

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva

MAIS QUE UMA VIDA DE PAPEL: Criação, Memória e Biografia em Myriam Fraga

Recife
2017

RICARDO NONATO ALMEIDA DE ABREU SILVA

MAIS QUE UMA VIDA DE PAPEL: Criação, Memória e Biografia em Myriam Fraga

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586m Silva, Ricardo Nonato Almeida de Abreu e
Mais que uma vida de papel: criação, memória e biografia em Myriam
Fraga / Ricardo Nonato Almeida de Abreu e Silva. – Recife, 2017.
198 f.: il., fig.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Myriam Fraga. 2. Criação. 3. Memória. 4. Biografia. 5. Crítica
biográfica. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-99)

RICARDO NONATO ALMEIDA DE ABREU SILVA

**MAIS QUE UMA VIDA DE PAPEL: Criação, Memória e Biografia em
Myriam Fraga**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 3/3/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE



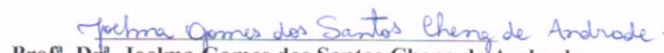
Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. André de Sena Wanderley
LETRAS - UFPE



Profª. Drª. Anara Ribeiro Gomes
LETRAS - UFPE



Profª. Drª. Joelma Gomes dos Santos Cheng de Andrade
LETRAS - FACHO

Recife – PE
2017

AGRADECIMENTOS

À Deus, antes de tudo.

À Thais, companheira, parceira, leitora e cúmplice no amor e na vida, que soube amparar durante as tormentas.

Aos meus pais, Raimundo e Maria

À minha filha, que soube compreender a distância.

Ao meu orientador, o professor Anco Márcio, por aceitar a orientação e pelo cuidado, sempre tão compreensivo.

À CAPES, pela bolsa de estudo que possibilitou a pesquisa.

À Antonio Ailton e Vinícius Gomes pelas traduções do resumo.

*Enterrei minhas lembranças,
Fechei as portas do armário,
Fiz do corpo um relicário
De visões iluminadas,
E milagres inventados.*

*Na oração dos contrários
Somente o vinho no cálice,
Onde o sangue virou água,
Vai me curar do fracasso
Da paixão que não vivi.*

*No jardim abandonado
Colho as flores do passado,
Camélias despetaladas
A soluçar nos espaços
Do sonho em que me perdi.*

*E de um lado do meu peito
Entre o perdão e o pecado
Escuto um canto perdido
Como um pássaro esquecido
No fundo do coração.*

Myriam Fraga

RESUMO

A partir da perspectiva da crítica biográfica, este trabalho está estruturado através do tripé criação, memória e biografia, de modo que foi tratada a complexa relação entre obra e autor, expandindo a leitura literária para além de seus limites intrínsecos e exclusivos. Ao se lidar com as metáforas do texto ficcional é que os resíduos da memória se tornaram elementos para a construção de pontes, também metafóricas, entre fato e ficção. Recorreu-se, também, ao arquivo pessoal da escritora, ampliando a possibilidade de se compreender processos muito particulares de criação, sem perder de vista a sua atuação na cena cultural da cidade de Salvador. Foram estabelecidas relações entre Myriam Fraga e o escritor Jorge Amado, no que se refere à concretização de um projeto de memória que resultou na criação da Fundação Casa de Jorge Amado, na cidade que é território afetivo e também ficcional, ponto de convergência e de partida para a compreensão do percurso que os escritores trilharam, estabelecendo uma relação de amizade. Outro ponto importante no trabalho apresentado é o estudo da coluna Linha D'água, assinada pela autora ao longo de vinte anos, de 1984 a 2004. Compreende-se a coluna como um importante difusor, espécie de "antena cultural", ao agregar informações que ultrapassavam os limites territoriais da cidade, com destaque para as crônicas publicadas nesse veículo, sobretudo as dedicadas aos temas da cidade e do mar, mas com a sua referencialidade declarada: a cidade de Salvador.

Palavras-chave: Myriam Fraga. Criação. Memória. Biografia. Crítica biográfica.

ABSTRACT

Following a biographical criticism perspective this work is structured in a tripod composed by creation, memory and biography, thus, the complex relation between work and author was treated expanding the literary reading beyond its intrinsic and exclusive limits. Treating with the metaphors of the fictional text allowed the residues of memory to become elements for the construction of bridges, also metaphorical, between fact and fiction. Myriam Fraga's personal archive was also consulted, increasing the possibility of understanding particular processes of creation while considering her acting in Salvador's cultural scene. A partnership between Myriam Fraga and the writer Jorge Amado resulted in the creation of Fundação Casa de Jorge Amado (Jorge Amado Foundation), in Salvador, a city that represents an affective territory and also a fictional point of convergence and departure for comprehending the path where both writers have gone through while establishing their friendship. Another important point in this work is the study of Linha D'água (Waterline), a column signed by Myriam Fraga for twenty years, from 1984 to 2004. The column is studied here as an important cultural diffuser, a kind of "cultural antenna", due to its power of aggregating information that surpassed Salvador's territorial limits. There is an emphasis on the chronicles published in that vehicle, especially those dedicated to the themes of the city and the sea, but with its declared referentiality: Salvador's city.

Keywords: Myriam Fraga. Creation. Memory. Biography. Critique biographique.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une recherche sur l'œuvre de la poète bahianaise Myriam Fraga, du point de vue de la critique biographique. Ce travail est structuré sur un pied à trois branches: la création, la mémoire et la biographie. Ainsi, on discute la relation complexe entre l'œuvre et l'auteur, en élargissant la lecture littéraire au-delà de ses limites intrinsèques et exclusifs. Lorsqu'on traite avec les métaphores du texte fictionnel, les résidus de la mémoire deviennent des éléments pour la construction de ponts, aussi métaphoriques, entre fiction et réalité. On se sert, aussi, du fichier personnel de l'écrivain pour amplifier la capacité de comprendre des processus très particulier de la création, sans perdre de vue son rôle dans la scène culturelle de la ville de Salvador. Des relations entre Myriam Fraga et l'écrivain Jorge Amado ont été établies, en ce qui concerne la mise en œuvre d'un projet de mémoire qui a abouti à la création de la Fundação Casa de Jorge Amado [Fondation Maison de Jorge Amado], dans la ville qui est un territoire affectif et aussi fictif, point de convergence et de départ pour comprendre le parcours des écrivains dans un chemin d'amitié. Un autre point important dans ce travail est l'étude de la colonne Linha D'Água [Ligne D'eau], signée par l'auteur pendant vingt années, de 1984 à 2004. On comprend cette colonne comme un diffuseur important, une sorte de «antenne culturelle», une fois qu'elle recueillait des informations de ce qui se passait au-delà des limites de la ville, en soulignant les chroniques que l'auteur a publié dans ce véhicule, surtout celles dédiées aux thèmes de la ville et de la mer, mais avec la référentialité déclarée: la ville de Salvador.

Mots-clés: Myriam Fraga. Création. Mémoire. Biographie. Biographical critics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1.....	118
Ilustração 2.....	119

SUMÁRIO

	QUANDO A VIDA COMEÇA? - INTRODUÇÃO	11
1	CENAS BAIANAS - CAMINHOS DO MODERNISMO BAIANO	17
1.1	MYRIAM FRAGA NA CENA BAIANA	30
2	UMA VIDA QUE SE ESCREVE E SE GUARDA	44
2.1	MODOS DE LER	44
2.2	SOBRE UMA DAS ESTRATÉGIAS PARA UM MODO DE LER	45
2.3	O QUE SE ESCREVE E SE GUARDA	48
2.4	APONTAMENTOS SOBRE O ARQUIVO	54
2.5	GRAFIAS DA VIDA	57
2.6	UMA VIDA DE VERSOS?	60
2.6.1	Das viagens imaginadas	62
2.6.2	Penélope e o espelho biográfico	66
2.7	DE LEONÍDIA FRAGA: ALÉM DA COINCIDÊNCIA DE UM NOME	70
2.7.1	A paisagem de um afeto	71
3	DE MANUSCRITOS E LIVROS: DOS RESÍDUOS DA MEMÓRIA	82
3.1	MAIS DO QUE O ROTEIRO DE UM LIVRO	86
3.2	<i>DO LIVRO PEREGRINOS E TORTA DE MAÇÃ: A VIAGEM</i>	93
3.3	DAS CIDADES	94
3.4	ENTRANDO NO MUSEU	101
3.5	UM CORAÇÃO DILATADO	111
4	DE COMO SE CONSTROEM AS MEMÓRIAS DE ALEGRIA	123
4.1	UMA CASA AZUL	126
4.2	MAIS QUE UMA CASA DE PALAVRAS	128
4.3	DUAS CIDADES, A CIDADE	135
4.4	O LIVRO DAS MEMÓRIAS	142

4.4.1	Sobre viagem a Marrocos	144
4.5	POR QUE O PERIGO É PARTIR	148
4.6	A TRILOGIA DO MAR	156
5	LINHA D'ÁGUA: MAIS QUE UMA SALVADOR DE PAPEL	164
5.1	UM ESCURO PAÍS	166
5.2	A APRENDIZAGEM DO JORNAL	170
5.3	UM TEXTO MAIS PERTO DE NÓS	179
5.4	UMA SALVADOR QUE NÃO É DE PAPEL	181
	UMA VIDA QUE NÃO TERMINA? - CONCLUSÃO	187
	REFERÊNCIAS	191

QUANDO A VIDA COMEÇA - INTRODUÇÃO

*Como areias que escorrem da ampulheta,
Assim correm os dias, nosso dias,
Na constante esperança de uma noite
Que nos devolva em sonhos a memória
De um tempo que se foi e não retorna.*

Myriam Fraga

Detentora de uma poesia de grande envergadura lírica, Myriam Fraga atualiza vozes do passado, a partir da encenação e dramatização do sujeito lírico. Poesia de grande força expressiva atravessada por resíduos de acontecimentos que constituem a história, tanto a individual, com marcas da biografia da escritora, e da história coletiva através de seus personagens e seus mitos. Sua poesia espraia-se como tentativa de “desencavar o mundo que se encontra por detrás das aparências, das falsas hierarquias, dos jogos do poder, do aleatório e do arbitrário do vocábulo, de inconsciência no uso da linguagem” (PARANHOS, 2002, p. 52), ao se projetar em um mergulho profundo na natureza humana. É uma poesia de desmonte, e não de manutenção das formas representacionais cristalizadas e perpetradas ao longo da história das representações.

Em *Nas tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga* (2009) foram mapeados as principais temáticas de sua poesia, articulados com a recepção crítica de sua obra poética. No entanto, o ponto central consistiu em entender o modo como a poeta compreende o mito, analisando a sua resignificação, a partir da presença de personagens femininas na sua produção poética. A partir do estudo da representação de Penélope na poesia de Myriam Fraga, buscou-se trazer à cena as estratégias empregadas pela autora, para desconstruir um modelo de mulher caracterizado pela passividade. A personagem homérica, na poesia de Myriam Fraga faz uma viagem interior, a partir do ato de tecer e destecer, entendido como metáfora para uma reflexão interior sobre a sua vida, corroendo o discurso patriarcalista que a configurou como modelo de esposa fiel e subserviente.

Com afrouxamento dos limites teóricos para a leitura da obra literária, a tarefa do crítico, na sua função investigativa dos mecanismos de significação, pode ser alargada, os registros que seguem paralelos ao “acabado”, da “obra entregue ao

público”, bem como o contexto. Essa tensão entre uma visão imanente e outra que se vislumbra pela expansão de sentidos do acabado, na discussão de Salles, em *Gesto inacabado*, constituem parte de um processo aberto: as obras podem ser modificadas e/ou interrompidas.

O estudo do processo da criação (da constituição de uma forma) implica encontrar um modo de leitura para lidar com estes registros, com a finalidade da compreensão de uma “estética do processo”. Na crítica biográfica, não é a questão do processo de criação que interessa necessariamente, mas os sentidos implicados na leitura, potencializados por elementos extrínsecos à obra. Se a obra literária tem uma biografia, o escritor está na cena da escritura como grande protagonista de uma vida que não é só de papel.

Esse modo de ler a relação complexa entre obra e autor, a partir do entendimento da literatura, para além de seus limites intrínsecos e exclusivos, se dá mediante a construção de pontes metafóricas entre fato e ficção. Movimento estabelecido pela escolha tanto da produção ficcional quanto a documental, a fim de que sejam discutidas as concepções de criação implicadas na obra do escritor, bem como os principais temas desenvolvidos, demonstrando como eles estão interconectados como uma rede que ultrapassa as páginas dos livros. Assim, é possível realizar a leitura dos resíduos biográficos presentes ao longo da produção da escritora Myriam Fraga, percebendo como tais registros estão ficcionalizados, também pelas escolhas temáticas de Myriam Fraga. A vida que está escrita na trama do ficcional, não deixa de ser a provocação para um modo de ler.

A possibilidade dessa perspectiva interpretativa “reside na condensação entre ficção e teoria” (SOUZA, 2011, p. 9), ampliando, assim, o campo de estudo do crítico, uma vez que a ele é dado uma maior “liberdade criativa”, para agenciar as múltiplas instâncias textuais, pela associação entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura (SOUZA, 2002). Nesse sentido, concordamos com Brunel (1995, p. 112) de que “A vida de um escritor é sua biografia, artificialmente recomposta, inevitavelmente lacunar. Sua existência é sua emergência no instante: a página que escrever é inseparável do instante que ele vive” e, ao mesmo tempo em que mobiliza um passado no qual ele mergulha suas raízes.

A aproximação estabelecida com Myriam Fraga desde o ano de 2006, quando a procurei pela primeira vez, o acesso direto ao seu arquivo pessoal, que possui uma gama diversificada de material foi possível perceber que, para além dos livros

de poesia publicados, era necessário alargar a compreensão de leitura de sua obra, bem como do papel desempenhado pela escritora na cena cultural baiana. De seu papel ativo e sua relação com a cidade, além de outras questões que podem ser percebidas ao longo de sua produção, não apenas a que foi editada em livros, mas também a que permaneceu esquecida nos jornais.

Em seu arquivo particular, Myriam Fraga guarda vários recortes de jornal, além de revistas, fotos, cartas, postais, textos manuscritos, datiloscritos, entre outros fragmentos. Mobilizar esses tecidos como um ato de recuperação mnemônica de uma vida em seu movimento, tal como Foucault já havia pensado, é entender o arquivo não apenas como sendo um depósito de enunciados e fragmentos mortos, acumulados, ele é antes um campo de possibilidades.

Dos vários fragmentos contidos no arquivo pessoal da escritora Myriam Fraga, as crônicas publicadas no Jornal da Indústria e Comércio, o *IC* de Salvador, entre os anos de 1984 e 1985, o *Jornal da Bahia* e do jornal *A Tarde*, figuram como os que melhor podem ser relacionados à obra poética da autora. Mas, sem dúvida, é na coluna “Linha D’água”, publicada no jornal *A Tarde*, onde temos o maior volume de textos publicados, são crônicas, ainda inéditas em livro, poesias, além de pequenos ensaios e matérias específicas em torno da cidade de Salvador e do seu cenário cultural.

George Steiner pensa a criação como um processo contínuo. No entanto, sua principal questão converge para um ponto crucial: o próprio conceito de início. Se criar é dar forma a algo novo, a possibilidade de criação sem forma não é aceitável. A criação estética, em seu estado de devir, possui leis próprias, regidas pelo desejo de imprimir forma, sendo a obra o resultado da complexa trama permeada de propósitos e buscas. O que Steiner propõe pensar na sua *Gramática da criação* é a organização articulada de uma percepção, a reflexão de uma experiência. Por isso, para o autor, “o tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto” (SILVA, 1984, p. 13).

O primeiro capítulo da primeira parte é dedicado ao cenário literário baiano, centrado na cidade de Salvador, epicentro das discussões mais acaloradas, onde grupos de artistas, escritores e intelectuais são constituídos conforme alinhamentos ideológicos, políticos ou estéticos muito particulares. Desde o que se convencionou dizer ser o marco do Modernismo na Bahia, já tardio – 1928 com a revista *Arco&Flexa* –, em relação ao marco inaugural, que foi a Semana de 22. Mais do

que apresentar cenas distintas da movimentação baiana, a intenção é apresentar as tensões, seus desdobramentos e os trânsitos dos personagens implicados nesse cenário, sua evolução, como nos diz Gomes (1979).

Após essa etapa preliminar, do que Gomes denomina como sendo o percurso do Modernismo na Bahia, da sua aceitação, mesmo que tardia e divergente do ideário do movimento paulistano, é que iremos tratar da presença da escritora Myriam Fraga no cenário cultural da cidade de Salvador. A importância de estabelecermos este cenário mais amplo se deve ao fato de que mesmo já estando em outro período, Myriam Fraga conviveu com muitos deles. Basta lembrar que ela chegou a publicar, em 1966, a antologia *Cinco Poetas*, junto com Godofredo Filho, Carvalho Filho, Fernando da Rocha Peres e Florisvaldo Mattos, sendo os dois primeiros integrantes do antigo grupo organizado, em torno da revista modernista *Arco&Flexa*, dirigida por Carlos Chiacchio. Após esta incursão, espécie de preparação para uma melhor compreensão do que irá acontecer a partir dos anos de 1950, na cidade de Salvador, com a modificação do cenário cultural, o enfoque passa a ser do percurso da escritora Myriam Fraga e a sua presença na cena cultural baiana.

No segundo capítulo, importa pensar aspectos biográficos e/ou autobiográficos na obra de Myriam Fraga, atentando para elementos que sinalizam lugares de memória, construídos pela ficção e pela poesia, que evidenciam um campo de escolhas, engendrando arte e vida, como projetos. Enveredamos pelo arquivo privado da escritora. Nesse sentido, buscamos mapear alguns desses resíduos na tentativa, também arriscada, de alinhar memórias. A literatura, sabemos, mobiliza as instâncias da vida, mas no plano da representação. Por outro lado, a biografia e/ou autobiografia, na tentativa de abarcar a vida, passa a ilusão da fidelidade, na medida em que ela é “uma ficção verdadeira”.

No terceiro capítulo, a perspectiva móvel do texto inacabado (o não publicado), seja na sua forma manuscrita, digital ou impressa, apesar de provocar insegurança da falta do objeto livro, e sua materialidade, possibilita uma nova faceta para a expansão da leitura, que fazemos da produção literária de Myriam Fraga. Do livro ainda não publicado, *Peregrinos e Torta de Maçã*, até os poemas ofertados nas redes sociais, a perspectiva de compreensão do arquivamento do eu, tal como postula Philippe Artières (1998), torna-se uma possibilidade de infindáveis relações entre vida e ficção. *Peregrinos e Torta de Maçã* foi escrito, em forma de anotações

em caderninhos de hotel durante uma viagem da escritora aos Estados Unidos. Mas o livro só foi realmente concretizado muitos anos depois, quase como que por acaso, e muita coisa se modificou. Além dele, a autora fez registros fotográficos e anotações mais específicas sobre assuntos relacionados à sua viagem.

No quarto capítulo enfocamos aspectos referentes à relação entre Myriam Fraga e Jorge Amado, evidenciando processos distintos de estabelecimento de suas produções. Nesse sentido, são mapeados alguns desses resíduos biográficos e ficcionais, na tentativa, também arriscada, de alinhar memórias, cujo ponto de encontro é a cidade de Salvador. Não se trata de perceber relações de influência, mas de entender como, na obra de Jorge Amado, tanto na ficção como fora dela, certas escolhas são motivadas por questões afetivas.

E, nesse sentido, é perceptível a presença do imaginário da cidade de Salvador na produção amadiana. Mais do que cenário, em *Mar morto*, *Jubiabá*, *Velhos Marinheiros* e *Capitães de areia*, o mar configura-se como lócus afetivo de um mundo social, religioso e do trabalho. Na poesia de Myriam Fraga, as imagens de mar estão associadas a amplos espaços vazios, à liberdade de partir, ao perigo, ao desastre, mas o mar também é o território da memória, lugar dos nascimentos, da viagem interior (mar sagrado). Tanto na obra de Myriam Fraga como na de Jorge Amado, mar e cidade estão espelhados, são universos distintos em constante relação.

Com a publicação de *Memórias de Alegria* (2014), Myriam Fraga abre mais uma perspectiva. O livro trata da relação entre ela, Jorge Amado e Zélia Gattai ao longo de ensaios e depoimentos, que atestam a importância afetiva que o escritor tinha para ela. Mas também a admiração pela sua produção literária, sobre a qual Myriam Fraga publicou inúmeros ensaios. *Memórias de Alegria* apresenta cenas particulares de uma relação de amizade.

Nesse capítulo, além de alinhar resíduos de memória e ficções, apresentamos uma perspectiva ainda pouco estudada na Bahia, que gira em torno das relações entre literatos, na troca e mobilização conjunta por interesses comuns. Cabe lembrar, ainda, que foi Jorge Amado quem apresentou a escritora a escritores do porte de Carlos Drummond de Andrade, entre outros, com quem Myriam Fraga passou a manter contato.

O último capítulo é dedicado ao estudo da coluna Linha D'água, escrita por Myriam Fraga ao longo de vinte anos (1984 a 2004). Observando nessa experiência

da autora com o jornal, aspectos relacionados à cena cultural da cidade de Salvador. Interessa o papel ativo da escritora como divulgadora da produção de autores baianos, artísticas plásticos, cineastas, escritores, músicos, etc. Analisa-se as crônicas da autora publicadas nessa coluna, privilegiando-se as que se referem à cidade de Salvador.

1. CENAS BAIANAS – Caminhos do Modernismo baiano

O Modernismo, na Cidade da Bahia, foi mais uma acomodação das novas formas à força da tradição, que uma mudança de atitude ruidosa, com ares de rebeldia, capaz de diluir o ímpeto dos poucos escritores da província dispositivos a uma nova estética. (SEIXAS, 1996, p. 52-53)

Em 1939, com a descoberta do petróleo no Bairro do Lobato¹, na cidade de Salvador, e a posterior criação de uma refinaria, o estado da Bahia sofre impactos socioeconômicos que alteram profundamente os antigos padrões de produção e crescimento. Este foi considerado o evento mais importante da economia regional na primeira metade do século XX, mas que só produziu efeitos após a II Guerra Mundial, quando foram implantadas as estruturas para a extração e refino do “ouro negro”, no final da década de 1940 e início dos anos de 1950. A região Nordeste do Brasil, agro-exportadora desde o período colonial, ingressava no “fluxo do capitalismo moderno”, passando por transformações integradas ao movimento da industrialização, intensificado, sobretudo, com a inserção do setor petrolífero na economia (ANDRADE; BRANDÃO, 2009).

É preciso ressaltar que nas primeiras décadas do século XX, a capital baiana ainda era “atravessada por uma sociabilidade quase comunitária” (SANTANA, 2009, p. 86), de uma tradicional elite que almejava a cultura das belas-lettras, valorizando a oratória rebuscada e um conhecimento enciclopédico. Elite, cuja diversão nos momentos de lazer, se resumia ao cinema, ao rádio, ao passeio pela Rua Chile, no antigo Centro Histórico de Salvador, além de eventuais banhos de mar.

Para Albino Rubim (1990), a cidade de Salvador, entre o início dos anos 1940 e final dos anos 1950 é completamente diferente em vários aspectos. A mudança mais significativa na “cidade provinciana”, ainda conservadora, se dá a partir dos anos 50, com o crescimento da economia e “a expansão urbana devido ao aumento

¹ “O Bairro do Lobato, na periferia norte de Salvador, recebeu esta denominação como uma homenagem ao escritor Monteiro Lobato, ferrenho defensor de uma ação governamental ativa em torno da exploração do petróleo. No local, foi erguido um monumento pela descoberta, em 1939, do primeiro poço de petróleo no Brasil. Ao longo da segunda metade do século XX, o monumento regional quase desapareceu em meio às construções irregulares, motivadas pela expansão da economia regional gerada, entre outros fatores, pelo próprio “ouro negro”. Nos primeiros anos do século XXI a Petrobras desenvolveu um projeto de recuperação e embelezamento da área.” (ANDRADE; BRANDÃO, 2009, p. 68)

vertiginoso da população (de 290 mil habitantes, em 1940, para 417 mil, em 1950)”. Uma nova mentalidade, bem mais integrada aos centros político-econômicos do país desencadeou uma série de mudanças, a cidade começa a se transformar, com o acelerado crescimento urbano, o impacto é sentido “na ampliação do setor de serviços e no desenvolvimento de classes ou segmentos sociais” modernos, conforme observa Rubim. A cidade antiga, cujo símbolo maior seria o bairro do Pelourinho, bem antes já havia sofrido o impacto modernizador, que no início do século XX impusera mudanças, sendo, portanto, indiferente à história, à tradição e à cultura.

Para Giulio Carlo Argan (1978), na sua *História da Arte como História da Cidade*, “a cidade moderna contrapõe-se à antiga” (p. 74), instaurando uma mudança contínua na condição de sua existência, “de modo que o que resta do antigo é interpretado, sim, como pertencente à história, mas de um ciclo histórico já encerrado” (p. 75).

Se tempo e espaço são categorias fundamentais da existência humana, elas envolvem elaborações sociais e pessoais complexas. É nessa esteira que Peixoto e Rouanet (1992) afirmam que “A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos” (p. 72). Assim, se a cidade tornou-se, de algum modo, inconsciente e artificial, talvez seja por isso que, “Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade” (p. 72).

Na contramão desse processo é perceptível, na obra do escritor Jorge Amado, a clara identificação com a cidade antiga – a tradicional, mítica e simbólica Cidade da Bahia, a partir de um processo integrador que atribui importância ao espaço e possui, conforme nos aponta Camillo Sitte, a capacidade de “expressar os símbolos e mitos de um povo, sua visão de mundo e sua história” (p. 14).

Em *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, de Camillo Sitte, publicado inicialmente em 1889, o espaço não é entendido de forma neutra. A perspectiva urbanística de Sitte está centrada nos significados e histórias das cidades, pensadas como uma obra de arte e não como local que deveria atender somente as necessidades técnicas. Além de perceber a cidade na sua diversidade, como vários planos, Sitte baseia-se na teoria Aristotélica de que a cidade deve ser construída para tornar o homem seguro e feliz, de modo que a satisfação humana

esteja baseada nos princípios da técnica e da estética da construção urbana (SITTE, 1992).

A preocupação de Jorge Amado com o patrimônio histórico da cidade se manifesta de modo inconfundível, desde o início da sua juventude. Impactado com a derrubada da Igreja da Sé, ocorrida em 1933, o escritor já era indignado com o descaso público em relação ao patrimônio arquitetônico da cidade. O referido caso da igreja da Sé consta em seu livro *Bahia de todos os Santos*, publicado inicialmente em 1945, livro em que os textos ilustram a clara identificação de Jorge Amado com a cidade antiga.

O impacto da pretensa modernização da cidade antiga não alcançou, evidentemente, os resultados esperados e o Centro Histórico acaba ficando à margem desse processo, tornando-se um mundo subterrâneo e cindido, tal como lemos nos romances amadianos da década de 1930, *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937). Pode-se dizer que nos romances amadianos, do que se convencionou chamar de ciclo urbano, duas representações de cidade estão tensionadas: a real e a ideal, bem demarcadas, refletindo o compromisso ideológico de Jorge Amado, de forma bastante acentuada em seus primeiros romances.

O Pelourinho é o que Milton Santos (2008, p. 31-33) denominou como “organismo proteiforme”, sujeito a um processo permanente de mudança, também síntese da vida da cidade, por isso, considerado o “teatro de uma luta de tendências”. Para Santos é imprescindível que se atente para o processo histórico e sua dinâmica, afim de que seja possível ter uma compreensão da cidade, de seu progressivo movimento que altera tanto os hábitos, quanto a sua estrutura física. Sobre isso, observa Rubim (1990):

Salvador tinha uma vida tão pacata nessa época que nem sequer exigia sinaleiras pela ruas, existindo apenas uma na Praça Castro Alves, um do trechos mais movimentados. As principais ruas, a exemplo da Avenida Sete, funcionavam como mão e contramão, separadas por postes de meio de rua. Além dos poucos carros particulares, circulavam, em número reduzido, os ônibus, que tinham seu único terminal na Praça da Sé.

