é desse sujeito a tarefa de proteção do lugar. Assim, nos parece que “a casa clara, aberta aos ventos e renovada” mostra justamente a vontade de ficar nesse local em que a vida pode ser renovada. É a cumeeira que, após a borrasca, a tempestade, reerguerá o seu espaço de memórias do vivido.

O ancoradouro e o barco assumem duas imagens dessa casa: de um lado, temos a proteção de um lugar seguro, no qual pode ser ancorada sem risco de queda. Mas esse ancoradouro também pode cercear o direito de ir e vir, o sujeito parece também embarcação represada em ancoradouro, preso, ancorado em memórias, naquilo que poderia ser visto como um lar. Mais uma vez, vemos a voz do sujeito enunciador a desejar um mar que entre e tudo renove, que possa expandir o próprio espaço do lar e transformar a casa/cativeiro em espaço aberto, liberdade. Mas ele, o indivíduo, parece não conseguir fugir das amarras da casa,

---

<sup>39</sup> Lembramos que na Bahia ainda não há um mercado editorial forte, este se resume apenas a editoras acadêmicas e a algumas raras editoras independentes. Apesar de haver hoje outras vias de publicação, como blogs, fanpages, entre outras ferramentas virtuais, possibilitadas pela internet, ou ainda a divulgação das produções literárias através de saraus organizados pelos próprios poetas, artistas e literatos, há dificuldades não só em relação à publicação, mas também à circulação de tudo que aqui é produzido como arte.

prende-se a elas como a uma obrigação sagrada e, se esse mar significar a destruição da casa, quando as águas de março a invadem, estará novamente na mão desse sujeito a reconstrução do lugar. A sua obrigação e devoção é reconstruí-lo, saber-se preso à casa como memória de tempos idos e de tempos ainda por vir.

Saber-se sempre liberdade aprisionada é ser uma espécie de caixa de memórias que precisa realizar dois movimentos: deixar as ondas trazerem lembranças várias e deixá-las ir, do mesmo modo. Ficar, não partir dessa casa, é dedicar-se a dar espaço, multiplicar vozes, rever memórias, reescrever a própria história, estar atento ao que passou, mas preso a um presente sempre em movimento. Ficar se assemelha a ser aprisionado. Mas como falar de prisão voluntária? O que impediria o sujeito de abdicar de ser parte da casa que ergue?

E o sujeito lírico parece mesmo dividido entre partir e ficar, mas escolhe sempre a segunda opção. Se esta casa funciona como casa da memória, ficar pode tomar outras dimensões: ficar é poder falar da casa, ou melhor, de um espaço que poderia ser um porto seguro, local de pertença, de proteção, mas que só poderá chegar a sê-lo se, e somente se, o sujeito tomar posse do próprio ato de construção e reconstrução da memória de seu local de vida. Assim, amplia-se a ideia de um lar/prisão para a de uma possível transformação do lugar reconstituído pelo sujeito, a partir da própria ideia de tempestade, do mar que tudo arrasta para si: depois da passagem das águas de março (não por acaso são águas de março), tudo poderá ser renovado.

A imagem da casa pode assumir uma feição ainda mais particularizada na poesia de Fraga, ela pode desdobrar-se na própria ideia de uma Bahia particular, como se em flashes pudessemos ter a colagem de duas imagens em uma: a do espaço da casa e a de uma possível Bahia, um local de pertença. É, claro, um território construído em versos, com o traço da ficção. Mas, como nos diz Antoine Compagnon, “[...] na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema.” (2010, p. 132). Tratar-se-ia de mais uma espécie de trajeto inscrito em letras, uma cartografia realizada em versos, um mundo ficcional criado e perceptível, para nós, por meio de índices, pistas e imagens que nos direcionam para essa leitura.

Os poemas de Fraga põem em movimento também a história de um lugar íntimo, ou de lugares íntimos, dos recantos da antiga cidade da Bahia, ou dos recantos que formam um território de cantos e de gentes que respondem pelo mesmo nome. Como nos esclarece Ana Fani Alessandri Carlos (2007), a vida social não pode ser desvinculada da invenção do lugar,

este se constitui a partir das relações de trocas e assim também é realizado e reinventado cotidianamente.

[...] as relações sociais realizam-se concretamente através de uma articulação espaço-tempo, o que ilumina o plano do vivido, ou seja, a vida cotidiana e o lugar. Assim, a reprodução de relações sociais materializam-se em um espaço apropriado para este fim, e a vida, no plano do cotidiano do habitante, constitui-se no lugar produzido para esta finalidade e é nesta medida que o lugar da vida constitui uma identidade habitante-lugar. O lugar, portanto, liga-se de modo inexorável à realização da vida como condição e produto do estabelecimento das relações reais indispensáveis a ela, mas a produção da vida e do lugar revela a necessidade de sua reprodução continuada. (CARLOS, 2007, p. 41).

Buscando uma relação íntima, uma relação de vida e experiência, podemos pensar a ligação entre as personagens com os seus locais, nos poemas de Myriam Fraga, a partir também dessa relação lugar-habitante, refletindo sobre os lugares da memória, locais afetivos que são marcados e demarcados na poesia da escritora.

Novamente, encontrar os caminhos, os lugares que a poesia de Fraga abarca é, por vezes, pensar em como esses são delimitados por uma vivência poética, não só direcionada ao sujeito enunciador dos poemas. Nas palavras de Fraga, ela aprendeu a valorizar e a gostar de todo o sítio antigo da cidade natal, desde pequena, quando este lhe era apresentado por seu pai. Assim também conheceria o Pelourinho, local no qual trabalhou de 1986 até 2015, como diretora da Fundação Casa de Jorge Amado.<sup>40</sup>

Desse modo, podemos encontrar índices que nos levam a reconhecer os locais escolhidos por Fraga para compor uma espécie de território baiano, como parte da trajetória escolhida. E sabemos que há pontos do texto do bordado da vida que nos levam a realmente estabelecer relações entre a escritora e os locais: Salvador é a sua terra natal, que aparece com muita frequência em versos, uma quase obsessão à terra natalícia. Segundo, a ilha de Itaparica, representada por Mar Grande, outra obsessão sua, faz parte do seu ciclo de vida. A imagem da ilha e do que ela simboliza será bastante produtiva na poesia da escritora. Outra cidade que percebemos que entra também como sua escolha é a cidade histórica de Cachoeira. No bojo da Cidade de Cachoeira parece navegar toda uma ideia simbólica de Recôncavo e o

---

<sup>40</sup>Entrevista com Myriam Fraga concedida ao Programa *Perfil & Opinião*, da TVE. 2014. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/3569?template=irdeb>>.

que ele significava no passado. Entretanto, não pretendemos realizar um estudo biográfico, apenas, compreender como laços da intimidade atam, do mesmo modo, vida e obra. O ato de rememorar a vida e obra, mas não traz à tona, ao menos não necessariamente, uma escrita confessional, as reminiscências atuam como a trazer à poesia uma experiência em devir, algo possível de ser posto como realidade, e que pode dizer respeito a muitas vozes.

No excerto I, do poema “Sobrado amarelo”, da seção “O risco na pele”, veremos ainda a relação do sujeito com um lugar de memórias antigas, que ocupa do mesmo modo o lugar da casa, mas vai além, é mais do que um possível espaço de intimidade do sujeito e, assim como o poema anterior, toma proporções outras. Este poema retomará o lugar de nascimento do sujeito enunciativo, problematizando-o, como se esse sujeito apresentasse para nós um local que se encontra sob o risco de perda da própria memória. Mais uma vez, como índice da escrita do poema, o ano de 1970, um ponto de referências de fatos históricos, aponta para um contexto de perda e de medo, de esboroamento do presente. Marca ainda um contexto de perseguições e de crise, se relacionamos esse índice ao contexto da ditadura militar no Brasil, um dos períodos mais violentos da história do país, submetido ainda à ação do Ato Institucional número 5,<sup>41</sup> assim como às obscuridades que a memória do citado contexto traria sempre como uma ameaça, um perigo ao presente do país.

A incerteza não diz respeito apenas ao presente, ela se derrama sobre o passado e se direciona a um futuro, como se este se tornasse areia movediça. Assim, o sujeito enunciativo vai descrevendo aos poucos um sobrado amarelo, como se essa cor também dissesse respeito à passagem do tempo, amarelado paisagens como se fossem fotografias antigas. Porém, falar sobre esse sítio esquecido é também um ato de inscrevê-lo na memória, questionando sempre o próprio presente. Vamos ao poema:

Sobrado amarelo

I

Aqui  
Onde o oco das coisas  
Se disfarça

E se ruma o  
Passado,  
Sua amarga borracha,

<sup>41</sup> Informações acerca desse ato institucional: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm)>.

Onde áspero o limo  
Da paisagem  
Se alastra

E uma ampola de tédio  
Aponta nas torres  
Altas.

Aqui  
É onde mais voraz  
O silêncio devora  
O que não gasta.

(FRAGA, 2008, p. 190).

O “oco das coisas” lembra-nos também das fachadas dos casarios antigos, neles o que sobrevive é apenas a fachada: nada restando, um passado em ruínas e um presente constituído da mesma forma. E se esse oco se disfarça, ainda resta alguma esperança de preenchimento do vazio dessa paisagem? Ainda restará nele alguma coisa que lembre um lar? O que resta é apenas o título lembrando a imponência dos sobrados numa Salvador antiga.

Vemos o lugar do que é aparente tomar o espaço da realidade, mas “o oco das coisas” nos mostra que algo está fora da ordem. Aparentemente, esse sobrado ocupa o lugar do que é esvaziado, sem sombra. Local onde o passado é ruminado como se dele pudéssemos extrair um sumo, uma memória. Ao mesmo tempo, o sujeito enunciador nos alerta que esse também é feito uma “borracha amarga”, como se o passado em esquecimento se repetisse no presente. Em nada este local lembra o espaço da casa, talvez por se tratar de “uma paisagem abandonada” entregue ao limo, a uma corrosão que o apaga como lugar também do vivido.

O descuido com o local se mostra ainda no “limo da paisagem”, limo, vocábulo comum, utilizado por Fraga para dizer a Cidade do Salvador, limo sempre ligado ao esquecimento, ao descaso, a uma corrosão das memórias locais. E isso se alastra sobre todo o espaço citadino, sai do sobrado e parece se expandir para uma rotina sem mudanças, em que o “tédio” mostra ainda a permanência de um modo errado de lidar com esse solo histórico. Assim, dá a impressão de que vão sendo corroídas as lembranças, as histórias e as memórias.

Os versos finais nos apontam uma fixidez incômoda, como se nada mudasse na paisagem evocada pelo poema: o sobrado é o local em que o silêncio age, devorando-o, como se o que restasse dessa paisagem sucumbisse diante de uma impossibilidade de dizer, diante

de um espaço perdido. Refazer uma trajetória só é possível retomando esse espaço e desvendando-o, relendo a memória local.

No próximo poema, inferimos uma possível ligação entre o verbo salvar e o nome da cidade do Salvador. O par “Sobrado/salvado” vai sendo construído, lembrando, do mesmo modo, que este sobrado é índice de um passado e trará, portanto, uma memória ao sujeito enunciador, a qual não diz respeito a uma vivência íntima individual, mas, sim, ao “chão antigo” da cidade.

## II

Sobrado — salvado  
Salitre no vento.

A força do risco  
Corrói o alicerce  
A cal do riscado.

Sobrado — salvado  
Destroço na terra.  
Escória de tempo.

A gota que escorre  
O limo na pedra,  
A pedra de toque.

Sobrado — salvado  
Testemunha ou  
Legado.

(FRAGA, 2008, p. 190).

Na primeira estrofe, o par “Sobrado/salvado” traz a possibilidade de um passado, uma memória incrustada no solo da cidade, porém, ao mesmo tempo esse é “salitre no vento”, como se, desse passado, ele fosse apenas um breve vestígio, apenas ruínas marcadas pelo salitre. E se esse salitre se encontra no ar, serão as suas ruínas espalhadas pelo solo citadino? Ou o vento sopra uma memória antiga e incômoda para aqueles que vivenciaram esse chão antigo e veem pouco a pouco esse local se deteriorar? Mais uma vez, é marcante na poesia de Fraga a preocupação com o modo como esse chão antigo da cidade é cuidado.

O que salva a imagem da casa/sobrado? Se ele parece apenas mais uma das ruínas de um lugar antigo que não conserva o próprio espaço, tal qual o poema “A cidade”, de

“Sesmaria”? Tal qual no citado poema, percebemos a presença do salitre como um elemento corrosivo que age sobre o sobrado da mesma forma que age sobre a cidade. Esse salitre marca a cidade marinha e suas edificações.

Na segunda estrofe, esse sobrado apontado pelo sujeito enunciador mostra-se forte, apesar das suas ruínas. A força de seu risco continua incidindo sobre o traçado da cidade, sobre as relações do próprio sujeito enunciador, um alicerce, uma memória de certa forma ainda latente. Seu alicerce é também o da cidade que convive com o presente e o passado em seu chão corroído, seu “riscado”. Ao mesmo tempo, a terceira estrofe aprofunda a fragilidade desse mesmo alicerce, como um “destrução na terra”, uma visão comum para muitos que ignoram ou que passam por cima da memória histórica do lugar. Para esses, talvez, esse vestígio seja mesmo uma “escória de tempo”.

Se o sobrado é “destrução”, então faz parte da memória antiga, da memória coletiva daqueles que vivenciam o lugar, representados na pessoa do sujeito enunciador. Símbolo de um tempo, o limo revela parte da sua passagem, esse sobrado resiste, mesmo que em esquecimento. Isto já diz da sua riqueza, de ser “testemunha” e ao mesmo tempo “legado”, parte de uma memória histórica que registra os anos, os séculos da história do lugar e do povo, uma memória deixada em ruínas, em “destrução na terra”, resistindo ao surto de modernização que ainda impera nesses lugares, todo o chão antigo representa um passado que resiste. O “sobrado — salvado” serve como testemunha também dos novos tempos, sejam eles quais forem.

O próximo poema trará a imagem ainda do sobrado, mas como local de nascimento e será, do mesmo modo, não o local do abrigo, mas da instabilidade, do risco. Como vimos, nem sempre a casa é tomada como local de proteção, assumindo também a aparência do que é intranquilo, inseguro. Neste texto, fica mais clara a ideia de um futuro incerto. Então, para essa terra particularizada, para um lugar natalício, resta ao sujeito enunciador investigá-lo e questioná-lo. Vamos ao poema:

## VI

Aqui nasci  
E nem sei  
Do que se abre  
No escuro,

Fruto esborrachado

No muro.

Assim cresci  
 E nem sinto  
 Das muralhas  
 Que me cercam,  
 Grade invisível que toco  
 Com os dedos,  
 Gaiolas a céu aberto.

(FRAGA, 2008, p. 192-193).

O verso “Aqui nasci” demarca o passado do sujeito enunciador, seu local natalício, mas o que virá sobre esse mesmo lugar é desconhecido pelo mesmo sujeito, e apesar dele ser nativo do lugar, os caminhos são um mistério. E estes podem ser transmutados na estrofe posterior, “fruto esborrachado/ no muro”, que continua investindo no signo da incerteza. Portanto, enunciado o local de nascimento, este não assume o signo de um ninho, sinônimo de proteção, mas, como algo que se abre no escuro, talvez, nesse “escuro”, caiba a própria ideia de um futuro para o indivíduo, uma vez que o sujeito enunciador nos alerta que esse tempo é “fruto esborrachado/no muro”.

Assim, nesse poema, o mundo seguro da casa se reveste em insegurança, deixando de lado, mais uma vez, o espaço protegido do lar. O lar se desfaz da aparência tranquila e se mostra apenas como uma ilusão, uma maquiagem, onde tudo é aparente: as paredes seguras e a liberdade. Esse local não será como um “círculo feito de giz” (FRAGA, 2008, p. 192). Mesmo assim, sob o signo da incerteza, esse mesmo sujeito nos dirá de um espaço no qual ele cresce sem se dar conta de estar cercado por muralhas, como se ele pudesse abrir brechas a outras possibilidades de conhecimento de si e do próprio lugar: há ainda um chão antigo sob a urbe, que se desenha nas tais “gaiolas a céu aberto”; há ainda uma história, uma origem a ser contada por esse mesmo indivíduo, ressignificando o espaço do vivido.

Essa casa não é feita apenas de paredes, ela aparece como uma espécie de sentimento de pertença, um lugar íntimo composto por vários locais que salvaguardam uma história secular, similar ao próprio amor ao local. Nessa rede de lugares eleitos, “íntimos”, o próprio corpo do sujeito pode ser tomado como primeira parte do trajeto, primeiro lar/território habitável, ao menos o primeiro espaço a ser desvendado por si mesmo e por outros, em sua constante inscrição no tempo. Ainda a pensar sobre essa questão, temos a seguir o poema X, da seção “Pescadores de Mar grande”:

X

Tem a morte  
Sobre a quilha  
E tem os dedos  
Da mão.

Tem a fome  
Sobre a mesa  
E tem a mulher  
Marcada  
Com o ferro  
Da penitência.

Tem o vento  
Sobre a casa  
E um cachorro  
Madraço  
Que à noite  
Lambe a soleira.

Tem a sede  
Na garganta  
E uma espinha  
De peixe  
A corroer-lhe  
A entranha.

(FRAGA, 2008, p. 35-36).

No poema é constante o uso de palavras que remontam a um jogo entre homem, barco e mar. Para esses três, teremos um “ossário” comum, que está em “quilhas”, na “espinha que lhe corrói a entranha”, nos seus próprios dedos que controlam a embarcação. E se a quilha é a parte do ossário da embarcação, aquela que corresponde a sua estrutura, a morte estará colada a essa casa/barco, marcando cada passo do sujeito, como se fosse parte do seu destino. Esse ossário/estrutura se relaciona ainda com a “fome” deixada sobre a mesa, com a “sede”, que pode tanto se relacionar ao desejo de ir mais longe, como à precariedade e fragilidade do sujeito envolto em águas, diante de um abismo marinho.

Alguns vocábulos no poema nos lembram de uma imagem de lar, a habitação mostra-se neles: “mesa”, “soleira”, o próprio vocábulo “casa”, o espaço de familiaridade ainda é completado pela presença de um “cachorro madraço” à soleira da porta. Ao mesmo tempo, essa morada ainda é marcada pela relação do sujeito com o “território abissal”, e assim percebemos, por exemplo, que “o vento que sopra a casa” é similar àquele que movimentava a

embarcação, como se a própria casa do pescador se comportasse semelhante a um barco sobre as ondas ao sabor dos ventos.

Os vocábulos “quilha”, “peixe” e “penitência” lembram que esse pescador habita terra e mar. A referencia ao ato de penitência da mulher, aquela que ora para que seu homem possa voltar para casa, reforça essa relação entre mar e terra. É o pescador que vive dividido entre a terra firme e o abismo marinho, que põe a vida em constante risco, mas é da mulher a tarefa da espera e de fiar os dias como oração. Ela vive escravizada, “Marcada/ Com o ferro/ Da penitência”, à espera de alguém que toma o mar como habitat. E se este é parte da sua casa/barco, não haverá segurança estável, haverá sempre o movimento de virada de destino, como se a morte espreitasse sempre o indivíduo.

Porém, se o espaço aberto do mar se reveste em lar, é porque, mais do que abismo, o mar é santuário da vida, nele tudo pode ser renovado e, mesmo quando o corpo do sujeito é sugado para as suas águas, esse perigo faz parte do caminho trilhado pelo pescador, é parte da sementeira.

A máquina da memória assegura para esses lugares uma configuração singularizada, buscando, na intimidade das trocas entre os indivíduos e os seus locais de pertença, quase a configuração da terra natal, uma história comum a todos. As paredes da memória do indivíduo construirão para ele um espaço de imagens/lembranças que precisam ser protegidas e postas sempre em diálogo, para que tal espaço não venha a se tornar atrofiado e deixado em esquecimento improdutivo. Essas memórias serão, dessa forma, sempre reativadas. Porém, se pensarmos na expansão, ou mesmo na contraposição entre a casa e o que é exterior a ela, a imagem de proteção e de acolhimento poderá ser perdida. Entretanto, se este espaço pode tomar para si outras feições mais assustadoras, haverá sempre nele algum lugar escolhido pelo indivíduo, no qual a intimidade consigo mesmo e com o mundo poderá ser encenada e revivida.

### 3.2 Ainda um lugar íntimo para viver: sentidos e pertencas

Até aqui, temos verificado um território erigido por Myriam Fraga, alinhando sujeitos, mar e as cidades por ela tocadas em versos<sup>42</sup>, uma junção realizada de uma forma que nos deixa perceber que se trata de um lugar quase mítico, locais identitários que perfazem uma ideia de Bahia também mítica.

Recorremos mais uma vez ao poema “A Cidade” (FRAGA, 2008, p. 49), para demonstrar o quanto é simbólica a relação dos locais trazidos em versos, dos corpos e do elemento líquido que os amalgama, constrói e alarga sujeitos e locais. Primeiro já foi dito que, no citado poema, a cidade está personificada em forma de uma mulher que surge do mar: é da água do mar que ela se ergue; é talvez nesse mesmo “continente abissal” que ela pode, do mesmo modo, submergir. Assim também as personagens de “Pescadores de Mar Grande” possuem o mesmo traço distintivo: são amalgamadas duplamente, por pertencerem ao continente e ao próprio elemento líquido que o suplementa: habitat marítimo em que agem e em que podem afundar, como “A cidade”, da seção “Sesmaria”. Ainda sobre esse poema, a cidade que ali aparece vem despida de toda e qualquer fachada — seus medos, suas manchas, a diluição da própria memória histórica vêm expostos nesse corpo feminino, marcado pelo “limo do esquecimento” (FRAGA, 2008, p. 49). Mais uma vez coaduna-se à cidade a imagem da chamada “mãe das águas”, para quem os pescadores e tanta gente dirigem preces e desejos de bonança: cabe o sonho, a utopia, o desejo de que sejam desfeitas “as fachadas”, as camadas que recobrem a cidade e os seus discursos; que se torne real o seu espaço territorial como espaço respeitado em sua memória e história; que não mais seja um sítio esquecido e corroído pelo esquecimento.

Gaston Bachelard (2013), em *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, sinaliza que tudo aquilo que pode ser refletido nas águas traz a marca do feminino. Seguindo as palavras de Bachelard (p. 36): “O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem. Para determinados devaneios, tudo o que se reflete na água traz a marca feminina” [grifos do autor]. Assim, compreendemos mais um pouco o porquê da cidade do poema em questão vir também sob um corpo de mulher, e se ela se ergue das águas, deixa a sua imagem

---

<sup>42</sup> Salvador, o Recôncavo e a Ilha de Itaparica, uma configuração antiga e renovada de uma ideia de Bahia vista em autores como Jorge Amado (de quem Myriam era muito próxima) e João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, na qual o que sobressai é a parte mais antiga e histórica da Cidade da Bahia e de seu entorno.

espelhada nas mesmas águas, tal qual foi ilustrado pelas gravuras de Calazans Neto, no livro *Sesmária*, na edição comemorativa publicada em 2000.

Sendo assim, podemos pressupor que, ao se erguerem do mar, ou mesmo estarem em junção com as águas de rios ou do mar, os locais tecidos por Fraga trazem essa marca feminina. Desse modo, estamos diante, quando se trata das imagens tecidas por Fraga referentes à Cidade do Salvador, de uma cidade sempre feminina, a velha Bahia<sup>43</sup>. Quem sabe se os reflexos desta cidade nas águas, em versos, não trarão um desejo de uma nova possibilidade de se ver erigido um território também vivificado e renovado?

Há sempre o risco ou o medo da diluição de um lugar íntimo para o sujeito envolvido nos poemas, como se esses lugares que remontam a um passado, à infância, à casa pudessem ser destruídos. Vemos nos poemas de Fraga, inúmeras vezes, as cidades refletidas em águas, por vezes até mesmo tornando-se parte destas, e isto apontaria justamente para essa ligação entre água e cidade, como se o elemento líquido possibilitasse se erguer uma cidade outra. Se a cidade apresentada por Fraga é mais uma imagem proporcionada pelo desejo, ela se mostra como uma cidade particularizada, subjetiva. Tal desejo aponta para um tempo de utopias, talvez o futuro. Para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 18),

As significações da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...]

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.

Esses autores, ao trazerem tal sentido aos nossos olhos, iluminam e reforçam de forma mais intensa a imagem das águas como potência de mudança, possibilidades de retorno à

---

<sup>43</sup> Se pensarmos essa velha Bahia na poesia de Fraga, teremos aquela lembrada por Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e Dorival Caymmi, mais uma vez reafirmamos que essa Bahia tecida por Fraga bebe também dessas imagens de um território quase mítico, criado por esses autores. Essa velha Bahia em Jorge e em Caymmi, principalmente, é também referida como a imagem da velha mulata, espaço do rechaço do resto do país, que olhou para essa como espaço do atraso, que deveria ser esquecido. Em Fraga não há um esforço em vincular a essa terra a imagem da mulata, mas há sempre a imagem do corpo/cidades/sujeitos aglutinados também ao elemento líquido, voltando-se a escritora justamente para os sítios mais antigos desses espaços e para a relação dos sujeitos com estes e com as águas (principalmente o mar).

origem, sendo esta relida, reinterpretada, reescrita. Isso é o que faz Myriam Fraga ao traçar um território feito dos corpos dos sujeitos, das águas e dos locais em versos. Um território feito também como um trajeto íntimo, locais de passagem, locais de vida dos sujeitos enunciados, daqueles que leem, local da própria escritora.

É também através das vozes dos sujeitos envolvidos nos poemas que esses locais, que perfazem uma ideia de Bahia, são elevados e guardados; transformados em matéria de pura memória, um território bem delineado e protegido como memória coletiva de um povo. Daí, mais uma vez, o papel da poeta como aquela que tem a função de movimentar, reavivar, reconstruir (uma espécie de arquiteto das palavras) uma possível memória de seu local, de sua terra. Assim seria possível ter um lugar de laços fortalecidos, um lugar em que o presente se constrói e a memória se faz.

Essa ligação do território com as águas, tanto para a Cidade da Bahia, quanto para o seu entorno, parece ser possibilitada pelo teor de renovação que o elemento líquido, principalmente o mar, é capaz de impulsionar. Afinal, lugar de nascimentos, transformações e de renascimentos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008).

O próprio mar na poesia de Fraga vem metamorfoseado como útero materno ou grande abismo. Esse grande útero (o mar) pode mostrar-se na imagem do amor, da criação, de tudo aquilo que pode ser renovado, transformado, vivificado em potência, mesmo que ele traga em seu bojo a dúvida, a incerteza, um devir da violência em suas águas, tudo nele se traduzirá em vida. Já a ideia de abismo pode gerar também uma imagem de algo contrário, lugar onde tudo pode se perder. Segundo os mesmos autores (2003, p. 5), no *Dicionário de símbolos*, o abismo designa aquilo que é “sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas”, estaria ao mesmo tempo ligado tanto às origens quanto ao fim, porém relacionado ao que é tenebroso, informe, indefinido. Tais sentidos também se relacionam ao mar e, não por acaso, Corbin (1989) o chamou de “continente abissal”.

Se o mar pode representar um risco, pensado em suas águas em tempestade, aquele que poderia sobrepor-se à cidade, puxando-a para baixo tal qual o mito da cidade perdida de Atlântida, serve como uma espécie de caminho no qual a cidade da Bahia navega como barco. Nesse mar se ergue em águas mansas ou tempestuosas, mas sempre mostrando seu caráter de cidade histórica e marinha ao mesmo tempo. Cidade litorânea que soube como ampliar-se sobre o berço de mar (a península Itapajipana, por exemplo), prolongamento de cidade e de ilha ao mesmo tempo, cercada por mar e por memórias, cidade porto de chegadas e de partidas. Cidade para a qual a memória precisa ser lembrada todo o tempo, “como sopro de antigas paisagens” (FRAGA, 2008, p. 49).

Na leitura e reescritura desse território irrigado e transformado pelas águas, cabe também o olhar observador do sujeito enunciador, que, por vezes, constrói o lugar a partir daquilo que vê, como a constituição, em versos, da Cidade de Cachoeira, que captura gentes, casarões, como se edificasse um pequeno local feito de palavras nos poemas homônimos “Cidade da Cachoeira I”, presentes na seção “O risco na Pele”. Apresentamos aqui uma das subpartes desse longo poema:

O rio  
(3º dia)

A - Assim o rio esconde  
Suas navalhas,

No pressentido gesto  
De corte  
Sob as águas.

Este rio rolando  
Em suas pedras,  
Na furiosa dor  
Multiplicadas.

Nascimento e mortalha  
São seus mangues,  
Sua lavoura de sujios  
Caranguejos

A engatinhar num tempo  
Que supomos.

B - A mansidão de onda  
Se sente,  
De onda mansa.

Aqui nesta cidade,  
Dois rios correm  
Conjuntamente.

Diverso do rio-rio  
O rio-tempo,  
No deglutir sereno  
De animal preso,  
Com a língua corrosiva  
De suas águas  
E a saliva paciente  
Dos minutos,

A sua espuma gris

De fina prata  
 A branquear os tetos  
 E os cabelos. [...]

(FRAGA, 2008, p. 171).

É do rio a possibilidade de mais um corte/recorte do território tocado por Fraga; são dele “as navalhas” que cortam a cidade. As águas são o ponto de imponência, o que dá vida à cidade observada, côncava, como se as águas do rio desenhasssem o seu espaço, sua história, que dele depende para viver. Esse corte também dirá respeito à constituição histórica do local, das perdas, dos esquecimentos referentes a sua memória, da própria importância da antiga cidade de Cachoeira para a Bahia.

Esse rio que rola nas pedras da citada cidade no poema é o mesmo que percorre as suas vias/veias, divide e alimenta esse local. Em seu entorno crescem gentes e casas, esse rio que se comunica com o mar, que traz histórias de longas datas, de um tempo em que o recôncavo e a Cidade da Bahia diziam respeito a um só espaço de riqueza: a antiga Cidade da Bahia aglutinava em si o seu entorno. Se a “dor”, como diz o poema, é multiplicada, isso também diz respeito a um espaço de abandono, afinal, quando a antiga Cidade da Bahia perde seu esplendor, resta também ao Recôncavo o esquecimento e o abandono. Nascimento/mortalha fazem parte do cenário desse espaço territorial, estão na imagem dos caranguejos, animais que, ao andar para trás, podem suscitar a ideia de uma cidade dividida entre dois tempos: um voltado ao passado e outro voltado ao presente. Daí também a ideia de um rio tempo; assim como as águas do rio, o tempo não volta atrás, suas águas se misturam e já não mostram mais uma imagem de segurança. O rio tempo é descrito como um animal preso, tamanha a sua imobilidade e a sua erosão, mostrando nas gentes e nas fachadas, em tudo o que é observado pelo sujeito enunciator, uma fina erosão que sobre tudo se abate.

Esse corpo/território infiltrado, ou melhor, formado também através do elemento líquido, traz para a cidade de Cachoeira a sua diferença, traçando seus dias e seu espaço como se fossem tocados por um rio que a particulariza; assim também acontece com a Cidade do Salvador, como se fosse o papel dessas águas conservar tais espaços citadinos.