Os bondes, desaparecidos na década de 60, representavam o principal meio de transporte da cidade, interligando o centro com quase todos os bairros e servindo para cobrir trajetos considerados distantes, como entre São Pedro e Barris. Ao longo da Avenida Sete, no Campo Grande, Canela, Graça e Nazaré moravam as famílias

mais ricas de Salvador, enquanto que as de classe média residiam principalmente em Amaralina, Rio Vermelho, Tororó, Santo Antonio, Saúde, Lapinha, Brotas, Barbalho, Quintas, Soledade, Calçada, Roma e Itapagipe. A população pobre concentrava-se na Liberdade, Baixa dos Sapateiros, Federação e na parte baixa do Rio Vermelho (atual Vasco da Gama). Rio Vermelho e Barra serviam igualmente como locais de veraneio. Os bairros eram bastante homogêneos na sua configuração urbana e arquitetônica, prevalecendo construções de estilo clássico e colonial. (p. 31)

Na década de 1950, o monopólio da exploração petrolífera rende intensas campanhas nacionalistas que impulsionam a criação da Petrobras, em 1953, durante o governo de Getúlio Vargas. O estado, detentor de 5% de *royalties*, é o único produtor no Brasil até os anos de 1980. Em consequência destas modificações, a Bahia volta a ter peso no centro econômico e político do país (SANTANA, 2009, p. 85).

Antonio Risério (1993) explica que foi apenas na década de 1950 que a Bahia foi afetada em escala significativa, em termos de modernização. Comenta, ainda, que as lideranças políticas baianas não estavam em sintonia com a política de Getúlio Vargas, na medida em que passara a dar prioridade a atividades que estavam fora do universo econômico da burguesia baiana: “Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial” (RISÉRIO, 1993, p. 165-166).

Esse é o cenário socioeconômico da Bahia apresentado por Jussilene Santana, em *Impressões Modernistas*, com a finalidade de situar o estado das artes na cidade de Salvador, especificamente do teatro, a partir da investigação do comportamento de dois veículos de imprensa, o *Diário de Notícias* e *A Tarde*, desde a criação da Escola de Teatro² (1956-1961), na então Universidade da Bahia (hoje Universidade Federal da Bahia).

² A criação da Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia fazia parte de um vasto e audacioso plano cultural do Reitor Edgar Santos, que instituiu as escolas de música, dança e teatro, e incorporou à Universidade a quase centenária escola de Belas Artes, transformando-as rapidamente em centros de excelência. Duas intenções presidiam a iniciativa, ambas orientadas para a atualização da arte teatral numa cidade onde os hábitos provincianos persistiam; por um lado, a divulgação da dramaturgia moderna através de um teatro vivo, conquistando o interesse do grande público e integrando efetivamente a produção universitária na vida da comunidade; por outro, a implantação de um instituto-modelo onde se formassem atores, diretores e professores com os mais modernos métodos e técnicas.

Esta escola vem a ser a primeira no Brasil promovida por uma universidade. Porém, até a década de 1970, o Curso de Interpretação irá ser considerado de nível médio. Só é 1985 é criado o Bacharelado em Interpretação. (SANTANA, 2009, p. 54) Esse empreendimento pioneiro podia ser considerado, na

Com a criação da Escola de Teatro, diversos procedimentos do moderno teatro brasileiro são “sistematicamente exercitados”, colocando “sob o foco as lutas e desejos do brasileiro contemporâneo” (p. 41). Em *Impressões Modernistas*, a autora compreende que o jornalismo dos anos de 1950 e 1960 atuou afetivamente na configuração de um importante capítulo da atualização das artes cênicas brasileiras.

Chancelada pela Universidade da Bahia, que na época tinha a sua frente o reitor Edgar Santos, grande responsável por promover medidas que modificaram a instituição, impulsionando-a para o desenvolvimento, a Escola de Teatro está, de forma indissociável, relacionada ao que o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes denominou como sendo o “renascimento baiano”.

O resultado mais visível nas artes cênicas foi o nascimento de uma geração de alunos-atores que fariam o Cinema Novo, o Tropicalismo, o Cinema Marginal, bem como atuariam na televisão brasileira nas décadas seguintes, a exemplo de Sônia dos Humildes, Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Antonio Pitanga, João Gama, Carlos Petrovich, Jurema Penna, Nilda Spencer, Mário Gusmão, Álvaro Guimarães, Roberto Assis, entre outros.

Cabe lembrar ainda, que tanto o cineasta Glauber Rocha como o cantor Caetano Veloso, apesar de não terem sido alunos oficiais da Escola de Teatro, a frequentavam. Apesar de ter sido aluno da Faculdade de Direito, Glauber Rocha, mesmo apresentando certa resistência inicial em relação à Escola, chegou a assistir as aulas e espetáculos, participando também de eventos. Era comum o autor afirmar em entrevista que “*A Ópera dos Três Tostões*, montagem épica de Eros Martim Gonçalves Pereira, diretor e fundador da Escola, para o texto de Bertold Brecht, ‘havia dado tudo’ para a mobilização conceitual e poética do Cinema Novo” (SANTANA, 2009, p. 16).

Também é no final dos anos de 1950 e início de 1960, que a euforia nacionalista desencadeada pelo governo de Juscelino Kubitschek amplia a

época, uma utopia. Porém o Reitor convidou um dos fundadores do Teatro Tablado do Rio de Janeiro, o artista, professor e médico pernambucano Martim Gonçalves, o criador e primeiro diretor da Escola de Teatro da UFBA (1956-1961), que, com o apoio da Fundação Rockfeller, reuniu a equipe que viabilizou essa utopia: Gianni Ratto, Yanka Rudzka, Jean Mauroy, J.H.Koellreuter, George Izenour, Jack Brown, Brutus Pedreira, Domitila do Almaral, Antonio Patiño, Anna Edler, João Augusto de Azevedo, Othon Bastos, Sérgio Cardoso e Maria Fernanda. Luís Carlos Maciel e Alberto D'Aversa viriam em seguida.

(In: http://www.teatro.ufba.br/escola/historia_escola_de_teatro.htm, acessado em 10/09/2015)

mobilização para o debate dos problemas brasileiros. Tanto os estudantes quanto intelectuais e setores da classe média reivindicavam melhores condições de vida para a população, bem como uma maior participação política no destino do país.

A dramaturgia nacional corresponderia, nesse período, ao desejo de pensar o Brasil aliando desenvolvimento ao nacionalismo. Nessa esteira, a cobertura jornalística teatral foi essencial para a implantação de certo ideário moderno, a despeito da resistência e dos deslocamentos no fazer teatral, estimulados também pela atuação da imprensa e de suas escolhas de ordem político-administrativa.

Na Bahia, tanto o *Diário de Notícias* quanto o *A Tarde* começam a passar por diversas transformações estruturais de ordem técnica e editorial, com a compra de equipamentos mais avançados³, que possibilitaram a melhoria na diagramação dos textos e aumento da qualidade de fotos publicadas. A impressão passa ser de melhor qualidade e são criados novos cadernos, suplementos e colunas, experimentados formatos textuais e uma maior variedade no número de páginas.

É importante observar que os cadernos e suplementos de cultura nascem da própria efervescência de um período em que a imprensa estava abrindo espaço ao debate de questões importantes para artistas, intelectuais e jornalistas que vivenciaram os anos de 1950.

O Suplemento Dominical do *Diário de Notícias*, indexado por Benedito Veiga, no seu estudo da vida literária na cidade de Salvador de 1956 até 1971, é uma importante fonte, imprescindível para o pesquisador que deseja enveredar por este caminho, pois nos periódicos têm-se a possibilidade de se encontrar muito do que restou do período em questão, mesmo que de forma dispersa.

Mobilizar os métodos de pesquisa da historiografia literária, segundo Veiga, está em pleno acordo com o projeto de indexação do Suplemento Dominical, “repleto de dados e de trilhas a serem verificadas e percorridas nas sendas da vida literária baiana” (VEIGA, 2003, p. 10). Ao se considerar os registros marginalizados, procura-se pensar a história da literatura como articulação de sistemas que se imbricam, superpõem-se e se transformam constantemente a partir de uma dialética

³ Conforme informa Santana, no dia 17 de abril de 1956, o *A Tarde* começa a instalar nova impressora, em substituição a uma antiga que funcionava “há 25 anos”. A nova máquina melhora não apenas a qualidade da impressão, a diagramação torna mais funcional a distribuição do texto no corpo da página. Também o *Diário de Notícias* passa por uma vasta reforma a partir de julho de 1958, ampliando a quantidade e velocidade com que eram feitas as tiragens (cerca de 40 mil exemplares por hora), além de passar a incluir quatro cores.

entre passado e presente. Isso se levarmos em consideração que o “historiador literário confronta as suas perspectivas presentes com as anteriores” tendo em vista que “os modos de produção de sentido do presente interrogam os do passado” (JOBIM, 1992, p. 129), nos conduzindo às fontes primárias, a fim de “recuperar documentos que revivam a memória de um passado, por vezes incômodo, o qual se prefere conservar no esquecimento” (VEIGA, 2003, p. 7).

Nessa esteira, dois trabalhos são de suma importância, por serem basilares nesse tipo de empreendimento de reconstituição, diria leitura, de cenas literárias. O primeiro, já citado por Veiga, é *A vida Literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca, imprescindível à compreensão do período que corresponde entre a última década do final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, na visão do autor, caracterizada “propriamente pela fase de remodelagem do Rio de Janeiro”. De linguagem presa a crítica do momento, observa que, embora vida literária e literatura “(...) se toquem e se confundam, por vezes, há entre elas a diferença que vai da literatura estudada em termos de vida social para a literatura em termos de estilística” (BROCA, 1960).

Também importa como referência, para se pensar a vida literária baiana, as trilhas metodológicas indicadas por Antonio Dimas, em *Tempos Eufóricos* (1983), ao redimensionar, na sua leitura, a revista carioca *Kosmos*, que circulou entre 1904 e 1909, grande divulgadora das mudanças urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, então capital brasileira. Ao valer-se da leitura dos registros do periódico, Dimas faz um balanço preciso do impulso reformista que tomou conta da cidade no início do século XX e termina por nos oferecer a “fina fatia de um tempo que não se mostra fácil”. Evidentemente, o autor está colocando em cena a pauta de uma negligência, diante da complexidade de questões que envolvem os métodos de estudo de objetos culturais de todos os tipos. Para Jonathan Culler (1999), o importante é perceber as vantagens e desvantagens dos diferentes modos de interpretação na análise de objetos culturais.

Conforme observa José Aderaldo Castello, na sua conferência de abertura do III Encontro de Ecdótica e Crítica Genética ocorrido em João Pessoa em 1991,

(...) é impossível estudar a literatura brasileira com amplitude e penetração, destacadamente seja na parte relativa ao pensamento crítico, seja quanto às propostas formais, temáticas e de linguagem, sem levar em conta o periódico. A sua função divulgadora e agregadora unifica e representa o papel e as posições desses grupos e até de gerações (p. 34)

A advertência de Castello incide sobre o cuidado com a leitura de determinados períodos da história da literatura, conforme destaca Veiga, principalmente quando o papel desempenhado pelo periódico se amplia, fazendo com que o mesmo seja pensado a partir de sua permanência. Seria o caso da

... tradição de revistas literárias, embora na maioria efêmeras, como a divulgação de criação literária e de crítica em jornais, adquire vulto e importância fundamentais na fase heróica do Modernismo e mesmo a seguir, conforme acentuamos quando os jornais criam páginas literárias regulares ou suplementos literários em quase todo o Brasil (CASTELLO, 1991, p. 37)

Na Bahia, podemos destacar os trabalhos da professora Ívia Alves, que possui um estudo basilar acerca do Modernismo na Bahia. Em *Arco & Flexa: contribuições para o estudo do Modernismo* (1978), a autora descreve e analisa, de maneira sistemática, as ressonâncias do Modernismo na Bahia, ao considerar ser esta revista uma das poucas tentativas de sintonizar a sensibilidade e a inteligência baiana, com a renovação cultural que eclodira em 1922.

A partir do levantamento e estudo de fontes primárias, Ívia Alves chega a algumas conclusões, que se julgamos não satisfazer de forma plena as indagações acerca das ressonâncias do Modernismo na Bahia, pelo menos nos permitem visualizar linhas de tensão, de não conformidade com o que foi deflagrado na Semana de 22. A autora, no entanto, reconhece que com a ausência de uma análise mais profunda do manifesto, e das colaborações publicadas pelo grupo baiano, não se pode chegar a uma conclusão definitiva.

Assim, se no ano de 1928, no Brasil, podemos visualizar um quadro de convergência de forças deflagradas anteriormente e canalizadas para o nacionalismo, temos então, a busca por uma “definição e configuração da essência do caráter do homem brasileiro⁴” (p. 76). Mas não podemos nos esquecer de que esta convergência é “concomitante ao remanejamento do substrato cultural brasileiro, com assimilação de processos estético-estilísticos inovadores” (ALVES, 1978, p. 76). Conclui a autora, acerca da revista:

⁴ No mesmo ano em que a revista *Arco & Flexa* é editada na Bahia, Mário de Andrade publica, em São Paulo, *Macunaíma*.

Propondo uma revista baiana, com propósitos independentes de qualquer outra e pretendendo situar a Bahia com o direito de estar mais próxima das raízes nacionais brasileiras, pela sua própria história, do que qualquer outro estado concede, no entanto, em alguns rodapés do jornal “A Tarde” aproximações de temática e processos com o grupo da revista Verde, de Cataguases e com o grupo Festa. Esta última, em um dos seus números, rebate imediatamente tais afinidades, evidenciando a divergência de posições.

Na realidade, Carlos Chiacchio não consegue perceber a complexidade cultural do país. Ao considerar a Bahia o centro de preservação das tradições coloniais, provenientes da “evolução” e do cruzamento dos portugueses, africanos e indígenas, relega ao segundo plano ou não se detém em analisar o substrato cultural de outras regiões, principalmente dos estados do sul, onde essas tradições se encontram mescladas com as de outros países. Ele então apreende todo o processo histórico brasileiro, e vem daí, certamente, seu ressentimento com as tentativas renovadoras. Chega a considerá-las como processos “dissimiladores” da cultura brasileira (ALVES, 1978, p. 75-76)

Com a reedição fac-similar dos cinco números da revista Arco & Flexa, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, o pesquisador tem ao seu alcance um dos raros documentos sobre as repercussões do Modernismo na Bahia e sua aceitação oficial, já tardia, em 1928, com a publicação do manifesto “Tradicionalismo Dinâmico”, assinado por Carlos Chiacchio:

Não há povos sem tradição. O próprio sentido de viver é uma tradição. Se viver é continuar, é permanecer, é transmitir, na tradição se circunscreve a vida. A vida nacional de cada povo na vida universal de cada época. Quanto a nós, não sei como desconhecer uma tradição, uma vida, uma continuidade. Belas, ou feias, boas ou má, tristes, ou alegres, as origens da nossa tradição, resultante somática de três raças unidas no momento em que cresciam para o desejo de imortalidade, não há que repudiá-las em nome de outras probabilidades de beleza, que podem existir, como existem, para nós, não têm préstimo, porque contrárias às leis do nosso desenvolvimento na história. (Arco & Flexa, Ed cit., p. 3)

É preciso observar que na década de 1920, apareceram na Bahia outros movimentos, além do estabelecido em torno da revista Arco & Flexa, praticamente concomitantes. É o caso da Academia dos Rebeldes, não tão organizada e articulada quanto a *Arco e Flexa*, mas com um claro posicionamento político de contestação das estruturas conservadoras da sociedade (SEIXAS, 2004).

Mais do que um movimento contestatário, a força inovadora dos jovens que faziam parte do grupo, decorre de um conjunto de fatos determinados por um fenômeno artístico que Nelly Novaes Coelho designou de “olhar inaugural” (COELHO, 1987, p. 154). Contra o “modernismo de importação” da Semana de Arte Moderna de São Paulo e suas ramificações e ressignificações regionais, pensavam a literatura moderna sem ter que traduzir para a sua cultura “as conquistas do admirável mundo novo”, procuravam, antes, a própria identidade da sua cultura. O Modernismo brasileiro dos anos de 1930 decorre, conforme Seixas, deste diferencial.

Ângelo Barroso Soares (2005), em *Academia dos Rebeldes: o modernismo à moda baiana*, questiona a centralidade da estética modernista de São Paulo, tida como a “síntese de um pensar brasileiro”, que segundo o autor, terminou por sombrear a peculiaridade de outros modernismos. O autor contrasta a centralidade do movimento paulistano com a imensa pluralidade cultural das diversas regiões brasileiras. Compreende, no entanto, que essa “unidade hegemônica paulista” é, também, resultante de uma economia centralizada pelos poderes dominantes e pela posição histórica ocupada por São Paulo, a partir do final do século XIX, e que foi consolidada no século XX. Soares considera que a diversidade cultural brasileira concorreu para que se buscassem novas formas de expressão, negando, assim, a possibilidade de que a renovação artística paulista abrangesse as diferentes vozes que emergiam em todo o Brasil.

Não se pode esquecer que a pouca relevância dada à Academia dos Rebeldes, encontra uma explicação na formação da historiografia literária, que segue a mesma lógica da história tradicional, constituída pelos grandes vultos e “fatos” que forjaram a nação, e, por isso, “não comporta práticas sociais, artísticas e culturais tidas como locais” (p. 25). Se consultarmos os compêndios, em particular sobre o modernismo baiano, iremos perceber que a trajetória dos rebeldes possui pouco ou quase nenhuma importância, ficando “obliterada pela centralidade do modernismo paulista, que se passou como o modernismo de uma nação” (p. 25).

O grupo da Academia dos Rebeldes existiu de 1927 a 1931, agrupado em torno de Pinheiro Viegas, corrosivo intelectual, que era um poeta baudelairiano. Segundo Jorge Amado, “um homem avançado para os padrões da época” (p. 14). Os rebeldes foram: Alves Ribeiro, João Cordeiro, Clóvis Amorim, Dias Costa, Aydano do Couto Ferraz, Sosígenes Costa, Da Costa Andrade, Edison Carneiro,

Jorge Amado e Walter Silveira, que em 1950 fundou o Clube de Cinema da Bahia, deixando trabalhos valiosos como ensaísta e crítico cinematográfico que foi. A Academia dos Rebeldes foi um grupo bem heterogêneo, sem nenhuma influência na vida literária da Bahia, considerados, inclusive, sublitteratos pelos círculos oficiais.

Se o grupo discutia muito sobre literatura, sempre na expectativa do que ia acontecer no Rio de Janeiro, dos artigos de Agripino Grieco e Tristão de Athayde, o objetivo era claro: os rebeldes queriam uma literatura nacional, “mas com conteúdo capaz de se universalizar” (AMADO, 2008, p. 16), por isso, a desconfiança desse movimento em relação ao movimento paulista, “de língua inventada”. Para Jorge Amado, os Modernistas não conheciam a linguagem popular, não por dentro.

Apesar da breve existência da Academia dos Rebeldes, sua repercussão só pode ser percebida pela “intensidade brutal” com que viveram tal projeto, uma vida boêmia pelas ruas do Pelourinho, onde Jorge Amado chegou a morar, também pela Baixa dos Sapateiros, mercados de Santa Bárbara e São Miguel, Mercado do Ouro, Mercado Modelo e no das Sete Portas, além dos inúmeros bordéis da cidade velha.

João Carlos Teixeira Gomes (1979), em *Camões contestador e outros ensaios*, no capítulo “Presença do Modernismo na Bahia”, explica que além do Modernismo ter chegado tardiamente à Bahia – 1928, ainda foi “mal assimilado”, “num meio literário apático, constitui muito mais um simples ponto de referência histórica do que uma contribuição cultural dinâmica e renovadora” (p. 165). Gomes argumenta que àquela altura, o Modernismo já estava perdendo o seu “impulso reformador inicial”, e prestes a entrar na segunda fase, que foi a sua estabilização, isso “em amplo sentido, de revisão dos processos criativos de 1922, sobretudo na área temática” (p. 165).

Uma das questões levantada por Gomes é busca de uma explicação para o fato do Modernismo ter chegado tardiamente à Bahia, dada a sua capacidade de propagar-se rapidamente, o que evidenciaria uma ânsia de renovação que se fazia mais ou menos uniforme em todo o país. Mas é importante observar que, mesmo existindo esse desejo, tais processos não são nem uniformes nem simultâneos, mesmo que acreditemos na sua capacidade difusora.

Sobre a chegada tardia do Modernismo na Bahia, em 1927, ou seja, cinco anos após a Semana de Arte Moderna, para o escritor Jorge Amado

não significa demasiado atraso se levarmos em conta que na época Rio e São Paulo, então as capitais da cultura, dominantes, absolutas, ficavam extremamente distantes da província (o resto do Brasil), os meios de comunicação eram lentos, as idéias viajavam devagar, demoravam a chegar da Europa ao Rio e São Paulo e ainda mais a atingir a Bahia (AMADO, 1996, p.52).

Apesar dessa justificativa dada por Amado, acerca do atraso da chegada do Modernismo na Bahia, algumas outras questões merecem ser levantadas. Um ponto importante destacado por Gomes diz respeito ao fato de antes do evento marco do Modernismo nacional, em cidades caracterizadas pelo imobilismo, já haver uma consciência reformadora crescente que motivava a circulação de novas ideias. Mesmo os redutos do Neoparnasianismo, bem mais que do Simbolismo, tão resistentes a qualquer modificação, tornaram-se sabedores de que iria acontecer a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, e o que ela representava.

Apesar da rápida, mas progressiva expansão e aceitação do ideário modernista pelo Brasil, com clara “identidade de propósitos no sentido de sua efetiva mudança do panorama literário brasileiro” (GOMES, 1979, p. 166), na Bahia, como já mencionamos, se processou de forma muito lenta, não porque ela estivesse se mantendo a margem, como julgaram alguns, pela sua posição geográfica, ao contrário, o que havia era uma resistência obstinada ao ideário de 22, que pode ser percebida pelos inúmeros manifestos modernistas na imprensa baiana da época.

O que se defendia era outro Modernismo, e isso não se deu por acaso, existem causas muito concretas, talvez um pouco difusas e que ao longo do tempo parecem diluir as razões capazes de justificar, ora o clima de hostilidade, ora o clima de desinteresse ou ainda, simplesmente produzir equívocos. Gomes busca, assim, interpretar tal fenômeno a partir de duas causas essenciais. Uma econômica e social e outra cultural, “...em torno de certas peculiaridades históricas da nossa formação e também do concentracionismo decorrente do mandarinato literário exercido pela figura do crítico Carlos Chiachio” (GOMES, 1979, p. 166).

Em parte, Renato Ortiz (1998) nos sinaliza algumas implicações para que pensemos tais questões, colocando em termos de Brasil, na medida em que o Modernismo ocorreu sem modernização:

No Brasil, quando os poetas modernistas, nos anos 20, cantavam as asas do avião, os bondes elétricos, o cinema, o jazz-band, a indústria, eles procuravam por sinais de modernidade. O Modernismo

queria ser um movimento radicalmente novo, daí sua atração pelas vanguardas européias. No entanto, sua visão técnica, da velocidade, era um tanto desfocada. Ela encobria a existência de um país provinciano que se ajustava mal ao ideal esculpido. (p. 187)

Não por acaso, a cidade de São Paulo foi o grande palco da Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13,15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal. Entender o porquê disso nos ajuda a compreender, também, o descompasso desse acontecimento na cena cultural baiana, cientes de que a controversa relação entre Modernidade e Modernismo, no Brasil, tem alguns precedentes.

São Paulo é a cidade que acolheu os ideais da modernidade, caracterizados pelo dinamismo da sociedade industrial em curso, pela mobilidade que deveria ter a vida urbana, no seu aspirar por padrões cada vez mais ditados pelo cinema, pela publicidade e pelas revistas ilustradas, pelas rádios e jornais que multiplicavam e potencializavam valores, modismos e estilos de vida ditados pela Europa e Estados Unidos, daí a importância da observação de Horkheimer e Adorno (1982, p. 162), ao afirmarem que a indústria cultural “molda da mesma maneira o todo e as partes”.

Na Bahia, a estética do Modernismo, bem como os valores propagados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, não encontrou terreno fértil, já que seu ideário estava na contramão de uma cidade tradicional, de dias vagarosos, segundo Antonio Risério, comparada a uma “estância da vida urbana pré-industrial”. Para Paulo Miguez (2000, p. 33), na sua periodização da cultura baiana nos novecentos,

Em Salvador, a dinâmica do Modernismo - inscrita em símbolos como “máquina”, “eletricidade”, “fábrica” e “arranha-céus” - vai ser recebida com um sentido diferente da febre de remodelação urbana que provocou importantes transformações na cidade nas primeiras décadas do século e antecedeu a industrialização baiana que só chegaria a partir dos anos 50. Antes que buscar na velocidade modernista um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho quatrocentão, mantendo-se como um bastião do conservadorismo literário. Suas elites dirigentes vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista.

A insistência de Veiga no trabalho com os periódicos advêm do reconhecimento de que, a partir deles é possível abrir caminhos para uma melhor compreensão da vida literária baiana. Ao considerar as propostas metodológicas de

Castello, que se reporta ao Modernismo em suas mais diversas implicações, Veiga nos apresenta duas questões preliminares: a definição do objeto, que é a vida literária baiana, bem como a sua contextualização, os limites do campo de interesse, neste caso, a década de 60 do século XX.

1.1 Myriam Fraga na cena baiana

Em *Literatura baiana 1920-1980*, de Valdomiro Santana, publicado pela primeira vez em 1986, a partir de testemunhos colhidos pelo autor é recuperada e documentada a memória de grupos, revistas e movimentos literários das cidades de Salvador, Feira de Santana e Itabuna, a fim de situar os projetos e as ações dos principais movimentos estéticos baianos e as revistas de seus respectivos períodos, incorporando, segundo Aleilton Fonseca, as “marcas indeléveis da subjetividade de seus principais autores e/ ou mentores”. Portanto, concordamos com Beatriz Sarlo (2007), de que “não há testemunho sem experiência” (p. 24). De modo que, distanciados pelo tempo em relação à época dos acontecimentos apresentados, essas vozes que narram a partir de suas experiências pessoais estão inscritas numa “temporalidade que não é a de seu acontecer” (SARLO, 2007, p. 25).

De certo modo, se em parte, muita coisa escape de ser contada pela força do esquecimento, também podemos dizer que essa distância possui um valor positivo, pois tais depoimentos deixam de estar impregnados pelo fervor de um momento, do acontecer no aqui e agora. A distância levaria, de fato, a um posicionamento diferenciado por parte dos autores das narrativas, em relação aos fatos do passado?

Como observa Aleilton Fonseca, ao se referir acerca da importância desse conjunto de relatos, assinalando que vivemos num “tempo de memórias difusas e registros passageiros”, o trabalho de Santana torna-se uma importante contribuição pela riqueza de informações e pela “força dos testemunhos” que fluem com a “materialidade da experiência”. São vozes que alimentam o debate e a busca, dinamizando o trabalho do pesquisador ao enveredar pela história da literatura produzida na Bahia durante o século XX, nos seus momentos mais importantes, de consolidação.

Uma das grandes responsáveis pela realização desse trabalho foi a escritora Myriam Fraga, que no início da década de 1980 chefiava, na Fundação Cultural do

Estado da Bahia, o recém criado e de vida breve Departamento de Literatura, quando acolheu a proposta de Santana, que se dispôs a “documentar a memória de grupos, revistas e movimentos literários baianos que existiram entre a década de 1920 e a de 1980” (SANTANA, 2008, p. 7). O projeto foi aprovado, mas realizada apenas a primeira fase, que constitui a gravação e transcrição de depoimentos sobre a literatura na Bahia, ao longo desse período. A própria história desse livro atesta como andava a situação cultural na Bahia nos anos de 1980, sobretudo o problema que ainda iria rolar por décadas, a questão editorial. As mudanças de governo no estado inviabilizaram a segunda parte do projeto que consistia, conforme Santana,

na criação de um espaço que reunisse toda a memória da literatura baiana do período pesquisado – registros orais, documentação fotográfica e filmográfica, recortes de jornal e revistas, cartas, exemplares das publicações de cada grupo ou movimentos, com as condições de preservação necessárias, equipamentos indispensáveis e pessoal habilitado e treinado – para ficar à disposição do público (p. 7-8)

Um projeto audacioso para a época, e que não foi realizado. Conforme Santana, o governo estadual não se interessou, as verbas eram irrisórias, havia muita burocracia e despreço pela cultura, apesar da iniciativa animadora de Myriam Fraga, com a criação da Coleção dos Novos, algo inédito na Bahia, pois se tratava da publicação literária de jovens autores.

Uma espécie de painel de grupos e movimentos literários como a Academia dos Rebeldes, além das revistas *Arco & Flexa*, *Samba*, *Caderno da Bahia*, *Ângulos*, *Mapa*, *Cordel*, *Serial* e *Hera*, com os depoimentos de seus principais integrantes e/ou idealizadores, a exemplo de Jorge Amado, Carvalho Filho, Vasconcelos Maia, Florisvaldo Mattos, José Carlos Capinan, Antonio Brasileiro, Ruy Espinheira Filho, Roberbal Pereyr, Washinton Queiroz, Juraci Dórea e Iderval Miranda. Além disso, são incluídos outros cinco depoimentos que são esclarecedores: o de Guido Guerra, ao tratar do problema editorial baiano; os de Getúlio Santana e Nildão sobre uma livraria diferente, a Literarte; o de Myriam Fraga sobre a *Coleção dos Novos*; e o de Plínio de Aguiar sobre a produção poética e ficcional do sul baiano, especialmente na cidade de Itabuna.

Nossa pesquisa, no entanto, é norteadada por uma figura, seguirá o curso da vida da escritora Myriam Fraga, de sua atuação multifacetada e seu contexto de

inserção na cena cultural da Bahia, a partir de 1957. Trata-se de recorrer ao trabalho com os periódicos, mas também com diversos outros registros para compor um percurso, mesmo que de forma fragmentada, percebendo vinculações e filiações. Ao mesmo tempo realizando deslocamentos do mundo exterior, da vida pública para os domínios do privado, do arquivo particular, dos papéis pessoais, atentando sempre para um duplo registro, uma dupla inscrição, estabelecida na fronteira entre o vivido e o vivível.

Em “A nostalgia dos suplementos”, publicado em 29 de agosto de 2009, no Caderno Cultural do jornal *A Tarde*, Myriam Fraga ressalta que no final dos anos de 1950 e início dos anos sessenta, os suplementos literários gozavam de grande prestígio e ocupavam lugar de destaque na preferência dos leitores. Conforme observa a autora:

Geralmente acompanhando as edições dominicais, os suplementos eram aguardados com ansiedade e muitas vezes promoviam ou incentivavam debates, por conta de opiniões divergentes ou conflitantes, que se estendiam por semanas, através da publicação de réplicas ou trélicas, assinadas por conhecidos militantes da cultura (p. 2).

A autora ressalta, ainda, que estes suplementos não se dedicavam apenas à crítica e a criação literária, mas enveredavam pelos caminhos da arte e da filosofia, espraiando-se por vários campos do conhecimento. Além do *Diário de Notícias*, também merece destaque o jornal *A Tarde* que, bem antes do *Jornal da Bahia* e da *Tribuna da Bahia*, e, mais tarde, o *Correio da Bahia*, se lançaram no mercado trazendo propostas inovadoras, já se destacava no cenário cultural baiano.

Passaram-se cinquenta anos desde a publicação de *Marinhas* (1964), primeiro livro da escritora Myriam Fraga, que saiu pelas Edições Macunaíma. Era, ainda, o início dos anos sessenta no Brasil, com muitas turbulências políticas, quando se dava o início do regime militar e um novo contexto começava a se desenhar. Em termos de arte, na Bahia, saía-se dos anos cinquenta, cujo cenário sinalizava para grande abertura cultural, com vislumbres da década seguinte, mas essa expectativa positiva de avanço foi freada com o novo quadro político, sobretudo pela limitação da liberdade de expressão.

Para a autora, a Universidade naquele tempo “lentamente abria suas portas aos caminhos do mundo”, centro da inteligência e da rebeldia, também de “múltiplas formas de participação, engajamento a abertura de novos caminhos aparentemente

conflitantes de uma busca de interpretação da aparente desarmonia do mundo” (p. 288). Era o início da ditadura militar no Brasil e a comunidade acadêmica ficou alarmada, situação agravada mais ainda anos depois, com o aumento do cerceamento do direito civil.

Albino Rubim (2004), em “Ditadura, cultura e mídia: o cruel e o persistente”⁵, quando se reporta ao Golpe militar em 1964 relembra que José Carlos Capinan publicou o poema “Inquisidor”⁶, na *Revista Civilização Brasileira*. O inquietante poema lançava para seus leitores um questionamento importante naquele momento e, ao mesmo tempo, uma provocação: o que seria feito frente ao autoritarismo que estava sendo instaurado no Brasil? Eis o poema reproduzido:

Agora, amadureço
a questão.

Nós prontamente
solidários com a
memória
(Compromisso sem
perigos)
E o desespero
irreparável dos
mortos,
Se, aquele tempo,
presentes e vivos,

Como veríamos o
III Reich?

Tanto em relação ao III Reich, como em qualquer outro tempo de inquisição, como se posicionar diante de uma escolha? Dela seria possível fugir? Basta lembrar que o livro *Inquisitorial* teve sua primeira edição, em pequena tiragem e com circulação quase clandestina, em 1964. O grande diferencial entre a primeira edição e a de 1995 é, sem dúvida, a introdução de José Guilherme Merquior: o ensaio “Capinan e a nova lírica”, escrito em Paris, abril de 1968, e que Merquior incluiu em *Astúcia da mimese*.

⁵ O texto faz parte do Dossiê Golpe na Criação, publicado no jornal *A Tarde*, em 27 de março de 2004, onde artistas e intelectuais baianos, que vivenciaram os impactos do Golpe de 1964 falam a respeito disso em relação ao panorama das artes na Bahia durante a vigência desse período.

⁶ Poema que faz parte do livro *O Inquisitorial* (1964), primeiro livro de Capinan, reeditado em 1995 pela editora Civilização Brasileira.

Na sua colaboração para o dossiê, Rubim, ao trazer para dentro de seu texto a voz de Capinan tem clareza do impacto da ditadura Militar. Sabe que, como nos versos do poeta, o que fazer “Se só temos a vida”, quando ela se torna um risco? Para Rubim, o primeiro impacto da Ditadura Militar sobre a cultura foi impor medo: “A Ditadura é a antítese da vida, da possibilidade de escolha, que nos faz homens e mulheres, da liberdade, que nos permite ter história e desejar utopias” (2004, p. 2).

Inquisitorial leva o leitor ao desconforto, ao incômodo, ante o momento histórico brasileiro e não podemos ignorar o quanto foram conturbados em termos político-institucionais, os anos da primeira metade da década de 60 no Brasil. Trata-se de uma queda de braço proposta por Capinan com as exigências éticas, indissociável da prática da poesia: “*Escrevi aos lúcidos, aos que mais rápido entendem o símbolo/ e outra qualquer linguagem, ao que, entretanto, calam*”.

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

Na Bahia, início dos anos de 1960, o cenário cultural era dinamizado em torno da Universidade da Bahia, e nos veículos de comunicação impressa havia um amplo espaço destinado à vida literário-cultural baiana. É nesse contexto que Myriam Fraga começa a publicar em jornais e revistas locais da cidade de Salvador, participando, também, ativamente do círculo artístico-intelectual formado pelos remanescentes da geração Mapa.

No final dos anos de 1950, Myriam Fraga reunia-se com artistas, escritores e poetas, em salas de aula do campus universitário da Universidade Federal da Bahia, para discutir questões de arte e cultura, além de trocar poemas. Para a poeta, a cidade de Salvador nessa época, tinha um clima muito mais “universal” no que se refere à criação e ao espírito de vanguarda. Discutia-se Modernismo, já tardio na Bahia, Concretismo e todas as linguagens novas de cinema e do teatro, “institucionalizavam experiências genialmente intuídas pelos jovens militantes das Jogralescas e da revista Mapa” (FRAGA, 1987, p.288).

Não por acaso, em entrevista para a revista *Caros Amigos* (1999), a poeta baiana reconhece pertencer a essa geração que acreditava na utopia de um mundo no qual as diferenças fossem abolidas e “os ideais de igualdade, liberdade e

fraternidade fossem enfim alcançados” (p. 34). Também acredita ser marcada “pela nostalgia desse mundo que, afinal, explodiu sem nunca ter realmente existido” (p.34).

Reconhecer que a censura instalada no país, de forma sistemática, obrigou muitos artistas a criarem estratégias para que suas obras pudessem vir a público é parte da compreensão de que a arte, nesse período, não se escusou de certo projeto libertador. No caso da poesia, essas estratégias foram marcadas, em geral, por um processo de intensificação do jogo metafórico, mas também pela paródia, entre outros recursos utilizados para driblar os mecanismos de controle.

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982), em *Cultura e participação nos anos 60*, esclarecem que essa geração, marcada pelos grandes acontecimentos ocorridos no Brasil e no mundo que influenciaram a ideologia da época e, conseqüentemente, as produções artísticas desse período. Nesse sentido, a dinâmica da produção cultural dificilmente poderia ser avaliada, senão em confronto com as questões de ordem propriamente política, e, ao mesmo tempo, o campo intelectual poderia desempenhar, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de resistência à implantação do projeto representado pelo regime militar.

Essa “floração cultural” que aconteceu no Brasil, entre 1964 e 1968, como observou Roberto Schwarz⁷, no seu instigante ensaio, foi fruto da maturação da dinâmica cultural pré-64, “realizada apesar e contra a ditadura, a censura, a repressão e o medo” (RUBIM, 2004, p. 2), na Bahia teve contornos muito particulares. Para Rubim, o Golpe de 1964 produziu um triste esvaziamento cultural. Assim, o animado movimento cultural baiano, dos anos 50/60, foi aniquilado em suas trajetórias mais essenciais. Desse modo, não pode esquecer que em meio a esse quadro, o regime militar, ancorado em sua doutrina de Segurança Nacional, desenvolveu uma política de substituição da hegemonia do circuito cultural escolar-universitário, então vigente, por um novo circuito cultural, conformado pela ascensão deliberada das indústrias da cultura do país (RUBIM, 2004, p. 3). Em lugar da cultura rebelde e crítica, outra, segundo Rubim, invertebrada, submissa, domesticada. “Isto

⁷ Em “Cultura e política 1964-69”, publicado em *Pai contra mãe* (1978)

quer dizer que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal” (p. 3).

Por isso, Renato Ortiz (1984), explica que a censura, no período compreendido entre 1964 e 1980, não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas de forma seletiva reprime e impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. Ao longo do regime militar, o Estado intensificou esse processo de controle e distribuição dos bens simbólicos com a elaboração de um Plano Nacional de Cultura. Este, segundo Ortiz, foi “o primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produziu e que pretendeu dar os princípios que orientariam uma política cultural” (p. 85). De maneira progressiva, e com a criação de diversos setores, o Estado programou as mais diversas formas de controle que se ocupavam das diferentes esferas da cultura, a exemplo do Conselho Nacional de Cultura (1966) e, posteriormente, a FUNARTE (1975).

Apesar de comumente ser relacionada à Geração Mapa, Myriam Fraga não fez parte do grupo, apesar de ter se aproximado de parte de seus membros, já no final dos anos de 1950. A partir da década de 1960, quando Myriam Fraga publicou seu primeiro livro, *Marinhas* (1964), a revista Mapa já não existia. Embora uma parte do grupo ainda permanecesse na cidade de Salvador, em decorrência do golpe militar ou mesmo motivados pela possibilidade de melhores condições para desenvolverem projetos particulares, alguns de seus membros se deslocaram para a região sudeste ou para fora do país. “Glauber Rocha partiu para fazer cinema, pelo Brasil e no mundo; Paulo Gil Soares foi para o Rio e se dedicou à televisão; Calasans Neto foi fazer suas xilogravuras; e os outros (...) [Florisvaldo Mattos] e João Carlos Teixeira Gomes, se engolfaram no jornalismo” (MATTOS, 2009, p. 73).

A revista *Mapa*, criada e dirigida por Glauber Rocha e Fernando da Rocha Peres, em 1958 – mesmo ano de fundação do Jornal da Bahia – foi um importante veículo em torno do qual se agruparam intelectuais e artistas da época. Em *Camões Contestador e Outros Ensaios* (1979), no ensaio intitulado “Presença do modernismo na Bahia”, João Carlos Teixeira Gomes traça um panorama do modernismo na Bahia, e localiza essa geração no contexto baiano, destacando o importante papel desempenhado por Glauber Rocha na sua atuação como líder incontestável da geração Mapa, como ficou conhecido o grupo organizado em torno da revista que lhe dá o título. Esta revista centralizou um grupo do qual faziam parte Calasans

Neto, Paulo Gil Soares, Florisvaldo Mattos, Carlos Anísio Melhor, João Carlos Teixeira Gomes, Sante Scaldaferrri e outros intelectuais, publicando três números (1957-1959).

Para Florisvaldo Mattos (2009), os anos de vigência da revista *Mapa* foram um período de efervescência cultural, além da literatura, outros campos da arte, no teatro, cinema, pintura e dança criavam na cidade de Salvador um espaço muito diversificado em termos de experimentação.

Segundo Myriam Fraga, apesar de boa parte dos idealizadores dessa geração terem se dispersado, “aquele espírito de companheirismo, de solidariedade, tipo de um por todos, todos por um, de certo modo continuava a existir” (FRAGA, 2002, p. 60). Era uma geração que tinha, segundo a autora, “aquela coisa da ilusão, da busca da felicidade, da liberdade, da justiça social e aquele desejo, a força que nos faz acreditar que poderíamos mudar o mundo para melhor” (FRAGA, 2002, p.60).

Nesse período, Myriam Fraga aproxima-se do pintor e gravador Calasans Neto, um dos fundadores da *Macunaíma*, editora criada juntamente com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares, com o objetivo de publicar as produções dessa geração. Com Calasans Neto, a poeta manteria uma longa amizade estabelecendo com ele uma profícua parceria. Calasans⁸ não apenas publicou livros com Myriam Fraga, como também ilustrou os poemas da autora.

Criada em 1957, a *Macunaíma* nasce de uma idéia surgida após a publicação do livro *Samba de roda*, de Frederico José de Souza Castro, em edição limitada de 200 exemplares, patrocinada pela Universidade Federal da Bahia, sob a orientação gráfica de Calasans Neto. A *Macunaíma* seria uma editora, conforme esclarece Sonia Coutinho para o *Jornal do Brasil*, em 1965, que tinha por objetivo publicar exemplares bem apresentados graficamente e com pequenas tiragens, desde a sua primeira publicação teste, a do soneto “Pecador Arrependido”, de Gregório de Mattos, que inaugurou o selo editorial (chamada a partir de então, Edições *Macunaíma*).

Sobre as edições *Macunaíma* é importante ressaltar a precariedade do cenário editorial baiano. É nesse sentido que Júlio César Lobo problematiza ‘em

⁸ Faleceu em primeiro de maio de 2006, pondo fim a longa parceria.

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

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

Apesar de terem existido exceções a exemplo da Livraria e Editora Progresso conseguiram, de algum modo alcançar certo êxito no cenário baiano, por um período relativamente duradouro. Assim, ao longo de seus 16 anos de atividade lançou 450 títulos, dentre os quais, uma parte foi de autores baianos, como uma tentativa de publicar com caráter comercial. Sendo Pinto Aguiar, um dos fundadores da *Arco&Flexa* e que era, também, um dos donos da Livraria e Editora Progresso, em entrevista concedida à Myriam Fraga para o “Caderno 2”, do jornal *A Tarde*, em 21 de junho de 1984, destaca que o principal objetivo era publicar os autores baianos, principalmente “os novos”. Entre os novos autores lançados pela Livraria e Editora Progresso, estavam Machado Neto, Silvio Faria, Calmon de Passos, Vasconcelos Maia, José Valadares e Nelson Sampaio.

Existiram, é claro, outras tentativas editoriais além da Editora Progresso, a exemplo da Cimape, que durou de fins da década de 60 até meados de 70. Editora criada por Dípino Carvalho, com o objetivo de publicar autores baianos e lançá-los em outros estados, mas esbarrou no problema da distribuição.

Guido Guerra realizou “um trabalho importante no sentido de refletir o panorama da literatura baiana da época. Criou a coleção Momento Conto, dirigida por Oleone Coelho Fontes – que inaugurou com *As aparições do Demo*, de sua autoria” (GUERRA, 1986 p. 67). A Cimape retomou ainda a Coleção Momento Poesia, iniciada no antigo DESC (Departamento Superior de Cultura) sob a direção de Carlos Cunha, lançando dois livros de Cid Seixas – *Temporário* e *Fluviário*. Na Cimape não havia conselho editorial e segundo Guido Guerra,

tudo era feito na base do entusiasmo, da improvisação e da amizade. Uma ou outra pessoa que examinava os originais, não recebia nada

nenhuma remuneração. A tiragem era de mil exemplares e se limitava às livrarias de Salvador. Foi uma editora tão pobre que só tinha uma linotipo e uma impressorazinha de notas fiscais, a única coisa que dava renda (GUERRA, 1986, p. 68).

Já as Edições Macunaíma era uma editora que sempre teve a intenção de ser amadora, produzindo obras de maneira artesanal. Em decorrência da saída de alguns de seus sócios, como Glauber Rocha que foi para o Rio de Janeiro, e Paulo Gil Soares, o projeto de publicação foi se enfraquecendo. Na verdade, ela era uma sociedade de escritores que, desejosos de publicar seus textos, e dada a dificuldade para entrar no mercado editorial centralizado na região sudeste, organizaram-se para editarem seus livros por conta própria. “Cada autor custeava sua edição e ia fazer o livro na gráfica. As tiragens eram de 500 exemplares” (MATTOS, 2009, p. 51). Segundo Florisvaldo Mattos, o caráter artesanal da editora, foi um dos fatores que contribuíram para a sua não sobrevivência.

Depois de alguns anos, Myriam Fraga, Florisvaldo Mattos e Humberto Filho Guedes resolveram reabrir a editora e fizeram uma espécie de sociedade civil registrada. O esquema inicial de editora de autores foi mantido. Com seus mais novos sócios, as Edições Macunaíma entra em uma nova fase, acabando por tornar-se “praticamente a única intérprete de um movimento cultural, sobretudo no campo poético, que andava quase totalmente silencioso” (COUTINHO, 1965), observa Sonia Coutinho na sessão “Apontamento”, do *Jornal do Brasil* em 1965. No entanto, o grupo não contava com o processo financeiro que se abateu sobre o país. “Quando um livro saía não dava para pagar nem dez exemplares do que tinha sido planejado” (MATTOS, 2009, p.51). Mattos considera ter faltado certa audácia, para que a idéia tivesse vingado não apenas como editora de autores, mas de circulação nacional.

Mesmo parando de publicar com maior regularidade, as Edições Macunaíma, continuaram a existir como selo editorial respeitado pela qualidade gráfica de seus livros. O esquema continuou o mesmo: o autor faz o livro, leva para a gráfica e paga pela sua feitura. Myriam Fraga, por exemplo, mesmo tendo dois de seus livros lançados pela Editora Civilização Brasileira, não deixou de publicar pelas Edições Macunaíma. Por esta editora, a autora publicou, além de *Marinhas* (1964), *O livro dos Adynata* (1973), *A ilha* (1975), *A cidade* (1979), *A lenda do pássaro que roubou*

o fogo (1983), *Flor do sertão* (1986), *Os Deuses Lares* (1991), *Die Stadt* (1995), *Six poems* (1985), *Sesmaria* (2ª edição, 2001).

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

Myriam Fraga lembra que, nessa época, sentiu-se pressionada pelo desejo de que sua poesia alcançasse um público maior. Foi quando, por insistência de Jorge Amado procurou Ênio da Silveira, o então dono da Editora Civilização Brasileira, e lançou *O risco na pele* (1979) em convênio com o Instituto Nacional do Livro, que na época estava sob a presidência de Herberto Salles, escritor baiano que vivia no Rio de Janeiro. Por esse sistema de co-edições, publicou também *As Purificações ou o Sinal de Talião*, em 1981. O problema da divulgação dos livros dos autores pelas editoras regionais, apontado por Carlos Ribeiro era, de fato, um dos grandes entraves para se conquistar um público leitor. O sistema de co-edições era muito restrito, não abarcava o volume da produção literária de boa qualidade do Estado.

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

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

A participação de Myriam Fraga no cenário cultural baiano se expande a partir dos anos de 1980. Muito ativa e integrada na dinâmica cultural da cidade de Salvador. Nesse período, Geraldo Machado, então diretor da Fundação cultural do Estado da Bahia lhe fez a proposta da criação de um departamento específico que atendesse ao campo das Letras. Na direção desse departamento, Myriam Fraga criou um projeto diferente do sistema de co-edições, dando oportunidade a novos nomes no cenário literário do Estado, assumindo um papel capital para a promoção da literatura na cidade de Salvador. Atuando junto ao Serviço de Difusão Cultural da Fundação apresentou vários projetos e propostas, que acreditava ser capaz de ajudar na divulgação e no desenvolvimento das atividades literárias no Estado, exemplo da criação do Centro de Estudos de Literatura, “que fosse também um local de referência e memória de autores baianos” (FRAGA, 2009, p. 141).

A *Coleção dos Novos*, como foi chamada, lançou 14 autores inéditos em pouco mais de um ano. “Com edições de 500 exemplares de cada obra, os autores se encarregavam da distribuição dos seus livros”, explicita Ribeiro. Segundo Myriam Fraga, criadora e coordenadora do projeto: “foi interessante porque o autor participava de todo o processo, desde a criação até o lançamento, passando pelas partes de diagramação, revisão e processo gráfico” (FRAGA, 1979).

Em nota, o *Diário Oficial* de 10 de setembro de 1982, informa que desde que foi criada a Coleção dos Novos, em maio de 1980, o setor editorial recebeu 94 textos para serem examinados pela comissão composta pelos escritores Claudius Portugal, Florisvaldo Mattos, José Carlos Capinan, Ruy Espinheira Filho, Guido Guerra e Myriam Fraga. A nota informa que até aquele presente momento 70 propostas já haviam sido apreciadas, das quais 18 foram aprovados entre ficção e poesias e 12 já publicados. Conforme informa a nota de esclarecimento, o primeiro livro publicado pela Coleção foi *Sol do meio dia*, de Orlando Pereira dos Santos, em maio de 1981. A Coordenadora do programa editorial, a escritora Myriam Fraga, explicou ainda o fato de que “ao contrário das editoras, que dão 10 por cento de direitos autorais para o autor, a Fundação Cultural dá ao autor 80 por cento” (p.1). Os autores eram convidados a opinar sobre as várias etapas de edição do livro, da preparação dos originais, formatação, diagramação, revisão e, finalmente, impressão.

Na entrevista para o *Correio da Bahia* em 30 de julho de 1985, a escritora Myriam Fraga ressaltou a importância da Coleção dos Novos no cenário cultural baiano, pois além de lançar novos autores, dinamizou questões editoriais na cidade

de Salvador, considerando a carência de editoras. Relembra também a realização de dois Encontros de Literatura Emergente, junto com o Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e acrescenta:

Esses encontros foram muito polêmicos, sendo que o segundo terminou de forma caótica. Nós sentimos muito ressentimento de parte dos jovens contra tudo que já fosse estruturado, contra a literatura que eles consideram – muito erroneamente, na minha opinião – como literatura oficial. Havia uma vontade de quebrar todas as estruturas, explicável como uma coisa contra a repressão política que eles sofreram durante tanto tempo e ficaram contra qualquer forma de organização. A geração 70, também conhecida como Poesia *mimeógrafo* ou poesia marginal buscava uma expressão muito mais coloquial e também uma agressão a linguagem, com erros de português propositais. Dentro dessa geléia geral, alguns ficam, outros passam. Mas todo mundo tem direito a seu espaço, o importante é fazer com amor (FRAGA, 1985).

As atividades culturais da poeta não param por aí. “Literatura baiana tem agora centro de estudo” é o título da matéria publicada no jornal *A Tarde* de 8 de agosto de 1982. Sob a coordenação de Myriam Fraga, também responsável por sua criação, o Centro de Estudos de Literatura tinha como objetivo principal “organizar e disciplinar os programas da Fundação Cultural na área de letras” (p. 1).

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

No ano de 1985, Myriam Fraga disputa com Mário Cabral a cadeira de número 13 da Academia de Letras da Bahia, e é eleita no dia 24 de abril de 1985 por unanimidade, logo após o resultado do pleito, ocupando a vaga do professor Luís Fernando de Macedo Costa. O jornal *A Tarde*, no dia seguinte noticiou informando que a candidata, como é de praxe, “esteve na Academia, levando uma carta, na qual aceitava o resultado da eleição” (*A Tarde*, 25 de abril de 1985).

“Myriam Fraga toma posse na Academia de Letras da Bahia”, informava o jornal *Tribuna da Bahia*, no dia 30 de agosto de 1985. O jornal informou ainda que a

autora baiana era a terceira mulher a tomar posse na Academia. Antes dela, Edite Mendes da Gama, líder feminista, e a folclorista Idelgardes Viana passaram a integrar o quadro dos acadêmicos. Portanto, a poeta era a terceira mulher a ingressar na Academia de Letras da Bahia. O jornal *A Tarde* também publicou uma matéria sobre a nova acadêmica, após ter sido eleita como nova integrante da ALB. Nessa matéria, a escritora Myriam Fraga declara: “Espero continuar a produzir para honrar cada vez mais esta posição, que representa uma conquista, porque como não tenho atividades políticas ou universitárias, pelo que entrei para Academia pelo fato de ser uma escritora (FRAGA, 1985, p. 1).

Um ano depois, Myriam Fraga, que já vinha com uma longa experiência na Fundação Cultural do Estado da Bahia, assumiu a direção da Fundação Casa de Jorge Amado, em 1986, como diretora executiva da instituição responsável pelo acervo do escritor baiano Jorge Amado, cargo ocupado até 2015. Além de ter dirigido a Fundação, Myriam Fraga também foi membro do Conselho Federal da Cultura, do Conselho Federal de Política Cultural e do Conselho Estadual de Cultura do Estado da Bahia, tendo integrado ainda o Conselho da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

Sua trajetória como profissional que exerceu uma atividade administrativa e sua carreira literária estão entrelaçadas por uma série de circunstâncias, de acasos e escolhas, de modo que, a sua constante atuação no cenário cultural baiano é decorrente de demandas muito específicas, tanto institucionais como pessoais, mas, acima de tudo de escolhas. Sua biografia, portanto, se confunde com a cena cultural da cidade de Salvador. Interessa, portanto, perceber as relações entre literatura e vida literária.

2. UMA VIDA QUE SE ESCREVE E SE GUARDA

A abertura ao entendimento é um processo de escolhas, de tomada de decisões, de compreensão a partir do afrouxamento dos limites teóricos que possibilitam o “alargamento de percepções de leitura” (HOLANDA, 2012, p.23). Nessa forma de crítica, marcada pela indefinição, “o ensaio desempenha um papel mediador de transmissão de impasse cultural enfrentado no pensamento contemporâneo” (p. 23). A dimensão experimental e provisória do ensaio a partir da encenação de histórias, a da “dramatização de enunciados” (p. 22) faz da leitura uma resposta ao texto, o que implica a disposição de reagir a ele.

A forma ensaística, essa tentativa errante, entra em conformidade com uma escrita que joga com os intervalos e lapsos da memória; estabelece um jogo de idas e vindas, no movimento de apagar e rasurar o texto. O ensaio “amplia o mapa da sensibilidade” (STEINER, 1988, p. 27), tanto na sua busca por modos de leitura, sempre buscando mais adiante, fazendo conexões, retomando o caminho percorrido e refazendo-o, “e pode nos fazer lembrar que nossas alternâncias de opinião não são nem axiomáticas nem de validade duradoura”. O crítico, como pensa Steiner, sempre precisa ver mais adiante, para entender que “a obra de arte se situa em uma complexa e provisória relação com o tempo” (p. 27).

2.1 Modos de ler

A criação possui leis próprias regidas pelo desejo de imprimir forma, sendo a obra o resultado de uma complexa trama permeada de propósitos e buscas, recusas, também de dúvidas que parecem persistir, contrariando a sua pretensa ‘conclusão’. Se o tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto, também sabemos que ele é mutável no seu curso e que até mesmo os firmes propósitos iniciais podem se mostrar frágeis na sua permanência.