O outro lado dessa ligação entre território, corpo e mar pode se mostrar como uma relação de repulsa, uma espécie de ódio ao território erigido como “paisagens de fachada”. O que é repellido pelos sujeitos inseridos nos poemas de Myriam Fraga? O descuido, as cidades abandonadas à própria sorte: o desgoverno e abandono dos espaços da memória; o território de medo, silêncio e angústia, cingido pelo ódio das personagens que nele habitam. Mas não

necessariamente o amor estaria fora dessa relação sujeito-território: são opostos complementares. Quando a personagem fraguiana Maria de Póvoas recusa a cidade, recusa viver em um local inóspito, sem o seu amado, aquele que a fazia suportar “o burgo”, a cidade fétida, insalubre. Para ela, estar atada à Cidade da Bahia é visto como um castigo, uma opressão sentida na pele. Não há espaço para o amor ou a admiração, o que está contido na fala da personagem é angústia, desespero, desprezo ao local e ódio. Esse ódio é dirigido à forma também como essa terra é tratada, subjugada aos desmandos e desgovernos dos que nela têm poder. Porém, o corpo da personagem está preso à terra subjugada, sob a mesma condição.

O que se ressalta na personagem Maria de Póvoas é a vontade de seguir por mar adentro, para longe até onde o amado possa estar; longe dos becos e ladeiras dessa cidade antiga e suja. Ela não se ressentia apenas do amado exilado, ela se ressentia da cidade onde seu corpo resta contido, atado como uma nau ao cais. Veremos a seguir o poema “V”, de “Sete poemas de amor e desespero, de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos, à partida do poeta Gregório de Mattos para o degredo em Angola”, retirado da seção “Femina”:

## V

Esta cidade tão suja  
E tão deserta,  
Esta cidade que ladra  
À minha porta  
Como um cachorro faminto  
E que desperta  
A lembrança de coisas  
Tão remotas...

Esta cidade-abismo  
Que devora  
O amor, a esperança, a mocidade...  
E converte a beleza que cantaste  
Em cinza fria, em pó,  
Em sombra, em nada.  
Esta cidade que arde  
Como um câncer,  
Como um cautério na carne  
E que arrebatava  
A nós todo o futuro  
E a mim divide a vida  
Em dois pedaços.

Esta cidade, meu amor,

É como um claustro  
 Onde te ausentas de ti,  
 Do teu cansaço,  
 De inventar equilíbrio  
 Ao desacerto.

Esta cidade é como  
 Um corpo aceso,  
 Ofegante de mágoa e de desejo  
 Colado à tua boca que blasfema  
 De amor, de impiedade  
 E que arrebenta  
 Os diques do silêncio  
 Nestas tardes  
 Em que galopam soltos pelas veias  
 Meu sangue, meus desejos, meus alarmes,

Aves reinventando minhas mágoas.

(FRAGA, 2008, p. 365-366).

A personagem histórica recriada por Fraga no poema aponta para uma cidade suja, deserta, comparando-a a um cão faminto. Não há qualidades apontadas por essa mulher para a cidade em questão, e ela, mais uma vez, refere-se à antiga Cidade da Bahia. Não há nada nesse espaço citadino que pareça agradável aos olhos de Maria de Póvoas. O seu único encanto porventura estaria na presença do amado. Não existindo ele, nada nesse “burgo”, nessa cidade suja, cheira bem. E ainda há o agravante do lugar trazer para ela lembranças talvez do próprio convívio com o amado, lembranças dolorosas que demonstram o quanto ela está distante do corpo do amado. A cidade aparenta-se então a um abismo, uma imensidão, local da indefinição, da perda, da falta. A cidade assemelha-se a quase tortura, onde vê o tempo passar, o desfiar de seus dias em vão, um tempo devorador de tudo; assim como há a imagem da cidade quase besta, que tudo devora, “amor, esperança, mocidade”, e que converte o corpo da mulher “Maria de Póvoas” em “cinza fria”, retirando, portanto, o calor de seu corpo, a vontade, devorando a potência da paixão.

Porém essa cidade continua sendo também o seu corpo de mulher abandonada, “aceso, ofegante de mágoa e de desejo”, continua alimentando nela uma saudade presente, seu desejo materializa-se, corre pelo ar, pelas ruas dessa cidade onde vivenciou a sede, onde saciou a fome do amado, sendo amante. Mas onde também restou como apenas vestígio de um passado, tal qual o local onde parece, na linguagem do poema, forçosamente habitar. Sua saudade do poeta parece uma tentativa de corporificá-lo, como a querer tocar o corpo do

amado, mas a única coisa que essa mulher pode é lembrar, pode até tocar outros corpos, mas o do amado é interdito a ela.

Como então restar nesse chão vazio? Local de puro ressentimento e saudade? Apenas relembRANDO/imaginando esse espaço indigesto dito pela boca do poeta amado, porque aí ainda restaria uma sombra do amante, mas a sombra que resta mostra-lhe ainda um espaço vazio, um abismo, local no qual deve quedar-se sozinha. Espaço também do ressentimento, do desprezo, de um ódio íntimo voltado a ele como se este significasse uma espécie de castigo, pesadelo do qual se deseja acordar. Uma relação semelhante ocorre com as personagens dos navegadores, tal qual Pedro Álvares Cabral, personagem do poema “Pedro Álvares Cabral em Santarém”, e D. Baltasar de Aragão, homônimo do poema de Fraga, citado também no primeiro capítulo desta tese. Tais personagens, entre outras que estão presentes em “Os Fantasmas”, da seção “Sesmaria”, trazem um lamento a respeito do território perdido, seja ele manifestado pelo esquecimento de sua memória e do local, ou pelo destino de morte que colheram nessa mesma terra (do mesmo modo, destino de esquecimento).

Mesmo quando o sujeito enunciatador se refere apenas à parte mais antiga da Cidade do Salvador, em seu sítio histórico, podemos perceber que há uma espécie de denúncia/lamento ao que ocorre em seu território: abandono, esquecimento, destruição. Mais uma vez mostra-se um território de fachadas, aquilo que deveria ser tomado como espaço de vida é colocado à própria sorte/morte. Seus sobrados, sua história servem-lhe como mortalha. Nos poemas de “Sobrado amarelo” podemos vislumbrar um pouco dessa relação:

## IX

Rói. A unha do passado  
Que a si mesmo destrói.

O risco, riscado no corpo  
Vivo da cal.

Um casulo,  
Um desdobrar-se  
Fino na areia,  
Um lampejo.

Sobre o tijolo aceso,  
O caminhar de múltiplos  
Dedos.

(FRAGA, 2008, p. 194).

Roer “a unha do passado” nos lembra o ato de roer as unhas, o que geralmente é desencadeado ou por ansiedade ou por mania um pouco perversa, pois haverá sempre uma possibilidade de se esfolar um tanto de carne/pele nessa ação. No poema, roer continua sendo um ato perverso, afinal, nele tudo se apaga, tudo se esquece. Roer é destruir o próprio passado. O descuido com essa cidade/casa vivenciada pelos sujeitos traz a erosão, a decadência, as ruínas para esse solo antigo e presente. Tal qual um casulo, algo sairá desse nó de destruição, talvez a própria imagem daquilo que pede por socorro: a própria cidade antiga, querendo conservar ainda um pouco de si. Esse amor ao sítio parece deixado de lado, porque o seu passado pode ser corroído, aniquilado. Ainda assim, arruinado, esse local é, para o sujeito enunciador, um corpo vivo, porque ele cola tal espaço citadino ao próprio corpo, um corpo/cidade/território, restaurando mais uma paisagem dessa ideia de Bahia que, aos poucos, vai sendo erigida. No próximo poema, mais uma vez aparecerá a imagem da casa/sobrado, que identificamos, do mesmo modo, como um espaço ampliado, macro, referindo-se à própria cidade:

#### IV

Uma casa  
E/ou  
Um sobrado,

Sobrosso  
Sugado ao tempo,  
Caixão duro,  
Sepultura  
Parindo defuntos  
Dentro.

Uma casa  
Ou/e  
Um guardado,

Moinho de  
Muitos ventos,  
A mó no peito  
Moendo  
Farinha amarga,  
Sustento.

(FRAGA, 2008, p. 191-192).

Em “Uma casa e/ou”, brincando com o par de conjunções, temos uma casa e um sobrado ao mesmo tempo, mas, quando esse sobrado se revela como um espaço esquecido, abandonado, já não há uma casa, deixando, portanto, de significar, refletir, o espaço de um lar. Nesse sentido, resta a esse ser apenas sobrolhos, sobras de um tempo, vestígio. Tempo/espaço estagnado, corroído. Daí a ideia de “caixão/sepultura”, porque o sobrado se reveste em morte para o próprio espaço do que foi vivido, da memória individual e coletiva. “Sugado ao tempo”, ele pare defuntos, tudo ao seu redor pode ser impregnado por um tempo corrosivo, seu corpo/casa/templo é o da demolição, o da destruição de uma memória histórica.

Na segunda estrofe continua o investimento no par das conjunções “ou/e”, sendo que em “e” temos uma aditiva, somando o espaço da casa ao sobrado, já na conjunção alternativa “ou”, temos as separações dos dois espaços, ou casa ou sobrado. Como sobrado, ela resta apenas como lugar do desvão, do “limo do esquecimento” (Fraga, 2008, p. 49). Uma vez sendo casa, há neste local um laço de afetividade, pertença, que o guardará na memória, tentará restituir-lhe a memória, quiçá, invocando um olhar apurado para o sobrado, para a sua restauração, por ser pura matéria viva de memórias. Porém, a sua erosão é tão forte, que, na última estrofe, deixa-se para trás esse par de conjunções e há um investimento no termo “moinhos de ventos”, trazendo nessa metáfora a fúria do tempo, o seu moer minucioso, moendo memórias, vidas, espaços, um sítio antigo, um território de memórias.

### 3.3 Uma certa Bahia: perscrutando os laços de um pertencimento

Ao pensarmos a constituição de um território na poesia de Myriam Fraga, seguimos as pistas dadas por sua escrita e, dessa forma, chegamos à afirmativa de que se pode vislumbrar a configuração de um território ressignificado e relacionado a uma identidade baiana tradicional, com lastros no mesmo espaço já definido aqui: Salvador e o seu entorno. Sobre o espaço territorial perceptível na poesia de Fraga, podemos afirmar que se trata de uma configuração antiga, relacionada à origem e às funções para as quais foi criada a Cidade da Bahia, como um centro administrativo do poder. Carlos Augusto Magalhães (2011), no livro *Cena Moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado*, esclarece-nos que a Cidade da Bahia e o seu entorno estavam atrelados, unidos como uma única cidade: a capital aglutinava em si todo o seu entorno. Milton Santos (2008), no livro *A cidade do Salvador*, fala-nos dessa dependência do Recôncavo e das outras cidades baianas em relação a Salvador,

que perdura até hoje, quando se trata de certos serviços concentrados nesta cidade, vista pelo geólogo como a “grande cabeça” que atrofia o seu entorno. Ainda sobre essa discussão, no texto *A Cidade da Bahia e o seu Recôncavo*, endossa Antonio Risério (2010):

A Cidade do Salvador e o Recôncavo nasceram juntos. Foram siameses. Ou, como diria Joyce, numa palavra-montagem do *Finnegans Wake*: “siamesmos”. Wanderley Pinho, em sua *História Social de Salvador*, enfatizava isso. Senhores de engenho tanto viviam nos canaviais quanto na cidade. Membros da Câmara de Salvador moravam em terras do Recôncavo. Escravos trocavam informações, fazendo levantes lá e cá. Terreiros de candomblé surgiram em Salvador, em Itaparica, em Santo Amaro da Purificação, em Cachoeira. Enfim, Salvador e o Recôncavo foram uma entidade integrada durante séculos. Isso só foi mudar muito recentemente. Quando as atividades de prospecção e refino do petróleo se deslocaram para cidades laterais ao miolo afrobarroco do Recôncavo. E, depois, com o Centro Industrial de Aratu e o polo petroquímico de Camaçari, que desviaram as coisas para o Recôncavo Norte, inchando Lauro de Freitas e cercanias.<sup>44</sup>

Não havia, portanto, distinção entre o espaço citadino e o Recôncavo, afinal, como afirma o autor, os senhores de engenho tinham suas casas nesse entorno, onde funcionavam seus engenhos. A expressão usada por esse autor para falar dessas regiões e de sua ligação íntima é “irmãs siamesas”, diziam respeito a um só espaço territorial.

Esse espaço territorial imaginário<sup>45</sup> também corresponde a um tempo em que a antiga Cidade da Bahia ocupava uma posição importante e estratégica para a matriz portuguesa, como primeira capital, primeira cidade criada para a defesa do território colonial, ponto de contato para outros lugares. Antonio Risério, no livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, ressalta que “De uma perspectiva baiana, a mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro, bem como a instalação ali da sede da monarquia lusitana — e, a partir de 1822, da do “império” —,

<sup>44</sup> Texto publicado originalmente na seção *Opinião*, do Jornal *A tarde*. Data fev/2010. Disponível em <<https://jeitobaiano.wordpress.com/2010/06/26/a-cidade-da-bahia-e-o-seu-reconcavo/>>.

<sup>45</sup>Sobre essa Bahia imaginária, a cidade de Salvador acabou por ocupar um papel central dentro desse lugar. Esse espaço citadino foi visto, durante muito tempo, como sinônimo de Bahia. Está na própria forma como a cidade era reconhecida uma das explicações para tal fato, respondendo a uma época em que esta cidade possuía uma importância capital. Salvador era então afamada como a Cidade da Bahia e seu entorno, ilhas e Recôncavo, respirava a riqueza econômica daquele centro. Porque tudo girava em torno dessa cidade, ela representava e encarnava a imagem da Bahia. Antonio Risério nos esclarece que se referir a Salvador como sinônimo de Bahia é um costume de séculos, existe desde a sua fundação. (RISÉRIO, 2011, p 159).

atestam a significância progressivamente secundária da velha Cidade da Bahia.” (RISÉRIO, 2011, p. 158). Para Antonio Risério, a mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro ajudaria a compor ainda mais uma imagem de Bahia insular, isolada do cenário central, deixada para trás como sinônimo de atraso cultural e econômico. Porém, como atesta o mesmo Risério, esse isolamento teria servido à maturação e ao enraizamento da cultura baiana. Mas a Bahia e a sua gente representavam para a colônia, e depois para o Brasil, uma imagem não bem quista. Aos senhores que se queriam como brancos e europeus em um Brasil miscigenado, a imagem da velha Bahia e de sua cultura era indigesta.

Assim, os destinos dessa Bahia já não interessariam, uma vez que ela já não era mais importante aos interesses da Colônia e nem do Império, e havia outros lugares economicamente e visivelmente mais interessantes: a Bahia não serviria aos padrões europeizantes e preconceituosos da época, dado a sua mistura de gentes e de cores, a sua miscigenação.

Há na poesia de Myriam Fraga uma insistência em atrelar o passado histórico dos lugares representados em versos à história da própria nação. Podemos vislumbrar isso na imagem de duas cidades históricas, que se mostram também em um presente decadente, demarcado pelo mau uso e má conservação dos seus sítios históricos: Salvador (um dos temas mais trabalhados pela escritora, quase uma obsessão em sua escrita) e Cachoeira, que aparece nos poemas intitulados de “Cidade da Cachoeira”, presente na seção “O risco na Pele”, do livro em estudo.<sup>46</sup>

Atrelada a essas cidades nota-se, na poesia de Fraga, a presença da Ilha de Itaparica, de toda uma representação da imagem da ilha, e da própria cidade de Salvador como um território insular. Essas imagens completam a ideia de uma Bahia imaginária na poesia de Myriam Fraga. Portanto, duas referências são caras à fabricação desse território e ao sentimento de pertença na poesia dessa escritora: a primeira diz respeito à valorização de uma tradição secular da Bahia, como berço, origem de um Brasil, e a segunda relaciona-se a uma ideia de Bahia praieira.

Desse modo, também podemos compreender porque, ao se discutir sobre a chamada baianidade, por muito tempo, o “jeito baiano” foi visto como algo pertencente e natural a essa área aqui referida: Salvador e seu entorno. Hoje, ao se falar sobre baianidade, já se pensa esta sob o viés das contribuições que cada sujeito e suas singularidades ou diferentes grupos

---

<sup>46</sup>Neste poema, a cidade de Cachoeira aparece enquanto enigma que o sujeito enunciador tenta decifrar e compreender, como se ele aprendesse outro modo de vida, que também se relaciona ao território construído enquanto Bahia.

pertencentes a variados locais podem trazer para se refletir criticamente sobre tal categoria. Porque a baianidade, como veremos, tratar-se-á de uma construção discursiva. No texto *Uma Bahia Fundamental: Notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade*, Osmundo S. de Araújo Pinho fala da “[...] Bahia — abstração reificada — como uma comunidade imaginada [...]” (PINHO, 2007, p. 01), tanto quanto a nação.<sup>47</sup> Assim, pode-se pensar o imaginário de Bahia como similar ao de nação, uma comunidade imaginada, sendo direcionado para essa Bahia um sentimento de pertença erigido, do mesmo modo, por um *modus vivendi*, calcado em uma memória, em uma tradição, em uma cultura, sendo essas naturalizadas e disseminadas como se fosse comum a um grupo: uma identidade baiana.

Essa Bahia imaginada será representada por Myriam Fraga como um investimento realizado em uma imagem centrada em uma memória histórica e, ao mesmo tempo, na imagem de uma terra praieira, imagens consagradas pela literatura de Jorge Amado e pela música de Caymmi, dentre outros artistas que também ajudaram a disseminar esse imaginário. Assim, Myriam Fraga também segue uma tradição de cantar a própria terra em versos. Isso pode ser verificado, em sua poesia, primeiro, por se tratar da configuração de um lugar que, ao se referir à parte mais antiga de Salvador e ao seu entorno, serve à invenção de uma tradição baiana, centrada na cultura e na própria memória histórica local. Segundo, por estar permeada também pela relação com o próprio mar, que se junta na formação de um espaço territorial e identitário. Uma Bahia do sincretismo religioso, referendada na relação com as águas, relação esta trazida pelas religiões de matriz africana e por lendas indígenas (a exemplo da “Mãe d’água”, representada nessas culturas como Iara ou Yemanjá).<sup>48</sup>

Podemos perceber que é dado um enfoque à memória histórica, por exemplo, na série de poemas intitulados de “Sobrado amarelo”, na qual vemos a imagem do sobrado em ruína ser retomado por Fraga, sendo que o sujeito enunciator desses poemas se refere ao sobrado como casa e local de nascimento, tomando-o como parte de um espaço íntimo, da própria vida. A intimidade do sujeito enunciator dos poemas com tal sítio antigo beira a tentativa de recuperá-lo, através da memória; outras vezes, esse mesmo sujeito se coloca como um habitante que investiga um passado que o liga a sua terra. Isso fará com que o indivíduo questione o abandono do lugar, reconstituindo-o do mesmo modo.

<sup>47</sup> Esse ensaio se mostra como um importante texto para a compreensão do discurso da baianidade. O texto encontra-se disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100007)>.

<sup>48</sup> Ao mesmo tempo em que notamos que Myriam Fraga reflete sobre um espaço já consagrado pela música e pela literatura, afirmamos que em seu texto não há repetições dos modelos dos autores citados. Ao contrário, Myriam também constrói um território rico, realizado por personagens diversos, que sempre parecem questionar seus locais de pertença e refletir sobre os seus destinos, assim como sobre o destino dos lugares aos quais pertencem.

Ao referendar os locais, também como espaços íntimos, o sujeito enunciativo dos poemas de Myriam Fraga utiliza-se de um discurso de valorização desses lugares e de uma identidade praticada como revestida de discurso de pertencimento a esses mesmos locais. Sendo assim, corrobora também uma ideia de tradição amparada em uma memória histórica e em práticas sociais e culturais. Agnes Mariano (2009, p. 143) nos diz que:

Caracterizar certas práticas ou modos de perceber o mundo como tradicionais equivale a defender a sua manutenção, pois a ideia de tradição é inseparável da de transmissão: o conceito dicionarizado é o de conhecimentos, práticas e valores transmitidos de geração em geração, oralmente ou pelo hábito. Dentre as várias formas de se convocar a manutenção dessas práticas tradicionais, uma das mais importantes é a simples referência a elas, o que por si só já representa uma forma de mantê-las vivas, mesmo que apenas na memória [...].

Desse modo, a insistência em trazer a memória histórica do lugar, enfatizando seus sítios antigos, ou mesmo a reinvenção de uma Bahia praieira e dos próprios sujeitos como construtos de mar, insulares, serviriam à manutenção da imagem de uma Bahia antiga, também demarcada por suas tradições que encenam uma ideia de identidade segura e concretizada em práticas e manifestações culturais.

Na poesia de Myriam Fraga, esse espaço citadino será revisitado, reconstruído, encenará uma história que diz respeito a uma Bahia imaginária, a índices de um passado de séculos de memória, e de uma origem, atrelando o discurso da cidade ao da nação. Em “Sesmaria” é traçado um percurso referente à formação não só da antiga Cidade da Bahia, como uma terra singular: ela incorpora o próprio imaginário de nação. Verificamos também que há, na poesia da escritora, cenas de uma memória local, que são ressignificadas por meio de releituras de contextos e de personagens históricas e em imagens outras que retomam o sítio antigo da cidade. Estas cenas estão, por exemplo, na seção “O risco na pele” e em “Femina”. É dada, portanto, uma ênfase a essa Bahia secular: a sua memória histórica, a seus sítios antigos que, ainda pertencente à nação, é sobreposta a uma imagem de Brasil.

No poema a seguir veremos a Cidade da Bahia como um lugar cobiçado pela usura. Retornamos à imagem de um lugar de grande riqueza, mas que serve apenas à sanha dos invasores, não há imagens que remontem à cidade, mas apenas aquelas que lembram antigas terras coloniais, terras exploradas. Esse texto encontra-se em “Os invasores”, da seção “Sesmaria”. Há nesse poema uma representação de um espaço territorial ampliado, seu

alcance dá conta de toda a colônia como território explorado. Esta terra também é ampliada sobre o mar, amalgamando-se a ele. Vamos ao poema:

Das grandezas

Aqui o ouro — o traço  
Do riscado da riqueza  
Vai na boca vai  
No fardo  
No baú do viajante  
Vai no casco vai  
Na quilha  
Na esteira das caravelas.

O ouro do outro  
Na mina na  
Mata  
No caule no cerne  
Madeira de brasa.

O ouro do outro  
É sangue na boca  
O ouro pepita  
De sal na garganta.

A terra é aguada é  
Caminho pousada  
É porto de espera  
de velas.

A terra é lavoura  
Plantada  
É sonho e fracasso  
Remorso de um morto  
esquecido.

[...]

(FRAGA, 2008, p. 82).

“O ouro”, “traço da riqueza”, traz a Bahia como lugar cobiçado que atrai inimigos interessados em apenas sugar toda a colônia. A primeira estrofe nos mostra que a grandeza do lugar é, o tempo todo, surrupiada. O ritmo do poema, focado principalmente nas consoantes oclusivas unidas às fricativas, e ainda somadas às vibrantes, parece reforçar a ideia do movimento da exploração, como se enxergássemos, no momento em que o poema é

enunciado, os homens envoltos na urdidura da ganância. O movimento é circular, quase não há pausas: o ouro, a riqueza da terra, percorre mãos, ambições, derrama-se nas caravelas, para finalmente cruzar os mares. Essa ambição pelo “ouro do outro”, é claro, pode render a morte de muitos, incluindo daqueles que estão envolvidos nessa sanha de enriquecer, explorando a terra. Mas uma coisa é certa: todos os mortos nessa empresa serão esquecidos.

A continuidade do poema seguirá na mesma direção: a terra é vista como saqueada. É dito no poema que “o ouro” é do “outro”, não pertence a nenhum dos invasores holandeses, franceses e aos próprios portugueses. O ouro cobiçado é uma espécie de motivação para a sanha desses invasores e para a violência derramada sobre a terra, não só entre exploradores, mas principalmente sentida no corpo dos índios, roubados e violentados no seu próprio território que “outros” pensam possuir.

A cobiça estará presente, do mesmo modo, no tratamento dado à Bahia, não só em um passado colonial, mas também em um presente em que essa não é respeitada. O seu solo é tratado com descaso, deixando claro que são os interesses do mercado imobiliário ou das empreiteiras que mandam no destino e nos usos dados a esse solo antigo.

No poema, a Cidade da Bahia é “porto de espera/de velas”, ressaltando a ideia de uma cidade-porto, função para a qual ela foi criada, e a relação sua com o mar. A espera parece dizer respeito a esse mesmo mar que traz a essa terra aqueles que pretendem tomar o território do domínio português. Mas o resultado de tanta usura e ambição será uma terra que, além de “lavoura plantada”, se mostrará como remorso e fracasso. Para essa terra sobrar o abandono, quando suas fontes já não forem necessárias: sendo porto, ela sempre será ponto de passagem para outros lugares. Para os exploradores, a terra serve apenas como um “caminho” para outro lugar, outros destinos.

Ao mesmo tempo, inferimos, em a “terra aguada”, que tal lugar é no mínimo cercado por águas. A terra aguada, cercada por ambição, é porto inseguro. Por outro lado, levando em consideração ainda outros sentidos para o vocábulo “aguado”, também pode conter o sentido daquilo que é fraco, inosso, sem substância, lembrando mais uma vez a presença da fortaleza de cristal: frágil ainda é o seu adjetivo. Porém, um sentido não exclui o outro, é dessa terra aguada (fraca) e cercada por mar, por águas, que Fraga parte para uma constituição particular de território baiano.

A Baía de Todos os Santos e o próprio mar bravio são partes dessa constituição. Mar que, mais que adornar a cidade, suplementa o território, expandindo-o para além dele próprio. Essa cidade que, no contexto do século XVII, é uma fortaleza fragilizada, pode endossar

também a imagem de uma nação fragilizada. Assim, essa “Terra é lavoura/Plantada/É sonho e fracasso/Remorso de um morto/esquecido.”

Veremos, no próximo poema, mais um exemplar retirado da seção “Sesmaria”, da subparte “Os invasores”, que relê o contexto do século XVII: o poema “A morte”. No poema, é perceptível a imagem da cidade em guerra, atacada pelos invasores holandeses. Nesse texto podemos ver as referências à parte mais antiga de Salvador: “os muros do Carmo”, “as portas de S. Bento”, “as defesas da Palma”, envolvidos nessa batalha.

#### A morte

Três cordões puxava a Morte  
Sobre a cinza dos telhados.

Aral de sangue e fumaça,  
Semeadura de ferro  
Nos altos muros do Carmo.

Que lavoura de espantados  
Plantadores de estilhaços!

Três cordões puxava a Morte  
Com seus dedos arqueados.

Negras rajadas de fumo  
Sobre as portas de S. Bento  
Sua boca imunda soprava.

E de seu surrão macabro  
Caíam estrelas cadentes  
Sobre as defesas da Palma.

(FRAGA, 2008, p. 123).

A primeira estrofe traz a imagem da morte personificada: são as “Parcas” a movimentarem o destino da cidade e de seus habitantes. Na mitologia grega, as Parcas eram temidas por todos, estão atadas à ideia de destino, à vida e à morte, destino do qual nem mesmo os deuses podiam escapar.<sup>49</sup> No poema, a imagem dessas “Parcas fiandeiras” se

<sup>49</sup>Edith Hamilton, sobre esse mito, nos esclarece que “[...] Eram três: Cloto, a Fiandeira, que tecia o fio da vida; Laquésis, a Distribuidora da Sorte, que atribuía a cada homem o seu destino; e Átropos, a que não se podia fazer voltar, e levava consigo as “abomináveis tesouras” com as quais cortava o fio da vida (HAMILTON, 1999, p. 49).

desenha como se estivessem dentro do conflito, manuseando as vidas dispostas em suas mãos, como marionetes. E assim vão fiando o destino da cidade.

O combate se mostra sangrento, no poema. Sobre “a cinza dos telhados”, a guerra, o conflito se acirra, mas parece que aqueles que aí estão, nessa cidade, são despreparados para se defenderem: são “os espantados/plantadores de estilhaços”, a “lavoura de espantados” envolvida nas convulsões do mesmo conflito. A cidade então parece envolta em uma atmosfera de medo. O que se mostra sobre esses mesmos telhados ou abaixo deles é o “Aral de sangue e fumaça”, uma plantação estranha, a morte sendo semeada.

São três os cordões puxados, assim também são três os locais enunciados no poema, neles tudo ainda está por ser decidido: a morte não corta os cordões, apenas os puxa. Porém, aponta como seta, “em dedos arqueados”, como a mirar os pontos que deseja atingir, e isto se finaliza com as “estrelas cadentes”: chuva bélica que cai sobre a cidade. Myriam Fraga consegue, através da sua poesia, reconstituir a atmosfera da cidade, retomando parte de sua memória histórica.

A poesia de Fraga aposta em uma deferência que busca recolocar a Bahia em destaque. Tal ação funcionaria como uma proteção contra o apagamento desse lugar e a favor da valorização de sua importância nos discursos sobre o país. Esse ato parece passar a mensagem de que a história e a memória dessa nação só se tornaram possíveis porque nasceram das entranhas desse lugar. Uma Bahia imaginária, ancorada justamente na primazia da Cidade da Bahia, uma espécie de cordão umbilical ao qual o Brasil está ligado, mas a ironia é que, em nascimentos, há sempre o corte desse cordão.

Uma segunda imagem de um território baiano, imaginado na poesia de Fraga, traria a ideia de um território insular, mergulhado e cercado por águas, cujos sujeitos pertencentes a essa terra parecem carregar, do mesmo modo, uma relação muito íntima com o mar ou ser sumariamente invadidos por ele. O mar traria, por exemplo, para Salvador, a visão de uma cidade praieira, realizada a partir das relações de personagens simples, como os pescadores.

Em outras ocasiões, esse mesmo mar infiltra os relacionamentos dos personagens com os seus locais de pertença e com outros sujeitos, assim como participa da própria constituição deles. Podemos ver essa ligação, por exemplo, nas personagens históricas de “Sesmaria”, para as quais o mar é quase sempre metamorfoseado em parte da cidade, também podendo aparecer como cúmplice dessas mesmas personagens contra a invasão dos holandeses ou franceses no espaço citadino. Do mesmo modo, esse elemento abissal pode ser aquele que arrasta todos os navegadores para o fundo de suas águas, invade a cidade de cal, suplementando o território citadino.

O mar também congregará em si a imagem de fonte da origem do lugar, cujas primeiras construções serão voltadas ao entorno das rotas de chegada e de partida. Não por acaso é criada a chamada cidade-porto, afinal essa era uma das funções para a qual Salvador foi concebida. A ideia de um mar que participa do próprio destino e constituição de um território imaginário e da própria identidade local pode ser vislumbrada no texto “Moema”, presente na seção “Femina”. O citado poema relê mais um dos mitos de nossa história, o da índia que seria uma das amantes de Diogo Alves, o Caramuru. Vamos ao poema:

#### Moema

E se morrer de amor  
Fosse preciso,  
Morreria no mar,  
Na impetuosa  
Corrente do mar alto.

(FRAGA, 2008, p. 387).

O título do poema já nos traz a imagem do mito de Moema e diz, portanto, da origem de um povo, servindo ao próprio discurso da nação. Ao mesmo tempo, o poema pode ser lido próximo aos textos que se debruçam sobre a relação dos sujeitos com o mar, com uma terra praieira, cercada por águas. Na lenda, a índia, depois de ser preterida por Caramuru, que escolhe Catarina Paraguaçu como esposa, perde-se nas águas do mar: ela teria tentado alcançá-lo, nadando ao encontro da sua embarcação, mas sucumbe. O poema repete a lenda, anunciando uma morte de amor que poderá acontecer nas águas do mar, como se este aliviasse as mágoas. Mas já não há uma morte certa, trata-se de um acontecimento hipotético que só ocorrerá sob determinada condição, e, mesmo assim, nada indica que isso se cumprirá: aparenta ser mais uma promessa de amor que impressiona, porém não pode ser cumprida. Notemos que o “se”, no primeiro verso, contribui para que essa seja apenas uma possibilidade. A decisão do sujeito enunciativo é apenas avaliar o destino de morte, e não de se lançar ao mesmo destino, refletindo atos antigos, que dizem respeito também ao mito da origem da nação.

Nos dois primeiros versos, as consoantes sibilantes e vibrantes parecem trazer ao poema um movimento similar às ondas do mar, ao vai e vem das ondas, que dizem respeito também a uma ideia de incerteza. Chevalier e Gheerbrant nos dizem que “Entre os místicos, o

mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões.” (2008, p. 593). Nesse amor e por esse amor, mais uma vez, “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar”<sup>50</sup>, tal qual nos diz a canção de Dorival Caymmi. Mas morrer no mar é se entregar a mais uma paixão, é ser parte das águas, parte constituinte do território abissal. O mar acalenta e alimenta as paixões. Esse mar marca a própria identidade constituída como baianidade. Está, por exemplo, nas canções de Caymmi, como aquele que marca a relação dos pescadores com o local de pertença, sendo sempre, independente do que lhes aconteça, parte do seu destino. Espaço sem o qual esses sujeitos não poderiam viver. Nessas canções, entregar-se ao mar é entregar-se aos braços da Mãe d’água, a Yemanjá.

No próximo poema, ainda o amor, ou melhor, o abandono, mobilizará a forma como o sujeito enunciator feminino falará do local habitado, também marcado pela presença do mar. Ele fará parte da descrição do lugar, será um dos seus constituintes. Poderá ser encarnada, nessa imagem, a ideia de abandono e rejeição ao próprio espaço citadino, como veremos no poema a seguir, texto VII de “Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos, à partida do poeta Gregório de Mattos para o degredo em Angola”, retirado da seção “Femina”.

## VII

Caminhos, encruzilhadas,  
Becos, vielas, quebradas,  
Ladeiras que se despencam,  
Caminhos que se bifurcam,  
Beijo salobro das praias,  
Beijo doce das nascentes,  
Brejos, diques, atalaias...

Uma cidade é como gente  
Que se alisa e maltrata,  
Como uma fêmea deitada  
Que o amante navega e sente...

Assim se fez de meu sangue  
Esta Cidade encantada,  
Entre burgo, esta alimária  
Como uma fera empinada,  
Esfinge que espia o Outro  
Surgindo da encruzilhada...  
Me devoras, te devoro,

---

<sup>50</sup> Ibid, loc. cit.

No fim não restará nada.

Só a sombra na parede,  
Somente o nó da laçada,  
Ou melhor:  
Resta o que resta,  
A tua boca de brasa,  
O sinal desta passagem  
Como uma gesta tatuada.  
Como um vendaval de açoite,  
Vento sul de madrugada.

Resta a poesia nascendo  
De tua língua danada,  
Resta o poema crescendo  
Como flor e como espada,

Resta o que resta, restolho,  
Que de mim não restou nada  
Além do verso e da mágoa.

*Salvador, 1987*

(FRAGA, 2008, p. 367-368).

No poema, percebemos um modo antigo de se conhecer a cidade, vemos uma cidade descrita em uma imagem bastante comum a seus habitantes e por todos que, no mínimo, conheceram esse espaço ou através da literatura ou por pisarem de fato o chão dessa cidade: becos, quebradas, encruzilhadas, vielas, que mostram os caminhos estreitos da cidade, lembrando um aspecto antigo do lugar. Segundo Luís Henrique Tavares, Salvador foi construída, em seu traçado original, com ruas estreitas e longitudinais, nos moldes das cidades medievais, tendo como principal exemplo a cidade de Lisboa. Portanto, nos entremeios desses becos e encruzilhadas se desenham ruas e caminhos estreitos. E isso dá uma ideia ao sujeito enunciador, na voz de Maria de Póvoas, de que não há como escapar desse lugar, não há como fugir ao destino de abandono imposto a esse sujeito. “Caminhos que se bifurcam, encruzilhadas, vielas” constroem a cidade como um labirinto, assim, fortalecendo a ideia de algo “sem saída” para a amante abandonada. Esse modo de falar da Bahia poderia dialogar com o discurso da baianidade, no que tange à ênfase em suas características de um traçado original desse sítio, lembrando, do mesmo modo, a relação desse lugar com as águas ao seu redor.

Se esses caminhos se bifurcam, abrem-se em duas direções: o espaço da cal e o espaço do mar. Mas mesmo o mar não dará espaço a uma fuga, a não ser que esse sujeito queira

entregar as suas mágoas às vagas do mar, se tornando parte do seu corpo. Tais caminhos demarcam também a relação do sujeito enunciador com o lugar habitado e com o elemento líquido, que suplementa mais uma vez o local. Assim, “em beijo salobro da praia” e em “beijo doce das nascentes”, veremos a intensidade desse relacionamento. Do mesmo modo, marca a cidade como espaço das águas, ela pertence às águas. Ela está tanto quanto o sujeito nesse entrelaçamento amoroso: “Como uma fêmea deitada/ Que o amante navega e sente...”, configurada como mulher e como as próprias águas do mar ou rio. A cidade agora é comparada mais uma vez ao corpo de uma fêmea, uma mulher de pele marinha, em que o amante pode navegar. E continua na estrofe seguinte: “Assim se fez de meu sangue, esta cidade encantada [...]”, mostrando que não só de cal é feita esta cidade, mas da pele daqueles que a vivenciam intimamente.

O sujeito enunciador feminino falará de uma cidade colada à própria pele, na qual o abandono faz parte tanto da sua trajetória quanto do lugar personificado por ele: “Uma cidade é como gente/ Que se alisa e maltrata.” Os caminhos parecem íntimos, fazem parte das relações dos indivíduos com esse local, mas não impedem o seu abandono como amante deixada para trás.

O espaço citadino se coloca como esfinge a devorar aqueles que não o compreendem, se desfazendo, nunca permanecendo igual. Assim, as mutações em seu solo também dizem desse descaso com um solo antigo, com uma história/memória coletiva. O que restará desse amor abandonado é o que restará desse chão: “uma sombra na parede” ou nada? Restará o seu enlace, em poesias, na “boca de brasa” do poeta. É do poeta o dom de rememorar, trazer em versos uma cidade antiga e sua relação com seus habitantes. Mas o poeta, inferido no poema como Gregório de Mattos, não permanece na cidade: como amante não pode ficar. Resta dessa mulher, encarnada em cidade, apenas “verso” e “mágoa”. E é dessa mulher, como dissemos, o direito e o dever de falar, dando voz às próprias mágoas e ao poeta calado e exilado, de quem ela tanto se queixa, como a dar continuidade às queixas do amado poeta. E, enfim, não pergunta “O que falta nesta Cidade?”<sup>51</sup>, como perguntaria Gregório de Mattos; ao contrário, responde apenas o que resta dessa falta, dessa ausência que percorre desde a imagem do amado, até o seu próprio corpo esquecido. Será a ausência: marca que ficará tatuada na pele de ambos.

Podemos perceber também, no poema, que Myriam Fraga vai construindo uma baianidade outra, demonstrada através do questionamento das imagens já reconhecidas, que

---

<sup>51</sup> Estabelecemos aqui uma analogia aos versos do poema “Epílogo”, de Gregório de Mattos Guerra: “Que Falta nesta cidade? / Falta mais que lhe ponha? Vergonha [...]”.

encenam uma ideia de pertencimento local. Essa baianidade se desenha na própria forma como o sujeito diz do seu local de pertença.

Ao falar da cidade de Salvador, percebemos que Myriam Fraga mobiliza e problematiza questões voltadas à baianidade. A maneira de a escritora investir nessa baianidade é também por meio de sua erudição. Esta marca está presente em sua forma de ver a Bahia, no modo como constrói a imagem dos lugares e dos personagens que circulam em seus textos. Isso pode ser vislumbrado, por exemplo, na referência à mitologia grega, no poema “A morte”, analisado anteriormente. O poema retoma a imagem das Parcas, as Moiras, para dar voz a uma cidade mergulhada em conflitos bélicos, em pleno século XVII.

Nesse sentido, o ato de cantar esse território ou trazê-lo em versos pode significar muito mais do que um canto utópico. Muito mais do que sonho, essa terra traz em seu solo pesadelos antigos, histórias de mazelas e abandonos também fazem parte do discurso sobre a Bahia. Como sabemos, identidades são fragmentadas, negociáveis, são construções discursivas.

Podemos compreender a baianidade como construção discursiva que se veicula como parte de um imaginário de Bahia, vinculada a este sob diversificados interesses. Tal construção é ideológica, como nos salienta Osmundo Pinho (2007). O mesmo autor afirma que o entrecruzamento de diversos materiais textuais, sejam eles literários, paracientíficos, entre tantos outros, definiu um repertório de traços que foram potencializados pelos meios de comunicação de massa, ao ponto de serem tomados como algo natural e evidente, como se fossem advindos da vida popular “autêntica” (PINHO, 2007, p. 01).

Dependendo do uso que se faça de tal discurso, ele pode atuar não como uma deferência, mas, sim, como naturalização da diferença, de forma negativa. Afinal, pode vir embutida nesse discurso da baianidade, por exemplo, a ideia de uma democracia racial: como se vivêssemos todos em constante harmonia; sem preconceitos de cor, de credo ou sociais. Como se essa baianidade resolvesse ou diluísse todos os nossos problemas, e fosse configurada como parte do nosso modo de encarar o mundo. Assim sendo, serviria, também, para naturalizar uma ideia de igualdade, pensada como manutenção das diferenças, das desigualdades.

Por outro lado, no livro *A invenção da baianidade*, Agnes Mariano (2009, p.17) atesta que, em nossa luta cotidiana pela sobrevivência, e tudo o que isso envolve, há uma tendência à afirmação de pertencimento a diversos grupos identitários. A atuação nestes grupos, que expressam valores e interesses comuns, responderia a um anseio de inserção social e econômica, até mesmo política. Trata-se então de uma espécie de busca de proteção e

afirmação de determinados grupos identitários que se abrigariam sob interesses comuns. Ao debruçar-se sobre o discurso da baianidade em canções escritas por autores baianos ou por autores que utilizam a Bahia como tema, a autora descreve a baianidade sob vários caracteres, a saber: contexto histórico; temas, religiosidade, alimentação, corporeidade, festas e a personalidade baiana. Mariano nos dirá que a manutenção desse discurso serviu também a uma imagem de Bahia vendida como exótica. A aceitação e a naturalização desse discurso, no próprio cotidiano dos baianos, são discutidas como formas de proteção, e, do mesmo modo, como discurso ideológico utilizado pelas elites decadentes. Tratando ainda da mesma baianidade, Osmundo Pinho define tal discurso, que ele chama de “Ideia de Bahia”, como

[...] um arsenal simbólico que se mobiliza de diversas formas, pragmaticamente e em função das posições de poder específicas sustentadas pela cena político-cultural que se apresenta como hegemônica. A Idéia de Bahia conforma uma densa rede cultural que dá sustentabilidade a práticas discursivas e que se reitera constantemente através de suas “mutações”: como gosto estético que orienta o consumo, como verdade essencial sobre a natureza do “povo” baiano, como mito de origem da propalada e celebrada diferença cultural da Bahia [...] (PINHO, 2007, p. 04).

Desse modo, apesar de abstrato, o discurso da baianidade também é posto como verdade, um discurso utilizado de acordo com interesses ideológicos diversos. Podemos compreender que, embora esse discurso procure demarcar uma singularidade, pode, ao contrário, homogeneizar em uno tudo aquilo que é plural. Há, por exemplo, a utilização desse discurso pela indústria do turismo, vinculada também ao “jeito baiano”, à faceirice das mulheres (voltado também ao turismo sexual). Ele é veiculado em propagandas governamentais do estado da Bahia, com vistas a ressaltar para a população o orgulho de ser baiano, solapando, por meio das aparências, questões problemáticas que não são postas em discussão.

Ainda sobre o tema em questão, Albergaria salienta que existem duas formas de se pensar a ideia de Bahia, a baianidade. Segundo ele, há duas teorias que explicariam a baianidade:

Uma é que existiria uma Bahia "endógena", a baianidade emergiria de baixo para cima. Existiria o ethos baiano, uma alma da cidade, que se iria

constituindo depois dos 400 anos de sincretismo, de mistura afro-luso-tupi. Isso daria uma cara típica e regional à Bahia, que nos anos 30-40 vai evoluindo, esse caldo vai se condensando. Essa é a teoria endógena, espontaneísta, da baianidade. Nos últimos 15, 20 anos, vem se constituindo uma outra teoria, que diz que isso é um mito constitutivo da identidade, mas não passa de um mito. No fundo, a Bahia foi construída de fora para dentro e de cima para baixo. De fora para dentro porque, em primeiro lugar, ela é uma imagem opositiva daquilo que foi o Rio de Janeiro no século passado. O Rio se tornou a metrópole, capital do Brasil, e a Bahia vai se constituir por oposição, vai representar o passado, a tradição, a negritude, as raízes... (ALBERGARIA, 2001)<sup>52</sup>

Assim, entendemos que à ideia de baianidade concorrem discursos diversos, sejam aqueles que se vinculam a creditar essa categoria ao chamado “caldo cultural”, os “400 anos” de mistura e de sincretismo (do qual fala o autor e Antonio Risério), como uma particularidade, uma identidade originada de forma espontânea, uma espécie de traço distintivo, assim como aqueles que veem a ideia de baianidade como um mito. Por outro lado, na mesma entrevista à SBPC Cultural, Albergaria também se refere ao fato de que esse discurso de baianidade foi bem alimentado sob diversos interesses; a mídia televisiva que pertencia ao grupo Carlista, por exemplo, alimentou durante muito tempo essa imagem de baianidade e ajudou, de certa forma, a propagar um discurso que servia também de marketing cultural, algo usado para atrair o turismo destinado à velha Bahia.

A ideia de baianidade na poesia de Myriam Fraga aparece sob o signo mítico, e é configurada em modelos que se afastam e, ao mesmo tempo, se aproximam daqueles encontrados nas canções de Caymmi ou na prosa de Amado<sup>53</sup>. Assim, a baianidade, na poesia de Myriam Fraga, adequa-se ao que Giorgio Agamben define como *Qualquer*, em *A comunidade que vem*:

[...] não é um universal nem o indivíduo enquanto compreendido em uma série, mas a ‘singularidade’ enquanto singularidade qualquer. Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) — e recuperado não para outra

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana1/alberga.html>>.

<sup>53</sup> Quando se trata de Salvador, há a cidade praieira, um olhar que aprisiona um corpo náufrago, ou a beira do abismo do mar; ao mesmo tempo, há uma cidade de ruas azuis, como se de qualquer canto da cidade pudesse se avistar o mar; como se as ruas da cidade se abrissem para um mar imenso cristalino e azul.

classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento [grifo do autor]. (AGAMBEN, p. 10, 2013).

Assim, essa categoria de pertencimento é repensada sempre em diferença, a sua singularidade está exatamente no fato de poder ser múltipla, de não estar atada a modelos prontos, a caracteres naturalizados e normatizados, como uma programação da qual não se pode escapar. Uma singularidade que atesta o caráter plural da identidade baiana tanto quanto a de qualquer outra identidade, recuperada de uma generalização vazia.

O tema da baianidade é espinhoso exatamente por se tratar de um discurso propagado como verdade, mas também pode ser pensado sob o viés da pluralidade que abarca diversos modos de viver e sentir a Bahia. Assim, refletindo sobre a baianidade, quebra-se a forma de se referir a ela como um bloco fechado e homogêneo. Contra essa ideia, seguem-se todas as singularidades que envolvem as relações entre habitantes de diversos bairros com essa terra, com esse pertencimento, em questões referentes à religião, cultura popular, música, ao conhecimento acadêmico e científico, ao modo como vivem essa Bahia. Perde-se de vista uma baianidade e investe-se em baianidades.

Myriam Fraga fala de uma Bahia a partir de sua própria trajetória, seja como leitora, seja como alguém que se identifica como pertencente a essa terra. Sua experiência, seja física ou literária, com os locais abarcados em sua poesia, é realizada, também, a partir de seu local de fala: uma mulher, de classe média alta, baiana, que optou por permanecer nessa Bahia e mobilizar e fomentar em seus poemas, e fora deles, a cultura desse local. Uma mulher que viu o seu local de vida se transformar com o surto de modernização e que parece ressentir-se de um espaço perdido, protegido apenas em registros ou em vestígios da memória histórica do lugar, de um espaço que foi deixado em abandono.

Na poesia da escritora, esse território é particularizado como espaço do vivido, da experiência, atrelado a lastros da mesma tradição, e situado como proteção de uma memória individual e coletiva. Ele é um território da memória de um povo e, por isso, espaço da própria existência e da sobrevivência desse mesmo povo.

### CAPÍTULO III

#### TERRITÓRIO DE MAR

*O mar, parte de seu corpo de madeira;  
Mar, suor penetrando o casco;  
sangue de suas veias.*

*Vilma Paz*

*O mar,  
Onde jogamos o corpo  
Para as ondas  
E nos recebemos,  
De volta,  
Ao pé da praia. [...]*

*Maria da Conceição Paranhos*

#### 4.1 Um território — O Mar da Bahia?

Já explanamos um pouco sobre o território, pensado aqui neste texto, envolvendo o sentido de pertença, que permeia as personagens nos poemas de Fraga. Discorreremos também sobre como o mar faz parte e penetra esse território/corpo, que envolve lugares e sujeitos. Nesse momento o que nos interessa é pensar mais um elemento constitutivo desse território e refletir criticamente sobre tal elemento líquido, aprofundando mais essa discussão. A pergunta/título dessa seção serve-nos de provocação para iniciarmos este capítulo: “Um território — O mar da Bahia?”

Muitos diriam, ao conhecer a poética de Fraga, que procurar um mar, cuja simbologia aponta para uma imagem de Bahia praieira, seria uma tarefa árida. Para sermos mais exatos: procurar uma identificação do mar, na poesia de Fraga, como um mar “baiano” seria deparar-se com um mar, mais do que tudo, grego e subjetivo. Subjetivo sim, mas temos que ficar atentos sobre o elemento líquido na poética da escritora, e sobre o que este recobre, transforma, margeia: toda a área referente à antiga cidade da Bahia. Um território feito de terra, corpos e águas, marinho por excelência.

Percebemos na poesia de Myriam Fraga a configuração de um mar diferente que, apesar de trazer a presença de nereidas e tritões, mitos gregos, mistura-se também à ideia mítica da Iemanjá, que incorpora a imagem do mar rebelde ou calmo, assim como incorpora o corpo da cidade que se ergue de suas águas. Não obstante, vemos a presença constante de referências que afastam também a imagem de um mar completamente grego em Fraga: os locais, o contexto de algumas obras, como *Sesmaria*, a Baía de Todos os Santos, a Ilha de Itaparica (mais precisamente Mar Grande), a Cidade de Cachoeira, representativa de todo o Recôncavo (com seu rio Paraguaçu indo ao encontro do mar). Pensando esse mar mítico, essa rebeldia das águas tempestuosas, apostamos na construção de um território dos deslimites, na poesia de Fraga. Também há a presença de um mar mítico nos versos dessa escritora, no que tange à ideia de Criação: o mar é morte e é vida.

Aqui, nesta tese, tratamos de um território feito de lugares construídos pelo homem com cal e pedra, mas de realidades simbólicas, realizadas também com substâncias do mar (que contornam e suplementam tais lugares) e que, do mesmo jeito, marcam o modo como os sujeitos se relacionam com os locais em que habitam; mas de um território realizado em letras, em versos. O mar da Bahia, simbolicamente escrito por Fraga, também se faz da cal

que reveste o continente. Está nas “ruas azuis”, nas cores com que a escritora pinta a antiga Cidade da Bahia.

Mais uma vez, reafirmamos que estamos diante de uma cartografia subjetiva, um trajeto subjetivo realizado em versos, em letras. Também aqui se trata de um imaginário que aglutina a imagem do mar e da Cidade da Bahia e seu entorno em uma única paisagem, em um único território construído na poesia de Fraga. Tal elemento líquido participa da constituição desse território imaginário, trazendo uma visão da Bahia das águas, marinha, muito próxima àquela cantada por Dorival Caymmi, disseminada também pela literatura de Jorge Amado, salvo as devidas diferenças.

Na literatura de Jorge Amado há a representação do “povo do mar”. Em *Mar morto*, por exemplo, esse povo tem uma relação íntima e religiosa com as águas, delas ele sabe que provém o sustento e a vida, que há uma mãe que habita o seio marinho, então pode ela dar sustento ou chamar para si os pescadores. Há a presença muito forte do sincretismo religioso, tanto nos romances de Jorge Amado quanto nas canções de Caymmi, e o desfilar de personagens simples e marginalizadas que compõem essa mesma Bahia. Ao cantar a vida dos pescadores, Caymmi traz esses personagens à sua poesia, não como seres privados da própria voz, mas pelo encanto causado pela atividade desenvolvida por eles e pela relação explícita dessa com o mar, encanto traduzido por muitos escritores e pintores.

O compositor baiano, segundo Antonio Risério (1993, p. 12), vivenciou de perto essa relação, como um observador da vida praieira. Tudo era matéria para a sua poesia. Dorival Caymmi cantava o próprio encanto de quem é litorâneo, de quem vê a terra e o mar se amalgamarem e parecerem um único continente/conteúdo. Os pescadores teriam uma relação diferenciada tanto com o local onde habitam quanto com o continente abissal: na distância das águas do mar, navegando sobre a profundidade desse elemento, está o pescador, aquele que se pode dizer que habita dois mundos diferentes, dois elementos que se completam: terra e água, continente e abismo marinho. O pescador para Caymmi é aquele que, antes de fisgar o peixe, era fisgado pelo mar, não no sentido de ser engolido, devorado por este, mas no sentido de ter uma ligação muito íntima com a arte de pescar e com o mar, o qual exerce todo um fascínio sobre as pessoas, fascínio que também é o de Caymmi.

Esse mesmo encanto parece se perpetuar na poesia de Myriam Fraga. Independentemente da pessoa que enuncia o poema (apesar dos laços amorosos dessa escritora com tudo o que o mar banha: os possíveis locais identificados em seus poemas e com o próprio elemento abissal), não é um eu empírico que buscamos em sua poesia. Assim sendo, não se procura identificar na voz dessa escritora uma “apropriação”, uma tentativa de

falar pelo outro (os pescadores, por exemplo). Trata-se aqui da escrita de uma mulher, dentro de uma tradição falocêntrica, uma condição também subalterna.

Os sujeitos enunciadorees dos poemas e as personagens (o pescador e todos aqueles que navegam o continente abissal ou em águas da sua memória) são habitantes desse possível território baiano imaginário, que, do mesmo modo, se alarga na poesia em estudo, tornando-se um território difícil de ser definido. Além disso, temos a presença de um “eu” que cede lugar a outras pessoas do discurso, ajudando também a alargar o espaço de pertença que se quer dizer. A mistura de vozes, as máscaras e personas ajudam a pensar não em uma origem territorial simplesmente (uma reconstituição histórica, no caso de “Sesmaria”, ou de uma origem local, no caso de “Pescadores de Mar Grande”), mas em um olhar que questiona as próprias origens, repensando-as e descentralizando-as a partir de outras vozes, ou de outros olhares, como, por exemplo, pensar o local a partir do corpo do pescador ou das personagens que circundam a cidade histórica (personagens que também são litorâneas). Assim, o pescador é apresentado no poema a seguir, retirado da seção “Pescadores de Mar Grande”:

## VII

Assim o pescador  
Aos outros  
Se anuncia.

A fisga  
E o meditar solene  
Da pesquisa.

Conhecer o caminho  
Passo a passo,

A fúria azul  
E a violência casta  
Com que o mar devora  
Seus achados.

(FRAGA, 2008, p. 34).

Mar e pescador parecem um só. A pesquisa exata realizada na sua arte/trabalho é um olhar lançado ao mar, uma busca de alimento para o corpo, a busca do próprio corpo que se

coaduna com as próprias águas do continente abissal. O mar pode recolher o pescador, seus instrumentos de trabalho, suas físgas, seus peixes. Como esse pescador se anuncia? Como parte do mar onde atua: homem/fisga/peixe, conhecedor dos mares, da arte de navegar. Mas conhecer o caminho, perfazê-lo dia a dia, não tira dessa sua empreitada/trabalho a dificuldade de lidar com o mar. As águas e os ventos mudam caminhos e tarefas, dificultam o ofício do homem do mar. O mar aparece como elemento indomável, violento e casto ao mesmo tempo, e o pescador é a sua fisga. É aquele que o mar também recolhe como parte do seu continente. Percebemos a imagem desse mar em “fúria azul” como um caráter próprio ao mar, não uma malícia, mas uma qualidade que se mostra na última estrofe, a face de elemento indomável, que não se submete ao homem. O pescador é o principal elemento a ser sugado por essa fúria azul.

Em “Pescadores de Mar Grande” e em “Marinhas”, os pescadores são retratados como aqueles que realizam o trabalho da pesca quase artesanal, com apenas o homem e seu espaço de vivência e local de trabalho (o mar). Um trabalho realizado sem as maquinarias tecnológicas que substituem o homem. Esses pescadores são traçados nos poemas como uma sociedade ideal, quase um paraíso perdido. Há a presença de um território no qual os corpos dos sujeitos se entrelaçam de forma íntima, território de experiências configurado a partir das trocas dadas nesse local. Isso está presente tanto nos poemas da citada escritora quanto em seu constante diálogo com Calazans Neto. A ilustração feita por esse artista plástico para “Pescadores de Mar Grande”, constante em *Poesia reunida*, traz o pescador como parte da composição desse espaço territorial. Na citada ilustração desse corpo-território, tem-se a imagem de um homem com cabeça de águia, cuja mão se confunde com o próprio ofício de pescador e atrai outros peixes (um peixe-isca). Esse homem tem raízes em forma de pés, que o prendem ao lugar, ao território que é terra e mar ao mesmo tempo. Sendo assim, mais uma vez o pescador se apresenta como um construto de mar.

Uma possível leitura desse texto/imagem permite ver um enraizamento na figura do pescador, este está tanto na imagem dos pés/raízes quanto está no elemento de ligação, no poema fraguiano: um conectivo une os vocábulos “pescadores” e “Mar Grande”, a preposição “de”. Essa preposição estabelece uma relação de posse e de origem, distingue a que lugar esses pescadores pertencem. É um pequeno elo/traço que identifica e liga sujeitos e local. O mar é o lugar dos deslimites, sinônimo de ausência de fronteiras, de demarcações.

A escrita do território realizada por Myriam Fraga ampara-se, reafirmamos, na própria relação dos lugares e dos sujeitos com o mar, o qual tem a função de regular a vida e de servir como fonte para essa mesma vida, sendo abrigo e espaço de trabalho para o homem. Mar que,

no caso de Salvador, participa da própria função para a qual a cidade foi criada. Os sujeitos envolvidos nos poemas de Fraga, que dão conta dessa terra imaginada, possível, são, de certo modo, construtos também dos locais aos quais pertencem (ou habitam) e do mar, que parece fazer parte da própria relação dos sujeitos consigo mesmos.<sup>54</sup> No poema a seguir, retirado da seção “Sesmaria”, veremos uma espécie de referência à cidade espelhada em águas, no título do poema, não só espelhada no mar, mas construída com elementos desse mesmo mar:

#### Repetição de paisagem

Quase  
Ilha de sal.

Medusa calcificada  
Sua encosta salgada.

Seu lento escorrer-se  
Em preamar,

Seu corpo de anêmona,  
Ruas azuis correndo  
Como rios,

Seus filtros ácidos  
E a pupila contráctil  
À luz que cega.

Seu verão de sargaços.

(FRAGA, 2008, p. 51).

---

<sup>54</sup> Sobre essa relação entre tal elemento líquido com as personagens, trazemos mais uma vez um trecho da crônica “A cidade e a Ilha”, do livro *Ventos de verão*, de autoria de Myriam Fraga:

“Os que habitam a Cidade, como os que vivem nas ilhas ou os que se encontram às margens do que chamamos Recôncavo, sentem a oscilação que vem do mar, a forte respiração que marca as horas medidas na ampulheta das ondas, ao ritmo das marés — ora o caricioso ondular da vazante, ora o farto espriaiar das enchentes —, no entorno dos recifes de coral lavados de salitre, açotados de vento.” (FRAGA, 2016, p.15-16). Assim, nessa crônica, como também em muitos poemas, os sujeitos são marcados por possuírem uma relação íntima com o elemento líquido, o continente abissal, respirando sua maresia, sentindo o salitre na própria pele, marcando o corpo como se fosse tatuagem. Esse sentimento estaria presente tanto na relação com a cidade quanto com a Ilha, local que se tornou espaço de refúgio, fuga da cidade grande, veraneio, exílio.

A paisagem que se repete espelha no solo citadino as águas do mar, mais do que isso: o próprio mar está em suas vias, nas “ruas azuis” escorrendo em “preamar”. Na segunda estrofe há uma referência à Medusa, mas essa já não pode ser identificada apenas ao mito grego, há elementos que a identificam com uma cidade particular, o mito se reveste do corpo dessa cidade, afinal, “calcificada”. Assim, a luz que atravessa seus olhos mantém a cidade em forma de pedra, refletindo sempre a mesma imagem de si — um modo de se manter eterna e intocável — porém, há aí uma impossibilidade: as águas trazem ao seu solo, misturando-se através da luz, céu e mar, uma mobilidade que não pode de modo algum conservar uma única imagem ou a mesma imagem de si como intocável: pode-se obscurecer a imagem, clareá-la, perdê-la de vista, turvá-la, e, uma vez sendo também água, corre para onde quer, transmuta-se, transforma-se.

Bachelard (2013, p. 51) enriquece bastante esse tema dos reflexos na água: “Assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-a numa nova experiência onírica.” Temos sempre duas imagens, uma que se mantém, a outra que se modifica sempre e nos dá a possibilidade de refletir sobre a cidade fora do contorno que ela ocupa em seu estado de cal e pedra. E se construímos territórios através dos desejos, nos reflexos dessas águas tece o sonhador/sujeito enunciador outro território possível. Porém, sendo pedra, petrificada, ela pode sofrer fissuras, mas é preciso também ver nas fissuras a possibilidade de se infiltrar uma nova realidade.