O estudo do processo de criação (a constituição de uma forma) implica encontrar um modo de leitura com a finalidade de alcançar a compreensão do que Salles (1998) denominou como sendo a “estética do processo”. Assim, passam a ter importância significativa elementos extrínsecos a obra, a exemplo do contexto, agora pensado por uma perspectiva diferenciada. Essa tensão entre uma visão imanente e outra que se vislumbra pela expansão de sentidos, apresentada por Salles, em

Gesto inacabado, compreende as obras como objetos móveis que se constituem parte de um processo aberto: as obras podem ser modificadas e/ou interrompidas, segundo a autora. A criação, “produto acabado”, se abre a novos ciclos de compreensão de sua constituição. Sendo ela o “resultado de um longo processo de dúvidas” (SALLES, 1998, p. 25), sua conclusão não passaria da ilusão de uma satisfação, consolidação e finalização de um processo. Criação como gesto de dar forma é outra coisa: movimento. Sua tentação não é a de alcançar totalidade da obra que se diga acabada, mas a da busca sem fim, que nem o fim da vida encerra.

Na crítica biográfica, não é o estudo do processo de criação que interessa necessariamente, mas os sentidos implicados na leitura da obra, potencializados por elementos extrínsecos. Esse modo de ler a relação complexa entre obra e autor, a partir do entendimento da literatura, para além de seus limites intrínsecos e exclusivos, se dá mediante a construção de “pontes metafóricas entre fato e ficção”, movimento estabelecido pela escolha, tanto da produção ficcional quanto a documental de um escritor, a fim de que sejam discutidas as concepções de criação implicadas na sua obra, bem como os principais temas desenvolvidos, demonstrando como eles podem estar interrelacionados, como uma rede.

2.2 Sobre uma das estratégias para um modo de ler

Entendendo que comparar não é um recurso unicamente da Literatura Comparada, mas um procedimento realizado em inúmeras situações, por diversos campos de saber, “parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAL, 1986, p. 6), nos estudos comparados, a comparação é um meio, não um fim. Nesse sentido, é que o comparativismo pode reformular antigas noções a ela atribuídas pelos estudos literários.

Presente, em seu início, de forma subsidiária nos estudos literários, a Literatura Comparada integraria “às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular” (CARVALHAL, 1986, p. 82), penetrando suplementarmente os domínios das outras disciplinas.

Com a desierarquização dos produtos da cultura e de formas do literário, bem como a apropriação e operacionalização do conhecimento de outros territórios, de outras disciplinas, dos nexos promovidos entre a literatura e outras linguagens, do

jogo que relativiza ou reverte os valores, conceitos e formas das ficções, das biografias, a Literatura Comparada está no limiar do pensamento ocidental, que abalou hierarquias e fronteiras, fragmentou continuidades, desnaturalizou valores culturais e expôs as matrizes da maioria dos conceitos, que operavam as ciências humanas. Em certo sentido, podemos dizer que ela está conectada com as tensões entre modernidade e contemporaneidade.

Ao reformular antigas noções de “fontes” e de “influências” que marcaram o seu percurso, a Literatura Comparada se ergue sob novas bases na segunda metade do século XX, sobretudo depois dos anos 1980, quando as perspectivas dos estudos literários já haviam superado antigas receitas, e novas formas de pensamento, bem como do surgimento de demandas que eclodiram desde os anos 1960.

A noção teórica de intertextualidade implicou a mudança na forma de encarar as relações entre obras, redimensionando as relações interliterárias no tratamento dado anteriormente. Como procedimento indispensável para a leitura das relações entre textos, a intertextualidade tornou-se uma chave de leitura e um modo de problematizá-la. Como apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade de escritas anteriores. Para os estudos de Literatura Comparada, a contribuição do conceito de intertextualidade foi decisiva, na medida em que, as leituras dos modos de produção, as absorções, bem como as transformações textuais, alteram a mobilidade continua dos elementos literários.

O exercício comparativo, na investigação das redes intertextuais, no exame dos modos de absorção e de transformações criativas permite serem avaliados os processos da criação literária, favorecendo o conhecimento do funcionamento das particularidades dos textos, mas também peculiaridades da sua produção. Do mesmo modo, a teoria da recepção, também alterou a forma de se encarar o texto literário apenas como objeto imanente, fechado em si mesmo, deslocando o foco do interesse da crítica para o leitor.

O instrumental da Teoria Literária, seus deslocamentos disciplinares, favoreceram, na Literatura Comparada, uma profícua opção de diálogo. A compreensão de Bakhtin, do texto literário como mosaico, uma produção caleidoscópica e polifônica estimulou a reflexão que se abriu ao comparativismo, por possibilitar inúmeras maneiras para se ler o texto literário, ampliando a gama de

relações possíveis, não apenas dos sistemas literários, mas espraiando-se para outras formas artísticas, adentrando o campo semiológico.

Eduardo Coutinho (2003), ao pensar nos contextos das literaturas nacionais, no estabelecimento das relações entre obras e autores, explica que a noção de valor, lastreada ideologicamente, é confrontada quando pensamos nos países ex-colônias. A noção de dependência, de influência, de fonte é duplamente problematizada, pois outras implicações entram em cena, nessa espécie de dramatização das relações de poder.

Por isso, ao pensarmos na Literatura Comparada e os Estudos Culturais, devemos lembrar que essa relação surge como parte de uma tendência interdisciplinar, inerente a disciplina (principalmente na tradição comparatista norte-americana), de não se apresentar como um lugar demarcado, por isso, justamente a possibilidade de trânsito entre disciplinas, linguagens e áreas do saber, o que propicia ao ato comparatista a condição de arriscar-se por terrenos até então desconhecidos ou desconsiderados, revelando situações que de outra forma não seriam contempladas. No caso dos Estudos Culturais, o que está em jogo é a necessidade de estabelecer modos de leitura não hierarquizados das literaturas, de suas representações que desejam reescrever caminhos ou lançar novos olhares sobre o resultado dos efeitos devastadores da colonização, mas também possibilitar diálogos culturais.

Essa possibilidade de diálogo se estabelece pelas relações intertextuais, mas também por outras relações, que deslizam por outros campos dos estudos literários, nas fronteiras interdisciplinares da crítica biográfica, ao pensar a relação entre a obra e a vida dos escritores, seja pela mediação de temas comuns, seja pela ficcionalização da própria vida, a partir de seus biografemas.

Esse exercício crítico, que demarca um modo de ler, não se aparta do que é extrínseco a obra literária, mas avança para além dos laços da experiência vivida, concedendo ao crítico – dotado de liberdade criativa – certa “flexibilidade ficcional” sobre o objeto. Nesse sentido, ao tratarmos da Crítica Biográfica, a Literatura Comparada é uma importante ferramenta, por possibilitar reunir não apenas teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.

Assim, a partir de uma perspectiva comparativa é possível realizar a leitura de aspectos biográficos presentes ao longo da produção da escritora Myriam Fraga,

percebendo como tais registros estão ficcionalizados, também, pelas escolhas temáticas, neste caso: a cidade, o mar, e o mito. Se a obra literária tem uma biografia, o escritor está na cena da escritura como grande protagonista de uma vida que não é só de papel.

Ao escolhermos/ acolhermos tanto a produção literária de Myriam Fraga quanto a documental que consta no arquivo da escritora, estamos manipulando de alguma forma com registros de acontecimentos, e dados biográficos, mas conscientes de que “o próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção” (SOUZA, 2011, p. 21).

Portanto, lidar com o arquivo pessoal da escritora é adentrar o universo dos registros de uma vida, das leituras arquivadas, das formas em processo, do que ficou esquecido por longos anos e depois foi retomado décadas depois, modificado, preparado para sair das sombras, mas que ainda não chegou a ser publicado, caso de *Peregrinos e torta de maçã*; também de processos criativos concluídos em menor tempo, ao fim de um percurso de intensas mudanças, caso do robusto livro intitulado *Poemas*, espécie de testamento literário que a escritora nos deixou, ainda em vida.

2.3 O que se escreve e se guarda

As verdadeiras biografias dos poetas são como as dos pássaros, quase idênticas – os dados verdadeiros estão na sonoridade peculiar de seu canto. A biografia dos poetas está em suas vogais e sibilantes, em sua métrica, em suas rimas e metáforas. (...) Com os poetas, a escolha das palavras é invariavelmente mais reveladora do que aquilo que contam. (Joseph Brodsky, 1994, p. 97)

A vida que poderia ter sido e não foi. Poesia, minha vida verdadeira.
(Manuel Bandeira, 1966, Estrela da vida inteira)

A vida de um poeta, sabemos, é bem mais do que seus versos. Por outro lado, reconhecer nos poemas o registro de um percurso, de escolhas e recusas, de uma biografia revelada pelas palavras (o que lhe é próprio – o estilo), nos leva a pensar nos limites entre a arte e a vida, se é que podemos estabelecê-los de forma nítida.

Para o poeta e ensaísta Joseph Brodsky, a “verdadeira biografia dos poetas” é constituída por seus próprios poemas. Na entrevista intitulada “De um quarto e

meio a menos que um”, de 1991, o autor expressa um pouco do seu entendimento acerca da arte, estabelecendo uma espécie de parâmetro: “A arte não é a vida melhor, mas outra; não é tentar fugir à realidade, mas ao contrário torná-la viva” (Joseph Brodsky, Entrevista. Junho/Julho/ Agosto, 1991, p. 83). O autor de *Menos que um*, considera a arte como um regime de expansão da vida na sua intensidade, e, em relação aos poetas, reforça que a escolha das palavras é sempre “mais reveladora do que aquilo que contam”.

“Afinal, o que é mesmo que significa biografia senão a história de uma vida marcada pelas palavras?” O questionamento da poeta Myriam Fraga não deixa de ser uma resposta: Escrever seria uma maneira de viver? Para a autora, sim, “mas o texto nunca é vivido” e acrescenta: “Tudo mais são circunstâncias que às vezes se repetem e que podem, ou não, transformar-se em poesia” (Entrevista concedida para *Jornal Rascunho*, agosto de 2013, p. 13). Ao mesmo tempo, Myriam Fraga, em seu depoimento para o projeto *Com a palavra o escritor*, em 1995, reconhece que os poetas possuem mais de uma biografia, a oficial e outras paralelas, as reais e as inventadas:

De minha parte, vejo que há uma grande divisão, se por um lado eu tenho o pé na terra, bastante na terra, uma vida bem definida, pragmática, tenho também o outro lado, a face escura da lua, o lado do mistério que toda mulher no fundo tem sempre: aquele lado penumbroso, meio enigmático, meio escondido. A minha existência real é muito simples, tenho uma vida familiar, marido, quatro filhos, três netos, sempre tive apoio da minha família, tenho esse trabalho que faço na Fundação Casa de Jorge Amado e me gratifica muito porque é uma forma de estar permanentemente em contato com pessoas que gostam de literatura, que fazem literatura, e que dão um retorno fantástico, gosto da área de editoração, de fazer livros, de estar sempre mexendo com problemas de área dos livros, e tudo o mais. Mas tenho o meu lado do avesso, da criação, da angústia, da permanente inquietação, da busca de algo que nem sabemos bem o que seja nem onde se encontra. (FRAGA, 2002, p. 56 *Com a palavra o escritor*)

Em 1979, a poeta já havia declarado que “o ser humano não é um bloco unitário. Podem coexistir na mesma pessoa várias zonas, múltiplos lados que se chocam e se conflitam” (Caderno mulher do jornal *A Tarde*, p. 10). Vinte anos depois, em depoimento para o VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, ela admite a dificuldade em falar sobre sua trajetória, cujo roteiro só pode ser traçado

através de fragmentos, em que “tudo parece ser tão distante, tão perdido para sempre, como recortes desbotados de velhas fotografias” (FRAGA, 2000, s.p.).

Para a autora, esboçar sua biografia é uma tentativa de “recolher migalhas, os pequeninos sinais” de uma vivência que se alonga pelos anos de sua trajetória. Diante da impossibilidade de uma biografia que seja completa, acaba por reconhecer a poesia como uma saída: “um caminho possível de revelação, de adentramento nos mistérios da própria alma e, mais ambiciosamente, nos mistérios do universo, no enigma desta face encoberta guardando zelosamente o segredo de nossa trajetória” (FRAGA, 1987, p. 287). Por isso, considera a poesia como uma “forma de conhecimento” (p. 287) e o poeta, decifrador e biógrafo de si mesmo, na tentativa de escrever os insondáveis caminhos do humano, que extrapolam sua individualidade. E continua: “por meio da poesia que necessariamente não é o poema, venho tentando me situar no mundo”.

Essa experiência de ultrapassar os limites do indivíduo perpassa toda a sua obra. Segundo Mário da Silva Brito (1979), no prefácio de *O risco na pele*, Myriam Fraga parte de si mesma, de sua experiência “não como simples espectadora, mas antes, como testemunha dos transtornos” (s.p.) que engendram o homem, “isolado, enquanto criatura, e situado enquanto participe de um todo, do viver comum” (s.p.).

Ao considerar o poeta como um ser “perpetuamente em risco”, Myriam Fraga termina por entender que ele, mesmo “renunciando a tranqüilidade de uma existência amena entre seus iguais (...) preferiu expor-se, por amor, a caminhar sobre facas em busca de um sentimento ideal, de uma utopia que não se realizará nunca, mas que será o norte de sua vida” (FRAGA, 1985, p. 51). O poeta, assim, não seria simplesmente o produtor de uma linguagem, de um texto, de uma escritura, na medida em que também é produzido pela linguagem - texto - escritura que articula. Sua biografia está presente na “cena da escritura”, onde ele se dramatiza, e cuja dramatização é apreendida no palco da própria linguagem.

A vida da poeta Myriam Fraga, sua figura pública, seu campo de atuação na cena cultural da cidade de Salvador, onde viveu, não estão desvinculados. De modo que pensar aspectos da criação, da memória e da biografia, implica ultrapassar os limites do texto e incluir o sujeito produtor, ao adentrarmos no seu arquivo pessoal e entendermos a ficção como uma forma de subjetivação da experiência.

Myriam de Castro Lima Fraga nasceu no dia 9 de novembro de 1935, em Salvador, cidade com a qual a poeta sempre manteve uma relação de afeto, onde

cresceu e estabeleceu laços afetivos, e permaneceu ao longo de sua vida: “Quando a gente vive muito num lugar, as raízes dão a geografia – a minha é luz, mar, ladeiras, casario, gente como a da Bahia, com sua cultura negra. Mesmo que sinta a limitação do meio, eu hoje não imigraria para um meio maior, porque o meu momento e o meu lugar são aqui” (FRAGA, 1969, p. 4). Esse reconhecimento está consolidado pelo conhecimento de sua origem familiar, por um forte sentimento de pertencimento, mas também da origem da cidade que vive, “de sua história, de seus erros e acertos, de suas possibilidades. Só se ama realmente o que se conhece, e o respeito a si mesmo e ao seu espaço nasce desse conhecimento, desse exercício cotidiano que podemos chamar de cidadania” (FRAGA, 2001, s.p.).

Enquanto outros escritores baianos se deslocaram para os grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, Myriam Fraga permaneceu na cidade em que nasceu. Segundo a autora, sua vida foi construída a partir da cesura entre partir e ficar e, como consequência, sua poesia: “Houve um momento em que pensei que poderia partir em busca do que acreditava ser o meu destino. Todos os navios no porto acenavam para o instante da ruptura. Mas por um momento hesitei e perdi a expedição dos argonautas” (FRAGA, 2000, s.p.).

As imagens presentes no comentário de Myriam Fraga podem ser encontradas ao longo de sua produção literária, pela projeção em seus versos, de impasses, decisões, na peregrinação da poeta em busca do que ela denominou ser o “reino encantado das palavras” (s.p.), que não lhe devolvera, sem dúvida, o que não teve, mas que a fez “enfrentar, do outro lado do espelho, o olho da esfinge, seu dialeto, seu enigma” (s.p.), na busca pelo entendimento de si mesma e do mundo a sua volta.

Educada em um ambiente favorável à leitura, Myriam Fraga teve boa formação literária, “um tanto à moda antiga” (s.p.). Lia um pouco de quase tudo da literatura universal, desde a infância, misturando romances de aventura de piratas e conquistadores, e muita poesia. Cresceu cercada por quadros e objetos antigos, em um ambiente onde a arte circulava, e desde cedo, conforme consta em entrevistas afirma ter sido “educada para amar a beleza”, lição aprendida com seu pai, com quem diz ter ganhado “asas para a poesia”.

Seu pai “teve uma formação humanista, era um homem de visão aberta, um médico, um poeta, uma pessoa que gostava de arte, de ler”⁹ (FRAGA, 1995, p. 153) e dava-lhe acesso a tudo isso. Myriam Fraga “lia todos os autores, não havia qualquer restrição” (p. 153).

E foi essa vivência entre a liberdade da poesia e o limite que mais tarde descobriria ser o de toda mulher de sua época, o das sanções, das coerções e da resignação, que aprendera cedo, no próprio lar. Com certo remorso, Myriam Fraga relembra de sua mãe: “Discreta, silenciosa, contida, minha mãe, que me deu a vida, daria a vida por mim. Guardo um remorso. O de nunca ter entendido realmente sua dimensão, a sabedoria de cipreste com que se curvava, sem quebrar-se aos vendavais da sorte” (FRAGA, 2000, s.p.).

Foi primeiramente com sua mãe que compreendera que seu mundo seria marcado pela dificuldade de ser o Outro. É com palavras atravessadas pelo inconformismo, que se pode perceber sua consciência da condição da mulher, em uma sociedade discriminatória e preconceituosa:

Cedo aprendi que uma mulher é fabricada de estilhaços. De recusas, de espaços cercados, de negação, de estranhos sortilégios. A existência de uma mulher, num universo dominado por padrões masculinos, é sempre um jogo de cartas marcadas. Estranhas cartas onde o rei e o valete são sempre os vencedores (FRAGA, 2000, s.p.).

Citando Marcel Proust em sua eterna *Recherche du temps perdu*, Myriam Fraga evoca o passado, “vencendo o muro das lembranças” (s.p.), para falar de sua infância, pela qual, segundo ela, “todos passamos tateando no escuro, procurando entender a causa, a finalidade dessa travessia” que é viver. É na infância que, segundo a poeta, “ao entreabrirem os olhos para o mundo, que se procura compreender o inexplicável, perguntas que faremos durante toda a vida sem esperança de encontrar respostas (...)” (s.p.).

Filha única, tendo que “enfrentar sozinha a perplexidade e a angústia de ser apenas uma” (FRAGA, 2000, s.p.), cresceu com o peso desse privilégio como uma condenação. Criada cercada de cuidados, superprotegida e solitária, desenvolveu certo gosto pelo alheamento e pela introspecção. Para a autora baiana, o adulto

⁹ Esse livro é uma coletânea de entrevista com diversas mulheres, profissionais das mais variadas áreas de atuação e personalidades, que, na época contavam quarenta anos ou mais.

seria apenas o que sobrou dessa desastrosa busca, os “restos do naufrágio de um menino” e o poeta, porta voz da memória, fazendo “o passado ressurgir das cinzas, como o pássaro Fênix, por obra da criação poética”.

Myriam Fraga fez parte de “uma geração praticamente esmagada” (FRAGA, 1979, p. 10). Em entrevista concedida para o caderno “Mulher”, do jornal *A Tarde* de 1979, a poeta conta sua trajetória pessoal, numa espécie de esboço autobiográfico, no qual apresenta os dois lados de uma mesma vida: o da poeta e sua carreira literária e o da mulher casada e mãe.

O caderno “Mulher”, publicado aos domingos era destinado a um público bem específico, a mulher “dona de casa”, trazendo informações variadas, desde dicas de moda a como cuidar do jardim e ainda, “fofoca” sobre os famosos da época. Nessa entrevista, a autora baiana explica que na década de 50, o mundo passava por mudanças, a cidade de Salvador crescia.

Como constata Antonio Risério (2004), em *Uma história da cidade da Bahia*, houve um pulo demográfico na cidade de Salvador, “em 1920, a cidade contava com pouco mais de 280 mil habitantes; em 1940, quase não ultrapassava os 290 mil; em 1950, aproximava-se dos 400 mil. A Cidade da Bahia foi inchando” (p. 587), e com seu crescimento, novas idéias surgiam, o mundo estava se reconfigurando. Para Myriam Fraga, a situação da mulher, na sua época, não era das melhores:

Naquele tempo as meninas eram educadas, principalmente, para o casamento. Conheci moças que deixaram o colégio mal completado o ginásio, para se dedicarem aos bordados, corte e costura, culinária. Um bom casamento era como tirar na loteria. Os pais respiravam aliviados e passavam a tutela. Elas mudavam de dono e continuavam a brincar de casinha. Às vezes eram felizes” (FRAGA, 1979, p. 10).

Em *Tecendo por trás dos panos*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) analisa a condição da mulher e seu confinamento na esfera doméstica. Para a autora, “durante os anos 50 e o início dos anos 60 [do século passado], a sociedade reforçava a idéia do casamento cedo e a vinda dos filhos. O casamento era considerado o único estado natural e desejável” (1994, p.99), mas também, era uma forma de assegurar às filhas de famílias bem colocadas socialmente, uma vida estável.

Seguindo a norma tradicional da sociedade, nos anos 40 e 50, o interesse e preocupação dos pais era ter suas filhas bem casadas, com *bons partidos* que

assegurassem às moças uma vida de conforto, e as mantivessem no mesmo círculo social. Myriam Fraga começou a namorar o seu futuro marido aos 15 anos, ficando noiva oficialmente quando tinha 17. Casou-se em 22 de dezembro de 1954, aos dezenove anos, com o advogado e futuro professor Carlos Fraga, da Universidade Federal da Bahia.

Falando da sua experiência do casamento, na entrevista para o caderno “Mulher” em 1979, a poeta conta: “Casei-me, mal saíra da adolescência e se fui feliz (...) foi porque tive a sorte de encontrar um homem bastante inteligente para compreender que sou um indivíduo, uma pessoa com senso e opinião e não um apêndice a reboque de sua vontade” (p. 10)¹⁰. Mas não foi fácil, no princípio, reconhece a poeta:

ele [seu marido] foi criado numa família ainda mais tradicional, mais fechada, do que a minha, e houve conflito entre nós no começo (...). Então ao mesmo tempo em que meu marido teve que superar seus limites de educação para aceitar minha autonomia como pessoa, meu direito à expressão, para mim o casamento representou um alívio, a posse da minha vida (FRAGA, 1995, p.153).

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

2.4 Apontamentos sobre o arquivo

A exigência da constituição de um arquivo pessoal leva os escritores a desenvolverem modos de arquivamento, desde guardar papéis avulsos ou

¹⁰ Consertada a frase que saiu com pontuação errada e constituindo outro sentido: “Casei-me mal, saíra da adolescência e se fui feliz, numa união que já completou quase vinte e dois anos, foi porque tive a sorte de encontrar um homem bastante inteligente para compreender que sou um indivíduo, uma pessoa com senso e opinião e não um apêndice a reboque de sua vontade”

documentos, montar álbuns fotográficos, manter diários e correspondências, entre outras formas de registro, diferentes procedimentos são instaurados, a depender do tipo de material. São operações intelectuais e manuais de como analisar, selecionar, fazer triagem, manipular, omitir, sublimar, rasurar, riscar, recortar, ater-se ao que se julga mais importante para a constituição do arquivo pessoal. Esse ato de “recuperação mnemônica” (COLOMBO, 1991, p. 38) provoca o deslocamento da noção de texto, como produto acabado ou de integridade absoluta, a escrita é entendida “enquanto espacialização da memória”, sempre em movimento.

Para Foucault (2009), o arquivo é um sistema de discursos que encerra possibilidades enunciativas agrupadas em figuras distintas, relacionadas umas com as outras, segundo relações múltiplas, mantidas ou não conforme “regularidades específicas”. Ele define um nível particular: o de uma prática de manipulação dos enunciados. Não é mero depósito de enunciados mortos como documentos do passado, reduzidos a testemunho da “identidade de uma cultura”. O arquivo, “longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria” (FOUCAULT, 2009, p. 147).

Entendemos que a prática arquivística define-se pelo valor diferenciado que lhe é intrínseco, o que lhe permite não apenas a manutenção de certos enunciados, como também, a mobilidade reguladora de sua transformação. Ou seja, a análise do arquivo “comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade” (p. 148), por isso, tratar do que Foucault denominou como sendo a “orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade” (p. 148).

O arquivo, portanto, acaba por nos lembrar que “somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, da nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras” (FOUCAULT, 2009, p. 149). De modo que a arqueologia, como postula Foucault, consiste em descrever os discursos como práticas específicas do arquivo, pelo menos não na sua totalidade, mas pelos fragmentos, regiões e níveis que o tempo dele nos separa. É preciso aproximar-se do arquivo.

A particularização de um modo de organizar registros, regida por um “princípio arcontico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião” (DERRIDA, 2001). O arquivo sempre foi um penhor, mas “um penhor futuro”,

garantia de continuidade de uma obra que não se esgota naquilo que realizou através da escritura, do depoimento, da ficção, mas amplia-se nas múltiplas possibilidades que oferece como ponto de partida aos estudos literários, antropológicos, históricos, sociológicos e lingüísticos, a partir de seu próprio reconhecimento.

O arquivo pessoal¹¹ da escritora Myriam Fraga segue, portanto, uma forma particular de organização pessoal, de colecionar inúmeros registros: manuscrito de livros ainda inéditos, cartas, bilhetes, convites, cartões, agendas/ diários, caderno de notas, fotografias, entrevistas diversas publicadas em revistas, livros e jornais, além de vinte anos de uma coluna de jornal Linha D'água, assinada pela autora durante vinte anos, bem como a sua biblioteca particular. A lógica do colecionador torna-se interessante por se valer da singularidade. Ela é oposta a lógica do típico e do classificável, “atuando contra a reificação, que é uma forma de esquecimento” (MIRANDA, 2003, p. 38).

Como bem denominou Philippe Artières (1998), examinar os arquivos pessoais trata-se de adentrar no movimento de subjetivação, de ler uma intenção autobiográfica. Para o autor, três aspectos importantes devem ser levados em consideração, no que se refere ao arquivamento do eu.

O primeiro deles, diz respeito aos procedimentos sociais de inscrição nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias, por isso, a necessidade de organização da vida, de preenchimento dos espaços vazios do lócus de uma vida mais ordinária. Depois, a organização da memória, do que deve ser preservado para ser recuperado, faz parte da manutenção social de uma ordem afetiva.

O terceiro aspecto norteia todo um processo de arquivamento da própria vida, e acaba por revelar a preocupação em se forjar uma imagem íntima de si mesmo em contraposição a imagem social, dinamizado pelo desejo de ter guardado fragmentos, vestígios materiais de uma memória a prova do esquecimento. Por isso, para Artières, “o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (p. 11), também parte do desejo de testemunhar. Estamos, então,

¹¹ A partir de março de 2016 seu arquivo pessoal, por ocasião de sua morte, passou a fazer parte do acervo da Fundação Casa de Jorge Amado na qual foi diretora executiva por mais de vinte e cinco anos. No momento encontra-se com acesso restrito, mas espera-se que em pouco tempo já esteja disponível para pesquisadores. Antes de sua morte foi possível o acesso irrestrito de todo o material.

tratando da memória e sua demanda, do movimento de preservação das marcas de uma subjetividade construída, também da imagem criada acerca do escritor, do modo como deseja ser visto e/ou lembrado.

Os registros encontrados no arquivo pessoal de Myriam Fraga ajudam, portanto, a compor um perfil da escritora, claro, sempre de forma insuficiente, visto ser impossível se dar conta da totalidade de uma existência, como já nos alertou François Dosse (2009). De modo que o desafio do biógrafo de escrever uma vida é marcado pela busca, pelo desejo de narrar e compreender um percurso que sabemos ser cheio de lacunas. Ao enveredarmos pelo arquivo da escritora estamos diante da mesma aporia. Assim, pensar na vida de um escritor, bem como no percurso de sua obra, entendida como tudo aquilo que ele produziu, apesar de seguir uma dada cronologia e sua inserção e participação numa cena cultural é, também, tentar compreender o movimento de sua criação, de estar atento ao vivido e ao vivível da escrita, essa espécie de corpo aberto. Nesse sentido, não se pode negligenciar o valor da ficção, do trânsito entre o vivido e o vivível, por saber que ambos se interpenetram.

Na biografia, ficcionalizar os dados consiste em transformá-los em metáforas. Ao lidar com as metáforas no texto ficcional, o crítico manipula resíduos da memória. Sua tarefa, portanto, é lidar com a falta e sua potência. Ao manipular o arquivo, a postura do crítico consiste em saber “distinguir e condensar os pólos da arte e da vida”, sem os naturalizar (SOUZA, p. 19, 2011).

Para Souza (2002), a crítica biográfica desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus exclusivo de análise e expande o feixe das relações culturais. Assim, quando nos propomos adentrar no arquivo e na obra da escritora Myriam Fraga, o que temos em vista é pensar como “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural” (p. 116).

2.5 Grafias da vida

Colocando-se textualmente na posição do leitor, Philippe Lejeune, em seu *Pacto Autobiográfico*, publicado em 1970, tenta como ele mesmo explicita, “captar mais claramente o funcionamento dos textos”, já que considera que estes, de fato, pressupõem um leitor que os faz funcionar no momento em que são lidos. Sua

definição de autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14), pressupõe, sem dúvida, uma cronologia e nos leva a fazer algumas perguntas, entre elas: Quais os limites para uma história real? Real em que sentido? O ato de narrar então se impõe como ação capaz de constituir um sentido a ser construído pela ação mnemônica que tenta estruturar um passado particular? São questões que norteiam a leitura dos supostos textos autobiográficos e que incidem diretamente sobre a tentativa de uma definição.

Para ser uma autobiografia, conforme Lejeune, o texto deve ser “principalmente”, uma narrativa em uma perspectiva retrospectiva, o que não exclui o auto-retrato, nem as construções temporais mais complexas, sendo o assunto, “principalmente” a “vida individual”, a gênese da personalidade. É claro que outras obras, a exemplo do romance ou mesmo um poema podem conter resíduos biográficos, não sendo apenas, por isso, uma biografia ou uma autobiografia. Em uma autobiografia, a identidade do *autor* – “cujo nome remete a uma pessoa real” –, do *narrador*, e do *personagem principal* precisam estar relacionadas. Esta relação, conforme observa Lejeune, levanta inúmeros problemas que incidem, sobretudo, sobre o narrador e sobre o personagem principal, no que diz respeito à identidade (“Eu, tu, ele”) e que fragilizam a definição de Lejeune, abrindo inúmeras dúvidas. Ou seja, o grande problema recai, portanto, em incertezas que gravitam em torno de como se estabelece a identidade do autor, do narrador e do personagem. O que leva Lejeune a formular a seguinte pergunta: “Quem é ‘eu’?”, que na verdade nada mais é do que, “Quem sou eu?”.

Se só existe pessoa no discurso, como bem observa Benveniste, citada por Lejeune, a primeira pessoa é um papel discursivo. O “eu”, que na oralidade é facilmente localizável, na maioria das vezes, parece deslizar para um lugar de dependência dentro dos textos autobiográficos. O “eu” convoca um nome, no romance autobiográfico, um nome próprio. Retomando Benveniste, pode-se dizer que não é a pessoa que define o “eu”, mas que talvez, seja o “eu” que define a pessoa – isto é, que só existe pessoa no discurso (LEJEUNE, 2008, p. 20-21). Lejeune, então, nos lança uma interrogação, a ponta de dúvida que incide sobre o texto autobiográfico: “Seria realmente a mesma pessoa aquele bebê nascido no hospital tal, em uma época da qual não tenho nenhuma lembrança e eu?” (p. 20).

Em *As palavras (Le mots)*, de Jean Paul Sartre, publicado pela primeira vez em 1964, o escritor aos sessenta anos decide trazer a público a sua infância. É através dela que se explica a juventude do escritor, na medida em que o relato insistente acerca de seus onze anos, o que, na verdade seria uma projeção retrospectiva da análise que o adulto faz mais tarde de sua neurose, conforme observa Lejeune (1994, p. 203).

Em geral, ao mesmo tempo em que o autor se define como pessoa real “socialmente responsável”, produtor de um discurso que leva seu nome na capa, sua assinatura, para o “leitor que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Sartre, como se sabe, já era um escritor conhecido na ocasião do lançamento de *As palavras*. Filósofo existencialista, já possuía um percurso que o evidenciava, de tal modo que já se criava, inclusive, um horizonte de expectativas, e já se tinha uma relação de confiança que firmava, através do nome próprio, um pacto de leitura. Deste modo, a identidade de nome entre autor, narrador e personagem que em *As palavras* não está evidenciada no uso do título, só fica claramente estabelecida nas primeiras páginas, quando Sartre faz uma espécie de gênese da sua família até o seu nascimento, e o nome assumido pelo narrador-personagem coincide com o nome do autor, impresso na capa. O pacto autobiográfico é, portanto, a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao escritor na capa do livro.

Em “El orden Del relato en *Les mots* de Sartre”, Lejeune faz uma análise da autobiografia de Sartre, partindo de um questionamento que incide sobre a ordem cronológica que, de certo modo, sempre impõe a quem se propõe narrar a sua vida, decidir por onde começar. Sartre não foge a regra da maioria das autobiografias, inicia pelo nascimento, mas pára na infância, interrompendo os anos que se seguem após seus onze anos.

Mais do que recortar a infância para colocá-la em suspensão, Lejeune vê em *As palavras*, uma função revolucionária, no que se refere à forma do relato autobiográfico. Se o esforço de atribuir sentido à existência começa na infância, é perto dos sessenta anos, que o velho Sartre se propõe a contar a história desse esforço. O retorno ao ponto nodal que o marcaria pelo resto da vida é estabelecido pela ilusão cronológica com que o autor inicia seu texto, com a datação da sua própria genealogia. Como observa Lejeune, não se trata da ordem dos elementos

contados, e sim da sua relação com os elementos omitidos. Existe um corte na cronologia. Não é relatada a entrada na puberdade, fato que coincide com as segundas núpcias de sua mãe, em 1916, e sua conseqüente ida para La Rochelle.

Lejeune, para tentar ler esse corte cronológico estabelece relações com os momentos em que Sartre estava escrevendo outros textos, a exemplo de *A náusea*, no outono de 1916, e *O ser e o nada*, em torno de 1940. O final abrupto de *As palavras*, em meio ao processo de outros dois textos foi motivo de uma série de indagações, na ocasião do lançamento do livro. Lejeune ressalta que é possível recorrer a outros textos, em que Sartre dá explicações acerca dessa parte que foi subtraída da sua cronologia. Um desses textos é a entrevista concedida a Francis Jeason, em junho de 1973, na qual Sartre dá explicações acerca da época de sua adolescência. Lejeune reconhece que só pondo em paralelo a infância de Sartre e sua vida adulta, contada pelo “deciframento dialético” é que se torna possível explicar o corte na cronologia de *As palavras*, para a qual não haveria uma continuidade, como declarou o próprio Sartre, em entrevista.

Nesse sentido, a noção de espaço biográfico proposta por Lejeune pode ser ampliada, tal como observa Leonor Arfuch (2010), na medida em que tal perspectiva passa a ser entendida como:

... coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência real (...). O espaço, como configuração maior do que o gênero permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea (p.131-132).

2.6 Uma vida de versos?

Sobre a poesia e sua exclusão de um território constituído pelo desejo de narrar, Lejeune faz uma espécie de mea culpa, décadas depois da publicação de *Le pacte autobiographique*, de 1975. Durante o colóquio “Autobiografia e poesia”, ocorrido em Marselha de 17 a 18 de 2000, na mesa de debates intitulada “O autobiográfico na poesia contemporânea: uma renovação?”, reconhece que em alguns casos, pouquíssimos, a autobiografia pode não ser em prosa.

Ao tratar da poesia contemporânea, um dos moderadores, Dominique Rabaté começa o debate com a seguinte consideração: “Curiosamente excluída da definição

proposta por Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975), a poesia de nosso século obriga, entretanto, a pensar nos laços que unem o sujeito da escrita e o sujeito real” (RABATÉ, Dominique in: LEJEUNE, Philippe, 2008, p. 88). A diferenciação entre estes dois sujeitos ou mesmo o espelhamento deles amplia a compreensão do autobiográfico, como sendo um agenciamento regido por um ‘eu’ que se enuncia.

Para nortear sua retomada da autobiografia, agora numa perspectiva mais inclusiva, Lejeune traz para a discussão a coletânea de poesias de Marguerite Grèpon (1897-1980), intitulada *Registre du logeur* (Registro do senhorio), publicada em 1956. A coletânea é apresentada como uma “História em forma de poesia”, dividida por subtítulos que guiam o leitor pelas etapas da vida. A autora, nesse percurso, expressa sensações, expectativas, emoções, decepções. “Essa poesia que tem e reivindica a vida como fonte não seria autobiográfica?”.

A pergunta lançada e que poderia soar como ser o reconhecimento de que não se está diante de uma poeta, causou desconforto entre Marguerite Grèpon e Jean Follain, seu amigo e poeta, a quem pedira que escrevesse um prefácio. Follain dizia o seguinte, conforme nos reporta Lejeune: “Há um afluxo de vida nessas páginas sincopadas que Marguerite Grèpon declara ser uma história em forma de poesia e das quais ela confessa resolutamente o ponto de partida autobiográfico” (FOLLAIN In: Lejeune, p. 87). Marguerite Grèpon não hesitou em pedir-lhe que revisasse o texto, o que ele não o fez.

Ao pensar “uma poesia próxima da vida”, Lejeune retoma a velha querela acerca da poesia e sua exclusão de um território biográfico, constituído pelo desejo de narrar. Mas o que seria uma vida feita de versos?

Em “Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga”, Cleise Mendes (2011) trata dessa questão, mobilizando um aparato teórico um tanto incomum. Ao pensar acerca das estratégias de enunciação de Myriam Fraga, em um conjunto de poemas muito singulares, a autora utiliza a noção de “sensibilidade histriônica¹²”, deslocada do âmbito do teatro para outro tipo de experiência de percepção. O termo advém de um teórico do teatro chamado Francis Fergusson

¹² “A ‘sensibilidade histriônica’ é outra expressão que usei tão frequentemente que quase adquiriu significado técnico: a arte dramática baseia-se nessa forma de percepção como a música baseia-se no ouvido. (...) Quando percebemos diretamente a ação que o artista pretende, podemos compreender a objetividade de sua visão, seja como for que ele tenha chegado a ela; e em consequência a própria forma de sua arte” (FERGUSON, 1964, p. 236-241)

(1964), em seu livro *Evolução e sentido do teatro*. Mendes diz ter “capturado essa expressão” enquanto lia os poemas de Myriam Fraga e percebeu que os poemas poderiam ser encenados (que pediam para isso). Mendes chega a dizer que os poemas “havia nascido para isso”. De modo que a “sensibilidade histriônica”, tal como preconizada por Ferguson: forma de percepção que leva a “identificar a imitar ações”, parece ser a força motriz que dinamiza os versos de Myriam Fraga, em diversas de suas composições, a exemplo de “Penélope”, “Maria Bonita” e “Salomé”, só para citar algumas. Como bem observa Mendes, trata-se de uma espécie de “microcosmo” no interior dessa obra lírica em que a sensibilidade histriônica é “uma dominante da expressão poética” (p. 67).

Mesmo sabendo que estas vozes seguem se encenando na poesia de Myriam Fraga, a rebeldia com que elas são agenciadas pelas mãos da poeta ressoa algo a mais. Na expressão dessas vozes algo nos incomoda. Talvez o caso mais pertinente seja o de Penélope, a personagem homérica, a partir da qual se organizam os versos de poemas como “Os Argonautas”, “Penélope” e *Os Deuses Lares* (1991) ou mesmo a *Rainha Vasthi* publicado em 2015.

Acerca da possibilidade da poesia ser capaz de se constituir como texto autobiográfico, na produção poética de Myriam Fraga, em quase sua totalidade, não existe necessariamente a coincidência entre a voz poética e o “eu” da autora, mas pode-se dizer que existe, sim, um “eu” que se encena. Essa voz que se reporta ao coletivo, a partir do individual, torna propício um modo de leitura de aspectos de cunho biográfico, observados a partir da leitura dos diversos registros encontrados no arquivo pessoal da escritora, a exemplo de entrevistas, cartas, ensaios, diários, e documentos que ajudam a demarcar sua vida privada, mesmo que de forma parcial.

2.6.1 Das viagens imaginadas

De minha parte sempre sonhei com a possível viagem que simbolicamente significaria a libertação, a transcendência. Todo poeta, como Dédalo, fabrica em segredo suas asas. De que outro modo se justificaria tão vasta literatura em torno deste tema? (FRAGA, In: “Caminhos de volta”).

Na sua “Explicação (quase) desnecessária”, que antecede os poemas de *As purificações ou o sinal de talião*, publicado em 1981, a autora evidencia como o

território ambíguo da vida cede lugar ao mito e a diluição das fronteiras entre várias realidades, inclusive históricas, na sua viagem imaginária. Como poeta, reconhece “os limites do sofrimento e os acasos da biografia” e, por isso, a necessidade de “na faixa intermediária entre a Razão e o Mito, no circuito imaginário de uma história que se repete a partir do embrião, na água primordial onde tudo é gerado” regressar no tempo através da poesia.

O roteiro da absurda viagem de regresso à origem de tudo, e de uma travessia até a nossa história mais recente, *As purificações ou o Sinal de Talião*, ao mesmo tempo, pode ser lido como um projeto literário, uma espécie de compromisso firmado pela escritora, por reconhecer que o ofício do poeta é o de “lembrar aos homens que o esquecimento da própria história pode levar à morte”. Myriam Fraga estabelece, assim, um dos parâmetros de sua jornada como escritora:

E, se viajante sem porto, assim mesmo prossigo (prosseguimos) é por saber que esta tragédia que encenamos – canto aos bodes de ouro do imprevisto – é nossa, nos pertence. E para lá dos espelhos ambíguos do destino e desta trágica herança, de “bem e mal, que nos divide e soma, somos mais do que os deuses, porque somos” (p. 15).

Conforme observa Evelina Hoisel (2008), no prefácio de *Poesia Reunida*, intitulado “Poesia e memória”, a poeta, na sua “Explicação...” “define os fios com que tece sua poesia, funcionando como uma espécie de arte poética, isto é, um projeto que define os rumos – o mapa – da sua travessia literária no que diz respeito ao conjunto dos textos que compõem este livro de 1981” (p. 15). Hoisel observa, ainda, que esta “Explicação...” evidencia um regime de desconfiança da escritora em relação ao seu próprio texto, que, no título, põe em suspensão a sua não necessidade. Na sua “Explicação...”, ela acaba por ofertar ao leitor os principais “códigos de estruturação e decifração de seu texto” – “mapa” de leitura para *As purificações...*, constituindo-se, assim, como uma espécie de cartografia de sua obra, boa parte organizada em sua *Poesia reunida*.

A leitura da “Explicação”, mais do que apresentar um roteiro para *As purificações ou o Sinal de Talião*, pode ser expandida para a leitura e compreensão da obra poética de Myriam Fraga, desde seus livros anteriores, partindo de *Marinhas* (1964), *Sesmaria* (1969), *A cidade* (1975) e *Risco na pele* (1979), até os posteriores a exemplo de *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), *Os Deuses Lares* (1991), *Femina* (1996), *Poesia Reunida* (2008), *Pássaro do sol* (2010) e *Rainha*

Vasthi (2014). Em todos eles, é possível observar este mesmo movimento de deslocamento, por vezes concentrado ao longo de livros inteiros, outras, disperso em vários poemas.

O crítico Fernando Py, em “A poesia, feita por artesãos. Em bom estilo”, publicado no *Jornal da Tarde*, em São Paulo, em 30 de agosto de 1982, explica ainda, que os versos dos poemas de Myriam Fraga, em *As purificações ou o sinal de talião*,

respiram um clima de recriação no caos e na agonia (...). Há todo um sentido submerso de ‘purificação’ e de ‘catarse’ (ou melhor, purificação pela catarse) aliada a uma constante idéia de ‘regresso’ de volta às origens através da morte, numa ida e volta pendular que inicia fim e começo. (p.1)

A ideia de regresso vai-se ampliando de significados, mas basicamente indica a preocupação com o tema do *regressus ad infinitum*. Neste sentido, o mito torna-se uma força capaz de trazer das origens remotas, o que a poeta reconhece em si mesma.

A jornada da escritora é anunciada nas páginas iniciais de *Purificações...*: “Este livro é fruto da necessidade” (p. 14). Trata-se de um regresso no tempo pela força da recordação: “Recordar para conhecer e ao conhecer salvar-se” (p.14), entre o que é possível de ser lembrado e o que ressoa pela força coletiva da memória.

Para Frye (1984), a literatura é herdeira do mito. Na sua tentativa de fazer um balanço racional dos princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã, Frye sugere que os recursos de expressão verbal são limitados. De tal modo que os princípios estruturais da literatura devem derivar da crítica arquetípica e anagógica, que supõe um contexto mais amplo, no qual o mito operaria no plano mais alto do desejo humano, isso “não significa que apresente necessariamente seu mundo atingido ou atingível por seres humanos” (FRYE, 1987, p. 138). Deslocado do seu lugar, o mito deixa de ser entendido como:

uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio* [...] história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou Seres divinos fizeram no começo do Tempo (ELIADE, 2010, p. 84).

O Mito deixa de ser uma forma simples, tal como postula André Jolles (1989): uma narrativa que se constrói a partir de uma pergunta, que mesmo ausente está

implícita, organizando-o enquanto Forma Simples, assumindo um formato diferenciado, de acordo com o meio em que está inscrita, não possuindo autoria. No mito, a resposta já está na pergunta, diferente da filosofia que tenta dar outras respostas que não a que o mito dá. No mito, “a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva” (p. 87), explica André Jolles.

A pergunta que incide sobre a veracidade do Mito nunca é mítica, do Mito (narrativa que não se explica), mas do logos. Na *Metafísica* de Aristóteles, o mito não é algo particular, é antes aquilo que é comum a todos os homens, por isso o Mito é universal, lida com o acontecível. Conforme observa Aristóteles, o particular diz respeito a um evento, só é comum a uma pessoa em “si”. A história sim, esta que é factual, lida com o acontecido, por isso, ela é filha do logos. O mito, na literatura, não é mais essa Forma Simples, visto que agora ele já passou pela ordenação do logos. Jolles, ao pensar no mito deslocado para a literatura, está preocupado com ele, mas enquanto forma: como ele se organiza.

Frye, ao pensar os modos de representação, explica que o “modo mitológico” é “o mais abstrato e convencionalizado de todos os modos” (p. 136). Para Frye, o mito é “a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou que [se] situam nesses limites” (p. 138). Essa imitação se dá antes pela diferença, que pela acomodação de sentidos já postos, um mundo se reordena a partir da interferência do logos. Se o realismo, ou a arte de verossimilhança, evoca a reação: “Como isto é parecido com o que conhecemos” (p. 138), na medida em que “quando o que está escrito é como o que se conhece, temos uma arte do símile extensivo ou subentendido” (p. 138). Assim, se o realismo é a arte do símile implícito, e “o mito é uma arte da identidade metafórica implícita” (p. 138), que quando se apresenta na ficção realista é pelo artifício da deslocação. Deste modo, o mito como o extremo da invenção literária, é regido pelo princípio de deslocação, sendo ele deslocado na direção humana. Essa deslocação, segundo Frye, segue um princípio fundamental:

O que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhanças (FRYE, 1984, p. 139)

O Mito, tomado como objeto do “acontecível”, passa a dizer, assim, as coisas como “poderiam suceder”, deslocado (princípio de deslocação – intertextualidade)

pela história romanesca, ele torna-se uma imitação pela diferença, já que ter o que contar é uma coisa, transformar em linguagem sensível é outra. O mito se torna potência de sentidos na literatura.

2.6.2 Penélope e o espelho biográfico

No poema “Os Argonautas”, a viagem além mar, um dos temas imperativos da poesia da autora, projeta a necessidade de partir e a divisão que se opera no sentimento dos que ficam. Mas não se trata de qualquer viagem. Nesse poema, a voz lírica fala em nome de várias mulheres fiandeiras sem força para promover a mudança:

E nos quedamos Fiandeiras
Soturnas nesta praça
Onde plantadas estamos
Como mastros

De um navio que nunca partirá
(FRAGA, 1983, p. 38)

Essa voz coletiva se repete ao longo do poema: “É difícil partir/ É tão difícil/ Desatrelar do cais/ Este navio/Que se chama conflito” (FRAGA, 2008, p. 237). A presença de Penélope, recuperada da *Odisséia* de Homero, é evocada por esta voz, agora interrogativa.

Ó minha Cólchida,
Sonhada e nunca vista,
Entrevista sequer,
Nunca encontrada.

Há um velocino dormindo
No meu peito,
Na lembrança das coisas
Que não fui.
(FRAGA, 2008, p. 237 - 238)

Não podemos nos esquecer que o título do poema se reporta diretamente a outra jornada, mas que Myriam Fraga a desloca para o mundo interior de sua Penélope. Agora, pela contraposição aos feitos heróicos dos argonautas gregos, a autora refaz o caminho sem prever um retorno possível. Sua viagem sem roteiro não visa conquistar um prêmio.

Nessa viagem não se busca chegar a um país cuja territorialidade guardaria um tesouro. A Colchida de que fala o poema é um lugar sem concretude, um sonho “Entrevisto sequer” e “Nunca encontrado”. Diferente do Velocino de Ouro, procurado e encontrado pelos argonautas, o Velocino, que aparece nos versos do poema “Os argonautas”, trata-se de uma riqueza de outra ordem. Ele representa a lembrança de tudo que o eu-lírico diz nunca ter sido e esboça o desejo de mudança (SILVA, 2009, p.170).

Apesar da imobilidade física de Penélope, um movimento de deslocamento no mundo interior da personagem aponta para uma desterritorialização do lugar fixo no qual ela se encontra. A territorialidade do espaço da casa, onde Penélope está plantada, cede lugar ao mundo movediço do pensamento que faz emergir toda a sua subjetividade. Segundo Rocha-Coutinho (1994), tais espaços demarcados no nível concreto são, sobretudo, marcos de referência na representação do feminino e do masculino na Modernidade:

O espaço privado tornou-se, na verdade, o lugar onde, através do matrimônio e da família, são geradas as condições para as formas desiguais de apropriação do capital cultural, de acesso aos meios de qualificação profissional e aos centros de poder e controle social, entre outras coisas (p.43).

Pensar uma dialética do público e do privado na poesia fragueana é transitar por estes dois pólos, na relação binária que a autora corrói pelo inconformismo, não conferindo lugares determinados que são impostos à mulher dentro de uma estrutura social. Para Rocha-Coutinho (1994), a dicotomia entre o público e o privado ocupa lugar central na história das mulheres. Essa discussão está centrada na observação da hierarquização de cada um dos espaços e na produção da importância política que se dá ao espaço público.

Em *Deuses Lares*, livro composto por 15 poemas que podem ser lidos como sendo um único longo poema, espécie de épico da subjetividade, Penélope, a personagem homérica, nos aparece tecendo e destecendo, num exercício contínuo de descoberta de si mesma, ao lançar-se a uma viagem contrária a do herói grego. Viagem interior desencadeada por uma insatisfação que motiva a busca e a descoberta de novos horizontes.

Sabemos que Penélope, na *Odisséia* de Homero não saiu do palácio real, em Ítaca e que lidava diariamente com numerosos pretendentes à espera de uma

decisão sua. No espaço da casa, Penélope transita pelos aposentos, e na sala, sobre a lareira, estão os deuses lares, os protetores da casa, sendo ela a responsável por manter sempre acesa a chama, para que sua casa se mantenha protegida pelos espíritos de seus antepassados. Na *Odisseia*, sabemos o final, Ulisses retorna, mata os pretendentes e retoma suas posses.

Penélope envelhecera, mas em nada mudara ao longo dos anos, em relação aos seus sentimentos pelo herói grego. No entanto, em *Deuses Lares*, de Myriam Fraga, após Ulisses concluir sua viagem, Penélope não é mais a mesma, ela também regressara da sua jornada pelos mares de seu próprio corpo.

O poema “Penélope”, publicado já em 1981, em *As purificações ou o Sinal de Talião*, termina com assertiva: “Quando Ulisses chegar a sopa estará fria”, sinalizando uma grande mudança. Duas imagens singulares também aparecem ao longo dos poemas em que Penélope dramatiza sua espera: o cão, também presente na *Odisseia*, por ocasião do retorno de Ulisses, e o pássaro. É com olhos de cão que Penélope diz esperar o rei que partira há vinte anos. Na soleira da porta do palácio real está Argos, o cão que envelheceu esperando o retorno do seu dono. Em *Deuses lares*, Penélope se torna símile do cão, na medida em que ela, também, aguarda Ulisses. É com olhos de cão que Penélope se olha, e ao fazer isso percebe sua real condição de oprimida.

Ao voltar-se para si mesma, como quem procura a própria imagem no espelho, reconhece que já não é mais o tempo de aguardar, guardar ou proteger a casa, mas de proteger-se do fantasma da ausência, guardando a si própria, voltando seus olhos para o que é a sua vida. Desse modo, ao mesmo tempo em que se pode ler a imagem do cão sentado na soleira da porta, como metáfora da imobilidade de Penélope, aguardando a Ulisses, também se percebe seu deslocamento.

Ancorada dentro de si mesma, no seu desejo de vôo, Penélope se torna a viajante das sombras, dos redutos privados, “rendilhando sempre o adiado sonho de voar”, mergulhada em seus abismos secretos. Penélope converte-se na imagem do “pássaro de pedra”, imobilizado. É nesse sentido que discorrem os seguintes versos do poema “Os argonautas”, em diálogo com versos do Canto 13, de *Deuses Lares*:

(...)

No entanto os que ficam
Como barcos,
Ancorados em si,

No seu cansaço,
São aves paralíticas,
São pedaços
Apagados no mapa.
(FRAGA, 2008, p. 237)

(...)

Viageira Penélope
Vigilante
Companheira das sombras
Respirando
O atormentado ar
Do fundo das cavernas
Rendilhando
O sempre adiado sonho
Pássaro
Mergulhando
Nos abismos de Ceres.
(FRAGA, 2008, p. 339)

Podemos sugerir que a jornada de Penélope é imagem espelhada da escritora. Evidentemente, estamos falando de sua Penélope, não mais a de Homero. A aproximação comparativa, certas metáforas que se repetem tanto nos textos literários, como na entrevistas de Myriam Fraga, são como ecos de uma mesma voz desdobrando-se indefinidamente.

Durante o VIII Seminário Mulher e Literatura, ocorrido na cidade de Salvador no ano 2000, a autora, ao discorrer sobre sua trajetória, sua produção literária e seus principais temas, se coloca no centro de uma ambivalência:

Dividida entre Ulisses, o macho, o que tudo pode, o que depende de suas próprias forças, o que desenha o itinerário, o que abandona e é abandonado, o que sacrifica o amor da família à realização da aventura, o que não conhece limites, o esperado, e Penélope, a que espera e tece, a que conhece apenas os limites do círculo em que se fecha, a que sacrifica aos deuses lares e faz da lareira a porta de acesso a seus infernos subterrâneos, à encoberta visão de um mundo que se elabora, a partir de suas próprias entranhas, em ovo ou útero. A fêmea, a geratriz.

De certa forma, o mito de Penélope recriado pela escritora põe em crise a suposta passividade da personagem grega, e sua submissão por longos vinte anos, aguardando o retorno de Ulisses. Ao questionar o estatuto do herói na ordem social, essa nova representação provoca a reviravolta de um modelo já cristalizado na

cultura ocidental. De alguma forma, nos versos de Myriam Fraga, essa Penélope também viajou, compreensão que já foi apresentada em *Nas tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga* (2009), mas, com certeza, passou longe do estabelecimento da possibilidade de uma relação entre jornadas, a partir de planos tão distintos. Não por acaso, a representação de Salvador, cidade natal de Myriam Fraga, é, ao longo de sua obra, impossível de ser localizada, tendo como um “absurdo país”, sua ilha pessoal – espécie de Ítaca, onde permaneceu sua vida inteira, saindo apenas para cumprir compromissos e retornando em seguida:

Nasci em Salvador, esta cidade mítica, este pássaro de pedra pousado sobre as ondas do mar do Recôncavo. Mas meu país natal é uma Ilha. Neste espaço cercado de solidão e vento fui crescendo e compondo minhas pontes, meus ancoradouros, minhas enseadas. Meu porto é esta cidade-ilha com seu cais encoberto, suas praias desertas, seu colar de arrecifes. Em qualquer parte do mundo em que me encontre é sempre desta Ilha o chão que piso e seu vento salitroso é o ar que respiro. Ilha que está sempre em toda parte e em parte alguma se encontra. (FRAGA, 2000, s.p.)

Sobre a jornada da escritora que segue no curso da vida pessoal, podemos perceber que a sua compreensão acerca da mulher na sociedade, era a da imagem do mito de Penélope, no que a personagem passou a representar como modelo ideal.