O elemento marinho e sagrado, o sal, pode atuar como uma tentativa de conservação/salvação da paisagem. Já não apenas a “sua encosta” é “salgada”, seu corpo todo vai sendo descrito com elementos marinhos; trazem esse sal que está nas primeiras letras do nome da cidade (Salvador) para todo o seu corpo; o próprio mover das ondas parece dar o tom do tempo a passar sobre o corpo da cidade, daí “o lento escorrer em preamar”. Toda essa cidade é mar, e, sendo mar, cega a visão daqueles que a olham, encanta o sujeito enunciador/observador que parece estar parado a observar a sua beleza, as suas “ruas azuis”.

Todos os elementos amalgamam mar e cidade, como se fossem uma coisa só. E se suas ruas escorrem, não temos mais a ideia de algo sólido e estático, ao contrário, temos a possibilidade da transformação e mobilidade que só o elemento líquido é capaz de promover. Salvador se converte em “Quase Ilha de sal”, sal que conserva a sua qualidade de ilha, de uma cidade também rodeada por águas. Pode até ser ilha em isolamento, mas ter em seu entorno as águas pode significar a possibilidade de mudanças em seu solo. O mar está na poesia de Fraga como uma espécie de purificação, pois, mesmo que seu salitre sirva à corrosão da memória

coletiva dos lugares, e se mostre nas fachadas dos sobrados, apontará para o que está em perigo, para o que deve ser conservado ou reconstituído.

Retomemos a pergunta iniciada neste capítulo: Um território — O mar da Bahia? O poema analisado dá algumas pistas, estamos diante de um local constituído por mito, terra e águas, a Cidade da Bahia erigida por Fraga em versos. “Paisagem que se repete” na sua ligação com as águas.

Antonio Risério (2011, p. 69), no livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, também nos fala de uma Salvador bem íntima e amalgamada ao mar, como parte deste elemento, descrevendo uma cidade vivida intensamente pelo compositor baiano Dorival Caymmi e versada em suas canções<sup>55</sup>. Para Risério, trata-se de

Uma cidade que se desenvolveu intensamente, em todos os sentidos e nos seus diversos estratos sociais, o gosto e o hábito das coisas de mar. A Bahia antiga exhibe construções batidas pela maresia. Casas recobertas pela cal dos mariscos, com óleo de baleia na argamassa e nas quais há tempos luziram candeias de azeite de peixe. Mar que vem até a mesa baiana, com seus peixes e frutos, e vai às mais variadas manifestações do texto criativo na Bahia.

Risério já nos fala de um território com uma intensa relação com o mar. A maresia está no ar e nas construções, o mar participa, do mesmo modo, da cultura do lugar. Não por acaso, é tão forte também a cidade marinha na poesia de Fraga, erigida também com elementos do mar.

Estamos tratando de um território íntimo, mítico e simbólico erigido pela poética de Fraga, esse diz respeito a uma ideia de Bahia voltada também a uma relação íntima com o mar, principalmente ao entorno de Salvador, a Baía de todos os Santos. O mesmo autor, no livro *Uma História da Cidade da Bahia*, realça ainda mais a relação dessa antiga Bahia com as águas do mar:

A Bahia de todos os Santos é o nosso mar interior. Nosso mediterrâneo, com a sua cidade nascida no cimo do alto monte, de olhos postos nesse mesmo mar. [...] “Imenso seio de mar”, no dizer do velho Theodoro Sampaio, na

---

<sup>55</sup> Antonio Risério salienta que há na maioria das canções de Caymmi uma relação com um lugar específico de Salvador: o bairro de Itapuã.

*História da Cidade do Salvador*. Seio marinho semeado de ilhas, ilhotas, ilhetas, com os seus rios e as suas ribeiras, os seus manguezais, as suas praias, as suas enseadas e os seus promontórios, as suas campinas de beira-mar. Infelizmente, não temos mais como ter uma história ameríndia da região. Mas as poucas informações de que dispomos nos indicam que grupos indígenas que aqui viveram, neste ou naquele período, vieram atraídos pelo litoral, pela baía imensa – e que à exceção dos tupinaés –, íntimos de suas praias, de seus rios, de seu rosário de ilhas irregulares. (RISÉRIO, 2004, p.7-8).

Risério resume um pouco do que conhecemos sobre a relação dos sujeitos com o litoral, com o mar, refletindo criticamente sobre um período que antecede a presença do europeu, antecede o período colonial. Essa relação, como explana o autor, vem de longa data: está na própria função para a qual a cidade do Salvador foi criada; seja como cidade porto ou cidade fortaleza, a ligação com o mar era essencial à sobrevivência dela e para os seus habitantes. Regulava a própria vida desse lugar, apropriado como abrigo e sustento. O elo dos sujeitos com o mar marca um modo íntimo de lidar com esse local.

Na poesia de Fraga, esse mar é subjetivo, por vezes interno, está por exemplo no corpo de Vasthi e no entorno do território em que vive; está no corpo de Maria de Póvoas e na cidade que habita, está no corpo da cidade e fora dela, como se ela se configurasse semelhante a um grande perigo ou defesa; ou representasse o chão de uma terra exatamente marinha, cujas vias/ruas escorrem feito água; está do mesmo modo no corpo dos naufragos e nos naufrágios que se encontram reconstruídos no livro *Sesmaria*. Os sujeitos são constituídos, tanto quanto o local onde parecem habitar, da substância das águas marinhas, ou simplesmente do seu salitre que tudo corrói. Desempenham, portanto, tanto o corpo quanto a cidade, os papéis de construtos de mar.

No próximo poema, retirado da seção “Pescadores de Mar Grande”, ilustraremos mais um pouco essa imagem de construto de mar, tomando como personagem o pescador. O título do poema já traz um vínculo tanto com a terra onde habitam quanto com o mar, afinal, aponta para uma localidade da Ilha de Itaparica (Mar Grande), o mar toma para si o próprio nome do lugar a que pertencem os sujeitos envolvidos nos poemas.

#### IV

Pela manhã  
(vento norte)

Que todo o mar  
Incendeia

Procura a barra  
No rastro  
Do passo  
Da ventania.

Dobrado ventre  
De lama  
Cede à sede  
Que o reclama.

Um homem e  
Um punhal de flecha  
Curvado cetro,  
Caniço,

Breve arco distendido  
Entre a mão e  
O precipício.

(FRAGA, 2008, p. 33).

O vento norte parece aquele que atrai um tempo não muito bom, vento que, tal qual veneno, atrai a tempestade e incendeia todo o mar, daí esse elemento líquido ser descrito como precipício. Notemos que a palavra manhã poderia sugerir calma, dia que apenas amanhece, porém, entre parênteses, vem a presença do vento norte que muda essa manhã. Mar inflamado sobre o homem, o pescador, em alto mar. O que pode esse homem diante da tempestade? Apenas buscar abrigo, presente na imagem “procura a barra”, uma entrada para um porto seguro, mas o mar está para essa personagem como um “porto obscuro”, nem tal elemento nem o vento dá tranquilidade à tarefa do pescador.

Notemos também que o sujeito enunciativo parece um observador atento à personagem e aos elementos com os quais ele luta. É usando da própria rebeldia do vento norte que esse pescador tenta escapar à tempestade, como podemos perceber na segunda estrofe do poema. Parece se erguer para nós a imagem de um homem pequenino no meio da tempestade, em alto-mar, buscando voltar para um lugar seguro, manejando seu barco em meio à tempestade levantada pelo vento norte.

Na terceira estrofe já se apresenta o fim da batalha: o “ventre de lama” traz a imagem de que os esforços do homem não dominaram o mar. “Ceder a sede que o reclama” traz exatamente a imagem de um mar feroz que vai aglutinar, engolir o pescador como parte de seus achados, sua colheita de vida. A postura desse homem a lidar com o barco na tempestade

também é mostrada pelo sujeito enunciador: Ele próprio curvado assemelha-se a um punhal, uma flecha apontada para o mar, mas a luta é desigual. O que pode o homem diante do grande útero? Ao mesmo tempo, essa postura do homem pode se revelar como ainda uma tentativa de ele tirar do mar em fúria o próprio sustento. Porém, é ele próprio comparado ao “caniço”, ao “punhal de flecha”, dividido entre a força imensa do mar e a força de suas mãos. O fim da colheita do vento fomentada pelo norte pode ser justamente ele ser sugado por esse precipício, mas estará apenas mais uma vez entregando-se ao “grande útero”, sendo parte deste.

Alain Corbin (1989) chama o mar de “continente abissal”, ao falar sobre imaginário ocidental de tal elemento líquido, no livro *O território do vazio*. Refletindo acerca do desejo de beira-mar entre 1750 a 1840, o autor investiga como o mar foi visto, formando uma mentalidade que iria do terror à admiração por esse “continente abissal”. No primeiro momento, Corbin traça a forma detratora como ele foi apreendido durante a Idade Média, em que o texto da Bíblia era a base de estudo para se pensar questões que necessitavam de uma visão mais científica: ao mar restava a imagem daquele que simbolizava criação e destruição, com ênfase no segundo vocábulo; um elemento também abominável, afinal, não figurava no Jardim do Éden. “Aos olhos dos Doutores da Igreja, a imensidão da água representa a uma só vez o germe da vida e o espelho da morte [...]” (CORBIN, 1989, p. 18).

Segundo o autor, tal elemento líquido, a essa época, era visto com repulsa: Se na criação o mar ficara fora do Jardim, e o criador impunha limites a esse, no contexto do dilúvio, também no texto bíblico, referente à Arca de Noé, esse mar e seus monstros (ele próprio uma fera) vinham para destruir tudo a sua volta, as imagens de repulsa eram fortalecidas por homens que viam na palavra do livro bíblico uma verdade incontestável. Essa visão foi utilizada para alimentar o temor contra aquilo que o homem não tinha nenhum controle. Não estava e não está no homem a possibilidade de domínio das águas oceânicas (daí a potência desse elemento sobre o corpo), esse domínio é apenas mais uma ilusão do desejo de poder. A repulsa era explicada pelo medo do que não se pode ser compreendido (dado a sua imensidão) e nem dominado, ser indomável. Esta é uma imagem muito rica para nossa tese: o mar indomável pode tudo transformar, está justamente nesse deslimite a sua força de mudança.

Por outro lado, esse imaginário de mar como criação teria servido também para fomentar, em um segundo momento, no período estudado pelo autor, o que ele chama de “desejo da beira-mar”: a busca do mar, de refrigério e cura por parte de uma classe dominante

que se achava fraca diante das mudanças da vida moderna e das novas aflições e ansiedades a que estava exposta<sup>56</sup>.

Nesse contexto, o mar passa de abominação a um elemento que proporciona cura, mas, mesmo assim, persiste o medo em relação a esse elemento que não pode ser devidamente controlado. O mar então seria o grande medo e a cura para diversos males, seria a liberdade livrando o corpo humano das próprias limitações. Interessa-nos aqui essa relação do mar com o corpo dos sujeitos expostos a ele: medo, força, desmedida, deslimites, cura, refrigério, renovação e destruição, tudo isto promovido por um único elemento.

Seguindo essa linha de estudo desse mar simbólico, utilizamos a definição trazida sobre o mar por Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 592) para refletir sobre esse mar indomável: “símbolo da dinâmica da vida”, “tudo sai dele e a ele retorna”, o mar representa então um grande útero. Para os autores, o mar representa um estado transitório, “[...] uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.”

Tal dinâmica inclui um ciclo que envolve vida e morte: as águas podem ser fonte de vida, mas, do mesmo modo, como águas em movimento, há a possibilidade de tudo arrastar em violência de ondas, trazendo então o fim, a morte. Sobre isso, consta o registro de que, em algumas culturas antigas, era sobre as águas do mar que se depositavam os esquifes, o mar então servia como última viagem ao morto, última estação para a alma. Gaston Bachelard (2013) também nos fala a esse respeito em *A água e os sonhos*, desse mar como substância da vida e da morte, e como derradeiro lugar para o primeiro e o último navegante: o morto. O movimento das águas do mar serviria também como uma espécie de metáfora para a vida, daí a ideia de que é um estado de ambivalência, de incerteza: tudo pode ser concluído de forma boa ou não.

Mas estamos refletindo ainda a respeito de um mar subjetivo, ou melhor, uma visão simbólica de tal elemento. Sobre o mar e a forma como é vislumbrado, como se dá também a tentativa de apropriação desse “território abissal”, o professor de Direito Wagner Menezes (2015),<sup>57</sup> no livro *O direito do mar*, esclarece-nos muito, discutindo o tema. O autor faz

---

<sup>56</sup> O mar, ou melhor, o banho de mar era então descrito e prescrito por médicos e “curistas” como saudável; teria a capacidade de fazer o homem, no enfrentamento do medo, renovar as próprias forças. Esses banhos eram devidamente controlados e ministrados segundo o problema de saúde ou as aflições de cada paciente.

<sup>57</sup> Presidente fundador do Centro de Estudos em Direito do Mar da Universidade de São Paulo (Cedmar-USP), afirma Wagner Menezes: “Em tempos de globalidade social, de intercomunicações, comércio global e dinâmicas inter-relações pessoais, o espaço marítimo é onde concretamente ocorrem as convergências simbióticas.” (2015, p.22).

reflexões acerca da soberania dos Estados, referentes ao uso do mar, direitos e deveres sobre o mar. E nos fala desse “continente líquido” como patrimônio de toda a humanidade:

O mar é fundamental para a manutenção da vida e sobrevivência do planeta, estando diretamente ligado a seu equilíbrio, não só por ocupar maior porção geográfica na Terra, mas porque dele e de sua influência depende a subsistência do biótopo e, por conseguinte, do ecossistema planetário, que estão em permanente conexão de interdependência. [...] A espécie humana, sua alimentação e sobrevivência dependem de um meio marítimo equilibrado. A história de integração humana entre povos se deu justamente nos oceanos, que, em sua dimensão antropológica, nos mais remotos registros históricos, serviram como espaço dinâmico de interação cultural, comércio, conquista, pacificação, contato entre povos e civilizações e miscigenação. (MENEZES, 2015, p. 18-19).

Como patrimônio da humanidade, o uso de suas riquezas seria um bem comum a todos, portanto, caberia a nós o dever de zelar por esse bem. O mesmo autor relata que o mar foi fundamental para a formação dos Estados como os conhecemos hoje, basta lembrarmos-nos de que na história da humanidade a expansão territorial, o conhecimento e a exploração de novos territórios se deu através das navegações. Por esse mar foi possibilitada a criação e a derrocada de muitos impérios.

Esse mar serviu para trazer aqueles que formariam a base do povo brasileiro, brancos e negros, unidos ao elemento indígena que aqui já existia. Esse elemento líquido serviu, portanto, à miscigenação de todo um povo. Também foi por ele que se deu a história da escravidão, suas águas serviram ao tráfico, às lamentações daqueles que foram retirados de seus lares e aprisionados. O mar possibilitou e possibilita, ainda em nossos dias, a comunicação e o intercâmbio entre culturas.

As águas oceânicas possibilitaram não apenas uma história de integração humana, foram (e são ainda) as testemunhas de uma história de humilhação e de subjugação dos povos. E se suas águas serviram à pacificação, serviram do mesmo modo às guerras e sanhas de ambição do homem. No caso da antiga Cidade da Bahia, constam nos registros históricos, até mesmo no Museu Náutico, no bairro da Barra, os vestígios e narrativas de diversos naufrágios

que ocorreram no entorno da Baía de Todos os Santos, um período de batalha entre os exploradores/invasores portugueses e holandeses pelo domínio desse território.<sup>58</sup>

Menezes (2015) esclarece-nos ainda sobre a questão da posse, cabendo o uso da costa aos estados que o mar contorna, e quanto ao mar alto, como explicita, não há nenhuma possibilidade de estabelecer uma questão de domínio. Assim, aplicando tal conhecimento ao que nos interessa, o estudo da poesia de Fraga, quando pensamos, por exemplo, nos pescadores que estão em alto mar, vemos que eles tentam dominar aquilo que os domina e que não obedece a limites nenhum: o mar como lugar dos deslimites.

Se pensarmos nas imagens dos sujeitos envolvidos nos poemas de Fraga, a ligação deles com o mar (subjutivo ou não) traz para o corpo a possibilidade dos deslimites, de transformação dos sujeitos e dos locais por ele tocados. O que nos interessa é a possibilidade desse mar, na poesia de Fraga, entrar como um elemento que transforma e dá a diferença de um território que pode ser chamado de Bahia, uma Bahia imaginária, refeita em águas oceânicas (mar e rio), que marcam tanto Salvador quanto o seu entorno.

No primeiro poema, presente em “Marinhas”<sup>59</sup>, o sujeito lírico também se identifica como um pescador, mas desempenha o papel de um construtor do próprio espaço/tempo. Esse “eu” surge não como sujeito empírico, a despeito das relações que podem ser tecidas com os locais de uma vivência íntima da escritora Myriam Fraga, mas como uma persona, máscara que pode ocupar outros corpos, outras vozes, e falar de um território construído por uma relação íntima com o mar que o circunda (corpo e território), local de ilha, marinho, território dos (des)limites.

### Marinhas

#### I

Trago o metal  
 E a linha.  
 Anzóis dormindo nos cestos,  
 Sonhando auroras  
 E peixes.

<sup>58</sup> Há poemas no livro *Sesmaria*, de Myriam Fraga, que retomam as guerras contra os holandeses e os naufrágios, que também se deram nesse mesmo período: século XVII. Como já esclarecemos anteriormente, na Dissertação de Mestrado *Labirintos de Uma memória cidadina*, explanamos a esse respeito.

<sup>59</sup> *Marinha* foi publicado em 1964, pela primeira vez, pelas Edições Macunaíma, em Salvador.

Com a enxada dos remos  
Planto a semente dos dias.

Planto redes e esperanças,  
Colho naufrágios e peixes  
Sargaço

Búzios

Algemas.

(FRAGA, 2008, p. 25).

No poema, o cenário é utópico, lembrando um sonho, construído com metáforas que dizem de um mundo ideal. O sujeito enunciador parece comparado ao pescador de sonhos, assim entendemos a força da imagem “anzóis dormindo nos cestos/sonhando auroras.” Ele é aquele que traz na força das mãos a possibilidade de um novo dia, um novo sonho, traz “o metal e a linha” que dará o tom dessa nova possibilidade.

O pescador/sujeito enunciador parece mover-se sobre as águas do mar, plantando nele os próprios sonhos e esperanças, como se viesse desse mar a possibilidade do recomeço, do iniciar-se um novo dia, lembrando as festividades que se repetem ao fim de cada ano, quando muita gente deposita nesse mar e em quem nele habita, segundo a crença, a esperança de dias melhores. Assim ele, o sujeito enunciador, plantará a semente dos dias e as redes de esperança.

Notemos que para esse mar vão agora não apenas simples redes, mas redes de esperança. E esse vocábulo pode trazer tanto a imagem das redes dos pescadores como o rogo de milhares de pessoas conectadas (em rede) à espera de algo novo, “redes de esperanças” em um novo tempo (lembrando que a publicação do livro *Marinhas* data de 1964, um período difícil, dado o contexto político bastante conturbado).

E, ao lançar as redes de esperança, o que esse sujeito colhe são imagens que nem sempre condizem com a esperança: “naufrágios”, “peixes”, “sargaço”, “búzios” e “algemas”. Os naufrágios e os sargaços lembram o mar e tudo que pode ser levado a ele, o mar como grande útero. Os peixes e búzios sempre podem tomar sentidos de mudança; peixes que, servindo de alimento, aparecem aqui como a boa colheita; os búzios podem ser parte dessa colheita, mas trazem o significado dubio, afinal também servem de instrumentos de adivinhação do por vir, um futuro a se desenhar, porém o que vem após essa promessa de futuro são apenas as algemas. Se a situação que o mar traz é de uma cena de ambivalência, o poema nos diz isto: não se sabe se essa colheita do sujeito enunciador/pescador de sonhos

terminará bem ou mal. Seus sonhos estão ainda cercados de esperança, mas também da dúvida.

No próximo poema, retirado também da seção “Marinhas”, é ainda a figura do pescador que se anuncia.

#### IV

O que te doma é o casco  
 (Em dilacero)  
 Adagas que separam  
 — rastro  
 Espuma —,  
 Na profundez, no entanto,  
 Permaneces.

Vela dormida  
 Ou máquina intranquila,  
 Que dente mastiga  
 A carne de teus peixes?

E que metais corrompe  
 A língua do salitre?

(FRAGA, 2008, p. 26).

Iniciamos o poema com uma ilusão para o homem: domar o mar — “o que te doma é o casco”, como se o barco e quem o opera pudesse realizar tal façanha. Mas o mar já se mostra em “dilacero”, esfolando a matéria do seu trabalho, o instrumento do pescador. Esse barco é anunciado pelo sujeito enunciador também como aquele que se comporta feito uma adaga (mais uma ilusão), cortando as águas por onde passa. A ilusão será desfeita mais uma vez, o que resta desse corte é apenas a espuma mostrada como rastro de sua passagem que se apaga. O mar não se deixa domar: “Na profundez, no entanto permaneces”. Quem permanece nessa profundez? Aqueles que se iludem a pensar ter domínio sobre as águas do mar? Os barcos e navios naufragados no fundo do mar, para onde esse barco, que se comporta como adagas, pode ir descansar.

A “vela dormida” lembra duas possibilidades, o mar parado, sem a agitação dos ventos, ou o barco que já perdeu a sua funcionalidade. Assim sendo, ser máquina intranquila não nos parece que seja ter lâminas afiadas. Intranquilo é seu desejo de navegar impedido,

seja por estar no fundo do mar, ou em pedaços por algum naufrágio. O fim do poema nos lembra a imagem do casco e das possíveis lâminas “dentes” que mastigam peixes, “metais” corroídos por salitre. Mais uma vez esse mar se mostra como indomável, em deslimites, unindo em si o sujeito e seu barco ao seu elemento líquido.

O que nos interessa é a possibilidade desse mar ser, na poesia de Fraga, um elemento transformador. A temática marinha sempre é constante em Fraga, mostra a própria relação da poeta com esses locais tocados e transformados pelo mar. Esse mar indomável está, por exemplo, na própria ideia de um mar subjetivo em *Rainha Vashti* (FRAGA, 2015), em que tal elemento líquido desestabiliza, possibilita trazer à tona a insubmissão. Essa insubmissão que está contida no corpo da mulher, mas também no corpo de quem se propõe a se erguer das águas (poema “A cidade”), a povoar as águas, a provar a rebeldia do mar (os pescadores), mesmo que isso traga consequências: a morte física ou moral. Vashti é trancafiada, silenciada, seu destino é destino de morte; o pescador que se lança ao mar pode não mais voltar à terra firme, e, não voltando, também terá destino de morte; a cidade, que se ergue das águas, já vem corroída pelo salitre do mar, é um estado de erosão que ela apresenta.

O mar está no interior e no entorno do território fraguiano, contorna, alarga, invade todos os espaços e corpos trazidos em versos nessa poesia. O mar da Bahia é configurado nos moldes das canções de Caymmi: é doce, mas é feroz. Porém, em Fraga, esse mar feroz está misturado também com as imagens da cidade, que parece querer se proteger. O mar feroz, território feroz, traz em si a própria cidade: é a “pantera na tocaia”, “pronta para o ataque” (FRAGA, 2008, p. 54); uma pantera marinha e não apenas uma simples felina. Assim, “as patas que se estendem sobre o mar”, imagem presente no poema “Noturno”<sup>60</sup>, passam a ideia de um corpo cidadão que invade e se deixa invadir pelas águas marinhas. Do mesmo modo, essas patas se estendem também ao entorno dessa cidade: o Recôncavo e a Ilha (áreas tão caras à poética de Myriam Fraga).

Os sujeitos que estão presentes na poesia da escritora se identificariam com seu local de pertença, a esse estando presos por laços de afetividade, pelas trocas realizadas dentro desse mesmo território. Território que se configura também como um território de mar porque infiltra sujeitos e seus locais, porque participa das construções dos locais e dos sujeitos, por se constituir como um suplemento do continente.

Mas, ao falar de um território de mar, esbarra-se naquilo que é indecível: o mar. Em *A Farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) faz repensar a própria noção da ciência

---

<sup>60</sup> O citado poema pertence à seção “Sesmaria” e foi analisado no primeiro capítulo desta tese.

como inquestionável, repensar o logos, a palavra enquanto verdade, enquanto ciência, saber. Derrida mostra que os conceitos não são estáveis e inabaláveis.

Todo conceito ou termo que a ciência toma como verdade precisa ser posto em abalo, estudado não como verdade absoluta, olhado com desconfiança, aprimorado, suplementado. Tendo o suplemento como um operador do que é indecível, questiona o logofalocentrismo e faz perceber, entre outras coisas, outros discursos possíveis e as relações de poder inerentes a eles. Assim sendo, um conceito é formulado a partir de ideias e de ideologias envolvidas no processo de sua construção, ou seja, é um saber construído que precisa ser deslocado. “Esse deslocamento funcional, que interessa menos às identidades conceituais significadas do que às diferenças (e, nós o veremos, aos ‘simulacros’), é preciso fazê-lo.” (DERRIDA, 2005, p.51).

Essa indecidibilidade poderia ser aplicada ao conceito de território, quando esse se relaciona também com o mar. Repensa-se a noção de território, a partir do continente abissal: o mar, suas águas profundas, redesenha boa parte do estado da Bahia e, na poesia de Fraga, participa da própria constituição dos sujeitos e de seus locais de pertença.

O mar funciona como um excedente do território, ao pertencer e não pertencer fisicamente a este. No conceito de território como espaço natural e espaço modificado e vivenciado pelo homem, as águas marinhas circundam o continente. Porém, vão além disso, perpassam a relação dos sujeitos com o próprio espaço em que habitam. O conteúdo líquido, elemento indomável e fluido, pode suplementar a ideia de identificação com esse mesmo espaço.

O mar modifica tudo ao seu redor, ultrapassa limites, espraia corpos e lugares, mas a cidade também abraça as águas do mar, isso pode ser notado em expressões como “ruas azuis”, nos versos de Myriam Fraga. Se pensarmos na cidade de Salvador, percebemos construções, como o Forte de São Marcelo, que invadem e atravessam as águas do mar, mostram uma tentativa do homem de controlar, de ter um domínio sobre as águas marinhas. Porém, as águas oceânicas são imprevisíveis, basta lembrar, por exemplo, da força da ressaca que derruba pontes, pistas, destrói tudo ao seu redor, parece invadir cidades, tomando para si os espaços destas.

Mar que, na poesia de Myriam Fraga, pode trazer memórias da Bahia, mas também pode deglutir, devorar tudo em volta, daí a cidade com ruas azuis, que o mar parece atravessar, invadir, tomar todo o continente. Tocadas pelo mar, as ilhas e a própria cidade imaginada seriam também como o lugar do exílio, locais para onde o “eu” se espraia, se alarga, se torna outros, sendo ao mesmo tempo ele próprio.

## 4.2 Território de mar: Corpo náufrago ou espaços de achados

Se o mar na poesia de Myriam Fraga participa da expansão da cidade ou serve como metáfora para refletirmos criticamente sobre o esquecimento da memória dessa mesma cidade,<sup>61</sup> ele participa, do mesmo modo, da criação de um território particular e subjetivo, escrito em versos por essa escritora. O mar na poesia de Fraga serve então para repensarmos a própria ideia de Bahia que estamos perquirindo e defendendo desde o início desta tese. Aqui avançamos em mais um ponto desse estudo. Tomando os livros *O território do vazio*, de Alain Corbin, e *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, investiremos ainda mais nesse território também feito das águas.

Mais uma vez o título deste texto, que agora apresentamos como subparte deste capítulo, continua sendo uma provocação ao leitor que se debruçar sobre a nossa tese. Se, como território, entendemos um lugar de abrigo, de pertença, em risco ou não, um trajeto realizado pelo sujeito que se identifica com os locais por onde ele passa (locais tecidos em versos), como atrelar a um “território”, também como construto feito de águas, a ideia de um corpo náufrago? E sobre o mar, como pensá-lo como parte do território erigido por Fraga irmanando/assemelhando-se a um “espaço de achados”? Se Alain Corbin (1989) nos alerta que esse elemento abissal é capaz de apagar vestígios, não retendo memórias, que possíveis “achados” se encontrariam nesse mar representado na poesia da escritora?

Corbin, ao falar sobre o mar, alerta-nos sobre a impossibilidade do homem ter domínio sobre o oceano, sobre as águas do mar. Essa necessidade de controle, que é própria ao homem, acaba por se revelar como uma empreitada impossível em relação a tal elemento líquido.

[...] não se pode subjugar o oceano, rebelde a toda domesticação; ali o homem não pode encontrar autêntico abrigo, construir uma segunda casa. O elemento líquido, irremediavelmente selvagem, representa o estado primitivo do mundo [...]. Acima de tudo, esse lugar insubmisso não conserva o vestígio da história humana; a areia e a água apagam os signos da mesma forma que escapam aos planos. (CORBIN, 1989, p. 72-73).

---

<sup>61</sup> Essa foi a principal linha de estudo realizada por nós em *Labirintos de uma memória cidadina*, dissertação defendida em 2011.

O autor afirma que o mar não conserva o vestígio da história humana, usando a metáfora das ondas. Águas que tudo apagam nas areias, à beira-mar. Porém, muito das histórias dos naufrágios (em terras brasileiras ou não) só foi possível ser contado porque essas mesmas águas conservaram, em suas profundezas, tudo aquilo que elas acolheram, tal qual uma plantação. E foi essa “plantação” que tornou possível recuperar parte das histórias perdidas. O “território de mar” é também lugar de achados, a vida e a morte estão nele, preenchendo os espaços vagos, trazendo memórias antigas.

Muitos navios naufragados continuam em suas águas, servindo de casa/abrigo aos corais e peixes e de lugar de visitação aos mergulhadores que desejam conhecer um pouco mais da história submersa. Da mesma forma, lendas e histórias foram criadas a partir dos naufrágios, alimentando todo um imaginário sobre naufrágios, pirataria, guerras em alto-mar; a própria ideia de um mar devorador/útero, feroz, ou do mar como abrigo da vida foi alimentada.

Aqui defendemos que até mesmo o sal, que é corrosivo em certa medida, tem também o poder de conservar; assim, nesse mar/território/corpo caberia também a memória dos sujeitos envolvidos nos poemas de Fraga. Não por acaso, aparece nos poemas que se referem tanto à Cidade do Salvador quanto a Cachoeira a imagem do salitre corrosivo, aquele que está sobre os casarios, mas ao mesmo tempo nas gentes, no ar, nas ruas, na tentativa de mostrar o estado de uma memória cidadina, os riscos de uma tentativa de apagamento dos vestígios e testemunhas da história de todo um território e de sua gente, como uma busca/desejo de salvação/cuidado para esses mesmos sítios antigos, tocados em versos. Esse risco, por exemplo, pode se traduzir no próprio contexto de alguns poemas, que dizem respeito a um tempo de risco e de medos, tanto para os rumos de uma cidade particular ou dos seus habitantes, como acontece no livro *Sesmaria*.