2.7 De Leonídia Fraga: além da coincidência de um nome

Os perfumes

A L.

*O sândalo é o perfume das mulheres de Estambul,
e das huris do profeta; como as borboletas, que se
alimentam do mel, a mulher do Oriente vive
as gotas dessa essência divina.*

J. de Alencar

O perfume é o invólucro invisível,
Que encerra as formas da mulher bonita.
Bem como a salamandra em chamas vive,
Entre perfumes a sultana habita.

Escrínio aveludado onde se guarda

– Colar de pedras – a beleza esquiva,
 Espécie de crisálida, onde mora
 A borboleta dos salões – a Diva.

Alma das flores – quando as flores morrem,
 Os perfumes emigram para as belas,
 Trocam lábios de virgem – por boninas,
 Trocam lírios – por seios de donzelas!

E ali – silfos travessos, traiçoeiros
 Voam cantando em lânguido compasso
 Ocultos nesses cálices macios
 Das cavinhas de um rosto ou dum regaço.

Escrito durante sua última passagem por Currálinhos no ano de 1870, “Os perfumes”, dedicado à Leonídia Fraga, durante algum tempo permaneceu como uma incógnita. Quem era L.? O mistério só foi resolvido por Afrânio Peixoto, que durante a conferência “Paixão e glória de Castro Alves” proferida na Biblioteca Nacional em 1917, esclareceu ser “L.” Leonídia Fraga, personagem anônima na época e para quem aqueles versos foram dedicados. Apesar dessa revelação, Leonídia Fraga permaneceu nas sombras durante toda a primeira metade do século XX, e, ao contrário das outras musas do poeta, Eugênia Câmara, Idalina, Consuêlo, Agnése, pouco foi o interesse em torno de sua vida, conforme pode ser percebido nas inúmeras biografias sobre o poeta oitocentista. A pergunta acerca de quem foi essa mulher só seria respondida mais tarde por Myriam Fraga, que talvez seja a única biógrafa a escrever sobre sua vida atormentada, marcada pelo amor devotado, pela perda, loucura e abandono:

Os primeiros biógrafos de Castro Alves negam-lhe qualquer importância, ignorando-a totalmente. Alguns referem-se a ela apenas de passagem como à protagonista de um vago romance vivido pelo poeta durante a volta aos sertões de sua infância. A maioria das vezes seu nome é apenas citado, com vagas e esfiapadas referências à sua bondade, à sua pureza, à sua dedicação pelo poeta (FRAGA, 2002, p. 60).

2.7.1 A paisagem de um afeto

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

Cavalo que veio a dar novos contornos à região (FRAGA, 2002, p. 17).

Com estas palavras, a poeta e escritora Myriam Fraga inicia o roteiro da sua “geografia afetiva”, o ponto de partida do seu empreendimento de contar a história de uma mulher que ficou esquecida ante o brilho fulgurante de Castro Alves, um dos poetas românticos brasileiros mais alardeados.

A “geografia afetiva”, entendida como a “concretização das relações sociais embutidas na espacialidade” (SOJA, 1989, p. 7 apud WALTER, 2013, 141) pode ser compreendida de muitas maneiras. O conceito de *topofilia*, do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, por exemplo, trata justamente dessa capacidade de se incorporar sentimentos de afeição, simpatia e admiração estética por lugares e paisagens valorizadas, “incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 1980, p. 158). Nessa “geografia afetiva”, conforme observa Roland Walter, “as formas de espaço constituem tanto o meio como o modo de nossa conscientização, ou seja, o espaço torna-se, simultaneamente, a forma das experiências vividas e imagem de seus conteúdos” (2013, p. 140).

Cenário de lutas coloniais, das tensões de um mundo em transição no século XIX, o Recôncavo Baiano é uma região de muitos contornos. Sua geografia, tanto a física como a cultural, constituída ao longo do curso da história é o lócus afetivo, a partir do qual, o sentimento de pertencimento norteia práticas, relações e agrega imaginários. Assim, os espaços são percebidos, concebidos e vividos.

Entre o mito e a história da formação de um país, dos percursos individuais, das cenas do mundo privado e da complexa rede de relações engendradas entre um e outro no campo dos afetos, espacializados pela memória, a escritora Myriam Fraga, como agenciadora de temas, imagens, narrativas e vozes silenciadas, é, também, parte desse processo. O Recôncavo baiano, em *Leonídia Fraga: a musa infeliz do poeta Castro Alves*, portanto, lhe é familiar. A convivência o tornou familiar. Tornar-se familiar é fazer parte da família. A escritora frequentou a região. Sua família tinha uma fazenda em Governador Mangabeira, de nome Bom Retiro, acima da barragem Pedra do Cavalo, perto de Muritiba, de Cachoeira e de São Félix, cidades próximas. Lá, por algum tempo, mantinham uma fazenda na cidade de Castro Alves, a antiga Currealinhos, onde nasceu o famoso poeta oitocentista, autor

de “Navio Negreiro”. A imagem da fazenda aparece no homônimo poema “Fazenda Retiro”¹³:

I

Há um olho
Perdido
Na distancia,

Onde o ouro
Do capim
Longe renasce.

Nos altos,
Na crista do monte,
O gado pasce.

II

Fazer fazenda,
Seu hálito de curral,
Seus verdes ásperos.

Mourão de cerca,
Arame que circula
O azul da tarde.

E finos bezerros alvos,
De ancas de marfim
E olhos rosados
Ruminando devagar
O tempo que não passa.

III

Fazenda desfazenda,
Rumo incerto
Dos dias enterrados
No oco das juremas.

Na lonjura, os olhos
Sonham barcos,
Ao cheiro das marés
Que os ventos trazem.

Soltam-se nuvens,
Como velas,
No horizonte.

E ao galope dos cascos,

¹³O poema faz parte de *Poemas*, último livro escrito por Myriam Fraga, ainda inédito e que consta no seu arquivo pessoal.

Inventa-se o mar
Na neblina dos vales.

Dividido em oito partes, “Fazenda retiro” pode ser lido como a projeção autobiográfica de uma paisagem afetiva. O indicio está posto pelo título que demarca um território pelo olhar que se alonga e se perde na paisagem rural. Para viver a fazenda é preciso vivenciá-la – “Fazer fazenda” -- na sua inteireza, com “Seu hálito de curral” e “Seus verdes ásperos”, isso dentro do seu limite espacial divisado pelas cercas. O tempo parece nortear o ritmo da vida: “Ruminando devagar/ O tempo que não passa”. Ao passo que o movimento de distanciamento da fazenda, essa “desfazenda”, não é uma passagem para o esquecimento, pelo contrário, o que importa é a constante presença de uma paisagem consolidada afetivamente pela experiência de saber que o imprevisto “É parte do inseguro/ Sonho da colheita” (VI parte).

Na poesia de Myriam Fraga podemos ler a geografia de um afeto. Desde *Marinhas* (1964), seu primeiro livro, passando por *Sesmaria* (1968), *Livro dos Adynata* (1973), *A cidade* (1975), *Risco na pele* (1979), *Purificações ou o sinal de talião* (1981), até *Femina* (1996) e sua *Poesia reunida* (2008), a memória, sua espacialização e os vínculos afetivos se estabelecem como um mosaico de singularidades, de cenas, imagens em trânsito que se tocam e que são constantemente retomadas.

Se em *Sesmaria*, a cidade de Salvador é o centro de sua composição, na qual é retomada parte da história do Brasil colonial, o conjunto de poemas que compõem a “Cidade de Cachoeira I”, e “Cidade de cachoeira II”, publicados em *Risco na pele*, seguem outra dinâmica. Não existe o registro histórico perpassando essa composição. A antiga Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, como era denominada, importante cidade da região do Recôncavo Baiano, tem seus contornos delineados pela autora, em sua “visão inicial”, através de imagens marcadas pela mudança da paisagem. A cidade do tempo parado, assim denominada, é metáfora para o rio que lhe corta, e cujas águas foram represadas pela barragem da Pedra do Cavalo.

Em “Cidade de Cachoeira I”, a tentativa de “compor um tempo/ Além do nosso tempo” (FRAGA, 2008, p. 169), diante de um rio cujas águas estão guardadas, rio “indefeso”, norteia a viagem que a voz lírica empreende. A dimensão mítica de um

tempo interior, em conflito com o tempo histórico das mudanças, tem na imagem do rio, com suas águas represadas a metáfora de um movimento impossível. Cidade. Rio. Gente. Elementos centrais do reconhecimento e entendimento de um mundo fechado, de discretas lições, que podem ser lidas nas fachadas apagadas dos sobrados antigos, nas ruas, como aprendizado do existir cotidiano “Que realça nas esquinas/ Seus fantasmas” (FRAGA, 2008, p. 172).

De fato, o tempo histórico é diluído ao longo dos versos e chega ao ponto máximo em “Cidade de Cachoeira II”, na perda da estabilidade do mundo interior, na projeção de uma aporia que tem na imagem da cidade cortada por um rio parado, a diluição dos tempos: “Não existe futuro/ Nem passado,/ Somente o rio/ Devora suas espadas” (FRAGA, 2008, p. 175).

Mais que o reconhecimento de um espaço geográfico, o que se pode ler nestes poemas, bem como em *Leonídia Fraga, a musa infeliz do poeta Castro Alves* é o registro da geografia de um afeto, que tem a sua genealogia. Não se trata de um caminho traçado apenas pela ordem da razão, que permite a organização dos fatos, das imagens, de cenas invisíveis, mas, também, do exercício da ficcionalização, do preenchimento dos espaços vazios do esquecimento. É esse o desafio aceito por Myriam Fraga, consciente da herança afetiva que ela carrega no seu próprio nome, conforme a mesma já declarou:

O Fraga não é coincidência. É a mesma família. Meu marido era Fraga e adotei o nome. Meu pai era Castro Lima e minha mãe Pondé. Tenho um pé no sertão. Os Fraga vieram da Galícia. Lá é um sobrenome comum. Em Muritiba dividiram-se em três ramos: os Rocha Fraga, os Almeida Fraga e os Menezes Fraga. Todos aparentados. Leonídia era Menezes Fraga e meu sogro Pereira Fraga... Um ramo importante são os Rocha Fraga, de Clementino Fraga e Maria Olivia Fraga que me ajudou com informações na pesquisa” (FRAGA, 2014)

No “trabalho biográfico”, empreendido pela autora, a tensão entre a “vontade de verdade”, que constitui o desejo de se reproduzir um vivido real passado (ambição do historiador) é diluída no processo de sua realização, na expansão do imaginário e pela dimensão afetiva da memória, força motriz da vontade de presença.

Jeanne Marie Gagnebin (2006), em *Lembrar, escrever, esquecer*, retoma a discussão de Walter Benjamin acerca do discurso da história e sua “vontade de

verdade”, tão criticada por Nietzsche em uma de suas *Considerações Intempestivas*. Essa verdade do passado, tão almejada, explica Gagnebin, “remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’” (GAGNEBIN, 2006, p. 39).

Benjamin, em “Sobre o conceito da história” já havia declarado que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Essa articulação do passado, sob a aparência da exatidão científica, é realizada conforme uma série de interesses que muitas vezes escapam à natureza dos fatos.

François Dosse, em *Desafio biográfico*, explica que o gênero biográfico estaria a meio caminho, “entre o desejo de verdade, que depende do procedimento científico, e sua dimensão estética, que lhe empresta o valor artístico” (DOSSE, 2009, p. 56). Nessa tensão, a biografia é uma narração que passa pela ficção. Por isso, Dosse diz ser ela uma “ficção verdadeira”. Trata-se de um gênero cujos limites são tênues, dada a impossibilidade de se dar conta da totalidade de uma existência. Assim, o recurso à ficção torna possível a apreensão de uma vida, a partir do seu vislumbre. Em *Leonídia Fraga, a musa infeliz do poeta Castro Alves*, tal consciência já é declarada nas páginas iniciais:

Minha primeira intenção ao escrever este texto foi apenas a de refazer um roteiro; recordar/ imaginar alguns momentos desse encontro, desse amor vivido entre os perfumes da terra, nos descampados agrestes do sertão baiano. Mas, aos poucos, quase sem perceber, extrapolando os limites da proposição inicial, continuei minha peregrinação além do espaço previsto, tentando acompanhar, no terreno movediço do esquecimento, as pegadas da moça infeliz que dedicou sua vida a uma paixão impossível (FRAGA, 2002, p. 17-18).

O desafio biográfico de escrever uma vida, conforme observa François Dosse, é um horizonte inacessível, marcado pela busca, pelo desejo de narrar e compreender um percurso que se sabe ser cheio de lacunas. Esse desafio fundamenta o compromisso do biógrafo que expõe os argumentos que justificam, bem como suas motivações. Na tarefa biográfica está implicado o “ajuste a uma cronologia e invenção de um tempo narrativo, a interpretação minuciosas de documentos e a figuração de aspectos reservados que, teoricamente, só o eu

poderia alcançar” (ARFUCH, 2010, p. 138), e que por meio da ficção, da sensibilidade, da empatia do biógrafo em relação ao biografado é possível se construir tais ilusões tão cheias de verdade:

Sem dúvida, a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado, possibilitando-lhe, por isso mesmo, comparar sua própria finitude à da personagem biografada. Ademais, a impressão de totalização do outro, por ilusória que seja, responde ao empenho constante de construção do eu em confronto com o outro (DOSSE, 2009, p. 13)

Em sua *Poesia Reunida*, publicada em 2008, Myriam Fraga nos traz à cena um conjunto de poemas intitulado “O Banquete das Musas”. Esse grupo é formado por quatro poemas, cujos títulos nos reportam a mulheres ligadas a biografia do poeta baiano Castro Alves, e que por ele foram cantadas em verso: Idalina, Eugênia, Leonídia e Consuelo.

Nessa série de poemas, essas mulheres são responsáveis por dirigirem a cena em torno da qual suas ações transcorrem. Se nos versos do poeta Castro Alves elas aparecem representadas por uma voz masculina, agora o poder de fala que Myriam Fraga lhes advoga, as liberta do silêncio, e desloca o ponto de vista, seja sobre o amor, o desejo, a dor ou a existência. Suas histórias são contadas através de imagens que mesmo fora do tempo narrativo, da contingência história, da delimitação precisa dos fatos, compõem a cena imaginada de vozes ausentes. Assim, estas personagens nos vêm à cena expondo uma subjetividade impossível de ser percebida nos versos de Castro Alves, onde elas estão presentes como figuras observadas e sentidas intensamente pelo poeta, mas silenciadas enquanto representações.

Assim, como se fosse capaz de vivenciar tais experiências pela imitação, tornando-as concretas ao ser afetada por elas, a partir da “superação dos lugares comuns de seu próprio tempo” (FERGUSON, 1964, p. 238), e pela recordação de impressões sensoriais que, necessariamente, não lhe pertencem, Myriam Fraga traz para seus versos as quatro musas cantas pelo poeta Castro Alves, emprestando-lhes a voz para que possam atuar livremente dentro da situação imaginada, expondo seus pontos de vista a partir de uma “inteligência perceptiva” (p.240).

A tensão dramática em torno dessas vozes femininas explode em forma de ação, seja no plano da consciência, pelo exercício questionador das situações as

quais estão vinculadas, ou pela ação, atuando no palco da linguagem e concluindo seus atos de forma dramática.

Publicado dois anos antes de *Poesia Reunida*, onde consta o “Banquete das musas”, *Leonídia Fraga, a musa infeliz do poeta Castro Alves* é um livro dedicado a retomar uma ausência: resgatar Leonídia do esquecimento e restituir-lhe seu lugar de importância ante as biografias do poeta baiano. Nesse livro, que pode ser lido como um ensaio biográfico, o tempo narrativo não segue de forma linear.

A narrativa se inicia pelo último retorno do poeta à Bahia, no final de 1869. Já bastante debilitado retornara para Currálinho, a fim de tratar de sua enfermidade que segundo a crença médica, na época, dizia “que o clima generoso do planalto operaria o milagre (...)” (FRAGA, 2002, p. 45). Assim, “Currálinho ficou como ponto de referência, porto seguro em meio às tempestades, local de consolo e providência, verdadeiro *sanatório da família*, para onde voltavam, sempre que se sentiam ameaçados” (FRAGA, 2002, p. 39). Portanto, a história de Castro Alves precede a de Leonídia Fraga, depois, ambas seguem em paralelo, até se separarem após a morte do poeta em junho de 1871, quando a narrativa segue seu curso, centrada nos últimos dias de Leonídia Fraga.

A história de amor de Leonídia ganha ares imprecisos, no momento em que sua relação com o poeta Castro Alves é desenhada nos curtos espaços em que ambos tem a oportunidade de estarem juntos. E, de fato, o poeta sempre que apresentava um quadro de fragilidade devido a doença que se instaura nele, desde a sua primeira viagem para Recife, aumentava os períodos de recolhimento nas terras de sua infância, onde Leonídia o aguardava desejosa de sua presença. E seguiram-se outros retornos, sempre com o intuito restaurado dos seus pesares: os da alma e os do corpo.

Nascida em 1844, Leonídia Fraga era filha legítima de Francisco de Oliveira Fraga e de Maria Joaquina de Menezes Fraga. Ela cresceu envolta por expectativas, “nas estreitas e complicadas relações de parentesco, nas cavalações de velhas tias casamenteiras, o poeta sempre fora o sonho acalentado pela jovem do interior que alimentava ilusões a cada novo encontro, por mais fortuito que fosse” (FRAGA, 2002, p. 60).

Educada de acordo com os modelos da época, sabendo francês e piano, além de ser, conforme observa Myriam Fraga, inteligente, destacando-se entre as moças de sua época, atraindo assim a atenção de quem a conhecia, haja vista a

impressão deixada no jovem poeta Franklin Dória, bacharel e poeta, futuro Barão de Loreto, que, tendo-a conhecido em Muritiba, no ano de 1863, guardou-lhe a recordação durante toda a vida, como atesta o fato de ter preservado, cuidadosamente, o bilhete que ela lhe enviara, por ocasião de seu aniversário.

No seu último retorno a Currealinho, já perto de sua morte, profundamente transtornado pela separação daquela que foi talvez o seu maior amor – a atriz portuguesa Eugênia Câmara –, e desacreditado na vida, Castro Alves esperava nas terras sertanejas de sua infância encontrar alento. É lá, entre os maciços de rocha azulada que o poeta escrevera seus poemas para Leonídia, a “musa sertaneja”, que esteve com ele no momento em que a morte já lhe precipitava. Para ela dedicou alguns dos poemas mais belos de sua lírica, como “O hospede”, “Fé, esperança e caridade”, e “Os perfumes”.

São poemas em que o autor baiano evidencia traços de afeição por Leonídia. Ao mesmo tempo, essa ambiência reconfortante parecia não ser capaz de possibilitar ao poeta uma vida total, de modo que nem sua grande paixão pela terra, nem os cuidados generosos que revestiam o amor de Leonídia, e que eram a ele ofertados foram capazes de fazê-lo permanecer. É nessa direção que seguem as palavras de Myriam Fraga, provavelmente, sua única biógrafa:

Se o poeta amou Leonídia, este amor não foi suficiente para impedir o regresso. De repente, a mornidão dos dias – na repetição de hábitos que ameaçavam tornar-se tediosos –, a ausência dos amigos cultivados, das telúricas, das discussões infundáveis, começam a pesar-lhe. Seu espírito inquieto desata, novamente, a sonhar com a glória. Sente-se chamado, assinalado, escolhido. Tem uma missão social a cumprir. Além disso, o livro tão ansiosamente esperado (ela refere-se a *Espumas Flutuantes*) está quase pronto. Precisa dele como um testamento. O livro o chama, o destino o chama, A morte, talvez. Talvez a glória (FRAGA, 2002, p. 103).

Anos após a morte do poeta Castro Alves, casa-se como Deraldo de Magalhães Menezes, seu primo, no dia 12 de fevereiro de 1876, às oito horas da noite, na Cidade de São Félix. Mas esse casamento não durou muitos anos. Sua vida torna-se insuportável. Após perder sua filha Maria José, no dia 29 de abril de 1877, aos seis meses de idade, Leonídia entra em processo de alienação, e é internada no Hospício São João de Deus, em 1903, antiga quinta da Boa Vista. Lá termina seus dias sendo conhecida como a louca do solar. Em sua biografia ficam

as inúmeras dúvidas acerca desta personagem fantasmagórica, que passou o resto de seus dias declarando-se ser a noiva do poeta Castro Alves, em seu amor silencioso, acalentado por anos a fio, até que a morte do poeta a faz entrar na crise de um luto não cumprido, cristalizando-se num tempo que nunca existiu.

Conforme observa Foucault,

(...) o amor decepcionado em seu excesso, sobretudo o amor enganado pela fatalidade da morte, não tem outra saída a não ser a demência. Enquanto tinha um objeto, o amor louco era mais amor que loucura; abandonado a si mesmo, persegue a si próprio no vazio do delírio. Punição de uma paixão demasiadamente entregue a sua violência? Sem dúvida; mas esta punição é também um apaziguamento; ela espalha, sobre a irreparável ausência, a piedade das presenças imaginárias” (FOUCAULT, 1997, p. 38).

Para Freud, o luto seria a “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela (...)” (2011, p. 47). Em “Melancolia e criação”, Maria Rita Kehl adentra no texto de Freud, “Luto e melancolia”, fazendo algumas reflexões acerca do sentido da perda, de “ter sido arrancado de coisas sem sair do lugar” (KEHL, 2011, p. 18) como descrição precisa do estado psíquico do enlutado. Kehl explica que “a perda do ser amado não é apenas perda do objeto, é também, perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto” (KEHL, 2011, p. 18). No entanto, se o luto é uma etapa que precisa passar, a vida deve seguir seu curso de nascimento e morte. O apego do enlutado ao morto, explica Freud, diminui aos poucos com a aceitação da realidade.

Parte do “Banquete das Musas”, “Leonídia”, a musa esquecida do poeta Castro Alves refaz o percurso de sua memória a partir dos vestígios de sua vivência, guardada como o tesouro de um afeto. Leonídia ocupa a cena, e começa a desenovelar uma a uma as partes do imenso fardo que diz carregar:

Guardo comigo um trapo,
Um fio de cabelo,
Um farrapo de sonho
E o resto de um retrato.

Como um tesouro
Escondido,
Um filho morto que levo,
Aos trambolhões,
Comigo.

Tantos anos a fio,

Tantos fios
Tecendo o que não foi,
Um bordado esquecido

E que ainda guardo
No peito,
Como parte de mim,
Relíquia
Do meu amor antigo.

Um fardo que carrego,
Como um homem carrega
Sua infância esquecida.

O cetim dos vestidos,
A pesar-me nos ombros.
E na testa a grinalda,
Roxa, de boninas.
(FRAGA, 2008, p. 441)

Se as relíquias que Leonídia diz guardar atestam a força da memória de um grande amor, por outro lado, elas também são os sinais de uma dor tão grande, que a fez perder o discernimento entre a realidade e o mundo da fantasia. Ao voltarmos nossos olhos para o ensaio biográfico escrito por Myriam Fraga, acerca dessa personagem, percebemos que a “trouxa de sonhos”, imagem fraguiana, materializa, conforme observa Cássia Lopes (2011), um “luto impossibilitado”. Assim, seu percurso é delineado “pelo vazio instaurado nos corredores da história não ouvida, apenas aludida na voz de Castro Alves” (2011, p. 60). Seus fragmentos tornam-se impossíveis de serem recompostos. Sua biografia é, portanto, uma tentativa sempre precária, cujos índices necessários para recompor sua história perderam-se com os poucos registros que marcam desde o seu nascimento até a sua morte.

3. DE MANUSCRITOS E LIVROS: DOS RESÍDUOS DA MEMÓRIA

Gosto de escrever, mas não tenho muito interesse em publicar, gosto de guardar os originais para releituras em que refaço os textos muitas vezes. Reconheço que essa prática não é muito saudável, porque o leitor, afinal, é quem nos confere existência (FRAGA, 2016, p. 50)

O fim duma viagem é apenas o começo doutra. (...) É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 387)

Em agosto de 1985, estava eu andando pelas ruas da pequena cidade de Brandon, em Vermont, nos Estados Unidos. O verão estava chegando ao final, e o outono já se anunciava em vagos tons de ouro na copa das árvores. Em um momento de muita paz e intensa nostalgia, recolhi algumas folhas que guardei dentro de um livro e esqueci. Anos depois, por acaso, encontrei uma dessas folhas e foi como se, de repente, regressando no tempo, eu caminhasse outra vez na longa rua sombreada. (FRAGA, In: *Linha D'água, A Tarde*, 17 de junho de 1993, p. 3)

Entre as páginas de um livro, uma folha, antes tão verde, guarda na sua textura as marcas de uma experiência significativa: “E a verde essência/ Adivinhada nas fibras do tecido” (FRAGA, 2008, p. 457). A folha reencontrada pela poeta, após ser guardada há muito tempo, é recuperada, agora, como elemento central que lemos no poema “A uma folha encontrada por entre as páginas de um livro”¹⁴, publicado em 17 de junho de 1993, na Coluna Linha D'água, do jornal *A Tarde*. Nesse poema, Myriam Fraga dilui a experiência de sua viagem aos Estados Unidos, quando passava pela histórica cidade de Brandon, no estado de Vermont. Ao contrário da escrita, a folha não está fixada dentro de nenhum sistema “codificado de significações” de linguagem, trata-se da prova material de uma experiência decantada em versos após ser reencontrada.

No poema, o contexto criador e/ou organizador da memória, da breve explicação que o antecede, se esfumaça, fica apenas o registro sensível de uma experiência regida pela estetização da memória, resultado da desestabilização do

¹⁴ Posteriormente publicado em sua *Poesia Reunida*, de 2008, no capítulo “Inéditos Esparsos”.

referencial, que não mais está subordinado à prova de veracidade. Vejamos algumas partes do poema em questão:

O tempo não desfez a delicada
 Textura, nem o risco
 Do contorno perfeito que perdura
 Como a lembrança do aroma
 E a verde essência
 Adivinhada nas fibras do tecido.

Sente-se ainda a brisa a perpassar
 — ou talvez pássaros —
 Na trama delicada de sua malha.

Perdura também o encanto,
 Aquela força serena
 Que me fez escolher,
 Entre tantas, uma folha;
 Última ilusão de capturar o
 Instante antes que o vento,
 Murmurando nas copas,
 Destruísse o sortilégio
 Do imaginado rumor
 De ampulhetas fluindo.

(...)

Dividida em nervuras, como o risco
 De um desenho infinito e repetido.

Refaço na memória aquele instante
 E o verde de uma folha
 Palpitando de leve contra o vento
 E que ainda guarda nos poros o perfume
 Discreto de um percurso
 Feito de passos lentos e zumbidos
 Fervilhante de abelhas.

Isto eu recordo agora neste toque
 Desidratado e incolor,
 E esse momento, perdido na memória,
 Num reviver de seduções subitamente acesas,
 Renasce como antigas cicatrizes
 Tatuadas na carne.
 (FRAGA, 2008, p. 457)

Tomando como ponto de partida a imagem de uma folha encontrada entre as páginas de um livro, a voz lírica recorda um momento considerado perfeito, e destaca o fato de que entre tantas folhas, a que escolheu para guardar represente a ilusão de ser possível capturar um instante único, instaurado pela força da

recordação: “Isto eu recordo agora neste toque/ Desidratado e incolor”. Assim, a escrita como metáfora da memória, torna-se tão indispensável e sugestiva quanto imperfeita, dada sua natureza extraviadora, na medida em que a presença permanente do que está escrito contradiz a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua, por incluir necessariamente, intervalos da não presença.

O reconhecimento como um ato mnemônico cumpre uma função necessária, caso contrário, explica Ricoeur (2008), “o enigma continuaria a ser uma aporia pura e simples” (p. 438). Deste modo, se na presença da folha a lembrança volta, é porque já estava perdida. O reconhecimento atesta a sobrevivência da imagem e sua localização dentro de um plano afetivo pela voz lírica. Como bem nos esclarece Aleida Assmann (2011), “não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. Para ser possível recordá-la é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la” (p.166). A recordação pressupõe esta alternância de presença e ausência e está fora do nosso controle. Assim, podemos dizer que uma das características da lembrança seria a sua virtualidade. Conforme observa Beatriz Sarlo (2007), na sua articulação sobre o tempo passado, “a lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra)” (p. 10).

No poema, a recordação é agenciada por um procedimento poético, a partir do qual, memória e imaginação são duas forças latentes conectadas, de modo que, “(...) evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela” (RICOEUR, 2008, p. 25). Para Ricoeur, a representação do passado aparece confiada à nossa custódia, também exposta às ameaças do esquecimento, que “é o emblema de quão vulnerável é nossa condição histórica” (p. 300). Ao mesmo tempo, reconhece o autor, o esquecimento não deve ser pensado apenas em seu sentido negativo, o esquecido não é apenas o inimigo da memória e da história, há uma face *positiva* do esquecido, o “esquecido de reserva”, que se constitui como um recurso “irredutível” e “reversível” por meio da memória ou da história, e/ ou pela força incontrolável da recordação, na sua reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente.

Se a lembrança “sempre exige um gatilho” para ser ativada, ao mesmo tempo ela pode ser “preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada” (HALBWACHS, 2006, p. 75-6). As lembranças podem ser simuladas quando, ao entrar em contato com as

lembranças de outros, sobre pontos comuns em nossas vidas, acabamos por expandir nossa percepção do passado, contando com informações dadas por outros integrantes do mesmo grupo e, podemos dizer, alargando, por outros registros.

Problematizando a relação entre percepção e a memória desenvolvida por Henri Bergson, Maurice Halbwachs, concebeu a memória como um fenômeno social. Em *A memória coletiva*, o autor entende a memória individual a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças, constituídas no interior de um grupo são construídas a partir das referências e lembranças próprias do grupo, e refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p.55). Esta perspectiva deve sempre ser analisada considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios. A natureza coletiva do mito e para além da formação da memória, Halbwachs nos diz que as lembranças podem, a partir da vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, é uma imagem engajada em outras imagens. Ou ainda, a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente. Halbwachs reconhece que não há memória que seja somente “imaginação pura e simples” ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito.

Bergson (2010), por sua vez, em *Matéria e memória*, na sua tentativa de entender as relações entre a conservação do passado e sua articulação com o presente, especificamente, a confluência de memória e percepção, pensa as lembranças em movimento; da imagem mediada pela imagem sempre presente no corpo, o mundo das sensações, da percepção imediata, até a mais profunda consciência que liga ação e representação centrada no corpo. O universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das idéias. Para o autor de *Matéria e Memória*, a lembrança constitui-se como sobrevivência do passado, conservado no espírito de cada ser humano que aflora sob a forma de imagens-lembrança.

A folha reencontrada por Myriam Fraga, desencadeadora da lembrança, é um motivo poético. O que é recordado pelo toque – “Isto eu recordo agora neste toque”

–, é um “momento perdido no passado”, recuperado e sentido pelo corpo: “Palpitando de leve contra o vento/ E o perfume discreto de um caminho/ Feito de passos lentos e zumbidos/ Fervilhantes de abelhas”. Na sua composição, o poema recupera, no presente, o encanto de uma experiência na sua virtualidade, mas que continua presa ao passado, também virtual, por raízes profundas. Na medida em que a lembrança se atualiza, nos diz Bergson, “tende a viver numa imagem” (p. 158). É pela imagem, em seu estado presente, que a lembrança pode ser percebida. Só através dela um estado presente pode participar do passado.

O poema “Uma folha encontrada entre as páginas de um livro”, constitui-se mais do que um poema disperso, publicado em uma coluna de jornal e, posteriormente, na seção dos “Inéditos esparsos”, de sua *Poesia Reunida* (2008). Ele faz parte de um contexto anterior a sua presença nestas duas publicações, e é sobre isso que estamos interessados ao adentrar no arquivo da escritora, ao percebermos como este poema integra um plano maior, um projeto pessoal assumido como tal, mais de vinte anos depois, resultado de uma experiência que posteriormente resultaria no livro *Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem*, ainda inédito para o grande público leitor.

3.1 Mais do que o roteiro de um livro

O ponto inicial de nossa viagem foi Washington D. C. capital dos EEUU onde está a sede do programa. Lá chegamos às 9 horas da manhã, depois de uma viagem de dez horas de vôo. Encontramos guias/ interpretes à nossa espera, guias que nos acompanharam durante toda a nossa estadia; estes guias nos acompanhavam apenas nas programações oficiais, pois no tempo livre estávamos à vontade para tomar o destino que mais nos aprouvesse. No final da tarde deste domingo, fomos a um jantar informal na residência da senhora Maggie Mac Farland, coordenadora do Bureau de Assuntos Educacionais e Culturais da USA. Neste jantar tivemos, pela primeira vez, ocasião de contatar com a realidade típica de uma família americana que nos pareceu de classe média. A Sra. Mac Farlen reside em Arlington, um dos locais mais encantadores que conhecemos em termos de moradia. As casas são praticamente escondidas pela densa vegetação, não há cerca nem nenhuma divisão entre as propriedades, ruas limpas e bem sinalizadas. O jantar foi frugal, mas em sua simplicidade nos aqueceu o coração, ainda inquieto da chegada. No dia seguinte, iniciamos os contatos e começamos a cumprir o roteiro.(FRAGA, In: “Caminhos de volta”)

Em 17 de agosto, de 1985, Myriam Fraga¹⁵ e os escritores Claudius Portugal (BA), Moacir Amâncio (SP), Iris Gomes da Costa (RJ) e Maria Amélia Mello (RJ) viajaram para os Estados Unidos da América, a convite do Departamento de Estado Americano, como parte do Programa de Visitantes Internacionais¹⁶ que incluía um projeto voltado para escritores brasileiros. O programa tinha como objetivo dar aos participantes uma visão do cenário literário norte americano, proporcionando encontros e debates sobre interesses profissionais entre escritores dos dois países, promovendo uma maior compreensão da sociedade e da cultura dos Estados Unidos. A viagem durou 28 dias e, conforme Myriam Fraga, “os objetivos foram atendidos, embora não se possa realmente afirmar que em tão curto tempo alguém possa conhecer verdadeiramente um país” (FRAGA, “Caminhos de volta”). Por outro lado, reconhece a autora:

...pode-se, isto sim, ter uma visão de conjunto mesmo porque pela diversificação de nosso roteiro, que incluía desde pequenas cidades como grandes metrópoles, nos foi fácil compreender que um país que tem como o nosso, a dimensão continental, não pode apresentar uma face uniforme, mas múltiplas realidades que é preciso ir descobrindo à medida de uma maior aproximação.

Em “Caminhos de volta”¹⁷, Myriam Fraga relata como a viagem¹⁸ ocorreu, e apresenta uma espécie de roteiro das atividades realizadas, com alguns apontamentos de impressões que teve e pessoas que conheceu, pelos menos algumas, em geral professores e escritores. Viagem recuperada pela força da memória, entendida pela autora como uma espécie de travessia “poética em sua

¹⁵ Em “Caminhos de volta”, a autora apresenta uma breve biografia de seus companheiros de viagem. Claudius Portugal, Moacir Amâncio, Iris Gomes da Costa e Maria Amélia Mello.

¹⁶ O Departamento de Bureau de Assuntos Educacionais e Culturais do Estado (TCE) trabalha para construir amigável relações pacíficas entre os povos dos Estados Unidos e as pessoas de outros países através de atividades acadêmicas, culturais, desportivos e intercâmbios profissionais, bem como parcerias - Privadas públicos, a fim de promover a compreensão mútua.

¹⁷ Palestra apresentada na Academia de Letras da Bahia, após o retorno da viagem realizada por Myriam Fraga aos Estados Unidos. Nessa ocasião a autora não mencionou o fato de ter escrito os poemas nos caderninhos.

¹⁸ Sobre a importância da viagem relatada em “Caminhos de volta”, Myriam Fraga esclarece: “Agora minha dúvida. Porque sendo essa uma das experiências mais importantes que vivi nunca me refiro a ela, nem no currículo onde estão citados vários lugares que visitei a serviço da literatura jamais foi mencionada esta viagem?” (Conversa com a escritora em maio de 2013)

circunstância”. Viagem que alargou o horizonte de experiências da autora de aclimatar-se a outro país.

Apenas “impressões poéticas”, é o modo como Myriam Fraga define os registros dos caderninhos¹⁹ de viagem que viriam a se tornar *Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem*. Os caderninhos de viagem, diferente de um diário, são outra forma de arquivar a memória, não como meros instantâneos fotográficos de momentos significativos, do que se é dado a ver e se sente no transcurso de uma viagem.

As “impressões poéticas”, por vezes embaralhadas, podem ser lidas como “estrofes errantes”, reconsideradas posteriormente, quando Myriam Fraga, após o resgate dos caderninhos, pensa na possibilidade de um livro. Mas não estamos atrás de determinados índices para entendermos a sutil mecânica que os manuscritos deixam entrever. Não é a nossa intenção estabelecermos certezas, sempre frágeis, acerca de um processo, do tempo da “escritura das origens”, da origem do livro antes do livro, “o tempo dos possíveis, do acabamento longo ou breve, incerto ou perfeito” (HAY, p.13). Interessa-nos entender o manuscrito como um texto móvel, por ele exibir o vestígio de um “acontecimento estético”, objetivo maior da escritura.

Portanto, interessa observar e relacionar os “índices visíveis de um trabalho”, o traço de um ato. Interessa não o que a escritora *queria dizer*, mas o que ela disse de uma escritura desenvolvida na liberdade da solidão, consciente de que a tentativa de “decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o tornam possível” (HAY, 2007, p. 20).

Produto da experiência pessoal intransferível da escritora, os registros dos “caderninhos de viagem”, espécie de prototexto²⁰, mais do que serem considerados

¹⁹ “Na época não me ocorreu de fazer um diário do roteiro dos lugares que visitamos ou pessoas que encontramos, embora soubesse da sua importância. Só ficaram os caderninhos com as impressões poéticas, guardados num fundo de gaveta (para variar). Quando voltei fiz uma palestra na Academia relatando em parte minhas impressões, mas não falei dos poemas. Só há poucos anos atrás, fui procurá-los e achei que podia ser que valesse a pena publicá-los. Retomei os escritos e desde o ano passado estão prontos para a publicação, mas até agora (...)” (Explicação dada por Myriam Fraga, em maio de 2013, durante uma conversa).

²⁰ Louis Hay (2002), em “O texto não existe’: reflexões sobre a crítica genética”, retoma o termo proposto por Jean-Bellemin Noël em *Le texte et l’Avant-texte*, de 1972, a partir do contraste texto/prototexto, pondo em discussão a antiga oposição entre texto ao não texto. A noção de prototexto, melhor definida por Jean Bellemin Noël, em 1979, em *Essais de critique génétique*, estabelece de forma nítida: “a diferença entre texto (acabado, ou seja, publicado) e o prototexto reside no fato de

parte de um inventário, que posteriormente viriam a se tornar *Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem*²¹ seguem na esteira das observações de Benjamim acerca de Proust, de que o autor “não descreveu a vida em sua obra como ela de fato foi, e sim a vida lembrada por quem a viveu” (p.37). Os caderninhos não se constituem como meros registros de viagem. Essa é a possibilidade através da qual se busca encarar tais registros, reescritos posteriormente, levando em conta que um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio depois.

Ao resgatar os caderninhos, a escritora começa outro processo e, mais uma vez recorremos às observações de Benjamim, para quem “...o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (p. 37). Interessa, assim, o que sobreviveu ao destecer do esquecimento, tal o desmanchar dos pontos do bordado de Myriam Fraga que, “vencendo o muro das lembranças, encontra a matéria prima de sua realização” (FRAGA, 2000, s.p.). O que nos leva a pensar o movimento de retomada dos registros, da modificação decorrente do trabalho com a forma, anos após a viagem realizada pela escritora. Mais que isso, o acontecimento lembrado torna-se invento, parte de uma gramática estabelecida ao longo da vida da escritora, se ampliarmos esta perspectiva para toda a sua produção.

O primeiro caderninho é uma espécie de bloco promocional, talvez, por isso, a pouca quantidade de folhas destacáveis (dez ao todo), sem linhas marcadas, e páginas timbradas com informações do hotel Dupont Plaza, onde Myriam Fraga havia se hospedado quando chegou à cidade de Washington D. C., nos Estados Unidos. Nesse caderninho, encontramos anotações de viagem, valores de despesas, números de telefone, dois desenhos de mobiliário, além de alguns registros datados, denominados pela autora como “impressões de viagem”, que modificados posteriormente, pertencerão a *Peregrinos e torta de maçã – impressões de viagem*, por isso, desde já, os chamaremos de poemas, mesmo que inacabados. Nesse primeiro caderninho, as informações pessoais se misturam aos registros

que o primeiro nos é oferecido como um todo fixado em seu destino, enquanto que o segundo traz consigo e proclama a sua própria história” (HAY, 2002, p. 38).

²¹ Título atribuído ao conjunto apenas em 2013 por ocasião da decisão da escritora em publicar os poemas, já digitados e organizados.

poéticos, de forma intercalada, mas respeitando os limites de cada um, sempre divisados por um traço horizontal.

No primeiro caderninho, podemos identificar três poemas escritos de forma fragmentada. O primeiro está na terceira folha e é datado do dia 22 de agosto de 1985, não consta o título, mas sabemos se tratar do poema “Brandon Town”, pela leitura de um único fragmento que corresponde a primeira estrofe que sofrerá sutis modificações, deslocamentos, cortes e inclusões de novas palavras. Uma espécie de tentativa da escritora para compor os sentidos de uma experiência estética, na sua organização futura, bem como a sua ampliação, após o seu resgate.

O registro seguinte, fragmento intitulado como “BREADLOAF”, em caixa alta, não está datado. Ele está dividido em três fragmentos numerados, o que entendemos ser um indicativo de organização. O registro que se segue após este, não tem nem suas partes numeradas, nem um título. Como no primeiro caso, ao recorrermos a versão final de *Peregrinos e torta de maçã* à procura de alguma equivalência, encontramos o poema “Brandon Inn”, que é dedicado, não por acaso, à Emily Dickson, poeta americana conhecida por uma poesia que insere elementos triviais, cotidianos, domésticos, do vestuário, bem como de pequenos seres da natureza, dando vida às coisas e formando quadros, por vezes, verdadeiramente surreais, embora expresse idéias bastante claras, através de uma linguagem plástica, com liberdade sintática única, muito próxima do uso oral da língua.

Emile Dickinson, de poesia densa e paradoxal, criou um idioma poético próprio e de mistério, desprezando as fórmulas ou a regularidade convencional da poética de seu tempo. O universo imagístico dos fragmentos iniciais de “Brandon Inn”, se reportam diretamente ao universo configurado pela poeta americana Emile Dickinson: a casa, seus espaços, os elementos do mundo privado, excluídos na obra de outros poetas de seu tempo.

“Brandon Inn” é o nome de uma pousada histórica, localizada em uma pequena vila na cidade de Brandon, do estado de Vermont, nos Estados Unidos. The Brandon Inn, como é chamada, foi fundada em 1786. O Inn é uma das mais antigas empresas de hotelaria, de operação contínua em Vermont. Os fragmentos que lemos nesse pequeno registro, mesmo sem ter sofrido as modificações finais estruturais, ou mesmo na escolha do léxico que dê conta da experiência da escritora naquela região, considerada por ela como aprazível, repercutem os detalhes da

velha casa, fixados na memória, de um outono pressentido, da história de um país no seu início, por isso, “...o bater do coração de antigos peregrinos”, no último verso, encerra a força de um passado preservado.

Os fragmentos de “Brandon Inn”, encontrado nesse primeiro bloco de notas, a princípio, até parecem seguir uma ordem, mas superada a leitura da primeira parte, os fragmentos seguintes estão misturados, não correspondem a ordem final do poema que encontramos em *Peregrinos e torta de maçã*. A escrita cursiva dos fragmentos, sem intervalos, quase como um jorro de palavras, parece-nos atender a demanda do registro rápido, da apreensão de momentos singularizados pela força estética, com que a poeta imprime seus esboços, que serão retomados posteriormente.

Um segundo caderninho, também uma espécie de bloco, bem mais volumoso, e sem identificação ou localização, contém mais registros, na sua maioria, fragmentados e datados, corresponde a parte mais importante dos manuscritos que deram origem a *Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem*. Apenas um dos lados da folha foi utilizado.

Os esboços dos poemas possuem poucas rasuras e sofreriam diversas modificações futuras na escolha das palavras, na organização dos versos e estrofes, como no caderninho anterior. Também escritos de forma contínua, sem separações entre versos e estrofes, em termos de estrutura, ainda não é possível visualizar o resultado final, que só anos mais tarde seria estabelecido.

Pelas datas dos poemas no segundo bloco, em relação ao primeiro, se contrastarmos com o roteiro de viagem da escritora pelos Estados Unidos, irá se perceber o quanto sua viagem foi intensa. Conforme o roteiro apresentado em “Caminhos de volta”, pela divisão das datas e compromissos diários, mas sempre com horários livres para poder conhecer as cidades por onde passou, parece-nos que as datas dos textos dos caderninhos também sinalizam este trânsito, mesmo não nos possibilitando uma definição da concomitância entre o que foi feito em cada dia, e o que foi registrado de forma metafórica em seus esboços.

Na primeira folha do segundo caderninho consta o esboço do poema “New York”, datado de vinte e três de agosto de 1985, uma sexta-feira, ocupando uma página inteira. O esboço seguinte, intitulado “Greenwich Village”, ao que parece escrito no mesmo dia do esboço anterior, não está datado, ocupa duas páginas.

Apenas o próximo esboço, intitulado “On Broadway”, escrito no dia seguinte, é datado. Também este ocupa duas páginas.

Os esboços seguintes seguem este padrão: quando existe mais de um registro feito no mesmo dia, apenas o primeiro é datado. É o caso dos poemas “Domingo” e “Metropolitan”, divididos cada um em três partes, ocupam seis páginas do caderninho, ambos escritos no dia vinte e cinco de agosto de 1985. Os seguintes, “Retrato de Lavoisier e sua mulher” e “Van Gogh” são uma espécie de desdobramento de “Metropolitan”. A partir destes três esboços ou “impressões de viagem”, podemos ler um duplo movimento. Primeiramente, pela identificação da poeta com o imponderável durante sua visita ao museu Metropolitan, no deslizar pela história e percalços da humanidade a partir de seus “restos”. E um segundo movimento, marcado pela oportunidade que a autora tem para ver os quadros do pintor Irlandês Van Gogh e de Lavoisier, que lhes provocam uma profunda emoção, seja pela expansão biográfica dos pintores, a partir de sua experiência como visitante do museu, seja por reconhecer em suas vidas, a força criadora da arte de forma intolerável.

Em “Van Gogh”, intitulado posteriormente como “Os sapatos de Van Gogh”, a oportuna expressão “Dilatado coração”, utilizada pela escritora, no poema dedicado ao pintor impressionista, nasce de um susto, momento em que a poeta, ao se confrontar com a imagem do par de sapatos, sente-se deslocada ou, antes, arrebatada violentamente, por isso a necessidade de “...costurar lentamente os pedaços”. Havia, por parte de Myriam Fraga, na ocasião de sua viagem aos Estados Unidos, grande expectativa em relação à visita ao museu Metropolitan, em especial a possibilidade de ver os quadros de Van Gogh, pelo menos alguns, e de ler neles os vestígios de uma vida atormentada, nas pinceladas espessas com cores vibrantes, para sentir a “...emoção mais verdadeira”, desesperadamente difícil de ser captada, a partir da qual a poeta se vê espelhada.

Seguindo o roteiro de viagem de Myriam Fraga, temos os poemas “Long Island”, “Os sinos da liberdade”, “Philadelphia”, “Seattle” (onde dois esboços estão fundidos – “São Francisco”), “Friendschip”, “Los Angeles”, “Holywood” e “Mercearia Coreana”. Cenas recortadas na passagem, mas não como simples instantâneos fotográficos. O que se guarda na memória é a parte mais significativa de uma experiência. Podemos dizer que o *punctum* dessas imagens se constitui como metáfora.

Os esboços dos poemas escritos durante a viagem de Myriam Fraga aos Estados Unidos, não se constituem na mera descrição do caminho percorrido, dos lugares visitados, do que foi visto ou mesmo sentido pela autora. Eles são de outra natureza. Por isso, as “impressões poéticas” constituem-se como uma escritura em movimento, fragmentos errantes que são os “índices visíveis de um trabalho” (HAY, p. 19) em processo. A escritura é um texto inacabado, e pela sua própria natureza integra relações entre várias camadas que constituem o fazer artístico.

3.2 Do livro *Peregrinos e torta de maçã: a viagem*

Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem, resultado da recuperação e do trabalho com os fragmentos dos caderninhos, é um livro que atesta a força da recordação, “ressuscita as velhas emoções, as quais, na medida em que se alheiam no tempo, se vão fazendo mais débeis e também mais doces” (BONET, 1970, p. 81). Nesse movimento de imprevistos da escritura, que mescla “o preciso com o impreciso”, a paisagem e o retrato, conforme observa Bonet “se desrealizam, perdem fidelidade, pois a recordação tem a virtude de semi-apagar as coisas, de idealizá-las ou deformá-las ou defrontá-las” (p. 62-63).

Em “Roteiros”, espécie de apresentação que abre o livro, a escritora esboça sua definição de viagem, das reais às imaginadas, centrando-se nas viagens circulares do pensamento, na procura infinita por respostas e da travessia sem retorno. Nessa apresentação, fica-se sabendo mais, também, acerca da gênese do livro, de como a experiência de uma viagem repercutiu, tomou forma: “... guardei lembranças como amêndoas num frasco. Muitos anos depois, ao reencontrá-las condensadas nas páginas de pequenos cadernos, foi como se reinventasse minha fábula de eterno navegante em busca de si mesmo”.

“Roteiros” funciona como mapa, “do vivido e esquecido”, segundo a autora, uma forma de refazer suas verdades, de “...travessias reinventadas no mapa dos roteiros de um território ambíguo como a própria vida” (FRAGA, in: “Roteiros”). *Peregrinos e torta de maçã*, na sua “versão final”, preparada para a publicação, ainda não foi entregue ao público²², mas já concluída desde 2013, quando a autora havia sinalizado o desejo de publicá-lo.

²² Em 2016, dois anos depois de concluir o livro, a autora preparava sua publicação.

3.3 Das cidades

Cada cidade tem sua escritura, caligrafia inscrita nos muros, nas esquinas, na pátina que o tempo vai depositando aos poucos nos telhados. E seus decifreadores (FRAGA, 2000, p. 11).

As cidades escritas de *Peregrinos e Torta de Maçã* constituem-se como portos de passagem: Washington D. C., New York, Philadelphia, Brandon, Seattle, São Francisco, Los Angeles, Hollywood, Breadloaf. Elas pulsam ao longo do livro e podem ser lidas em paralelo ao roteiro estabelecido pela escritora em “Caminhos de volta”, já que seguem o mesmo percurso, tendo em vista que o livro está organizado em conformidade com o roteiro da viagem realizada pela escritora em 1985.

O sugestivo título do livro, que trata de uma viagem inventada parece fazer uma alusão ao passado da formação de um país, e sua configuração. Soma-se a isso um típico prato da culinária estadunidense, a torta de maçã, símbolo de inscrição para um regime de afetos. Importa tanto a possibilidade de se traçar uma relação com plano histórico, dado todo o contexto do livro já apresentado, como considerar práticas culturais consolidadas ao longo do tempo. Por isso, sobre o título do livro, cabem, algumas breves observações.

No princípio da formação dos Estados Unidos da América, diversas regiões do território foram ocupadas por espanhóis, holandeses e ingleses, entre os séculos XVI e XVII. A criação das primeiras colônias foi determinante para a constituição de uma nova cultura, marcada pelo deslocamento de povos europeus, o que mudou o cenário nativo. Peregrinos, assim se autodenominou o grupo de ingleses que partiu da Europa rumo ao Novo Mundo. A constituição histórica dos Estados Unidos da América tem como ponto de partida, o primeiro assentamento inglês bem sucedido, que foi a Colônia da Virginia em Jamestown, em 1607, e a Colônia de Plymouth, fundada pelos Peregrinos, em 1620.

Antes de desembarcarem no novo território, os Peregrinos redigiram um documento oficial no qual os colonos davam a si próprios grandes poderes de autogoverno. Viveram o primeiro grande inverno e, sem tempo suficiente para cultivar quaisquer plantações muitos morreram de fome. Nesse período, a primeira ação de graças foi celebrada por estes colonos. Esta é a história fundadora, e que é celebrada, a que é reproduzida, inclusive, na consolidação de um imaginário.

Dividido em cinco partes, em *Peregrinos e torta de maçã*, o sujeito poético que atravessa seus poemas está diante de um país em sua alteridade, como algo a ser visitado, conhecido, sentido, registrado. Os poemas nomeados inicialmente pela autora como impressões de viagem, também em seus caderninhos, são compreensões estabelecidas pela força da ficção. Por isso, também, podemos dizer ser um livro de memórias inventadas. De modo que se entendermos que a experiência se dá na particularidade do vivido, como observa Montaigne, a literatura estaria inscrita nessa esteira, como resultado inseguro de uma atividade escritural.

Em *Peregrinos e torta de maçã*, as cidades não são constituídas só pelo aspecto físico-geográficos da paisagem urbana, mas estabelecidas mediante relações, a partir de um modo de ler, que desloca os dados culturais mais específicos, redimensionando, a partir de uma dada “cartografia simbólica”, o imaginário e a história, através da voz lírica que as dinamiza e não se pode esquecer: a cidade da memória é lida no momento em que é percorrida. Tal como propõe Roland Barthes, no ensaio “Semiologia e urbanismo”, a cidade seria o resultado de uma leitura, também construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e cultural, pensando-a, assim, como condensação simbólica, cenário de mudança em busca de significação.

Renato Cordeiro Gomes (1999), ao refletir sobre literatura e experiência urbana, diz que “escrever, portanto, a cidade é também lê-la”, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista, por isso, invisível. Escrever a cidade é “engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel”. Mapear seus sentidos múltiplos, suas vozes e grafias, é, portanto, uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, estabelecendo um jogo complexo de relações.

O discurso que dá a ver as cidades invisíveis, tratadas por Gomes (1999) em “Cartografia urbanas: representações da cidade na literatura” não duplica essas cidades como num espelho. Para o autor, nunca se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo, existe uma relação entre eles, uma vez que “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas”. Se na cidade tudo é símbolo, o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. Ao mesmo tempo, ressalta Gomes, que o “poder gerativo da linguagem” impede que ela se cristalice em seus emblemas: “há sempre margem para uma combinatória outra, a fim de que outra cidade imaginária possa existir, grafia urbana produzida

pela atividade de leitura” (1999, s.p.). Ler essas grafias urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno.

Ao situar a literatura no lado informe da vida, do inacabado, Deleuze (2011) a pensa como devir, processo, passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido. Essa compreensão nos interessa ao lermos *Peregrinos e torta de maçã*, mas sabemos que “é necessário distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, através da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados” (SOUZA, 2011, p. 19) pela escritora, afinal, “não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho” (SOUZA, 2011, p. 19).

Evita-se, portanto, os métodos antigos da crítica biográfica praticada pelos defensores do método positivista do século XIX até meados do século XX, que viam a “interpretação do fato ficcional como repetição do vivido”. O que interessa aqui é a possibilidade de considerar que “os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida” (SOUZA, 2011, p. 21).

Ler as cidades escritas de *Peregrinos e torta da maçã*, na sua “forma final”, de livro já organizado para a posterior publicação é saber que a existência de índices de leitura presentes, tanto nos cadernos, onde os poemas estão registrados em forma de anotação, como no texto “Caminhos de volta”, ou, ainda, na pequena explicação que antecede o poema, “A uma folha encontrada entre as páginas de um livro” – nosso ponto de partida, ao enveredarmos por seu arquivo pessoal, são acontecimentos discursivos que podem ser considerados como “moeda de troca da própria ficção, [...] uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, p. 20-21) .

A cidade é um texto escrito ao longo do tempo, e, segundo Orlandi (2004), que a compreende através do discurso, é possível ler suas dimensões e representações do sensível, suas formas visíveis. Renato Cordeiro Gomes (2008), em *Todas as cidades, a cidade*, considera a cidade construída pelo discurso como possibilidade de visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor. Para Kevin Lynch, em *Imagem da Cidade*, o importante é pensar que a cidade está viva graças às pessoas, também pela manutenção ou mudança na sua estrutura: “Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está

sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma” (p. 2).