É esse contexto de medo e risco que veremos em “As tardes de maio”, que integra o livro *Sesmaria*, poema no qual a cidade também é revestida desse corpo de mar. O contexto da ditadura militar, período em que ocorre a publicação desse livro, e o contexto histórico a que o poema se refere (século XVII, das Invasões Holandesas) trazem para essa cidade a face do medo. No poema, o sujeito parece vigiar, de algum ponto da cidade, a Bahia de Todos os Santos, onde os navios são plantados, onde a guerra e as emboscadas são realizadas com a tentativa de dominar a Cidade. Muitos, no meio dessas batalhas, serão tragados pelo mar. O mar é parte das armas da cidade, pois a enseada não é exatamente tranquila - lembremos que a cidade está com “os focinhos” voltados para a Baía, “pronta para o ataque”, usando as palavras de Fraga (2008).

As tardes de maio

Vertical  
 Pouso o silêncio  
 No chão,  
 Rumino espadas.

Risco de giz  
 É o horizonte intacto.

Cravo unhas no medo  
 E a estragada  
 Retina no cansaço  
 Das lunetas,  
 Vigias sobre a face  
 Dos presságios.

Entre pestanas de sal,  
 Um olho turvo  
 Planta navios no acaso,  
 Sortilégio de ver  
 Entre sargaços.

Armadilhas de luz  
 (Gaivota ou nave)  
 Mundéu de alarmes  
 Trave

Caminhos de salitre  
 Onde, emboscada,  
 Uma esfinge de sol  
 Devora a tarde.

(FRAGA, 2008, p. 90).

Como ave, o sujeito enunciador diz plantar um “silêncio impossível” no chão, impossível, pois está na imagem do “ruminar” das espadas, então vem atravessado pelo barulho bélico. O medo parece pousar nesse horizonte paralisado, à espera do que está por vir, e tão fragilizado está esse horizonte que é descrito como risco de giz. O estado de vigilância prevalece sobre a cidade, assim, as lunetas apontam para um mar de onde vêm os presságios, as lutas pela conquista (aqui o que está em disputa é a antiga Cidade da Bahia). Precisamos lembrar que esse poema diz respeito a um livro épico que reconta/relê a história da cidade, mas, ao mesmo tempo, debruça-se sobre o contexto do presente do livro — A ditadura militar. Não é o nosso interesse analisar de forma mais profunda tal contexto, tarefa já realizada na dissertação de mestrado *Labirintos de uma memória cidadina* (PAZ, 2011). Mas não podemos

ignorar o contexto, podemos vislumbrá-lo na imagem das “retinas cansadas” de uma cidade vigilante, aquela que sabe que em seu mar há navios inimigos, anúncio de batalhas.

As visões bélicas pressentidas por um olho turvo quiçá representem um olho que se escurece com a própria imagem de um mar belicoso, cinza. Esse olho cinza parece turvar a própria imagem dos navios plantados/adivinhados “ao acaso” pela cidade. Mas a cidade/mar é armadilha de luz, a própria emboscada armada para se defender, a Baía de todos os Santos mostra a cidade que foi criada/fortificada (mesmo que de forma frágil) em um lugar estratégico, donde pode adivinhar o que vem para o seu mal ou para o seu bem. O mar dessa baía pode servir também para engolir os navios plantados sobre ela.

Refletir sobre esse espaço onde tudo é tragado ou onde tudo é transformado, sujeito e lugares, já não nos deixa pensar no mar como vazio e apagador de vestígios, o mar é também útero e possui em si o sêmen da criação, como se desempenhasse o papel duplo de macho e fêmea. E esse território das águas faz parte da ideia de Bahia encontrada na poética de Myriam Fraga. Já dissemos aqui que essa Bahia das águas segue linhas próximas à mesma tecida por Jorge Amado e por Caymmi, trazendo desde as figuras dos pescadores até a imagem de um mar feroz, mas ao mesmo tempo, amoroso. Em *Mar morto*, por exemplo, Jorge Amado apresenta-nos também um mar como local de “plantação”, onde serão semeados os corpos dos pescadores, como se esses voltassem ao grande útero da mãe, à criação e origem. Sendo assim, esse mar é visto, sob essa ótica, como espaço de memórias dos que se foram: suas águas recontam mistérios, servem ao tecer de histórias.<sup>62</sup>

O foco do citado autor e do compositor é a gente simples e a terra onde se desenrolam muitas aventuras e a vida. Porém, como afirmamos, o mar na poesia de Fraga traz muitas referências que poderiam confundir e fazer pensar também em um mar grego, pois há ênfase maior nos mitos da antiguidade clássica, o que demarca o caráter erudito da produção dessa autora. Enfatizamos que essas imagens servem também para compor cenários mais dramáticos nessa poesia e prestam-se muito bem a questões existenciais, embora apontem para uma relação íntima com uma Bahia refeita em versos. E Myriam Fraga ainda constrói a ideia também de um mar acolhedor e feroz ao mesmo tempo, um espaço de achados, sobretudo se pensarmos os naufrágios como sementes, espécie de plantação feita pelo mar, para o mar.

---

<sup>62</sup> Tomamos aqui um trecho do citado livro, que exemplifica bem esse mar, esse território abissal como local de “achados”: “Quem já decifrou o mistério do mar? Do mar vem a música, vem o amor e vem a morte. E não é sobre o mar que a lua é mais bela? O mar é instável. Como ele é a vida dos homens dos saveiros [...] Cada qual tem alguma coisa no fundo do mar: um filho, um irmão, um braço, um saveiro que virou, uma vela que a tempestade despedaçou.” (AMADO, 2012, p. 19).

Voltando à imagem do corpo náufrago, pesaria sobre ele a figura do sujeito que, separado de seu lugar de pertença por um mar, busca, justamente nas mesmas águas desse elemento, um contato com algum navegante, algum ponto de comunicação com o continente, uma ajuda para voltar ao chão onde se sentiria seguro. Sim, mas, provocativamente, ele tem também no mar uma identificação de algo que pode, como defendemos aqui nesta tese, purificar, purgar males, resfriar, sanar ansiedades, ampliar o seu próprio corpo e o do continente, constituir e alargar outros sentidos. O sujeito precisa enfrentar os próprios medos para salvar a si mesmo, lidando com aquilo que aos seus olhos é ininteligível, grandioso demasiadamente, símbolo de vida e de destruição. Enfrentar tais medos é aprender a ser, de certa forma, parte do continente abissal, saber aproveitar ou, pelo menos, tentar aproveitar aquilo que o mar oferece a ele: vida em potência.

O corpo náufrago pode ser sentido nos sujeitos que parecem buscar para si outras rotas ou ressignificar os próprios locais/caminhos com os quais se identificam e se reconhecem; assim como pode ser sentido nas imagens simbólicas dos naufrágios presentes nos poemas, quando esses se relacionam às questões existenciais dos sujeitos, e não necessariamente à ideia de um naufrágio em alto-mar. Esse corpo está, do mesmo modo, na imagem dos “Fantasmas/navegadores” que recontam, na seção “Sesmarias”, a história deles e a do lugar que habitaram/construíram; e está também nos naufrágios constantes nessa mesma seção e em outras do mesmo livro em estudo.

O corpo náufrago pode ser sentido na cidade construída por Fraga como “ferocidade azul”; na cidade que se levanta do mar ou apenas deita-se aos pés deste. Cidade que “Estende com vagar/As suas patas,/Na felina postura /Sobre as rotas do mar [...]” (FRAGA, 2008, p. 54), buscando tecer emboscadas (mais naufrágios e afogados), ampliando o próprio corpo cidadão sobre o berço do mar. Chegamos então a um território de “achados” e de procuras, no qual o corpo dos sujeitos está ainda atrelado ao mar. Por vezes, a cidade e os sujeitos se revestem, nos poemas de Fraga, como o próprio barco/navio à deriva ou mesmo a navegar, tal qual um corpo náufrago, à procura de um destino, de novas formatações para o ato de existir. Assim verificaremos como o mar subjetivo, interno aos sujeitos, parece exigir deles novos mapas, novas rotas, até para chegarem ao entendimento e encontro de si mesmos. No poema a seguir, retirado da seção “Marinhas”, vislumbramos um pouco mais desse mar interno e de sua potência.

## II

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

Destino de maresias  
 Tecido com as mãos do vento.

Naufração de muitas vidas,  
 Vazio porto sem nome,  
 Restou-me uma flor de pedra;  
 Papoula, estrela-do-mar.

(FRAGA, 2008, p. 25).

O sujeito enunciativo falará de si mesmo como um rito de passagem, de despedidas, afinal, estamos sempre nos despedindo de algo em nós mesmos, seja de um momento, dos anos que passam, seja da vida que vivíamos ou vivemos: fases de nossa vida, daquilo que só a memória é capaz de conservar. Mas o que o sujeito enunciativo nos diz é que construirá a própria ausência, como se decidisse por uma ausência futura, talvez até a própria morte. Se a morte é o primeiro e o último navegante, e a nossa única certeza, então, sempre construiremos um pouco de ausência em tudo que vivemos: a nossa passagem é também a nossa partida. Somos frágeis corpos nos despedindo de nós mesmos e dos outros, a cada instante, em nossas infinitas viagens e navegações, em nossos constantes ritos de passagem e de despedidas.

A imagem de face “tatuada/ De ternuras impossíveis” se completa com a do “destino de maresias” presente na segunda estrofe, e mostra o gesto impossível: a ternura. Quando pesa a despedida, a última navegação, essa ternura parece apenas um gesto apagado por aquilo que tudo corrói. Mas, notemos que todo esse poema se relaciona com o enfrentamento dessa navegação, em busca também desse mar transformador. Para Corbin (1989), “O mar indomável [...] é capaz de proporcionar a energia vital, com a condição de que o homem saiba dominar o terror que ele inspira” (CORBIN, 1989, p.74). Daí viria a força de renovação do sujeito, do enfrentamento do corpo nos perigos do mar.

“Destino de mar” é saber que, assim como a vida se inicia, a morte está atrelada a ela, e é preciso seguir o ciclo. O “destino de maresias”, também, está atrelado mais uma vez ao caráter corrosivo do mar. Sabemos dos males causados por ela, das corrosões causadas na cidade. Maresia que contém em si o sal e que, no poema, é descrita como um destino “tecido

por muitas mãos”. As mãos tecerão do mesmo modo um caminho de direções imprecisas, que está na imagem “as mãos dos ventos”, cenário de partida ao sabor dos ventos, talvez de tomada de direção futura, já que o sujeito sabe/adivinha o próprio destino nos “naufrágios de muitas vidas”, vidas perdidas, velas partidas, vidas de outros viajantes. Podemos também fazer uma analogia com outros versos da escritora, como no poema “Navegações” (Fraga, 2008, p. 385), em que o sujeito enunciador, “o navegante de si”, segue sem mapas, sem bússolas, à procura de si mesmo. Também se trata de uma viagem e de um enfrentamento que necessitam de coragem para serem empreendidos.

O naufrágio, um estado trágico que parece levar as almas, deixando apenas saudades que se desenham na ausência das pessoas, também é uma imagem constante no poema. Naufrágio vislumbrado aqui como sinônimo de destinos perdidos, que parece ser também mais uma imagem/enigma para o sujeito, como se esse perquirisse, desses muitos naufrágios, uma substância da memória, os vestígios do que é levado, corroído, esquecido. Então, essa é uma ausência constituída como barco/vida de um navegante. Notemos que os vocábulos envolvidos nessa tarefa estão todos ligados à arte de navegar: “velas, cordame e mastros”. Estaria o sujeito pronto para lançar-se ao mar? Então, aí, teríamos mais que um rito da última despedida, mas o próprio desejo mesmo de se lançar rumo ao que não se conhece. Porém, porque o sujeito enunciador tem em si uma postura de corpo náufrago, a despedida é uma constante nas novas rotas a serem traçadas, e mesmo essas rotas devem conter também um adeus ao que é deixado para trás. Do que o sujeito se despede? Talvez de si mesmo, no desejo de ser apenas navegante de si, de se reinventar dentro das “tardes de ouro”, dentro das ausências que já foram desenhadas.

Como nos dizem Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 16), “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. [...]”. Bachelard nos ajuda também a compreender essa “ausência” que encontramos no poema em análise, pois, ao refletir sobre a simbologia das águas, o autor faz analogia entre a viagem e a morte. E pergunta mesmo, em certo ponto, qual é a necessidade real de que um corpo frágil se ponha em águas profundas a navegar. Navegar é então um perigo. O autor nos dirá sobre essa viagem:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco”. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. [...]. Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. Parece que sua lembrança tem sempre um porvir... (2013, p. 77).

Se a vida é também despedidas, então é melhor ter mais que uma estrela do mar nas mãos, melhor preparar-se como barco e navegar até onde o mar puder levá-lo, transformar a própria viagem/vida em descobertas, não ser apenas corpo perdido, à beira-mar, ter esse “porvir” nas mãos. Se a morte é como uma viagem, e morrer, no fluir das águas, é partir de forma corajosa, quando se morre para determinar para si novos roteiros, o sujeito está traçando para si também uma grande e necessária coragem: reinventar a própria vida. Afinal, temos que lembrar, como ainda salientam Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 18): “Se as águas precedem a criação, é evidente que elas continuam presentes para a recriação. Ao homem novo corresponde a aparição de um outro mundo.”

Investiremos mais um pouco sobre a imagem dos naufrágios. Sobre os naufrágios e sua leitura, Corbin (1989, p. 254) nos diz que “O naufrágio costeiro possibilita jogar com múltiplas taxonomias, cuja apreensão incita o espectador a experimentar o seu próprio destino.” Corbin está apontando para o fascínio que essa tragédia trará para a sociedade ocidental, que buscará se alimentar das figuras de tragédias que mostram o destino humano como algo frágil. Essa figura dos naufrágios, segundo o autor, será muito utilizada em quadros — as marinhas —, no teatro e na literatura. É parte também do desejo do homem compreender um pouco esse mar em fúria, talvez porque, estudando sobre este, ele tenha a falsa ilusão de que desvenda os mistérios do mar, de que sabe do que esse mar é capaz.

Notemos que a seção a que pertence o poema analisado há pouco tem o nome de “Marinhas”, realmente os poemas se comportam como verdadeiras pinturas sobre o mar e tudo o que o rodeia, gentes e modos de vida, por exemplo, os pescadores, formando, junto à seção “Pescadores de Mar Grande”, um quadro maior sobre a arte do mar e do pescador, um corpo frágil, trabalhador/plantador de sementes, somado como parte do continente abissal, o grande útero/plantação/criação.

Os naufrágios trazem a ideia de um mar útero que tudo acolhe, mesmo que em tempestade. Esse mar aparece como um local de plantação, um novo lugar onde se plantam os corpos dos sujeitos e a memória cidadina (ou se conserva esta, pois tudo que afunda no mar tem a possibilidade de, no mínimo, ser resgatado e servir de peças de museu, ou ser conservado como parte do corpo do mar).

A simples ideia de mar como útero já traz em si a vida e a morte, daí então, quando falamos desse continente líquido como habitat/casa para o pescador, estamos atrelando a ele o destino de voltar ao ventre das águas, de povoá-las, ficando registrado na memória daqueles que ficam à beira-mar, a sondar o mistério do mar que leva os seus filhos, seus amados: histórias de pescadores, histórias de homens que resolveram enfrentar o “grande perigo”, o

mar. Esse mar, então, por mais que Corbin (1989) diga que não conserve vestígios, guarda em si a história de muitos afogados, muitos naufrágios, um lugar de “achados”. É sobre esse lugar de plantação que falará o próximo poema de “Marinhas”, trazendo para o mar a ideia de abismo:

### VIII

O poço verde  
Na funda queda.  
A alga e o peixe  
Multiplicados.

Sono esquecido  
Dos naufragados.  
Rosa-dos-ventos partida,  
Barco fantasma, amarugem.

No fundo a espada,  
Rastro de nada.

\*\*\*

No corpo azul do afogado  
Brilhavam estrelas-do-mar.

(FRAGA, 2008, p. 27).

O mar para o sujeito enunciativo do poema é visto como um “poço verde”, poço sem fundo, um abismo: as águas e os seus perigos. É desse modo que também se traduz essa outra face do território visto em união com águas, gentes e terras. Ao mesmo tempo, o poema parece desenhar naufrágios antigos, como se insinuasse a presença de navios perdidos/encontrados nesse abismo marinho, “A alga e o peixe/multiplicados” num “sono esquecido/dos naufrágios”, espécies de casas no fundo do mar. O mar então se apresenta como espaço dos achados, onde os navios, caravelas, barcos e os corpos dos afogados se portam como casas, corpos a serem povoados: mar que “devora os achados” (FRAGA, 2000, p. 14) dos pescadores e os próprios pescadores.

A “Rosa-dos-ventos partida”, ou mesmo a bússola, não trará aquele que afunda de volta ao destino de navegar, nem servirá como instrumento ao tempo humano. O tempo de quem parte é o da memória e do esquecimento, o do silêncio das águas. O corpo de qualquer navegador colhido pelas águas, se um dia foi um sujeito imponente sobre as águas, agora

assemelha-se ao do “barco fantasma”, uma memória assustadora e instigante dos perigos do “continente abissal”, memória amarga, “amarugem”, e salobra ao mesmo tempo: partir nem sempre é doce, contrariando o encanto cantado por Caymmi.<sup>63</sup> O poema termina com os versos fortes “No fundo a espada/Rastro de nada”, a espada mostra que a vida do sujeito já foi incorporada ao mar, já é corpo do mar, serve a este território como parte dele.

No poema, esse mar, em sono esquecido, descansa os seus achados: os naufragados, os navios afundados, as relíquias em forma de corais, alimentando um outro território. Aqui o mar nunca é o território do vazio, assim também como não o é no livro *Território do vazio*, de Corbin (1989), pois, para o autor, criou-se todo um imaginário que vai desde a pensar o mar, suas gentes — aqueles que sobrevivem e trabalham sobre as águas —, até tudo aquilo que o mar trouxe para si, erguendo outra parte da história dos territórios tocados pelo mar. Talvez por isso o poema termine evocando o “barco fantasma”, que poderia ser lido como análogo à cidade fantasma, uma cidade submersa: espaço de muitas memórias e histórias míticas.

Tudo dos naufrágios mergulha no silêncio do mar, mas Myriam acorda esse silêncio, lembrando a memória marinha da cidade de Salvador e de todo o seu entorno. Este silêncio que para o ser humano pode ser confundido com ausência, mordança e medo, entrelaçando-se à ideia de morte, quando ligado ao mar, significa também vida. Os naufrágios lembram-nos de que, por mais que o homem tente dominar as águas oceânicas, e que existam tecnologias que tragam segurança ao homem para estar sobre suas águas, o caráter do mar é ser indomável. No poema a seguir, teremos a possibilidade de vislumbrar mais um pouco as “marinhas” pintadas por Fraga, esse mar indomável que também está nos sujeitos. O poema retirado da seção “Marinhas” trará a imagem rica do mar e da possibilidade dos naufrágios em suas águas. O mar não traz certezas, tudo nele é possibilidade, até mesmo os naufrágios são uma possibilidade, pois tudo no mar é instável.

### III

Alvarengas inventam  
praias, porto,

Talude de cristais,  
Clariclorado mar  
E os arrecifes.

---

<sup>63</sup> Mais uma vez nos referimos ao verso do compositor: “É doce morrer no mar”.

Verde trilha (quilha)  
 Reconstruindo naufrágios  
 Em ternuras submersas.  
 Estilhaços de tempo,  
 Frag  
     mentado azul  
 a l u c i n a d a m e n t e.

(FRAGA, 2008, p. 25-26).

O poema traz a imagem das “alvarengas”, que estão intimamente ligadas ao mar, como responsáveis pelas cargas e descargas dos navios ancorados, mas no poema são os responsáveis por abastecer os navios, transportando cargas para aqueles que não podiam encostar nos portos ou praias. Assim, a imagem “inventarem praias e portos” pode identificar também uma proximidade com a costa.

Apesar de próximos à terra firme, esses navios visitados/abastecidos pelas alvarengas são impossibilitados de chegar até os portos, até a tranquilidade das praias. A única segurança é estarem ancorados. O investimento nesse continente abissal estará ainda no “Talude de cristais/ Clariclorado mar”. Até aqui tudo se mostra claro, colorido e tranquilo. A transparência das águas não parece trazer enganos: é possível ver através dela. É Bachelard que nos fala dessa claridade como o verdadeiro olho que vê, em *A água e os sonhos*, como se essa transparência permitisse uma visão mais ampla das coisas. Mas o terceiro verso “E os arrecifes” já demonstra que a tranquilidade é apenas aparente: a intranquilidade é parte do mar. Nos arrecifes, assim como no mar, há beleza, mas eles podem ser responsáveis por grandes perigos: possibilitar/construir naufrágios. Os arrecifes mostram que o mar também é o lugar do nascimento dos naufrágios, e nem as alvarengas estão longe de tal destino.

A próxima estrofe continuará investindo nessa imagem intranquila do mar, trará a “Verde trilha (quilha)”, que pode aludir aos navios ancorados ou às suas ossaturas/carcaças afundadas em naufrágios. Esses naufrágios são sugeridos nas próprias trilhas verdes, caminhos das águas, e serão reconstruídos, passo a passo, com aquilo que o mar pode causar tanto nos corpos dos navios quanto no corpo do afogado: fragmentação, fendendo vidas, amores, memórias. Fragmentado parece ser também o tempo e, nele, até as ternuras são submersas (tudo está sob as águas do tempo e do mar). Esse tempo fragmentado é também parte das águas do mar, como se fosse fendido por essas águas, quebrado, cortado em duas partes significativas: “Frag”, que traz no próprio vocábulo a divisão, a “parte”, o naufrágio como uma queda no profundo mar, mas também pode iluminar como um “flash”, um flagra

voltado à cena, mas também apontando a qualidade gélida do mar: “mentado”, um mar “gélido” e azul alucinante.

O mar acorda o sujeito para a qualidade dele (do mar) entrar no corpo de forma forte, abrupta, sacudindo o sujeito e mostrando as suas faces/fases, suas possibilidades múltiplas (tanto para o corpo, quanto para o mar). Notemos que o último verso ressalta essa capacidade “alucinante” de tal elemento líquido, ressalta mesmo a força dele, trazendo a palavra inscrita entre espaços. Esses espaços trazem a possibilidade de se pensar as próprias vagas do mar e, mais uma vez, a sua potência de tragar para si corpos, sentimentos, navios, tudo.

O que nos interessa aqui é exatamente uma leitura voltada ao “território abissal” como espaço de achados, o qual também serve ao imaginário de território, criando narrativas que dizem respeito também a uma ideia de Bahia tecida por locais, corpos e águas, formando um só corpo/território. Desse modo, ao realizar a releitura dos naufrágios ocorridos na Baía de Todos os Santos, há um investimento em uma memória da antiga Cidade da Bahia do século XVII (e na própria Salvador do contexto da ditadura militar), em um tempo de medo e de conflitos. Veremos, nos poemas “Galeão Sacramento”, “Galeão do Rosário” e “Nau Sra. Da Vitória ou a morte do Bângala”, retirados de “Os Naufrágios”, e em “Hipupiara”, retirado de “Os fantasmas”, subpartes da edição comemorativa de *Sesmaria*, publicado em 2000, mais um pouco a ideia dos naufrágios colada ao corpo do território.<sup>64</sup> Assim como, em “As tardes de maio”, são retomadas as batalhas do século XVII, em uma cidade em perigo diante das Invasões Holandesas, sobressai nesses poemas a imagem de um mar feroz engolindo navios, que se doam ao mar como uma entrega, sementes para os achados futuros desse mesmo mar.

Em “Hipupiara”, há uma alusão ao mar mítico, ou àquela que moraria sob o continente abissal, a mãe d’água. Ao mesmo tempo, é também a cidade a incorporar a face do mito. Mas podemos afirmar que “Hipupiara” diz respeito não apenas à cidade, mas a todo o território que está a sua volta, todo o entorno da Baía de Todos os Santos, envolvido no mesmo contexto bélico. Sobre o “Galeão Sacramento”, dissemos na Dissertação de mestrado que, no poema, a imagem do vento é riquíssima e parece levantar o mar em tempestade. O poema dirá:

---

<sup>64</sup> Esses poemas foram analisados em nossa dissertação de mestrado, sob o mote das imagens da antiga Cidade da Bahia, no livro *Sesmaria*, e de sua memória, levantada também pelos naufrágios e pelos mitos, como “Hipupiara”. Foi também desse estudo que surgiu a ideia de aprofundar e refletir sobre o território na poesia de Myriam Fraga, vendo não mais as relações da cidade com o mar (voltado à reconstrução de uma memória histórica), mas pensando de forma ampliada a constituição do território na[nessa] poesia de Fraga. [excluir]

O casco de vidro  
 Cavalgando a tormenta  
 (Fragílisma estrutura)  
 Precipícios de vento  
 As velas engolindo.

Estilhaçam o peito  
 As granadas do medo.

Silva-sibila o vento,  
 Dilacera. O mar,  
 Sua foice escura,  
 Seu punhal de granito,  
 Seu rebanho de fúrias.

[...]

(Fraga, 2008, p.73).

O vento é imitado pelo som das sibilantes, que assoviam a tempestade, e dilacera os caminhos que esse navio tentou perfazer. “O mar azul que encanta é o mesmo que tem destino de fera, é a própria fera que arrasta as embarcações para a profundidade de suas águas.” (PAZ, 2011, p. 66). O mar nesse poema é descrito como a própria morte, carrega a foice de sal. Vestida em águas, a morte vem recolher um rebanho, plantará no sal das águas mais algumas almas. Trazendo mais uma vez para essas águas da Baía de Todos os Santos memórias que dizem respeito à história de uma Bahia também naufraga, também submersa, um corpo em constante reconstrução, feito também dos “estilhaços do tempo”, das ausências, das guerras, das mortes, dos mitos e das águas que recontam a história de gentes e de um território. Notemos que Fraga traz, no título de todos os poemas de “Os Naufrágios”, índices que dizem respeito a uma história real dos naufrágios em território brasileiro, mais precisamente, baiano.

No poema a seguir, teremos uma promessa de muitos naufrágios, anunciando a Baía de Todos os Santos como espaço de achados e de afogados. O poema nos serve para repensar justamente esse território que parece avançar sobre o mar e vice-versa. Continente e elemento líquido se juntam, estão irmanados, unidos como um só. Sua promessa aponta para uma futura tempestade, onde levantará seu braço de mar, pondo fim aos invasores que insistem em penetrar no território da Bahia.

Um dia afundarei todos os barcos,  
E em meu tranquilo mar nenhuma quilha  
Perturbará o ardor deste silêncio.

(FRAGA, 2008, p. 67).

Hipupiara personifica a Baía de todos os Santos e a própria cidade aglutinadas: continente e elemento líquido transformados em um só corpo. Uma observação importante sobre o “hipupiara” é o fato de que se trata de um mito indígena, sendo para os índios um demônio, um habitante das águas. Mistura-se a ele a ideia de um monstro/ou sereia que levava embarcações e pescadores para o fundo das águas. Já contém em si a força dos naufrágios, a capacidade de atrair para si os corpos (futuros náufragos e afogados). Tornando-se sujeito do próprio destino, parece observar as “quilhas” em seu território. Ele anuncia mudanças em um território cansado de batalhas. Deseja mesmo ver seu braço de mar descansado em paz.

Mas afundar todos os navios e barcos é propor povoar o próprio mar com matérias de naufrágio, é levar para as profundezas desse continente abissal uma plantação de barcos e homens, juntamente com a história das batalhas e de cada um. Contar então essa narrativa, essa memória, caberá apenas àqueles que presenciarem o cumprir da promessa futura.

De fato, a promessa se cumpriu, muitos barcos se perderam nessa baía, mas ela agora descansa, só se presta como paisagem ao olhar do nativo e do visitante que a observa: a paz realmente fez morada em suas águas, barcos e navios podem de forma pacífica navegar. Mas “hipupiara/mãe d’água” ainda pode levar para o fundo de suas águas alguns homens desavisados e alguns pescadores que se ponham em suas águas. “Hipupiara”, o poema, traz para nós mais uma vez um território que aglutina o corpo do sujeito (ainda que de um sujeito/lenda): um território diferente, marinho e mítico. O mito recobre a cidade e o seu entorno, dá a ela a sua diferença, pois traz em sua narrativa uma relação íntima com as águas.

O território, aqui nesta tese, não é apenas definido como um ambiente coletivo de trocas, mas como um espaço pessoal, um trajeto erigido pelo desejo, um espaço também psicológico, reflexivo, de constituição do corpo do sujeito, para o qual diversas vezes o sujeito enunciador dos poemas parece olhar para o próprio destino, escolhas e caminhos. E mesmo quando esse território diz respeito ao corpo, ele é por excelência marinho, litorâneo. Mar que atravessa todas as relações de trocas entre os sujeitos e os seus locais de pertença,

configurando juntos um território diferente, uma ideia de Bahia.<sup>65</sup> É também um território que não pode ser facilmente delimitado, afinal, opera-se em deslimeses quando junta-se a ele o elemento líquido, aproximando-se, como afirmamos, dos “indecidíveis” de Derrida (2005). Cabendo a esse mar, portanto, um conceito fugidivo de território, ampliando seu sentido.

#### 4.3 Inventar a ilha: território do nunca

Começamos este capítulo falando de forma mais reflexiva sobre a imagem do mar, principalmente, voltando o nosso olhar para perscrutar como ele pode ser vislumbrado nos poemas de Fraga. Em que medida esse mar contribui para a ideia de Bahia assemelhada a uma ilha? Não estando apenas atada a essa imagem, quando ela se refere à metáfora do isolamento e do esquecimento, no momento em que essa terra perde importância econômica e política em relação ao resto do país. Essa também é a questão que nos ocupa agora.

O mar seria propício a essa imagem de Bahia, constituiria uma espécie de ilha frágil<sup>66</sup> da memória de um passado histórico, que pouco tem registros nos livros didáticos que tratam do discurso histórico nacional: a Bahia figura como personagem secundária dessa história. Porém, há também nesse mar, como afirmamos, uma memória afetiva que se relaciona com o laço de pertença local, contribuindo, do mesmo modo, para o discurso da baianidade.

Agora, neste momento do texto, propomos aqui um jogo lúdico ao leitor: imaginar a ilha. Há um tempo, um programa televisivo lançava uma pergunta dirigida a algumas crianças: “O que é uma ilha?” A resposta espontânea e ingênua veio logo em seguida: “um montão de terra cheio de água por todos os lados”. A ideia delas se direcionava a falar e a desenhar um lugar cercado por águas.<sup>67</sup> Traçando um paralelo entre as respostas das crianças e entre aquela dada pela ciência geográfica, a ilha seria justamente qualquer porção de terra

---

<sup>65</sup> Sobre esse mar, dirá Myriam Fraga no livro de crônicas *Ventos de verão*: “Fora da barra, fica o mar oceano. Fora da barra, pra lá da imensa boca que se escancara ao atropelo das vagas, na ânsia de inundar com suas águas transparentes o colo generoso da baía, fica o mar dos grandes navios, das sonhadas viagens, das expedições fracassadas.” (FRAGA, 2016, p.15).

<sup>66</sup> Explicamos o adjetivo frágil com a ideia de Cidade da Bahia construída no passado como fortaleza, que não se sustentava, afinal, feita de material também frágil.

<sup>67</sup> O programa não tinha interesse, é lógico, de discutir a questão, apenas se tratava de um jogo lúdico, propiciado pela proximidade do dia das crianças, no mês de outubro.

cercada por águas por todos os lados. Assim, o formato da ilha leva-nos a pensá-la como um pequeno mundo isolado e recriado constantemente pelo mar, elemento que pode transformar/mudar os seus contornos.

Voltando ao jogo lúdico de se imaginar a ilha, interessa-nos aqui convidar o leitor para o jogo: imaginar de forma mais simples o que é uma ilha, desdobrar a imagem desta sobre o próprio corpo, sobre os próprios sonhos e sobre a vida, ampliando assim o sentido de ilha. Assim, mesmo que a ilha nos remeta, de alguma forma, à solidão, o leitor ainda é chamado para imaginá-la como um lugar potente em si e, ao mesmo tempo, potencializado pela força do mar. Mas a nossa proposta de imaginar de forma simples a ilha tem um propósito: usando dessa imaginação criativa das crianças, ou da poesia, voltar o nosso olhar para ver a cidade do Salvador, que Myriam Fraga pinta em versos, também como uma ilha, evitando assim que isso cause estranhamento. Trazendo a imagem da ilha<sup>68</sup> e da cidade juntas, não há oposição totalizante entre elas: ambas se encontram e se fazem como partes do mesmo território tecido por Fraga.

Então, na descrição do lugar cercado de águas, caberia a cidade do Salvador, tanto no que tange à localização e a sua enorme faixa costeira (banhada pelas águas oceânicas), quanto ao seu isolamento em relação ao resto do país, principalmente, no contexto entre os séculos XVIII, XIX e início do século XX. Esse isolamento começaria um pouco antes, ainda no século XVIII,<sup>69</sup> quando a antiga Cidade da Bahia começa a perder a importância política e econômica, e resta à antiga Salvador, nos séculos subsequentes, ainda velhas práticas voltadas às relações escravocratas.

Como sabemos, no final do século XIX e início do século XX, a Bahia vivia o atraso econômico e ostentava um passado histórico não bem quisto pelo resto do país, em um Brasil que se modernizava, passando literalmente por cima da própria história.<sup>70</sup> Há no século XX, por parte de algumas iniciativas dos veículos de massa e do próprio governo do estado, a tentativa de construir um orgulho sobre o fato da capital baiana e do próprio estado ter sido a

---

<sup>68</sup> A ilha aqui se trata de Itaparica, local também de veraneio da escritora e poeta Myriam Fraga.

<sup>69</sup> Salvador deixa de ser a capital do Brasil colônia, em 1763, quando a capital é transferida para a Cidade do Rio de Janeiro, mais próxima das jazidas de ouro descobertas em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, e quando as atividades econômicas da velha Bahia já não são tão lucrativas e extensas.

<sup>70</sup> No primeiro capítulo desta tese tratamos um pouco desse assunto, mas, na dissertação de mestrado, *Labirintos de uma memória cidadina*, esse tema foi também discutido de forma mais ampla. Antônio Risério, em *Avant-garde na Bahia*, publicado em São Paulo, pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, em 1995, fala desse isolamento e de como a Bahia foi marcada pela sua diferença em relação ao resto do país, o que demarcou essa diferença como uma característica própria, que teria servido ao “caldeirão étnico”, assim como para a diferenciação de sua cultura, servindo, do mesmo modo, para pensar/assentar a ideia de baianidade.

origem do Brasil. Ainda sobre a questão do isolamento, em relação à centralidade de Salvador, relembro as palavras de Milton Santos (2008), o seu entorno, as áreas mais afastadas da capital e de sua grande região, sofreu uma espécie de atrofia<sup>71</sup>, traduzida em isolamento dessa área. Esse isolamento, de certa forma, faz dessa capital e de sua região locais insulares, isolados, esquecidos pela memória histórica nacional.

Então, uma espécie de amnésia seria produzida dentro do próprio discurso da nação, e esta atingiria exatamente essa origem desprezada pelo resto do país. Discutindo tal tema da memória e da amnésia, o que nos remete à memória individual e coletiva e aos “esquecimentos” produzidos no discurso oficial, recorremos a Jacques Le Goff (2003, p. 421), que nos esclarece que a amnésia não é apenas a perturbação do indivíduo “[...] mas também a falta ou perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva.” Assim, o discurso da nação, que se queria moderna, retira de cena uma origem que, como sabemos, lembra a violência em que esta foi forjada. No poema “Domingo”, da seção “Sesmaria”, aparecerá para nós ainda uma cidade que parece deslocada, isolada e antiga, como um “fóssil”, o que demarca a sua origem em esquecimento. Será esta como um pequeno centro, um “ovo”, cidade da origem, mas que traz um contexto de diferenciação, no qual passado e presente parecem se coadunar.

#### Domingo

Resíduo e fóssil  
A cidade,  
Em ovo (ou útero)  
Apodrece.

O fruto sazoadando  
Poluídos açúcares  
No cone de silêncio  
E sol cansado.

Mornidão de regaços...  
Tropismos?

E o tempo,  
Só coágulos.

(FRAGA, 2008, p. 55).

---

<sup>71</sup> Ver *O centro da cidade de Salvador*, de Milton Santos (2008).

Resíduo e fóssil, a cidade anuncia a sua antiguidade. Como resíduo, talvez, apenas sobre dessa antiguidade um vestígio, as fachadas, as construções da cidade colonial, que ainda permanecem, mesmo depois da onda de demolições que varreu (e continua varrendo) toda a cidade. À medida que os versos avançam, mais percebemos o contexto aqui tanto já debatido: o isolamento. Este fica claro na imagem de “uma cidade que apodrece”, como se esta ainda vivesse do passado e, contraditoriamente, pouco a pouco, se tornasse deste apenas vestígio e fóssil, como a necessitar de outros arqueólogos que a encontrem e a façam ressurgir, renascer.

Os “poluídos açúcares” nos lembram a matéria-prima que enriquecia a cidade<sup>72</sup> e, ao mesmo tempo, empobrecia e sacrificava aqueles que eram explorados nos engenhos. O açúcar era doce para os exploradores, enriquecendo aqueles que aqui se fixaram, mas a exploração e o sofrimento também eram as marcas deixadas na pele daqueles que produziam, no regime escravocrata, a riqueza de poucos. A glória de uma cidade rica também era a miséria do corpo explorado. E é esse corpo explorado que marca profundamente as relações sociais na Bahia e a sua identidade, e isso não é interessante ao discurso oficial, que passa por cima de toda e qualquer diferença. “Os poluídos açúcares” estão, no poema, presos “a cones de silêncio/E sol cansado”, há também a presença da imagem da “mornidão de regaços”, mostrando, quiçá, o outro lado do discurso: a face de um corpo maltratado, silenciado, isolado como apenas coágulos do tempo, como se brotasse feito uma espécie de vertigem dentro do discurso, desconcertando-o.

Assim, de alguma forma, a cidade descrita como local esquecido, isolado, ou descrita atravessada pelas águas (e os sujeitos descritos do mesmo modo) é insular. No poema a seguir, retirado ainda da seção “Sesmaria”, veremos um pouco dessa imagem, percebamos que neste o que aparece é ainda uma cidade marinha, é ainda “a quase ilha de sal” (FRAGA, 2008), do poema “Repetição de paisagem”, analisado no texto anterior.

E a noite

Dorme  
O seu sono de pássaro  
Cansado.

---

<sup>72</sup> Até metade do século XVIII, essa era uma atividade econômica importante para a Bahia, é nesse século que essa atividade chega ao apogeu, mas declina, afinal, já não era mais o Brasil (o nordeste brasileiro) o principal núcleo de produção açucareira.

Imóvel perfeição  
De ave marinha,  
Sereníssima e exata.

Sepultada em silêncio,  
Dorme  
O seu sono de âncora  
Esquecida.

E o vento-galileu,  
Caminheiro das águas,  
Apascenta um rebanho  
De líquidas ovelhas.

(FRAGA, 2008, p. 53).

Se em “Repetição da paisagem” o título já apontava para uma imagem persistente, a da cidade marinha, aqui “a imóvel perfeição/de ave marinha”, da mesma forma, apresenta-nos mais uma “repetição da paisagem” local, que vai se delineando ao longo do poema. Outra vez a cidade se mostra como aquela em que as águas participam da sua formação, constituindo um território particular nos versos de Fraga.

O poema traz no título a atmosfera de uma cidade adormecida. Alguns adjetivos utilizados pressupõem que essa cidade esteja envolta em águas, tanto a sua constituição de cidade marinha quanto o seu isolamento remetem à imagem da ilha: o poema dirá que a cidade “dorme o seu sonho de âncora esquecida”, como se ela se portasse como um navio/barco adormecido no meio do mar, ou mesmo como ilha. Esse esquecimento aqui serve duplamente à questão da memória: essa cidade é como um fantasma da memória a perscrutar aqueles que se esquecem dela e, por extensão, de si mesmos, uma vez que um povo sem memória é também um povo sem história, destinado a repetir e a perpetuar os mesmos erros do passado.

Ser ilha é, além disso, estar também nessa condição de construto de mar: “ave marinha/ sereníssima e exata”, como se a tranquilidade morasse em seu regaço, afastada da imagem da cidade moderna. O poema está contido na seção “Sesmaria”, portanto, traz uma interseção entre a cidade do presente (do contexto da ditadura militar na Bahia) e do passado colonial, uma cidade recriada em versos. Como “ancorada no mar” traz ao mesmo tempo a imagem de uma inércia incômoda e da “condição de ilha”: cercada/isolada por águas, sejam elas oceânicas, sejam elas águas do presente e do passado.

Notemos que a última estrofe brinca com a imagem do “vento-galileu”, que tanto pode remeter à ciência, quanto a algo sacro, ao espírito daquele que caminha sobre as águas e traz a esperança de bonança, de novos tempos, pastor que apascenta um rebanho de “líquidas ovelhas”, renovando a face da terra e das águas, como se essas novas águas pudessem lavar toda essa cidade/ilha e renová-la, ou ao menos lembrar a essa a sua própria história, tirando-a da condição de “âncora adormecida” em profundo silêncio.

Quanto à sua localização costeira, por mais que a cidade do Salvador não seja exatamente uma ilha, por estar rodeada também pelas águas, plantada em seu braço de mar, em muitos poemas de Fraga, aparecerá como a quase “ilha”, sempre descrita como aquela que se volta para o mar, em busca de si mesma, à procura do próprio destino. Assim como, inúmeras vezes, o sujeito enunciador de diversos poemas estará também misturado às águas ou voltado à navegação, como a buscar em si mesmo a ilha desconhecida.

Já falamos aqui da última navegação que é vista como uma transformação profunda, uma morte simbólica ou não. Essa travessia já começaria pela própria imagem do barco, que simboliza essa passagem entre dois mundos, que também tem relação com o mito Caronte<sup>73</sup>, ligando o que é material ao imaterial, ou mesmo o palpável e ao que não pode sequer ser preso por entre os dedos. Um mundo líquido, lugar de transformações e de recriação do ser e do mundo.

Navegar então se compara a um grande perigo, uma travessia que diz também do amadurecimento do ser. Essa travessia pode tanto trazer esse amadurecimento ou o naufrágio completo, a morte física, ou a morte de tudo aquilo que já não é quisto: o ser então renasce dessa capacidade de renovação que só as águas são capazes de propiciar. Assim, a travessia desse sujeito/corpo para a ilha, ou do continente para a ilha, tem um sentido simbólico: a ilha, por estar às bordas do mar, circulada por este, tem em si mesma o caráter de renascimento, reconstrução, concedida pelo mar. Assim, quando a cidade assume a feição de ilha, está também assumindo a possibilidade de se tornar outra.

Os laços entre o mar/oceano e o continente, na poesia de Fraga, mostram-se na relação entre corpos/cidades/ilhas e o mar, em que a imagem da ilha deixa mais claro ainda a potência das águas sobre o continente. Sobre a simbologia da ilha, no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Grehbrant (2008, p. 501), teremos a imagem à qual se chega por meio de um voo ou de uma navegação, como símbolo de um centro espiritual, “mais precisamente, de um

---

<sup>73</sup> Segundo Bachelard, em *A água e os sonhos*, no complexo de Caronte toda água tem a sua parte com a morte, e navegar então será de certo modo uma partida. O mito clássico se apresenta como o barqueiro que vem recolher as almas dos mortos para a última navegação.

centro espiritual primordial.”. Se há uma imagem de cidade como “ave marinha, sereníssima e exata”, ela então simboliza a liberdade de pássaro, presente em seu voo, mas também a direção para onde esse pássaro parece ir se refugiar como lugar de descanso. Assim sendo, volta-se para uma origem do próprio ser e para a sua harmonia consigo mesmo. Entendemos então a constante procura por essa imagem da ilha em um dos sentidos trabalhados pela escritora: lugar da conservação e origem, figura constante em seus poemas.

Se pensarmos ainda a antiga Cidade da Bahia como território amplo, que engloba tanto a região de Salvador e do seu entorno, como também a vemos na poesia de Fraga, a imagem da Bahia se encaixa nessa lógica da conservação/proteção realizada pelo trabalho da escritora de lapidar a memória dos locais em versos: um templo/santuário, constituído como salvação para os sítios antigos.

Veremos mais um pouco dessa imagem de sítio esquecido e isolado nos poemas intitutados de “Cidade de Cachoeira II”, presentes na seção “O risco na pele”. No poema’  
 , a imagem do sítio antigo, juntamente com as gentes que o compõem, trazem para nós a imagem do Recôncavo:

GENTE  
 (último dia)

A - São amargas as lições  
 Que deciframos nas rugas.

Tragédia de todo dia  
 Que escrevemos nas paredes,  
 As unhas rasgando letras  
 Na caliça dos sobrados,

Apascentando fantasmas,  
 Amordaçando avantesmas.

Que este é um livro rasgado,  
 Rasurado, corrompido,  
 Porque o que conta  
 É o homem  
 E sua estória sofrida.

B - Quando agora  
 Era antes  
 E não apenas retratos  
 Amarelando no escuro

E não esporas sangrando

No corpo que cavalgamos

FOMOS

Agora ou antes,  
Que importa?  
Há sempre a foice na porta  
E um sinal nos lembrando.

C - Fica o peixe e  
Seu espinho  
Enfiado na garganta.

Não cemitério  
Marinho  
Mas um curral de  
Defuntos  
Debruçado sobre o rio.

E sempre o mesmo vazio.

[...]

(FRAGA, 2008, p. 178-179).

Começamos o poema sendo guiados pelo olhar de um sujeito enunciador que nos apresenta o local e a sua gente. O próprio subtítulo nos mostra a direção do olhar e nos põe a par de uma viagem que parece já estar no final: “o último dia” de um passear e delinear uma cidade antiga que também compõe, juntamente com todo o Recôncavo, o território da Bahia.<sup>74</sup> Ao olhar para a cidade e para as pessoas do lugar, os olhos do sujeito enunciador se direcionam a tentar investigar nos rostos, nas rugas, os vestígios da cidade, o tecido da cidade.

O sujeito enunciador coaduna a imagem da cidade à de seus habitantes, decifra nesses corpos/rostos as possíveis histórias/estórias nunca contadas, “as tragédias de todo dia”, testemunhadas pelos sobrados tão antigos quanto a cidade. Os fantasmas apascentados dizem respeito também a esse discurso não registrado em outros livros, assim, a poeta, mais uma vez, faz do seu corpo “corpo de passagem”, prestando-se, na máscara do sujeito enunciador, a trazer mais imagens que compõem o território em sua escrita, trazer um pouco da história da cidade de Cachoeira. Como aquele que observa a cidade, deixa-se atravessar por esse chão e por suas gentes.

---

<sup>74</sup> Temos mais uma vez que lembrar que o Recôncavo e a Ilha fazem parte dessa antiga Cidade da Bahia, em sua configuração de origem. Lembremos as palavras de Antônio Risério a esse respeito, no início deste capítulo.

Não há a imagem de um mar, quando Myriam fala da Cidade de Cachoeira, nem poderia, se o que a atravessa é um rio, o rio Paraguaçu. Porém, a cidade de pedra e cal vista do alto passa a impressão de que descansa sobre o leito do rio, mas se tem também a impressão de que, se houvesse uma tempestade, uma chuva torrencial, teria o poder de alagá-la, independentemente das represas que existem nesse mesmo rio. Assim, Cachoeira, também pela localização, parece terra retida entre as águas. A solidão e o isolamento do lugar parecem motivar a fala do sujeito enunciativo. Aqui, não se fala do rio, não do “rio rio”, nas palavras de Fraga, mas do rio tempo que passou sobre a cidade e fez dela também um vestígio da glória de um antigo território: a antiga Cidade da Bahia. E já não importa o passado ou o presente, os vestígios deixados nos sobrados antigos, como se fossem de fotos amareladas, assim também não interessa a pergunta sobre “o que fomos/Agora ou antes”, como lembrança e gosto amargo de se saber esquecida para a história; de se saber apenas realmente vestígio, sabendo-se, do mesmo modo, corpo explorado e esquecido por amantes/conquistadores antigos que souberam como se aproveitar do território, quando esse dava frutos, agora amargos. Não há engenhos, não há mares, não há rios que tirem desse lugar a fachada de templo esquecido. Ficaram apenas a “mornidão das tardes” e as histórias dos antigos que, se não registradas, se perdem nas águas do rio tempo.

Até aqui, falamos da imagem do território da Bahia na poesia de Fraga ainda sob a condição de imaginar a cidade como ilha, pensando-a como ilha em isolamento, trazendo locais que, de certa forma, estão envoltos em águas, sejam elas rio ou mar. A “invenção” dessa antiga Cidade da Bahia e de todo o seu entorno como uma ilha lembra esta como o lugar da origem, resguardado como local sagrado que se deve conservar, seja no que tange à sua memória histórica, seja em relação ao cuidado que se deve ter com os seus sítios antigos. Assim, mais uma vez, estaríamos lidando também com o cuidado com o lugar da origem de todo um povo, um país.

Porém, ampliando nossa leitura sobre a imagem da ilha, perscrutaremos outros sentidos nessa tarefa de refletir sobre tal imagem nos poemas de Fraga. Chevalier e Ghrebrant (2008, p. 501-502) trazem para nós outros sentidos simbólicos, descrevem a ilha como

[...] um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que a apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e a sua cor fundamental é o branco. [...] A análise moderna põs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o

refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos. [...] A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo.

Tal mundo perfeito se enquadraria bem à cosmologia de criação do mundo, daí o valor sacral. Já a ideia de “silêncio e de paz” se ligariam perfeitamente também ao “refúgio”, local para onde os veranistas fugiam para evitar a agitação das cidades grandes, as confusões da vida moderna. Para Diegues (1998), em seu estudo,<sup>75</sup> a ilha passou também a ser objeto de sonho para aqueles que de sua tranquilidade desfrutavam, sendo, principalmente, objeto de desejo de consumo: a posse de suas terras demonstrava o poder aquisitivo dos veranistas. E se esses veranistas buscavam a tranquilidade e a diferença da ilha em relação à cidade grande, o intenso fluxo de pessoas, para essas áreas das ilhas, em diversas regiões do Brasil, fez com que elas perdessem muito do equilíbrio natural que possuíam.

Ainda pensando o formato da ilha e sua condição de estar cercada por mar, por analogia podemos pensá-la como ovo, núcleo fértil dentro do mar fecundo, do qual brotaria a possibilidade de renovação da terra, porque, como um ovo, há a gestação da vida. A ideia de ilha como um “ovo” é discutida por Deleuze (2004) no livro *As ilhas e outros textos*, respondendo também à simbologia de pequeno “cosmo”, à mitologia da criação do mundo: um mundo em miniatura, mais uma vez, vida em potência propiciada também pelo mar/oceano que realiza o seu papel de força criadora.

A imagem desse centro criador, de seu formato e de sua disponibilidade ao embate diário entre água e terra pode ser percebida nos poemas de “Marinhas” e de “As ilhas”<sup>76</sup>, embate que envolve o próprio sujeito coadunado ao corpo da ilha.

### III

A ilha é um aconchego,  
Um redondo limite.

Toda ilha é um círculo,  
Circunferência, circo.

<sup>75</sup> Trata-se do texto *Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário*, de Antônio Carlos Diegues, publicado em São Paulo em 1998, pela editora Hucitec.

<sup>76</sup> O livro *A ilha* foi publicado em 1975, em Salvador, pelas Edições Macunaíma.

Toda ilha tem um ponto  
Que a fixa ao abismo.

À noite, se sente  
O balançar de barco  
Na água primordial  
De onde todos viemos.

Toda ilha é um pássaro  
De dor e de silêncio,

Toda ilha é um homem  
Devorado por dentro.

(FRAGA, 2008, p. 39-40).

A ilha é justamente, para o sujeito enunciador do poema, o lugar do aconchego, o refúgio quase perfeito para quem quer se abrigar das confusões da cidade. Do mesmo modo, como a brincadeira de se pensar o formato da ilha, Myriam traz essa ilha como “um redondo limite”. Nas estrofes seguintes, continuará o investimento nesse formato circular, o que a coloca como local sagrado, uma espécie de círculo fechado, limitado por águas, um desenho no meio do mar, um circo (riso e lágrimas são possíveis nesse território imaginado).

O sujeito enunciador continuará a falar desse espaço de ilha: descrevendo-a agora como aquela que possui um ponto que a fixa ao abismo. Mais uma vez, chamamos a atenção para a antiga Cidade da Bahia, que está presente tanto no poema “Repetição da paisagem”, quanto no poema “A cidade”: no primeiro, estar envolta nas águas, ter as águas em seu próprio território, transformando-a em elemento líquido, faz dela o próprio abismo/mar e, ao mesmo tempo, continente (condição de ilha); no segundo, lembremos que a cidade está presa no precipício, em “firme silêncio”, também vinda do meio do mar (a mesma condição de ilha já mencionada).

Se é possível sentir o balançar do barco nessas águas que, para o sujeito, são primordiais, essas já mostram a ilha como origem do cosmo e do ser; tomam a ilha simbolicamente como um mito, o próprio início da criação, afinal, também corpo/construto de mar. A ilha, no meio das águas/útero, é gestada e, por ser origem, todos os seres vivos estariam sob o prisma de serem gerados nela/por ela, e gerados da força das águas que desenham e refazem o seu território. Desse modo, pode-se ser pássaro em liberdade ou em dor

e silêncio, como diz o poema, metáfora para o homem e suas angústias, à procura de si mesmo, “devorado por dentro”.

Sobre conceitos e sentidos para a ilha, Deleuze (2004, p. 06) esclarece que existem dois tipos: as oceânicas e as continentais. Descrevendo-as, o autor não se limita ao ponto de vista geográfico, passa à imaginação, tomando as ilhas a partir também do mito. Segundo o autor, as ilhas continentais “são ilhas acidentais, derivadas” que “[...] estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha”. Podemos então perguntar: O que então as retém? Uma ligação tanto com a terra da qual estão separadas, quanto com o mar que as mantém nessa condição de “separadas” e trazem para a ilha o homem, um constante procurador de ilhas desconhecidas ou desertas. Quanto às ilhas oceânicas, estas são descritas por Deleuze como “originárias, essenciais”, sendo constituídas de corais ou erupções submarinas. Nas palavras do autor, essas ilhas podem desaparecer, sem que haja tempo de que sejam anexadas, e podem ressurgir depois.

Definidos os dois tipos de ilhas, o autor atesta o embate/combate entre o mar e o continente, como se os dois elementos, terra e água, se odiassem, mas ao mesmo tempo se buscassem e se completassem. Deleuze (2004, p. 06) dirá que a imagem das ilhas lembra dos combates entre terra e mar, em que o mar sobre as terras pode aproveitar-se do mínimo descuido, para tomar as ilhas para si, da mesma forma como a terra demonstra força para romper a superfície e se sobrepôr sobre as águas. Os dois elementos se suplementam, não apenas se completam, formam um verdadeiro território de terras, águas e gentes como um construto de mar.

Ainda refletindo sobre a simbologia da ilha, buscamos em Deleuze (2004) compreender a imagem da ilha, que nos poemas de Fraga pode ser propulsora de recomeços para os sujeitos que a buscam e que possuem a própria condição de si mesmos como insulares. Como potência criadora, a imagem da ilha proposta por esse autor traz a possibilidade de repensar a origem e possibilitar o recomeço. Então, simbolicamente, esse ovo em gestação lembra-nos a nossa origem, mesmo que oriunda de uma catástrofe, e nos faz pensar em um novo tempo, nova possibilidade de crescimento, de uma nova vida:

A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para reproduzir tudo. Evidentemente, isso tudo supõe que a formação do mundo se dê em dois tempos, em dois estágios, nascimento e renascimento; supõe que

o segundo seja tão necessário e essencial quanto o primeiro; supõe, portanto, que o primeiro esteja necessariamente comprometido, que ele tenha nascido para uma retomada e já re-negado numa catástrofe. (p. 10-11)

O mínimo necessário para o recomeço congrega água e terra, mistura e separa os elementos, mas o mar, como sabemos, indomável, pode causar a catástrofe, e mesmo assim estará, de um modo ou de outro, germinando a vida: possibilitando o recomeço. As águas podem sobrepor-se à terra, com o mar desempenhando o papel de grande útero, cobrindo/germinando o chamado “ovo”, anunciando, assim, o renascimento, porque é também do movimento dessas águas que a vida pode se tornar possível.

A catástrofe nos mostra novamente que o mesmo mar pode tomar as ilhas, pode fazê-las desaparecer (imagem já naturalizada pelo senso comum): um grande medo das regiões costeiras mais baixas em todo o mundo, ter destino prometido por um futuro em que as grandes geleiras se descongelariam e fariam esse mar alto tomar todas as regiões abaixo do nível do mar, quase semelhante à “Hipupiara”, de Fraga, que, na ficção, traz uma promessa anunciada também de catástrofe. Tais regiões padeceriam do mesmo medo de desaparecimento sentido por algumas ilhas continentais, em que o mar avança sobre as terras. Assim, estar cercada pelas águas oceânicas é estar propícia ao renascimento de si mesma, mesmo sob a ameaça de ser engolida pelo elemento líquido: vem dele a potência para reviver o próprio corpo de um território, que na poesia de Myriam Fraga é, sobretudo, um corpo marinho.

Veremos esses dois exemplos, de forma muito forte, tanto em “Sesmaria” quanto em “Marinhas”, “Pescadores de Mar Grande” e “A ilha”. Em “Marinhas” e “A ilha”, vemos sujeitos que se relacionam à navegação e ao mar, assim como aos seus perigos; vemos sujeitos que sentem esse navegar interior, sentem na pele, e não apenas observam e falam do que veem. Esses sujeitos falam do que sentem, trazendo o sentido de ilha para a relação com a própria existência deles. A ilha aí é mais do que um lugar de refúgio ou abrigo, é um local de escape, um local interno ao próprio ser.

## I

Invento a ilha,  
Mistério  
De ser real

E sonhada,

E crio além do  
Que existe,  
Território do mostrado.

Toco o bojo das palavras,  
Miolo do sofrimento,

E então instauro  
Um momento  
Onde tudo se estilhaça

E o centro do mundo  
É nada.

(FRAGA, 2008, p. 39).

A ilha que o sujeito enunciator nos apresenta mistura realidade e sonho, assim como mistura o homem e seus anseios, angústias e sofrimentos. Esse local é dito como “território do mostrado”. Essa ilha também é feita de palavras, pode então ser parte do corpo do sujeito, ter a fragilidade do próprio corpo ou da ilha: qualidade de estar em embate constante com as águas/palavras, que podem inventá-la e degluti-la. O momento instaurado pode ser o do recomeço: se toda ilha, segundo Deleuze, pode recriar-se, como um processo de reterritorialização, ela se faria de novo, congregando em si o novo, as novas possibilidades, redimensionando o “centro do mundo” ou o descentralizando. Se a ilha é o mínimo possível para o recomeço, ela possibilita outras experiências, outras jornadas. E se o homem também pode ser visto como ilha (ilha/palavra), se concretizaria a impossibilidade de se realizar a ilha deserta descrita por Deleuze (2004). Porque, segundo o autor, uma vez em contato com o homem, essa ilha perde a qualidade de deserta, porque, sendo o homem também feito de palavras, será sempre povoado, por mais que o seu impulso se volte para imaginar a si próprio como uma ilha, separado de tudo e de todos. É ainda Deleuze (2004, p. 07) que nos esclarece:

O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.

Longe da simples ideia de estar separado de tudo como inércia, como finitude, temos o movimento de sonhar ilhas, inventar ilhas e de reinventar-se. Separar-se, então, pode soar como um momento consagrado ao silêncio, ao reencontro, recomeçar do zero, recriar o próprio centro /corpo, reinventar o mundo que nunca fica à parte: solitário, o homem pode tentar ser; isolada, a ilha ou a cidade podem tentar ser, mas as águas do tempo, da memória ou do mar serão sempre um ponto de contato com outros hemisférios, continentes e pessoas. Construimos, então, a nossa existência como insulares, todos como frutos de uma origem e sob a condição de ilha: nascimento ou naufrágio. Todo ciclo da vida se repete no homem, no mar e na ilha (mundo em miniatura): vida e morte se completam.

A ilha, um viver solitário, é um lugar de refúgio e de busca de si e do paraíso perdido. Por tudo o que foi dito aqui sobre o mar como útero, a grande mãe, local de construção e de renovação para o ser, seria possível para o homem morrer e gestar-se de novo, reconstituir-se, em um constante refazer de si. Possível, sim, mas apenas na condição de ilha, de ser banhado, renovado pelo mar. O corpo que sai da água é renovado por tudo o que a sua simbologia nos apresenta, como local que revigora e dá vida para o ser: uma visão também espiritual e sagrada, que nos lembra novamente a imagem do poema de Fraga (2008, p. 53): “o vento-galileu/ caminheiro das águas”, que apascenta líquidas ovelhas”. Quem é capaz de caminhar sobre as águas é capaz de revigorar e reviver tudo em volta. Assim inventa-se a ilha, também como território dos achados do mar.

Há na poesia da escritora a imagem da ilha como lugar inventado/reinventado pelo desejo, pela imaginação: lugar de procuras e ao mesmo tempo de isolamento, lugar de solidão habitada. Quando no poema “O corpo”, analisado no primeiro capítulo desta tese, Myriam traz o verso “Território do nunca/ País do meu espanto/ de todo o meu espanto” (FRAGA, 2008, p. 415), o sujeito enunciativo, ao falar do corpo, já trata este como um território inventado/criado. Assim, a poeta, de certa forma, já nos aponta para o território do nunca, território do sonho, definindo-o: um território imaginário também erigido pela memória: lugar inigualável de todas as memórias que perpassam o corpo, das possibilidades; tudo aquilo que se relaciona com o corpo, com a nossa capacidade de desejar e, a partir do desejo, construir sonhos, um refazer dos tempos e de si mesmo. Os sonhos realizam também esse território imaginário constituído na poesia da escritora pelos sujeitos e por seus locais de escolhas, seus trajetos pessoais.

**CAPÍTULO IV****SOB O DOMÍNIO DO OLHAR: AINDA UM TRAJETO EM TRAÇOS DE ÍRIS**

Outro pôr do sol  
(Para Myriam Fraga)

A dor não escreve poemas.  
Não inspira, não faz nascer  
suor entre os dedos  
cansados  
da perda.

A dor não diz da tua elegância,  
dama  
senhora  
das palavras  
das letras.

Mas a tua leveza  
de pássaro em liberdade,  
a tua leveza  
é fonte  
de todo poema.

Dança em letras,  
em prazer  
(não dor),  
suando versos das pontas  
dos dedos.

Vilma Paz

### 5.1 Sob o domínio do olhar: aguçando o olhar sobre um certo território/corpo

Começamos este capítulo, assim como os outros, com versos em forma de epígrafes. Até esse momento, nenhuma delas foi comentada. Esta última epígrafe, o poema “Último pôr de sol”, porém, foi utilizada de forma proposital. Trata-se de uma homenagem póstuma, escrita em fevereiro de 2016 para Myriam Fraga. A epígrafe traz a dama das letras com o seu olhar aguçado, referenda a sua força criadora. Seu ato poético de minuciosamente trabalhar a palavra, lapidar versos. Ela que, vista aqui nesta tese, capta terras, corpos e mar, em seu passear contínuo por sujeitos e cidades históricas, pessoas simples e mitos.

O território estudado nesta tese, como vimos, é feito a partir das escolhas de Myriam Fraga, escolhas realizadas em versos que colhemos em sua poesia. Não investimos de forma intensiva sobre os dados referentes à vida dessa escritora, debruçamo-nos apenas sobre a sua arte poética, pois nunca foi a nossa intenção a constituição de um estudo biográfico.<sup>77</sup> Assim, quando o nosso olhar se lança em direção à escritora, é como se fosse um vislumbrar de uma personagem que queremos ainda compreender um pouco mais: a “dama das palavras, das letras” (PAZ, 2017), a imagem de Myriam Fraga, uma personagem ilustre. Dona das escolhas que reinventam uma Bahia particular, um território erigido como um construto das águas oceânicas, feras, corpos, cal e pedra, compartilhado com os seus leitores que se deleitam com os versos da poeta.

A construtora das “ruas azuis”, das cidades/pessoas ilhas, a personagem ilustre que inventa um lugar potencializado pela força do mar, como a querer restaurar a memória de todo um território e de sua gente, memória essa amortecida pela “mornidão” do esquecimento do discurso oficial. Porém, não negamos que em alguns momentos foram pinceladas questões que se relacionavam também com a vida da escritora, mas sem engessar o nosso texto.

Aqui e agora, como pode ser notado, ensaiamos a escrita de um capítulo/homenagem a Myriam Fraga<sup>78</sup>. Porém, apesar deste texto ser modelado como uma homenagem,

---

<sup>77</sup> Por isso o nosso cuidado em não trazer muitas interferências que se relacionem à vida da escritora, mas ao mesmo tempo sem isolar a vida e a sua obra, afinal, ficção e vida se inter cruzam, e não queremos engessar as possibilidades do texto fluir dentro e fora desta tese.

<sup>78</sup> No momento em que esta tese ainda estava sendo tecida, no ano de 2016, Myriam Fraga veio a falecer. Encerrava-se, desse modo, a última tentativa de fazer-lhe uma visita na Fundação Casa de Jorge Amado e de conversar com ela sobre a sua obra, de ter a sua companhia acolhedora, simples, atenta e generosa. A dama das letras deixou, entretanto, a sua poesia e vive através dela e nela. Um pouco antes desse ocorrido, na Academia de Letras, em um evento acadêmico, o *Colóquio Castro Alves*, encontramos a escritora, e ali já se mostrava um corpo mais fragilizado, mas os olhos continuavam bem atentos. Conversamos e marcamos uma entrevista/conversa com ela, o que não ocorreu. Myriam, com toda doçura, disse: “Aproveita para conversar

precisamos demarcar o elo entre ele e os outros tecidos anteriormente: é ainda o corpo/território o que notamos aqui, um corpo que também se relaciona a uma ideia de Bahia, um olhar sobre tal território. Não negamos que tecer uma homenagem é constituir um texto à parte, porém, este texto comunga da mesma leitura de um percurso realizado até aqui, seguindo as linhas de um caminho observado: um trajeto feito em versos por aquela que decidiu ficar e cantar a sua terra natal.

Este capítulo traz o sujeito como personagem observado e que ao mesmo tempo observa tudo à sua volta. Tece reflexões sobre os personagens/sujeitos fraguianos e a própria imagem da escritora (outra personagem do território tecido por ela) flagrada em fotografias retiradas no Centro histórico da Cidade de Salvador, no seu local de trabalho e de vivência cotidiana, seu mirante sobre a cidade, local que tanto cantou em versos: mais um ponto do seu território/trajeto.<sup>79</sup>

A nossa caminhada discursiva até aqui alinhou corpos, cidades, ilhas e mar, e continua por essa mesma via, utilizando-se também de outros materiais que se relacionam com o corpo. Tudo então está sob o domínio do olhar. O olhar é para todos e para tudo: podemos mirar as cidades, os corpos, o mar, trazendo as imagens destes para dentro de nós mesmos, como uma experiência de sermos “corpos de passagem” (SANT’ANNA, 2005), e de fato é o que somos. Seguindo por essa via, alinhamos tal ideia à reflexão crítica de Marilena Chauí a respeito do olhar:

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque se realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. (1988, p. 40).

O que é vedado ao corpo físico e limitado não é vedado à condição de “corpo de passagem”, o que casa muito bem com a ideia de deslimites do território na poesia de Fraga. Do mesmo modo, o olhar traz também essa possibilidade de se arremessar ao outro, a outros domínios e imagens, sair e voltar a si mesmo, apreendendo tudo o que está disposto ao sujeito. Alfredo Bosi (1988, p. 78) reforça ainda tal reflexão, ajudando-nos a compreender o

---

comigo enquanto ainda pode.”. Já estava adoecida, já parecia enfrentar o problema como uma breve partida que se realizaria.

<sup>79</sup> Trata-se aqui também da Fundação Casa de Jorge Amado, localizada no Centro Histórico de Salvador.

olhar lançado aos sujeitos e lugares presentes nos poemas de Fraga, ao nos falar de um olhar que “[...] não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito [...] [grifos do autor]”. É desse olhar como zelo e cuidado que está prene o sujeito enunciador e observador nos poemas de Fraga, cuidando de preservar um território, uma ideia de Bahia particular.

Afirmamos, no primeiro capítulo desta tese, que é através do olhar que reconhecemos o nosso primeiro território, o corpo. E, mesmo que os outros sentidos ajudem nessa tarefa de reconhecimento e construção, é por meio do olhar que essa se realiza plenamente. Assim, a visualização dos lugares, das pessoas e de suas memórias é disponibilizada ao leitor, essas imagens são como fotografias em versos. No poema II de “Pescadores de Mar Grande” podemos vislumbrar essa relação de um olhar que apreende o pescador de forma bem minuciosa:

## II

Eu falo do que o sustenta  
Profissão ou  
Penitência.

Mais  
Falo do que procura  
Rota de vento,  
Rachadura  
No fino cristal  
Do tempo.

Na mão (a palma),  
Secura  
De lixa que  
Se desprende.

Mais  
Falo do que investiga  
Sob o chapéu desabado.

Além da praia  
O arrecife  
E além do além  
O naufrágio.

\*\*\*

Defronte ao mar,

Seu legado,  
Joga a vida,  
Sai lesado.

(FRAGA, 2008, p. 31-32).

O sujeito enunciador dirá, usando o lugar da primeira pessoa: “Eu falo do que o sustenta”, colocando o ofício do pescador como ofício e alimento, uma obrigação quase religiosa, aquilo do qual ele não poderá fugir: terá que cumprir a sua sina. Ao mesmo tempo, podemos vislumbrar esse sujeito como alguém sentado ou acorçado sobre o barco, à espreita do momento exato de fisgar o que procura: adivinhar a própria mudança de seus caminhos ou perscrutar o tempo antes que este mude de uma hora para outra, trazendo a tempestade. Essa virada de tempo pode ser sentida nas imagens “Rota de vento” e a “rachadura no fino cristal do tempo”, lembrando de tudo que é imensurável, impossível de tocar e de ser retido: estando sobre o mar, tudo parece imprevisível. Mais uma vez o mar é aquele que propicia o alimento do pescador, mas também aquele que pode tragá-lo para o fundo das suas águas. Como falamos no capítulo anterior, esse mar aparece também como elemento que pode se transmutar em tempestade e propiciar o naufrágio.

As estrofes seguintes desenham justamente o trabalho do pescador de lidar com toda a insegurança do ofício, como se, no meio do mar-oceano, ele se descobrisse como um corpo/barco à beira do naufrágio. O mar, no poema, se configura como útero: primeira e última morada para esse sujeito. Seu trunfo (vida) será “jogado” nesse mar, será, como dissemos, semente lançada. Então, o vocábulo “lesado” pode ser compreendido como uma vida que não voltará mais para a beira-mar, estará para além dos arrecifes, nas profundezas das águas.

Ao longo deste estudo, percebemos a presença de dois tipos de enunciadores nos poemas de Myriam Fraga: em primeira e em terceira pessoa. Quando os poemas são enunciados em primeira pessoa, há uma amalgama entre os sujeitos e os locais com os quais se relacionam: um olhar atento à cena vista ou até mesmo um falar de si marcado por elementos marinhos. Neste último caso, estão geralmente relacionados a buscas complexas, como a própria compreensão de si mesmos (poemas escritos na linha existencial). Nada mais interessante do que buscar o conhecimento de si, ligando-se àquele que simboliza a própria criação, um elemento transformador e ao mesmo tempo indomável: o mar. Ligar o corpo do sujeito a esse elemento é torná-lo forte, indomável e aberto às novas possibilidades, ao recomeço de tudo, a um reinventar-se contínuo. Em outras ocasiões, além de um olhar

potente, cola-se ao corpo dos sujeitos históricos, envolvidos nos poemas, responsáveis pelo traçado das cidades históricas, caso específico de Salvador e de Cachoeira. Percebemos, do mesmo modo, que os sujeitos observadores presentes nos poemas de Fraga conseguem ter uma visão privilegiada do território, conseguem enquadrar, em seu foco, personagens, locais e o próprio mar. No que se refere a Salvador, conseguem planar sobre a cidade e descrevê-la subjetivamente.

O sujeito enunciador é então o observador de um território corporificado, e, do mesmo modo, construtor desse corpo/território realizado a partir do que vê, seleciona, recorta e cola. Seu olhar pincela os trajetos e os jeitos dos indivíduos observados, assim como descreve sentidos e incômodos com o material apreendido: o descuido com o solo citadino e com a memória coletiva. Esse espaço é construído por um corpo em ação.

Ainda sobre os poemas cuja enunciação parte de um sujeito observador, as personagens são vislumbradas por um sujeito que dispõe do que vê como um pintor de uma marinha, um quadro, por meio do olhar, detido sobre o que deseja, conta, de forma subjetiva e detalhada, a cena vista, caso exemplar de “Pescadores de Mar Grande” e de “Marinhas”. Assim é o olhar também construtor desse território imaginário, porque também, mergulhado na imaginação, constrói um território de corpos, lugares e mar. Ainda sobre o olhar, Alfredo Bosi (1988, p. 65) nos diz que:

A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. *Eidos*, forma ou figura, é termo afim a *ideia*. Em latim, com pouca diferença de sons: *video* (eu vejo) e *ideia*. E os etimologistas encontram na palavra *historia* (grega e latina) o mesmo étimo *id*, que está em *eidos* e em *ideia*. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu [grifos do autor].

Podemos dizer que os poemas de Fraga também se comportam desse mesmo modo, em que as imagens pensadas são bastante plásticas, voltando-se não só ao ato de refletir (pensamento), mas ao ato de ver. No que diz respeito à seção “Sesmaria”, cujos poemas épicos retomam a história da cidade da Bahia, temos de fato uma “história visão-pensamento”, em que as imagens são tecidas relendo toda a história, dada por um outro ponto de vista. Em todos esses poemas vão se realizando plenamente as imagens diante de nossos olhos. Os poemas de “Pescadores de Mar Grande” e de “Marinhas” se realizam ao olhar do leitor como se este estivesse diante de um quadro, movido pela imaginação. Nesses

quadros/pinturas em versos, os sujeitos, como se fossem pássaros, parecem observar os locais e gentes, do alto, uma visão ampla sobre tudo o que desejam perscrutar. Esses sujeitos enunciadore são também como uma espécie de “detetives”, investigam os seus “achados”. É Marilena Chauí que nos esclarece o sentido dessa palavra relacionada ao vocábulo olhar. “Quem olha, olha de algum lugar. *Skópos* se diz daquele que observa do alto e de longe, vigilante, protetor, informante e mensageiro.” (1988, p. 35).

Ser detetive é ter um olhar atento e curioso a tudo o que é posto sob nossa visão, também é refletir criticamente sobre toda a matéria do que é visto. É dessa forma que entendemos o olhar aguçado, quase olho de águia, sobre todo o território visualizado e imaginado. Não por acaso, a imagem do pássaro é recorrente também na poética de Myriam, e se relaciona tanto com a liberdade de criação e de espírito quanto com aquele que consegue, através de um olhar crítico, observar todo o seu entorno e ver além dos vestígios, penetrar o solo citadino e sua memória, o mar, as ilhas e tudo o que se relaciona ao território erigido em sua poesia. O poema a seguir traz mais uma vez esse olhar atento do sujeito enunciadore:

#### Barragem

Estrutura de cal,  
 Subitamente o rio  
 (Argila e metal)  
 Se recompõe  
 E pára.

Somente a fúria  
 Calma do gesto  
 Que se disfarça.

Barragem ou poço  
 (Argamassa),

Simetria de iludidos  
 Nas linhas duras  
 Do cais.

Talvez a sombra,  
 Íris-pupila  
 Que se adelgaça,

Recua e passa.

Salvador, 1964

(FRAGA, 2008 p. 167).

A barragem, como o próprio nome diz, represa as águas, porém, o movimento do rio não para: mistura-se a esse instrumento que o represa. Suas águas são completadas por elementos que se relacionam à construção civil: argila, argamassa e metal, dos quais, de certa forma, a argila faz parte de sua origem, está em seu leito. Tais elementos mostram a barragem no que ela é: uma construção feita pelas mãos humanas no intuito de retesar, conter as águas. Por outro lado, essa barragem também pode ser confundida com o próprio espaço da cidade, basta lembrarmos da cidade das “ruas azuis” (FRAGA, 2008).

Como cidade, o que estaria sendo retesado? As próprias mãos daquele que cria a construção de argila e metal, o homem, e a própria cidade pequena, esta já em condições de expansão, explosão futura, deixando o fluir de suas águas pelas ruas. Porém, sendo barragem, há sempre a possibilidade do romper das águas, de suas correntes levarem/lavarem todo o solo manchado, esquecido, renovando os corpos.

A imagem do poço pode trazer a ideia de um local obscuro, das águas paradas, onde impera o lodo. Apesar disso, o vocábulo “argamassa” é um material para a sua reconstrução, matéria própria à edificação da casa, do lar, do homem. O poema avança ainda mais, mostrando que a “barragem” é apenas ilusão, uma simetria que pode ser rompida: “simetria de iludidos”. Essa simetria será comparada a uma sombra, alimentando um pouco mais a ilusão das águas presas, tensas. Tudo isso parece ser observado por alguém que olha o lugar, e essa imagem pode estar contida nos olhos de quem observa, como uma ilusão presa à retina dos olhos, afinal, demarca o ponto de vista de quem olha/recorta o que deseja mostrar.

## 5.2 Olhares e fotografias em versos

Neste segundo momento, refletiremos sobre algumas imagens, seja em versos, seja em fotografias em que estão em cena mais uma vez o corpo (ou apenas a face) e a cidade. É o “olhar” que traduz o nosso modo primeiro de apreensão das realidades, do mundo e de nós mesmos, permite-nos narrar o que é visto, guardar memórias, perdermo-nos na imaginação ao observarmos toda e qualquer paisagem. No caso das fotografias, a câmara desempenha também o papel de um olho que tudo enquadra.

Sobre a fotografia, em *A câmara clara*, Roland Barthes (1984, p. 14-20) nos diz da própria experiência de refletir criticamente sobre a fotografia, e estabelece a diferença dessa

fotografia para o outro tipo de olhar que aqui delimitamos, aquele em que o sujeito enunciador dos poemas vai descrevendo/construindo o que vê:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado [...])

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que, compulsamos, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro [...].

Barthes parece inquieto diante da Fotografia, principalmente diante do que ela simula, o sujeito fotografado que, por sinal, também é o objeto do desejo do ato de fotografar de alguém. Esse objeto que coincide com o referente, aquilo que se quer fotografar, mas que nunca pode ser igual, pois, podemos dizer que tanto em versos quanto em fotografias há a presença de personagens, máscaras. Essa ideia de personagens/máscaras fica ainda mais visível quando o autor nos coloca diante da situação de alguém que sabe que será fotografado, construindo assim poses diante da câmara, diante do “olho de vidro”: a ficção de si mesmo e do instante a ser aprisionado. Do mesmo modo, o autor nos fala em primeira instância da possibilidade de essa fotografia servir como registro também de uma memória visual, registrar eventos que nunca mais se repetirão.

A diferença entre um olhar e outro (registrado em poesia) talvez não seja tão evidente assim, a não ser que apliquemos sobre o primeiro regras e técnicas da fotografia, o que não nos interessa aqui, afinal — procuramos mais as aproximações do que os distanciamentos. Ainda aqui, tudo está sob o domínio do olhar. O que o olhar do sujeito enunciador registra também se relaciona com um jogo de interesses envolvidos no ato de revelar/desvendar uma imagem, essa que vai aos poucos desnudando cidades e gentes. E acaso também a imagem fotográfica não nos permite a mesma possibilidade de trabalho tanto com a memória quanto com a imaginação?

Podemos imaginar cenas, conversas, situações, recriar momentos, reviver memórias, tecer toda uma narrativa a partir de uma imagem fotográfica. Duas coisas se entrecruzam então: o olhar e o olhar fotográfico, que não se excluem, afinal, ao olhar atenciosamente, já estamos construindo uma esfera de escolhas, pontos de partida, interesses que nos fazem selecionar aquilo que verdadeiramente queremos ver, ou melhor, enquadrar e fazer o registro.

A sensação de que estamos diante de um quadro ou de uma fotografia se dá também quando lemos alguns dos seus poemas, nos quais gentes e locais são descritos com uma minúcia fotográfica que não deixa escapar detalhes da cena vista. Mas os lugares desenhados em poemas, com o corpo de sua escrita, parecem montar uma espécie de mosaico ao lado das fotos que “capturam” em alguns instantes o corpo da escritora flagrada pela “objetiva” (BARTHES, 1984).

A nossa proposta é refletir especificamente sobre três imagens fotográficas emblemáticas da escritora em sua cidade natal e sobre o entrelaçamento destas com as imagens poéticas produzidas por ela como poeta. A imagem da escritora flagrada em fotografias, como personagem fixada pela câmara, “a objetiva”, coaduna-se com o território que ela particulariza em versos. A poesia de Myriam Fraga está imbuída de um apego particular e até mesmo íntimo pelos lugares que se relacionam ao seu próprio espaço de vida, lugares vividos como íntimos e particularizados por seus versos. O mesmo apego íntimo que percebemos, ao verificar algumas fotografias da escritora tiradas no Centro histórico, local de trabalho, de poesia, e também de vida. Nessas fotografias, Myriam aparecerá acompanhada por outros escritores, flagrada a andar pelas ruas, ou sozinha em seu ambiente de trabalho, à sacada de uma janela, tendo como pano de fundo a imagem de um dos sítios antigos e históricos de Salvador.

Não se trata aqui de realizar um estudo aprofundado sobre a fotografia, apenas estamos refletindo sobre essas imagens, tomando tanto Myriam Fraga quanto as outras pessoas que aparecem nas fotografias como personagens. Barthes explica que, diante da câmara, somos todos personagens fixados em um momento passado. Mesmo hoje, com as inovações que permitem mais movimentos a essas imagens, a relação pode não mudar, mas há uma sensação de prolongamento. Porém, até as fotografias mais antigas são guardadas como prolongamento de uma memória íntima ou não. Roland Barthes (1984) em *A câmara clara* diz que, na análise das fotografias que ele realiza, seu olhar é atravessado pela própria subjetividade, seus sentidos são tocados pela fotografia. O que chama a atenção de Barthes nas fotografias que examina é uma espécie de familiaridade entre ele e o objeto fotografado. São detalhes dessas fotografias que chamam sua atenção de leitor.

A fotografia fixa fatos em imagens, registra o que aconteceu e que repercute em um presente. Mas tudo nelas é passado. Assim também será com as fotografias aqui vistas: trazem detalhes, eternizam momentos, servem à memória sobre a escritora e sobre a própria cidade e seus habitantes. Porém, indo além das fotografias, como ler/traduzir os poemas que, mais do

que se comportarem como verdadeiros quadros, trazem como mote a própria fotografia como um instante, um registro? Como ler/traduzir os seus detalhes?

Passaremos à leitura de alguns poemas que possuem esse caráter: “Os retratos”, presentes na seção “O risco na pele”. O primeiro poema trará a imagem fotográfica aproximada à ciência matemática, afinal, como linguagem, essa ciência também trata com imagens. Em seguida, após a análise do poema, teremos também a primeira fotografia da escritora. Nesta, Myriam Fraga pousa à janela de um casarão, a Fundação Casa de Jorge Amado, que ela dirigiu desde a sua fundação, em 1985. Veremos mais do que a figura da escritora, mais do que a sua face, duas imagens em uma: Myriam e a cidade que tanto cantou em versos, ao menos um pedacinho desta.

#### Os retratos

##### I

Na matemática severa  
Das imagens,  
Em retângulo brilhante,  
A face,  
Preservada.

Aqui o tempo é um esmalte claro,  
E o traço outrora impreciso  
É perfeito e mineral.

Somente extinta aparência  
Vislumbrada além do morto  
Com minha face

Nos retratos.

(FRAGA, 2008, p. 188).

O poema começa a brincar com as imagens que podem pertencer também ao campo da matemática: retângulo, linhas, ciência exata, justamente, para referir-se a algo que também é tecido a partir da subjetividade de quem olha. Aqui também temos um sujeito que parece observar o que pressupomos ser um retrato, uma fotografia antiga. Então, já não poderá ter essa exatidão tão perfeita, poderá, por exemplo, perder-se nas curvas do tempo, ser apenas vestígio de um traço que já não existe do mesmo modo. A precisão dos traços de ontem não é

a de hoje, a própria simetria do que é mostrado raramente pode ser perfeita. Portanto, a ideia de uma matemática severa serve-nos para pensar não a ciência exata, mas a possibilidade da rigidez das imagens postas em um retrato: estão fixas, pertencem a um momento que, como sabemos, não poderá se repetir. Toda e qualquer possibilidade de repetir tal evento só produzirá outros instantes, simulacros.

Nos retratos, nas fotografias, corpos, faces, momentos são preservados, mostrando um tempo outro, tempo este que só poderá ser revelado em sua passagem por aquilo que o retrato clareia aos nossos olhos: outras facetas/fases de nós mesmos ou mesmo o amarelado dessas mesmas imagens, demarcando o tempo como um “esmalte claro” e trazendo à nossa memória a visão de outros tempos.

Resta a questão, ainda estamos nos referindo a um território? E que território é este em que pisamos agora? Começamos no primeiro capítulo desta tese, como já foi lembrado aqui, a afirmar o corpo como o nosso primeiro território. Estamos, então, ainda nesse território conhecido/desconhecido de todos: o corpo e suas demandas, o corpo e o olhar que também o compõe; a face, máscara/apresentação/passagem/convite e despedida para o mesmo corpo.

Voltando ao poema, podemos perceber que os poemas que se inscrevem como fotografias focam o rosto e seus traços, apalpam o corpo, em insinuações apenas: o rosto é retratado sem a certeza ilusória da precisão matemática, afinal, afirmam a sua subjetividade. Algo a mais é vislumbrado como próprio à fotografia: a fixidez da imagem aprisionando um instante. Por isso, o sujeito ou a sua face é agora apenas um morto, porque no retrato o que fica é apenas o vestígio/registro de uma fase, uma passagem.

Roland Barthes (1984) fala das personagens fixadas pela objetiva como borboletas imóveis, paralisadas, no fundo branco do papel, fantasmagóricas. Ao mesmo tempo, essas imagens se tornam imortais, um registro de uma história. O que a fotografia capta parece morto no momento em que é captada, mas Barthes nos lembra que há (ou houve) toda uma existência fora dessa fotografia. É isso também o que o sujeito enunciator nos lembra ao olhar o “retrato”, ao (re)constituí-lo, daí a percepção dos traços e a certeza da “extinta aparência”, o morto, pois o que resta no retrato é apenas um fantasma, uma lembrança de outro tempo, outro sujeito fixado sob a luz, que agora observa a própria face no retrato e já não pode reconhecê-la em si mesmo.

É mais uma vez o domínio do olhar que está em questão: de forma atenta, o sujeito enunciator começa a descrever o que vê nesse retrato composto de letras. Assim constitui o rosto observado e captado em retratos, por meio de um olhar atento, o mesmo que ajuda a construir os lugares e gentes que constituem o território imaginado na poesia de Fraga. Desse

poema, que parece reconstituir uma face antiga, um desvendar de traços do passado no presente, mais uma vez revelando o sujeito como “corpo de passagem”, as várias fases, sujeitos vários que alguém pode viver, passamos à primeira imagem fotográfica de Myriam Fraga:

Figura 01 – Myriam Fraga à janela da Fundação Casa de Jorge Amado



Fonte: Ag. A TARDE – Foto Rejane Carneiro, 13.08.2008  
<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/tag/jose-carlos-limeira/#sthash.q5aSz9ps.dpuf>

O cenário aparece ao fundo e à distância, como uma paisagem que une o corpo da escritora ao da cidade, em planos distintos: em primeiro plano há o corpo de Myriam Fraga à janela. Em segundo, o sítio antigo e histórico de Salvador, o Centro Histórico, o Pelourinho. Outro ponto que a fotografia nos revela é essa janela da Fundação Casa de Jorge Amado, como um mirante do qual, na foto, Myriam Fraga parece observar e constituir a cidade pelo ato de olhar. O mirante, como declarou a própria Myriam Fraga uma vez, em uma entrevista concedida em 2009, dizia respeito à própria Fundação na qual ela trabalhava; assim, desse mirante, há diversos olhares da escritora sobre a cidade. A tarde invade as vidraças do lugar. A fotografia então fixa essa informação, esse momento de estar sobre o mirante. Do alto, de uma janela, Myriam Fraga teria uma bela visão da Cidade do Salvador.

O mirante é o primeiro ponto para se pensar a possibilidade do olhar que se expande, onde se pode ver a cidade de cima. Vê-la como um observador, um olhar de pássaro que sobrevoa toda a sua faixa e enxerga além, pode ver a Baía de Todos os Santos circundando esse espaço urbano.

A foto nos presenteia com uma imagem em que a escritora e sua cidade parecem amalgamadas, independente dos planos que podemos perceber nessa imagem. A perspectiva também nos ajuda a perceber que a cidade ao fundo, à distância, se une ao corpo, e sabemos que, mais do que uma pose ensaiada pelo sujeito captado pela “objetiva”, uma cena de uma personagem colocada na mesma posição de personagem de ficção. Trata-se também de um registro de um dos trajetos escolhidos por Fraga em sua constituição de seu território particular, a sua cidade, o seu local de pertença. Local e história se misturam. A escritora aprendera, desde criança, com o seu pai, a andar e conhecer os sítios de sua cidade natal.

Myriam Fraga é personagem fixada à fotografia, representando também o papel do observador (a), quase materializando a imagem daqueles que em seus poemas observam a cidade e, ao mesmo tempo, personifica a imagem do pássaro que, constante em seus poemas, parece sempre observar, em pleno voo e em plena liberdade, o seu próprio espaço de atuação e de habitat. Muito embora enfrente diversos obstáculos ou prisões, esse pássaro sempre trará em si a liberdade, a possibilidade do voo.

A cidade ao fundo parece emoldurar a figura de Myriam Fraga, como a compor um retrato da artista, ligado à poesia da cidade, poesia composta de concreto, de cores, de imagens, poesia composta em versos. Na foto em questão, sabemos que é apenas mais imagem que não dá conta do objeto capturado, apenas mostrando um de seus ângulos, um momento único. Afinal, “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo [...]”. (BARTHES, 1984, p. 13).

O que nos interessa tanto no poema quanto na fotografia vai além da homenagem a Myriam Fraga, é também mais uma tentativa de visualizar em imagens o território particularizado pela escritora em versos. Entrelaçado às fotografias da escritora, um pouco de seu trajeto cidadão, seu olhar aguçado sobre a cidade nos é mostrado. E confirma que, além das personagens entrelaçadas nos poemas, há o corpo de quem escreve, o qual, se não pode ser confundido com as personagens de ficção, também não pode ser totalmente separado delas. O local que ocupam é o “território do nunca”, “o país dos espantos”, um território imaginário e conhecido: Uma Bahia reinventada, articulada em versos, quase um mosaico.

Continuaremos a nossa leitura, o nosso olhar, com o segundo poema de “Retratos”, do mesmo modo, posteriormente, trataremos da segunda imagem fotográfica de nossa personagem ilustre Myriam Fraga, que aqui foi convidada à caminhada ao lado de suas próprias personagens em versos:

## II

Precisão de esquadro,  
Olho de lente,  
Nítido traço.

Sobre a superfície  
A linha traçada.

E a face polida  
Apenas instante,  
Entre a exata pausa  
E o tempo

Recomeçado.

(Fraga, 2008, p. 188).

A precisão ainda é um objetivo, algo a ser perseguido nesse segundo poema/retrato, assim como há, da mesma forma, uma ligação com a matemática, que também serve ao ideal da precisão, presente nos vocábulos “esquadro”, “traço” e “linha”, referências geométricas que podem ser utilizadas na busca da melhor imagem, do traço mais exato, como se o sujeito tentasse retratar o que está sob a lente de forma minuciosa, detalhada.

A precisão parece ser própria ao olho fotográfico, que busca justamente captar o real nos detalhes, daí o “olho de lente”: mais do que captar a face em retratos, o rosto, a face parece ser constituída por esse olho que se dirige ao que deseja construir/revelar. O detalhe que foca, um ponto de luz que se debruça sobre o objeto visto, mostra que a própria lente da câmara que capta o sujeito é esse olho construtor. Esse olho que observa é ao mesmo tempo sujeito e objeto. O mesmo sujeito que retrata a face e as circunstâncias em que esta é vista, pode ter servido como personagem/construtor das imagens tecidas.

Notemos que a precisão de esquadro está aqui ligada a um traço nítido, e com esse esquadro também parece ser traçada a face sobre uma superfície lisa. Se pensarmos no enquadramento da lente, o modo como busca a imagem perfeita, tentando erigir um momento

perfeito, uma imagem perfeita, fica claro o potencial construtor desse olho que tece o que observa. A face captada está contida, presa e revelada nesse instante em que é tomada pelo click, um instante em que a fotografia, o retrato, nasce. O poema realiza exatamente o momento exato em que nos tornamos personagens fixos, imortalizados pela lente da câmara.

Ainda sobre a fotografia, Barthes (1984, p.20) nos dirá que essa é o exato momento em que não nos vemos como sujeitos e nem como objetos, mas como sujeitos que se tornam objetos, a partir do momento em que somos fixados pela objetiva. Vamos então para a segunda imagem a ser visualizada. Nesta, Myriam Fraga está ainda no Pelourinho, ao fundo, o casarão azul, a Fundação Casa de Jorge Amado. O sobrado antigo reconta a história do lugar, mas aqui ele é tão personagem quanto Myriam. A figura de Myriam Fraga no espaço histórico de Salvador traz o espaço da cidade histórica, mais uma vez, para o cenário das letras fragueanas.

Figura 02 — Myriam em frente à Fundação Casa de Jorge Amado, no Pelourinho



Fonte: Leonardo Aversa / Agência O Globo  
<http://oglobo.globo.com/cultura/livros>

A escritora sabe que será fotografada, posta-se então em frente à sua “casa de palavras”. O casarão mostra-se em azul, como as ruas azuis tecidas em versos por Fraga, que

dizem respeito ao mar e à cidade conjuntamente. Mas, aqui, o azul que invade a cena já não diz respeito ao mar ou ao céu da cidade, e sim, à fachada do casarão, seu “sobrado na terra”, conservado em história, memórias e em literatura. Não vemos as ladeiras características da Cidade Alta, do antigo sítio da Salvador, que aparecem na primeira foto, apenas o casarão se impõe como uma realidade, uma inscrição na memória. A Fundação Casa de Jorge Amado é literalmente uma personagem do livro *Uma casa de palavras*, no qual Myriam Fraga relata de que forma nasceu essa casa de palavras dedicada à cultura, entre outras histórias curiosas que também se referem à origem da Fundação.<sup>80</sup>

Fraga é a outra personagem ilustre que também dá vida a esse local como o seu mirante sobre a cidade. E assim pousando, tendo o casarão ao fundo, também se imortaliza a imagem da escritora, lembrando os versos por ela escritos, nos quais os corpos dos sujeitos colam-se à paisagem citadina, compondo, juntos, o território da Bahia. Myriam parece esboçar na foto o orgulho de fazer parte do local, do lapidar e conservar da memória de sua terra.

Passaremos então ao nosso próximo poema, também de “Retratos”, da seção “O risco na pele”. Neste o corpo será o alvo agora do olho da lente, o sujeito enunciador, um observador, parece se confundir com a própria mão que tecerá o click da fotografia, mas o que tece é a leitura desse momento.

#### IV

Preso num só movimento  
Pela rede de seus ácidos,  
Colado em fotografia  
O corpo,  
Animal estático.

Folha esmagada  
Na página,  
Vegetal branco,  
trilobite,  
Vírus dormindo apagado  
Em sua lâmina de vidro.

(FRAGA, 2008, p. 189).

---

<sup>80</sup> Mas não nos prenderemos às histórias contadas no citado livro, interessa apenas refletir sobre três imagens fotográficas selecionadas nesta tese.

A imagem presa à fotografia no poema parece ser trazida à memória de quem a olha, estando esta presa ao último movimento antes de ser fixada à objetiva e ao papel. É o corpo aprisionado, e está preso à “rede de seus ácidos”, como um animal que, munido de algum veneno contra as suas presas ou predadores, caísse justamente na própria armadilha. O seu veneno é prender-se pelas lentes dos próprios olhos, pior, deixar-se prender por outras lentes que não podem trazer para o corpo a libertação, apenas deixá-lo como animal estático, morto. Isso faz lembrar do retorno do morto do qual Barthes fala em *A câmara clara*, bem representado pelo corpo fotografado: estando estático sobre a folha de papel, esse corpo/objeto pode ser descartado, amassado, sendo e não sendo, ao mesmo tempo, o sujeito fotografado. Como folha de papel, é apenas um objeto ou o vestígio deste, como aquele que é observado é mais uma vez o objeto do olhar de outrem. E sendo agora ser de papel, resume-se a um registro que se tornará, com o tempo, antigo, fóssil, não por acaso a comparação desse corpo com um animal da Era Paleozoica: as trilobites.

Explica Helena Couto (2008)<sup>81</sup> que esses são seres artrópodes que só foram conhecidos por deixarem muitos fósseis. Certos animais dessa espécie possuíam olhos grandes, como os das moscas, podemos então comparar esses olhos a lentes amplas. Ao crescerem, esses animais podiam libertar-se de suas carapaças, criando outras adaptadas ao seu novo tamanho. O que produzem com essas carapaças abandonadas são como simulacros do próprio corpo, como as imagens fotográficas podem ser apenas simulacros daquele que é objeto da lente objetiva. Desse modo, a imagem desse animal é comparada ao corpo capturado, como se fosse o prisioneiro e aquele que aprisiona a si mesmo e aos outros: com os olhos, tece a própria imagem de si. O interessante é que esse seja também um animal marinho, e seus olhos e corpo representem exatamente a possibilidade de um registro que se multiplica ao infinito, infinito como o próprio ambiente em que viviam. Voltamos então a esse território/corpo, mas agora ele apenas se mostra em registros de um momento fixado pela objetiva, construído em versos — um corpo como um animal antigo, marinho, origem da vida.

Na terceira e última imagem, sob o nosso olhar nesta tese, captamos o registro de um encontro literário: Myriam caminha ainda pelo Centro Histórico, subindo as ladeiras da antiga Cidade da Bahia, tão particularizada em seus versos, acompanhada por Jorge Amado e Zélia Gattai, entre outros personagens que faziam parte da cena. Myriam aparece ao lado de Jorge

---

<sup>81</sup> Texto *Vida no Paleozóico: As trilobites*, por Helena Couto, em 2008, então Diretora-adjunta do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Disponível em: <[http://www.cienciaviva.pt/veraocv/2011/downloads/Museu%20Hist%C3%B3ria%20Natural%20Vida%20no%20Paleoz%C3%B3ico-As%20Trilobites\(1\).pdf](http://www.cienciaviva.pt/veraocv/2011/downloads/Museu%20Hist%C3%B3ria%20Natural%20Vida%20no%20Paleoz%C3%B3ico-As%20Trilobites(1).pdf)>.

Amado, mais afastada, ao fundo, está Zélia, e ao lado caminham crianças, provavelmente moradores daquela área ou das proximidades.

Figura 03 — *Jorge Amado, Myriam Fraga e Zélia Gattai, numa das visitas dos escritores ao Pelourinho.*



Fonte : Ag. A TARDE – Foto Arquivo pessoal.  
<http://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/1536389-myriam-fraga-homenageia-jorge-amado-com-memorias-de-alegria>

O retrato que se compõe aqui é ainda aquele de uma cidade que mostra a riqueza de outrora, rica em história, algo que se mostra nas fachadas dos casarões antigos, relembrando o tempo da cidade colonial, imagem que também se apresenta na primeira foto, mas nesta última o cenário ampliado é visto de perto. Outros personagens podem ser vislumbrados, incluindo-se os meninos que ali participam da cena, passantes, vendedores ambulantes, moradores do local, deixando ver a cena da cidade atual, outra realidade desse espaço citadino: a pobreza, a rua e o trabalho infantil de crianças negras, que tanto Jorge Amado mostrou em sua literatura, completam o cenário. As crianças aqui postas como personagens trazem à nossa memória o poema “Os ancestrais”,<sup>82</sup> da seção “Sesmaria”, que lança a pergunta e, ao mesmo tempo, responde em forma de versos:

<sup>82</sup> Poema analisado na Dissertação de mestrado citada nesta tese, *Labirintos de uma memória citadina* (2011).

Meu avô, passadas mágoas,  
 Reisados de maravilha,  
 Sou teu neto ou teu pecado?  
 Nascido de velas livres,  
 Batizado no oceano,  
 Marcado com ferro em brasa.

[...]

[...] Minha origem foi um mapa,  
 Minha infância uma rosácea  
 De sal. Meu destino o cais.

(FRAGA, 2008, p. 68).

As imagens desses personagens parecem responder imagetivamente à pergunta lançada no poema, e a resposta está na pele dos ancestrais “marcados a ferro e brasa”, obrigados a atravessar o mar/oceno como corpos cativos, escravizados. “O sujeito enunciador parece lembrar tanto a liberdade antes do cativo quanto a escravidão, os navios negreiros e os porões nos quais os africanos escravizados muitas vezes perdiam a vida.” (PAZ, 2011, p. 23). Abandonados à própria sorte após o fim da escravidão, em pleno século XXI, esse povo continua ainda a luta pela conquista dos próprios direitos.

As imagens aqui lidas esboçam mais uma vez um território corpo, descrito no corpo de todas as personagens dos poemas de Fraga e da fotografia em questão, e, nesta, elas parecem perambular, percorrer o solo da antiga cidade da Bahia. A partir das experiências da escritora com a história e a vivência com os locais tocados nos versos de seus poemas, Myriam Fraga constrói um território sentido na pele, uma experiência individual e também coletiva, uma ligação íntima entre o corpo, as cidades e o mar, este que permeia tanto a história desse território quanto a de seus habitantes, marcando profundamente a todos.

### 5.3 Um território – atando linhas d’água

Até aqui, percebemos que, além das cidades, da ilha e dos sujeitos, temos elos entre todos esses espaços, que estão presentes na maioria das imagens desse território que aqui analisamos: uma é a face histórica, ligada à origem, outra é a imagem da água, que permeia tanto território quanto sujeitos. Essas não são imagens que se opõem, afinal, também a água, o mar ou o rio simbolizam a origem do cosmo, a origem da vida.

*Linha d'água* era também o nome da coluna assinada por Myriam Fraga no *Jornal A Tarde*.<sup>83</sup> Utilizamos aqui um marcador que diz respeito à vida da escritora para iniciar este subitem, por esse título se relacionar com os espelhos d'água que verificamos em sua poesia, por estar relacionado com o elemento líquido, que em Myriam aparece quase como uma obsessão. Sob o signo/sentido de linha d'água parecem estar escritos boa parte de seus poemas, tamanhas as imagens das águas em sua poesia e a ligação dessas águas com o território/trajeto erigido por ela. A dama das palavras é do mesmo modo a senhora da linha d'água, a dama das águas. Não confundir com a senhora das águas, mas a senhora das palavras d'água, da água/palavra: vida traduzida em versos de vida, histórias, mitos, mar e terra. Atando linhas d'água, pretendemos chegar finalmente ao final desse percurso.

Quando o mar se apresentava como aquele que contorna e alarga não só a cidade, mas o território por inteiro, expandindo-se sobre ele, o território de terras e de gentes avançava e se expandia unindo território e territorialidade - afinal, ainda que extinto, o território pode ser reinventado. Mas, além de alargar, o mar espelha o território, produz imagens em suas águas como espelhos d'água. A água funciona então como uma espécie de espelho d'água, como nos dirá Bachelard a respeito da imagem da água:

Mas será o lago ou será o olho que contempla melhor? O lago, o tanque, a água dormente nos detêm em suas margens. Ele diz ao querer: não irás mais longe; tens o dever de contemplar as coisas distantes, coisas além! [...] O lago é um grande olho tranquilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. (BACHELARD, 2013, p. 30).

O nosso olhar pode se dispersar, fugir do que vê, cegar-se, mas o olho das águas de nada fugirá, e, como nos diz o autor, a água faz o mundo. Diríamos aqui que essa imagem das águas refaz um mundo conhecido e desconhecido de todos, porque renovado, por ser espaço do desejo, do sonho.

Aqui a linha d'água é também a linha da vida, é caminho e caminhante, é nossa personagem imaginando as ruas azuis que escreve, imaginando pelo olhar todo um território, constituindo para este cores diversas. Tais cores dizem de um território particular, realizado por meio dos diversos olhares, não só pelos sujeitos enunciadores dos poemas, mas também

---

<sup>83</sup> A coluna "Linha D'Água" foi assinada junto ao *Jornal A Tarde* por Myriam Fraga durante vinte anos. Nessa coluna, foram publicadas originalmente as crônicas do livro *Ventos de Verão* (2016).

pelas gravuras realizadas por Calazans Neto, presentes nas publicações estudadas, de autoria de Myriam Fraga. Tais ilustrações, assim como os poemas de Fraga, mostram as águas da baía espelhando a cidade e seus arranha-céus e a ilha, como se fossem não separadas pelas águas salgadas do mar, mas unidas por elas. Podemos visualizar uma das faces desse território como construto das águas, a transparência em que tanto Narciso buscava a própria imagem, nas gravuras da cidade e do pescador, feitas por Calazans Neto. Mas Bachelard apresenta-nos a imagem de Narciso não apenas em um ato contemplativo, voltado a si mesmo no espelho das águas, mas como o mundo a pensar a si mesmo, um ato também reflexivo: “O mundo refletido é a conquista da calma. Soberba criação [...]” (BACHELARD, 2013, p. 27). O ato contemplativo traz a beleza dos espaços observados, mas, do mesmo modo, como afirmamos na leitura de diversos poemas, trazem a cidade do Salvador (e até mesmo a cidade de Cachoeira) sem fachadas, despida. A transparência mostra todos os reflexos, todas as imagens quistas e não quistas do território escrito por Myriam Fraga.

O poema a seguir, retirado da Seção “Femina”, presentear-nos-á com a imagem de uma cidade que sai das águas e, saindo destas, também se reflete nessas mesmas águas sob um sol de verão. E a luz tão clara, trazida por tal estação, não será capaz de desfazer os enigmas da cidade, torná-la mais clara ao olhar que a perscruta. Assim, o poema traduz ainda uma cidade que deseja se revelar:

Janeiro

Verão.

E esta cidade como um sáurio,  
Como um réptil,  
Emergindo das águas.

Verão...

E esta cidade  
Como um pássaro  
Renascendo das brasas.

Verão...

E esta cidade como um signo,  
Astrolábio ou mandala,

Esta cidade  
Como um dado

Atirado ao acaso

De males nunca dantes  
Confessados.

(FRAGA, 2008, p. 371).

Janeiro traz a cidade da luz, dos reflexos trazidos pelo sol, a cidade solar. Intensa, a cidade é decifrada em apenas uma palavra: “Verão”, e ponto final. A cidade se arrasta como se estivesse, e está, sob os seus filtros ácidos. Sente na pele, arrastando-se como um réptil, arrastando-se sob um verão escaldante: janeiro. Mais do que isso, uma cidade que outra vez emerge das águas, antiga existência feita em linha d’água, exata e marinha.

O investimento nessa imagem solar continuará: “Verão...” que se prolonga em reticências, verão que se expande e se dilata como o próprio corpo da cidade. As reticências parecem corporificar a ideia de um tempo quente, dilatado: “Verão” que invade e arde os olhos, mostra uma cidade refletida nas águas. Porém, apesar do efeito da luz sobre seu corpo, ainda assim, a cidade é “astrolábio e mandala”: o primeiro, um instrumento para a navegação, para determinar a latitude e a longitude do ponto de observação para o local em que se deseja chegar; o segundo, um instrumento de ligação entre o ser e o cosmo, que está vinculado à unidade do universo. Como se essa cidade precisasse desses instrumentos para deixar de ser vela perdida, um destino de navegar, sem direções.

Mas sendo mandala e, ao mesmo tempo, estando ao “acaso”, a cidade se traduz como uma terra cujo destino está entregue à sorte, a um futuro incerto, ao que é impreciso, ao porvir: apenas um signo que precisa ainda ser decifrado. Dessa forma, a cidade é como “dado jogado ao acaso”, indecifrável ou apenas um espelho d’água esperando que vejam nele mais do que o olhar de quem apenas se mira (voltado às próprias vontades e desígnios). Uma cidade em que sua imagem não se apague na sombra da noite, quando a escuridão sobressai mais que a luz nas águas e se tem apenas as luzes dos faróis. A cidade abre-se ao olhar, mostra mais uma das suas faces. Mas essa face poderia ser cinza, como nos dias de chuva intensa, porém é janeiro, e a sua face de agora é apenas e simplesmente: verão.

Diferentes olhares sobre os locais vistos em versos podem revelar detalhes que escapam àquele que busca uma imagem única em um quadro, em uma fotografia, na imagem de uma cidade. Imaginemos, por exemplo, a alegoria da caverna, discutida na *República*, por Platão, em que os sujeitos presos uns aos outros, desde a infância, acorrentados, acostumam-

se a ver apenas as sombras; escondidos da luz, têm os olhos fechados às imagens do mundo que desconhecem. Apenas conhecem as sombras da caverna onde estão confinados, e dessas sombras têm medo: a luz não consegue iluminá-los, o conhecimento não chega até eles, portanto, estão entregues ao medo, o mesmo que é produzido pela própria ignorância. O ato de ver então se relacionaria justamente ao ato de conhecer/saber/libertar.

O olho então é o órgão do conhecimento, e ver se compara a construir a própria liberdade. Ainda relacionado a esse mito, se um dos sujeitos acorrentados conseguisse escapar dessa cadeia, sair da caverna, o contato com a luz, primeiro, cegará os seus olhos, para em seguida libertá-lo, abrirá os olhos desse sujeito ao conhecimento, a refletir sobre si e sobre o mundo que desconhecia. Esse mesmo sujeito, ao voltar e contar o que viu, seria chamado de louco por aqueles que se acostumaram à escuridão, à ignorância. Assim como podemos afirmar que o excesso e a confusão de imagens cegam a visão humana, provocando o efeito de poluição visual que deixa escapar os detalhes do que é olhado. Do mesmo modo, afirmamos que uma visão voltada a um único foco seria comparada a uma espécie de cabresto, no qual a visão seria direcionada, fracionada, limitada ao ato de não enxergar de fato, mantendo o indivíduo afastado, cego ao conhecimento. O olhar sobre o território, realizado por Myriam Fraga, é constituído de forma a não se deixar cegar pelo excesso de imagens e, muito menos, se deixar cegar por uma visão limitada: é da multiplicidade que esse território nasce, sem excessos e sem limitações, como *flashes* que reconstituem também a memória.

Aos *flashes* da memória, reconstituídos por meio de personagens históricas e de imagens várias das cidades históricas da Bahia em versos imaginada por Fraga, comparamos um pequeno cristal no qual diversas imagens podem ser refletidas, guardadas, como se em feixes de luz pudéssemos guardar cada coisa, cada memória do vivido. E, embora o cristal possa ser frágil objeto, mesmo repartido, continua a ser o que é em minúsculas partículas: superfície espelhada. Ao imaginar que um feixe de luz incida sobre esses cristais ou sobre suas partículas, então, temos novamente uma multiplicidade de imagens, uma espécie de mosaico. Essa é uma boa metáfora para a sensação que a imagem das águas em torno do território erigido por Fraga causa. E aqui utilizamos o cristal por analogia às águas cristalinas, que espelham o território, como vimos, uma espécie de olho, no qual incidem os feixes de luz.

Uma dessas imagens caras, a da antiga cidade da Bahia, vista em reflexos trazidos pelos feixes de luz sobre as águas, traz para nós também uma cidade múltipla, refeita em águas: um território de mar, como se ampliasse a cidade mais ainda por mar adentro. As águas não só espelham a cidade, refletem diversas imagens da cidade pretendida, buscada.

No poema a seguir, teremos ainda a imagem da cidade aberta à luz, ao olhar, e nele já não sobressai o mar, mas um céu “de opalina”. O azul do mar cede lugar ao azul do céu. Melhor, esse céu é o que espelha nas águas do mar a sua cor azul, pintando, nos versos fraguianos, as ruas azuis. O poema, como o título indicará, trará a ideia de um território familiar, em síntese, que se mostra como um espaço de uma infância, um lugar no qual o sujeito se encontra. Outra vez, como vimos em diversos momentos, não se trata da cidade grande, mas de um espaço pequeno onde cabem os sonhos:

Paráfrase

Céu de opalina azul,  
Frescos ares macios  
De minha terra natal.

Sombra escura das mangueiras,  
Perfumes do laranjal...  
Meu país era o quintal.

(FRAGA, 2008, p. 387).

O olhar do sujeito vai descrevendo o seu território e este se confunde mesmo com um espaço que se encontra fora da casa, mas que pertence a ela: o quintal. Assim, o aconchego do lar traz para o sujeito um pedaço do mundo de lá de fora: o céu de opalina. Sabemos que se trata da terra “natal”, é nela que o sujeito se encontra, num pedaço desta, representada muito bem: cheiros, imagens e cores da terra natal ou da terra da infância do sujeito enunciatador. Por outro lado, a expressão trazida pelo verso “meu país era um quintal” lembra-nos, mais uma vez, de que na antiga cidade vivenciada por Myriam Fraga, uma cidade pequena, um ovo, sem os incômodos da urbe moderna, era comum, mesmo aos menos abastados, ter uma casa com quintal, um pequeno pomar com árvores frutíferas. Assim como era comum, nessa cidade, de uma janela do alto, ver a imagem do mar. As grandes construções, os arranha-céus e prédios, ainda não borravam a imagem da cidade antiga, estes ainda não se colocavam como obstáculo ao olhar do sujeito. Assim, esse território acaba por ser o lugar dos sonhos, lembrado pelos cheiros e cores de uma terra natal sentida ainda na memória.

A vida parece invadir a obra, lembramos de novo da cidade de Myriam Fraga e, embora saibamos que estamos aqui tratando de um sujeito enunciatador de um poema, de uma

personagem de ficção, não perdemos de vista que também nós ficcionalizamos a nossa própria vida. Myriam é também uma dessas personagens, a mais ilustre criada e vivida também por ela: um corpo produtor/construtor dos territórios lidos aqui. Nosso último poema a ser lido é como uma despedida, traremos a imagem eternizada da praia, como não poderia deixar de ser: vida recriada.

Na praia

Eternidade  
É aquele momento  
Vivo na lembrança

De uma manhã de sol  
E água clara

... a mão mergulhando  
À procura de conchas.

(FRAGA, 2008, p. 388).

Na praia a eternidade se traduz ao olhar, é também a memória trazendo um momento que pode parecer banal, mas que faz toda a diferença na vida de um sujeito que tem uma relação íntima com o mar. Um momento que significa renovação e paz: o sujeito se encontra diante do mar, na claridade do dia, “uma manhã de sol”, e, com a mão mergulhada nas águas à procura de conchas, insinua mesmo o gesto do corpo mergulhado nas águas do mar. Esse mar que revigora, renova o corpo, que propicia o renascimento do sujeito. Eternidade se traduz na grandeza do mar, no pequeno gesto, na experiência vivida pelo sujeito, registrado para sempre na memória através da poesia.

Assim, com a leitura desse poema, que imita um momento lúdico, a nossa personagem ilustre, a dama das letras, senhora das palavras d’água e do território por ela imaginado, desenha no gesto eterno, na água clara, a inscrição de um território marcado profundamente pelas águas. O olhar que se põe agora sobre esse território inscrito por Fraga descansa, chama o leitor para outra mirada, outros olhares.

## 6 APENAS ENSAIO DE DESPEDIDA

Por que tecer considerações finais? Como tecer considerações finais, se sabemos que nada termina aqui? Na verdade, é só o início de mais uma leitura sobre a poética de Fraga, ela, que ainda tem toda a sua escrita em forma de narrativas líricas ou mesmo em forma de versos ainda a ser estudada. Porque o nosso interesse não é e não poderia ser o de fechar leituras.

Ao contrário, terminamos esse texto convidando sempre o leitor à leitura, o que se traduzirá em outras leituras críticas, outras possibilidades das quais este texto porventura não pôde dar conta (e talvez tantos outros textos não deem). Afinal, um texto é tecido por muitas mãos, tal qual o território também aqui estudado. Aqui também alguns desejos não foram ouvidos/olhados, dando espaço a outras escolhas. O que nos importou foi perscrutar o território erigido por Fraga, esse território de cidades e gentes e águas. Esse território vislumbrado por nossos olhos atentos, míopes e, também, cansados. Então, outras imagens podem ser visualizadas nesse território fraguiano? Sempre! Corremos sempre o risco de termos também tornado nossos olhos cegos a algumas imagens. Deus queira que não (apenas uma ironia que escapa nessa despedida)!

Tecer considerações finais é continuar a despedida de uma leitura particular, a nossa, deixando ao leitor, mais uma vez, a tarefa de outros olhares. Ainda insistimos na qualidade infinita do texto, nunca está acabado, sempre se abre a outras possibilidades, a outros leitores, ampliando-se ao infinito.

Analisamos muitos poemas, não fechamos leitura nenhuma: todas elas se realizam como possibilidades, portas abertas. Em cada poema há um silêncio espreitando o leitor, esperando pela avidez dos seus olhos. A partir de agora, este texto se despede de fato, desenha a própria dança dos dedos, em postura de adeus, com a imagem em versos tecidos em honra à poeta Myriam Fraga, por Vilma Paz (personagem intrometida...): “suando versos pela ponta dos dedos”: um recomeço para outras leituras da poética de Fraga.

## REFERÊNCIAS

Albergaria, R. Bahia, bahia, que lugar é este?. Entrevista. **SBPC Cultural**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2001. Disponível em: <<http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana1/alberga.html>>. Acesso em: fev. 2017.

AGAMBEN, G. Qualquer. In: AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2013.

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução Angelo Ricci. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AMADO, J. **Mar morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. In: **Os pensadores**. Tradução Joaquim José Moura Ramos, et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. 2 ed. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 91. ed. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos. De Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave-Maria, 2013.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Í. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHAUÍ, M. “Janela da alma, espelho do mundo” In. NOVAES, A. et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63 .

CAYMMI, D. **Acervo Digital de Dorival Caymmi**. 2009. Disponível em: [www.dorivalcaymmi.com.br/sitebiografic](http://www.dorivalcaymmi.com.br/sitebiografic). Acesso em: 20 de abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **É doce morrer no mar**. Letrista: AMADO, J. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/dorival-caymmi/e-doce-morrer-no-mar>>. Acesso em: 11 jul. 2016

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 22 ed. Tradução Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. 2 ed. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORBIN, A. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Tradução Paulo Neves. Companhia das Letras, 1989.

COUTO, H. **Vida no Paleozóico: As Trilobites**. Porto: Museu de História Natural, 2008. Disponível em:

<[http://www.cienciaviva.pt/veraocv/2011/downloads/Museu%20Hist%C3%B3ria%20Natural%20Vida%20no%20Paleoz%C3%B3ico-As%20Trilobites\(1\).pdf](http://www.cienciaviva.pt/veraocv/2011/downloads/Museu%20Hist%C3%B3ria%20Natural%20Vida%20no%20Paleoz%C3%B3ico-As%20Trilobites(1).pdf)>. Acesso em jul. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G. Causas e razões das ilhas desertas. In: \_\_\_\_\_. **A ilha deserta e outros textos**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 06-12.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DIEGUES. A. C. **Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.

FRAGA, M. **Sesmaria**. Salvador: Edições Macunaíma, 2000.

\_\_\_\_\_. **Femina**. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

\_\_\_\_\_. **Poesia reunida**. Salvador: Academia de letras da Bahia, 2008.

\_\_\_\_\_. **Uma casa de palavras: vinte e cinco anos depois**. Salvador: Casa de palavras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Rainha Vashti**. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2015.

\_\_\_\_\_. **Ventos de Verão**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Casa de Palavras, 2016.

\_\_\_\_\_. Bahia, bahia, que lugar é este?. Entrevista. **SBPC Cultural**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2001. Disponível em:

<<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana4/fraga.html>>. Acesso em: 20 marc. 2014.

FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2008.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAESBAERT, R. da C.; BRUCE, G. **A DESTERRITORIALIZAÇÃO NA OBRA DE DELEUZE E GUATTARI**. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/desterritorializacao-na-obra-de-deleuze.html>>. Acesso em: nov. 2014.

HAESBAERT, R. da C. Novas territorialidades (Palestra). In: **Congresso Geografia na contemporaneidade**. Disponível em <<https://vimeo.com/8546062>>. Acesso em: jul. 2014.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAMILTON, E. **Mitologia**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HARVEY, D. **Espaços de esperança**. 7 ed. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

HOISEL, E. Poesia e Memória. In: FRAGA, M. **Poesia Reunida**. Salvador: Academia de letras da Bahia, 2008.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução Bernado Leitão et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

MAGALHÃES, C. A. **Cena Moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado**. Salvador: Quarteto Editora, 2011.

MARIANO, A. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MATOS, G. de. À Cidade da Bahia. In: WISNIK, José Miguel (Org.). **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. p. 44.

MENEZES, W. O direito do mar. Brasília: FUNAG, 2015. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/1119-O\\_Direito\\_do\\_Mar.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/1119-O_Direito_do_Mar.pdf)>. Acesso em: abr. 2018.

PAZ, V. S. da. **Labirintos de uma memória cidadina**: leituras e caminhos em Sesmaria, de Myriam Fraga. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

\_\_\_\_\_. Outro pôr do sol. In: \_\_\_\_\_. **Versos no escuro**. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017. p. 108.

PECHMAN, R. M. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PINHO, O. S. de A. **A BAHIA NO FUNDAMENTAL:** Notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100007)>.  
Acesso em: abr. 2014.

SALVADOR, Fr. V. do. **História do Brasil:** Livro Primeiro. Disponível em:  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000138.pdf>>. Acesso em: jan. 2015.

SANT' ANNA, D. B. de. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANTOS, M. et al. **Território, territórios:** ensaios sobre o ordenamento territorial. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

SANTOS, M. **O Centro da Cidade do Salvador:** Estudo de geografia Urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem.** 5 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. **O Brasil:** território e sociedade no início do século XXI. 9 ed. Rio de Janeiro: RECORD, 2006.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, R. **O carne e a pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro, Record, 2003.

STAIGER, E. Introdução. In: STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

RISÉRIO, A. **Avant-garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

\_\_\_\_\_. **Uma história da Cidade da Bahia.** 2. ed. Rio de Janeiro: VERSAL, 2004.

\_\_\_\_\_. **Caymmi: uma utopia de lugar.** 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Cidade da Bahia e o seu Recôncavo.** Disponível em:

<<https://jeitobaiano.wordpress.com/2010/06/26/a-cidade-da-bahia-e-o-seu-reconcavo/>>.

Acesso em: fev. 2017.

TAVARES, L. H. D. **História da Bahia.** São Paulo: Ed. da UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

TORRES, M. Reminiscência. In: TORRES, Marcos. **Poesia metafísica.** Salvador: Vento Leste, 2012. p. 29.

ZACHARIADHES, G. C. (Org.). **Ditadura militar na Bahia**: novos olhares, novos objetos, novos horizontes. Salvador: EDUFBA, 2009.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

CAYMMI, Dorival. **Canções Praieiras**. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. LP.

Entrevista com Myriam Fraga. **Perfil & Opinião**. Salvador: TVE-Ba. 2014. Programa de TV. Disponível em: < <http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/3569?template=irdeb>>. Acesso em jan. 2016.