Pensar as representações da cidade implica em atentarmos para um duplo movimento da memória: o primeiro, ligado diretamente ao indivíduo que tem estabelecido pela memória o desenho da cidade a partir de um regime de afetos. O segundo movimento consiste em perceber nesse a força da coletividade, visto que o indivíduo se constitui como um ser social, de relações, de visões e formas de apreender o mundo, que também é de todos os indivíduos que dividem o mesmo espaço citadino.

A memória da cidade, nesse sentido, como construção coletiva apresenta-se desenhada afetivamente pelos sujeitos nela inseridos. Os fragmentos urbanos estão impregnados de subjetividade, que podem ser pensados a partir do conceito de *topofilia*, proposto pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, para quem “uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas (...) chamar a atenção para áreas da experiência que de outro modo passariam despercebidas” (TUAN, 1983, p. 180).

A respeito das metrópoles, teóricos como Georg Simmel, em suas reflexões, a percebem como espaço único no qual o homem constrói não apenas a sua história, colocando os indivíduos diante de tendências conflitivas na vivência de sua individualidade. Como Benjamim, o autor busca na metrópole as características que condicionam e problematizam a vida moderna. Simmel vê a metrópole como lugar do fluxo constante de pessoas e objetos; é a sede da economia monetária, onde a dimensão econômica uniformiza os indivíduos e as coisas, e determina relações e atitudes; também se configura como uma estrutura impessoal, que se sobrepõe aos indivíduos, homogeneizando-os.

O mundo da metrópole moderna estaria impregnado do que Simmel chama de “espírito objetivo”, que predomina sobre o “espírito subjetivo”. Nesse sentido, a metrópole é marcada por uma força racional. Além disso, Simmel observa que é no espaço da metrópole moderna que o indivíduo está inserido dentro de um processo de individualização. O indivíduo inserido na metrópole encontra-se esmagado pelo anonimato, pela indiferença, pela impessoalidade, características do “espírito objetivo”, ao mesmo tempo livre e desenraizado, na constante reelaboração de si mesmo.

A cidade, como bem destaca Renato Cordeiro Gomes (2008) é “fruto da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza” (p. 24), sendo

palco de uma tensão que se estabelece entre a “racionalidade geométrica” e o emaranhado das existências humanas. O trabalho de Gomes segue um foco multidisciplinar, no que tange ao olhar lançado sobre a cidade, na relação estabelecida entre o sujeito e urbe, a partir da escrita - desenho da metrópole moderna, presente em seu traçado escritural, pictural e literário, “tecido nos fios de um palimpsesto que guarda os restos mnemônicos do texto citadino” (p. 12), como bem observa Eneida Maria de Souza, em seu percuciente prefácio.

Saber da cidade é entender que ela também é um registro semiótico estabelecido a partir de relações e sentidos, que lhes são atribuídos como uma identidade. A cidade escrita é um registro aberto, constituído por fragmentos, universo de muitos planos. Assim, ler/ escrever a cidade é tentar captá-la nas suas dobras, “é inventar a metáfora que a inscreve , é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (GOMES, 2008, p. 30).

Washintgton D.C., a capital dos Estados Unidos da América, localizada no Distrito de Columbia, é o título da primeira parte de *Peregrinos e torta de maçã*. O poema “Em trânsito”, anunciador do “roteiro a desdobrar-se” nas páginas seguintes, se impõe como desafio, em meio aos temores que o sujeito poético diz pressentir: “anseios, medos, desejos”. O desafio de recomeçar o caminho e ter a certeza do “itinerário cumprido” já está dito nesse poema inicial:

Entre a partida e o regresso
Quantos labirintos,

Quantos longos corredores,
Entre nuvens, percorridos.

Roteiro a desdobrar-se
Entre sustos e abismos,

Anseios, medos, desejos,
Temores pressentidos,

No espaço de cada porto
O itinerário cumprido,

Pássaro refazendo
A rota dos aflitos,

Em cada recomeço
Um novo precipício.

No poema seguinte, intitulado “Washington D. C.”, nome da capital americana, configura-se como novidade que se descortina ao olhar, a captar o máximo de informações visuais possíveis, mas sempre atento às particularidades observadas no seu roteiro: “Nas ruas, indianas com rubis apagados na testa,/ Negras com roupas coloridas/ E nenhum remorso de sua beleza escrava./ Adolescentes vitaminados. Louras, louras, louras./ No bar da esquina, a garçonete/ liberando fantasias em turistas de passagem”. Também a compreensão geográfica e territorial de Washington nos é apresentada como sendo uma cidade cortada pelo rio Potomac, localizada entre os estados da Virginia e Maryland.

A voz poética que atravessa as três partes do poema é a de um viajante latino que está fascinado e segue seu percurso compondo quadros, “como um postal, um flash na memória”. São composições particulares de sua percepção da geografia urbana: das casas, das ruas, praças, monumentos que a distingue de outras, bem como a diversidade de pessoas. Na sua pressa, essa voz se deixa arrebatada, sobretudo, pela paisagem: “É tudo um bosque só: álamos, choupos, carvalhos./ As casas escondidas como animais na floresta (...)/ Folhas enroladas prenunciam o outono./ Mais um pouco e será como um fogo nas copas”.

No poema “New York”, outra cartografia é apresentada. É sobrevoando a cidade que a voz lírica projeta seu sentimento de instabilidade, também de surpresa e medo, mas isso não impede que a cidade seja contemplada:

De avião, na curva do céu
Sobre Manhattan,
Que ave mais peregrina
Entortou
Nosso equilíbrio instável?

O medo como garras,
O olhar aflito, cartão postal
Dissolvendo-se em grito,
Dividindo-se, entre o mar
E os rios que a limitam.

O sol sobre Manhattan
Fiscava um olho rubro,
Bola de fogo
Nas gargantas do abismo.

E o corpo
Pedindo apenas paz
Às tulipas faiscantes.

O roteiro do livro segue espelhando a viagem realizada por Myriam Fraga por diversas cidades americanas, como saltos sobre o mapa. Assim, cidades como New York, em toda a sua diversidade nos é apresentada a partir de seus pontos de referência, a exemplo da biblioteca do congresso e do capitólio, mas também de cenas cotidianas que surpreendem pela singularidade, como as vivenciadas na área residencial do tradicional bairro que dá nome ao poema “Greenwich Village”. Berço da geração beat, Greenwich Village é uma região da cidade de New York, onde ocorreram inúmeros eventos de grande impacto na cultura americana da segunda metade do século XX:

GREENWICH VILLAGE

Para Dizzy Gillespie

Partimos como animais sedentos ao bebedouro.
Que água é essa que encanta?

Oh! Yeah!

A passagem para o infinito tem insondáveis desvios.
A prata rebrilhante dos metais acariciados
E a voz, a voz, a voz.

Oh! Yeah!

Uma voz no escuro como um cansaço de séculos.
Uma voz como chibatadas nos ombros,
Como cavalos galopando no sangue.

Atmosfera invisível que se toca,
Como peles se tocam.

Oh! Yeah!

É bom demais, homem!
Arranca do último metal este sopro,
Som de seiscentos negros.

Oh! Yeah!

Um rumor de palmas marcando o compasso
E a apoteose final. Clarinetes em pânico.
Talvez nunca, nunca. Ou talvez sempre.

Oh! Yeah!

O poema “Greenwich Village” é dedicado ao famoso trompetista de jazz, cantor e compositor, Dizzy Gillespie. A voz que se enuncia ao longo do poema está imersa num processo de encantamento diante da “... prata brilhante dos metais

acariciados” e da voz que se distende como o “som de seiscentos negros”, voz cortante, metaforizada pela imagem das “chibatas nos ombros,/ Como cavalos galopando no sangue”. O espetáculo presenciado pela voz lírica segue até o último verso, finalizado com a expressão “Oh! Yeah!”, que ao longo do poema delinea a cadência dos versos. Ao se configurar como uma cena, o poema, com sua atmosfera estonteante, é regido pelo rumor das palmas até a “apoteose final”.

3.4 Entrando no museu

Desde *As purificações ou o sinal de talião*, o enveredar pelo percurso tortuoso da história da humanidade, de retornar à origem de tudo – o vazio primeiro, atravessando o espaço sagrado do mito, já corroído pelo logos, até o adentrar na cena contemporânea dos ídolos e seus emblemas, a poeta reconhece ser necessária a viagem empreendida pela voz que atravessa seus poemas, “reinventando a si mesma em cada sujo enigma” (p. 19), a fim de adivinhar-se como “uma esfinge sem cabeça e sem resposta alguma” (p. 19).

Purificar-se, nesse sentido, ganha importância pelo reconhecimento do passado, dos primeiros nascimentos, pois, conforme a poeta, “Talvez regressar nos devolva o previsto, o vácuo inicial, a Grande Mãe, o abismo” (p.21). A purificação só é possibilitada pelo reconhecimento do que a poeta denominou como “herança de sangue”, a partir do que se é herdado: da lei de talião, do olho por olho e dente por dente, tal como foi instituída pelo código de Hamurábi. Sua perspectiva de passado, que leva a assertiva de que somos todos feitos de destroços, “Salvados de antigos crimes”, é parte de um movimento contínuo da memória para a compreensão do tempo presente.

Esse é o empreendimento purificador proposto em *As purificações ou o sinal de talião*, a ascense reivindicada que se constitui como uma espécie de arqueologia do humano, tentativa de “ligar presente e passado, revelando-nos que cada criatura humana é um elo de uma solidária cadeia e que, em cada uma, está contida toda a História” (BRITO, Mário da Silva, In FRAGA, 1983). Filho da necessidade, afirma a poeta, este livro constitui-se, já o dissemos, como um projeto a partir daquilo que Myriam Fraga diz reconhecer ser uma herança de séculos, “resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades”. Navegar no próprio sangue, nos diz a autora, é parte da procura pela decifração de um rastro, do trabalho arqueológico para compor

uma genealogia da humanidade a partir de uma memória fragmentada, tentativa de tornar os “passados presentes”²³ (HUYSSSEN, 2000).

Por sua vez, Foucault, em *Aula de 7 de janeiro de 1976*, alinha-se com esta questão, ao problematizar o termo arqueologia, sugere que o mesmo deve ser acompanhado de uma abordagem genealógica, possibilitando, assim, uma descentralização do emblemático discurso e o poder que norteia o campo de atuação da ciência e do saber. Assim, Foucault nos apresenta duas possíveis definições para arqueologia e genealogia:

Chamemos, se quiserem, de “genealogia” o acoplamento dos conhecimentos eruditos e das memórias locais, acoplamento que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais. (FOUCAULT, 1999, p. 13)

Eu diria em duas palavras o seguinte: a arqueologia seria o método próprio da análise das discursividades locais, e a genealogia, a tática que faz intervir, a partir dessas discursividades locais assim descritas, os saberes dessujeitados que daí se desprendem. Isso para reconstituir o projeto de conjunto. (FOUCAULT, 1999, p. 16)

Ao destacar o exercício genealógico como uma “tática de intervenção” que nos permite associar a genealogia a um trabalho mais efetivo e mais pragmático, o autor o pensa também como um avanço em relação ao exercício da arqueologia. Como “anticiências”, as genealogias provocariam deslocamentos no *status* do discurso científico, empregado como sinônimo de verdade e poder. Para Foucault, tal como ele engendra na sua *Microfísica do poder*, a relação entre “verdade” e “poder” e seus discursos, é muito mais complexa e difusa do que podemos imaginar. A verdade não existe fora do poder ou sem poder, ambos estão interligados: “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (...)” (FOUCAULT, 1979, p. 12). O sentido de verdade não é transparente, linear, mas resulta da coerção e efeitos de poder, e produz também efeitos de poder.

²³ Termo cunhado por Andreas Huyssen, na sua análise da emergência inflacionada do passado, como uma preocupação das políticas culturais, desde a década de 1980, em presentificar os registros e rastros traumáticos do século XX. Assim, em *Seduzidos pela memória* (2000), o autor aborda os impactos sobre a construção do tempo e do espaço contemporâneos, ao entender que presentificar o passado implica vê-lo como contemporâneo ao nosso tempo, o que sugere uma leitura da História como construção discursiva instável e passível de mutações.

Por isso, não se trata da genealogia negar o saber científico, mas de questionar sua atuação como discurso de poder, de propor uma relação mediadora entre as distintas formas de saber pela abertura da própria História, reconhecendo a existência de uma rede heterogênea de discursos oficiais e não oficiais que constituem um grande aglomerado. Genealogia, então, passa a ter, conforme Foucault, um sentido insurgente:

Trata-se da insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento do discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. (...) É exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate. (FOUCAULT, 1999, p. 14)

Ao passo que a genealogia foucaultiana propõe a insurreição do “saber das pessoas”, de “um saber particular, um saber local, regional, um saber diferencial” (FOUCAULT, 1999, p. 12). Essa genealogia estimula a criação e valorização de espaços discursivos alternativos de forma combativa, que possam desvelar conhecimentos e sujeitos soterrados pelo tempo, instaurando a retomada e reescrita da própria História.

É importante observar que o exercício genealógico faz-se presente nas obras de Myriam Fraga como um todo, não apenas em *Purificações ou o sinal de talião*. Toda vez que a autora envereda pela história desliza pelo território do mito, nunca de forma confortável. Essa genealogia questionadora é motivada pela necessidade de “expor a dificuldade e o fascínio pelo passado, no que este tem de inabordável e irreprimível” (HOISEL, 2011, p. 9). Por outro lado, na sua poética, a memória não está centrada na consciência histórica instaurada pelo recordar lírico, mas de algo mais profundo situado no plano da experiência subjetiva, “quando vozes atuam, pedem deslocamentos de discursos e revisões de lugares de poder” (HOISEL, 2011, p. 10), tornando “impossível calar o passado no seu relacionamento com a o aqui e o agora” (p. 10). Trata-se de assumir um percurso “tortuoso”, o que nos poemas iniciais de *Purificações...* se constitui como sendo a tentativa de unir as duas pontas de uma história mal contata, profundamente marcada pela violência, por isso também indigesta, tal como lemos em poemas como “Vórtice II”:

Tateamos no escuro.
Bestas
deuses
homens.

O universo nos dedos,

As obscuras
 Linhas do destino
 Em cada palma.

Redemoinho feroz,
 Ferozmente descemos
 Ao fundo de nós mesmos.

Um molusco na concha.
 Um sáurio
 À procura de espaço.

O nó dos intestinos
 Como um laço.
 (FRAGA, 2008, p. 223)

Na poesia de Myriam Fraga, o conteúdo de um museu só entraria em conformidade com este empreendimento, pela fragmentada exposição dos registros de um percurso, marcado pela tentativa de compreensão do passado e do presente, mas não a sua celebração. Passado e presente, elementos essenciais para a concepção de tempo (LE GOFF, 2003, p. 207), estão diluídos pela força do mito, ao expor o drama humano e sua “trágica herança, de bem e mal”, o que, conforme a poeta, já no seu prefácio de *As purificações*, diz ser o “que nos divide e soma”.

Assim, desde o primeiro poema intitulado “As purificações”, o retorno ao nascimento (origem da vida), das formas ainda indefinidas, de retorno ao caos inicial se dá pela memória que a voz poética diz estar correndo no seu próprio sangue: “...meu sangue é memória regressando”. A busca por respostas para um enigma amaldiçoado, como o que é proposto pela Esfinge rege toda uma transformação. A reinvenção de si que a voz lírica projeta é a mesma que também percebemos ao longo da obra de Myriam Fraga, mediante a incorporação de vozes que assumem uma postura reivindicadora em relação ao passado.

Em poemas singulares como “Arqueologia”, esse percurso inicia-se pelo passado histórico, “na sala dos museus” (p. 228), pelas imagens do homem “primitivo”, expandindo-se para além das fronteiras do tempo cronológico, ao adentrar no domínio do mito que é profanado pelo homem do tempo presente, reconhecido como filho de Caim, a amaldiçoada “Estirpe de lobos/ Sem perdão”:

Na sala dos museus,
 Os cérebros colados
 E entre órbitas vazias
 A etiqueta e um número.

A ficha, o dossiê,

A teoria, a hipótese.

Três molares pescados
No entulho das grutas.

Digital no silêncio,
Fóssil
Entre lascas de sílex.

No entanto, a fogueira
Era apenas o encontro,

E entre oferenda e banquete
Devoramos os deuses
E distribuímos as tendas,

Os filhos de Caim, a negra
Estirpe de lobos
Sem perdão.
(FRAGA, 2008, p. 228)

A violência da traição do personagem bíblico que aparece nos versos como uma herança imperdoável, pode ser lida na sala dos museus, pela marca de sangue que estes exibem não apenas pela forma como muitos foram constituídos, mas pelo testemunho material do que é celebrado. Em *Purificações ou o sinal de talião* não há celebração do passado.

O museu, que tem origem na Grécia, no Templo das Musas (Museiόν), geradas a partir da união mítica celebrada entre Zeus (o poder e a vontade) e Mnemósine (a memória) não faz mais parte de um tempo mítico, mas do tempo humano, por isso cronológico, de uma trágica história de sangue. O museu, agora, é desejo de organizar o passado para ser visitado.

Retomando Mário de Andrade, que reconhece e afirma que *Há uma gota de sangue em cada poema*, Mário Chagas, ao parafrasear o poeta, reconhece e sustenta que há uma gota de sangue em cada museu. Para o autor, “a possibilidade da paráfrase ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão especificamente humana” (1999, p. 3).

Chagas explica que este “sinal de sangue”, é marca inquestionável da historicidade e “de condicionamento espaço-temporal”. Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, espaço de conflito, campo de tradição e contradição, de presença e de ausência, de lembrança e de

esquecimento. Por isso, a possibilidade do museu ser aceito como campo de luta se distancia da idéia de “espaço neutro e apolítico de celebração da memória daqueles que prematura e temporariamente alardeiam os louros da vitória” (CHAGAS, 1999, p. 19). Este campo de luta é similar ao que lemos ao longo da produção poética e biográfica de Myriam Fraga, pela encenação do passado histórico e/ou mítico, problematizado a partir da atualização de suas tensões, e que em *As purificações ou o sinal de talião* são potencializados.

Em *Purificações ou o sinal de talião*, o deslocamento em direção ao passado, que vai das salas dos museus ao mergulho profundo no *in illo tempore*, mediante a incorporação de imagens e vozes que passam a assumir uma postura reivindicadora, em relação à forma como ficaram caracterizadas pelos discursos da história ou pelas representações artísticas, não está organizado a partir de um continuum, linearmente conformado, mas em camadas ou saltos, deslocamentos necessários para a compreensão do tempo presente.

Nessa perspectiva, conforme observa Myriam Fraga na sua “Explicação (quase) desnecessária”, o poeta estaria cumprindo sua mais importante tarefa, que seria, como já dissemos anteriormente, de “...regressar no tempo através da Poesia” (FRAGA, 2008, p. 218), para alertar aos homens que o esquecimento pode levar a morte. Conforme observa o mitólogo Mircea Eliade (1991), o esquecimento, seja do passado histórico ou primordial, está diretamente relacionado com a morte, que remonta ao Letes, o rio do esquecimento, na concepção grega, segundo a qual esquecer é uma forma de morrer, por isso, quem entra no Letes, esquece de todo o seu passado.

Nas quatro partes de *Purificações ou o Sinal de Talião* – “O talhe das Pedras”, “O Vaso Ritual”, “O Sinal de Talião” e “A Anunciação do Silêncio”, os poemas de cada parte não estão fechados em si mesmos, eles se comunicam com poemas das outras partes, e até com outros livros da autora, como *Femina* (1996) ou os poemas do capítulo “Inéditos esparsos” de sua *Poesia Reunida* (2008), pois constituem parte de um mesmo roteiro, ou seja, o do ser humano e sua viagem pela memória.

No poema “Linhagem”, o passado se constitui como um rio – uma recorrência constante na poesia fraguiana –, imagem de passagem utilizada tanto para se referir ao tempo (que conduz ao esquecimento), como para o tráfego entre mundos distintos e para transformações: o próprio devir. A voz lírica se refere ao rio, como lugar onde afunda a “barca escura / dos homens” (p. 248), sinalizando o

esquecimento como sendo algo que norteia a nossa humanidade. Porém, nesse mesmo poema, essa voz também deixa claro ter “a chave do tempo”, que lhe permitiria abrir caminhos pelas épocas guiando a si mesmo. Como os adivinhos Anfiarau e Tirésias, capazes de predizer o futuro e com profundo conhecimento do passado – da memória dos tempos – essa voz se apresenta amadurecendo de maneira “intemporal e eterna”, mas não podemos nos esquecer, claro, de que ter estas chaves implica um alto preço.

Também em “Astrologia”, a voz lírica aparece como um viajante capaz de ver e saber das coisas do mundo através dos tempos. Ela é o Oráculo a decifrar suas próprias perguntas, como uma Esfinge, mas “De respostas inventadas, / Desiguais” (p. 249). O poeta torna-se devorador da própria carne porque o “signo inquieto” do horóscopo que ele conhece acaba por mostrar-lhe a si próprio, e esta revelação o leva ao reconhecimento que lemos no último verso: “sou meu súcubo”.

Mas é em “Arqueologia” que a rememoração inicia-se pelo passado histórico, “na sala dos museus” (p. 228), onde se vêem os resíduos da história e a marca da ação humana, que se expande por outros poemas na tentativa de se decifrar o mundo, tal como podemos perceber em “Roteiro”, “Mapa”, “Arúspice”, “Desalento” e “Linhagem”, só para citar alguns. Esse retorno também se amplia para o presente, na tentativa de completar um ciclo sem fim, que sempre estará em aberto e questionador, em relação a conformação da memória, na tentativa humana de estabilizar (cristalizar) o passado, também em movimento. Nesse sentido, o surgimento dos museus, sobretudo os estruturados sobre bases positivistas de celebração da memória de vultos vitoriosos e de culto à saudade de heróis consagrados por uma “tradição inventada”, estão profundamente marcados pela força da contradição e do jogo dialético.

Ao entender que a memória é uma construção que não está aprisionada nas coisas, mas situada a partir de uma dimensão interrelacional, os elementos necessários para o entendimento da constituição dos museus estão postos. Por serem espaços de celebração da memória, do poder que decorre da vontade política de indivíduos e/ ou grupos, por representar os interesses de determinados segmentos sociais, os museus, de modo explícito ou não, trazem, de modo indelével, o “sinal de sangue”. Por isso é que os museus celebrativos da memória do poder, mesmo que tenham tido origem, de forma modelar nos séculos XVIII e XIX,

permaneceram sobrevivendo e reproduzindo ao longo do século XX a mesma concepção de culto à saudade, glorificando os acervos, considerados valiosos.

Estes museus tendem a se constituir como espaços pouco democráticos onde, conforme Chagas, o que prevalece é o argumento de autoridade. O que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Sendo assim, o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia), de relações que interligam os seres com os outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo.

O compromisso firmado é tanto o da preservação, como o de ser espaço de relação e estímulo às novas produções, isso sem que seja encoberto o “seu sinal de sangue”, que caracteriza a sua conformação como lugar de memória. A memória, sendo esta gota de sangue, na atualidade, obriga-nos a assumir uma posição dramática diante da vida e da morte. A vida envolve riscos e incertezas e a morte é o terreno das certezas. A existência do museu, afirma Pessanha (1989, p. 1), é estabelecida a partir do conjunto de gestos humanos, na tentativa de preservar da corrosão do tempo, dos traços ou vestígios do já feito, já criado, do acontecido. Essa memória, portanto, é constituída pelo conjunto de esforços e estratégias para resgatar o tempo perdido mediante algum tipo de reconstrução narrativa, fabular ou pretensamente científica.

O museu, no sentido de coleção pessoal, como o “museu de sonho” do poeta, constituído por formas residuais antigas muito particulares, ou enquanto instituição é, portanto, uma tentativa de se remontar ao passado. Chagas explica que apesar dos museus operarem com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, pelo menos em tese, o obstáculo às novas produções e criações culturais se impõem como um grande desafio. Em todo e qualquer museu está em cena uma visão possível sobre determinado fato, acontecimento, personagem, conjuntura ou processo histórico e não a história mesma.

Nora (1993) reconhece que estamos vivendo o tempo da aceleração da história, do tempo e, por conseguinte o passado tem se tornado cada vez mais rarefeito, algo desaparecido (morto). Este é o motivo para que se fale de memória, como tentativa de preencher os espaços vazios do esquecimento. Ela já não existe mais, por isso, é possível pensar nos lugares da memória, como uma articulação em que a consciência da ruptura com o passado se confunde com a memória

esfacelada. Para Nora, conforme observa Assmann, há lugares de memória porque não há meios de memória. A memória tornou-se um sentimento residual, como restos de um passado já morto. Assim,

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993: 12 - 13).

Ao mesmo tempo em que os lugares de memória são construídos a partir da experiência, pelos restos ou resíduos daqueles que vivem o lugar, a preocupação em perpetuar uma memória que é viva, o desejo de não esquecer e ser esquecido é a força propulsora para a manutenção de um ciclo. Para Nora, a memória precisa ser vivida a partir de seu interior para que não sejam necessários esses suportes exteriores, ou seja, essa guarda infundável de arquivos. A obsessão pelo arquivo, que marca o contemporâneo surge exatamente dessa necessidade de arquivar, e isso afeta a preservação integral de todo o passado.

Entremos no museu:

METROPOLITAN

I

Não foi certamente aqui que instituíram o divino.
Mas nestas órbitas vazias e no inescrutável sorriso
Há um sinal evidente da passagem.

Narizes quebrados. Caracóis de suas barbas.
Oh! Figuras assírias! Hei de voltar um dia, certamente.
Hei de voltar, quando o silêncio habite minha alma
E entre Nínive e Babilônia eu me faça em pedaços.

II

Há de o Eufrates certamente passar.
E o Tigre, o Tibre, o Ganges,
O Nilo e o riacho sujo de minha cidade,
Com um nome qualquer e nenhuma importância.

Sob tuas pontes, ó vestida de roxo, passarão todos os rios.

Não somente os rios conhecidos do mundo,
Carregados de história, podres de esperanças
Afogadas, de feridas lavadas,
Da nata asquerosa boiando em suas águas.

Os escuros rios do tempo,
Sombrias correntes sem margem e sem nascente.
Rios como cobras que se engolem.

Como animais noturnos que assustam e desaparecem.

III

Devo persistir quando o cansaço é como um violino,
Como um arco flexível polindo minhas vértebras?

Por centenas de vasos gregos, por dezenas de peças islâmicas,
No delicado jogo dos tapetes, ponto a ponto concebidos –
Lágrimas e lãs tecidas há séculos –
Com o cuidado das coisas que são eternas e não sabem.

Pé- ante- pé, busco o asilo dos sarcófagos.
Território neutro onde os olhos de Faraó nos entregam
A metade do mistério e as cartas do Tarot.

Nem o jade precioso da China
Nem a nacional aventura dos búfalos,
Apenas pássaros implumes perseguindo-se
No traço azul lavado das terrinas.

Olho de Faraó, desenhado como um peixe,
Com sua intensa pupila
E as sobranceiras fechadas ao primeiro aviso.

Não será preciso decifrar os hieróglifos nas portas,
Nem o encanto do pequeno leão de pedra
Onde minha mão crispada recolheu a energia
Acumulada dos séculos.

Pele de pedra rara, sabor de deuses ocultos,
Quem certamente, a não ser a Sibila,
Moveria estas pedras?

Esquece, visitante, tuas adolescentes enfermidades
E olha, face a face, no olho desta Esfinge,
Provando a sabedoria de suas fontes nevoentas.

O resto são apenas cristais colorindo as vidraças.
(FRAGA, Myriam, In: *Peregrinos e torta de maçã*)

Visitado por Myriam Fraga durante sua viagem aos Estados Unidos, o museu Metropolitan constitui-se como um momento de grande importância para a autora, seja pelo contato com o passado da humanidade, através de seus registros, seja pela experiência estética que este espaço lhe proporcionou. O Metropolitan Museum of Art, um dos maiores do mundo, fundado em 1870, na cidade de Nova York, sofreu diversas modificações, inclusive mudança de local e ampliações. Sua forma atual foi finalizada em 1991. Localizado na Quinta Avenida, incrustado no Central Park, dentro de uma área chamada Museum Mile, engloba diversos outros museus como o Guggenheim Museum, Museum of the City of New York, The Frick Collection, ele integra um complexo.

O museu como lugar de memória parece estar na contramão do excesso de arquivo que muitas vezes gera o mal de arquivo, onde há excesso de matéria, de material, de documentos e objetos. Essa procura pela materialidade, pelo objeto, pelos vestígios, integra o corpus da maioria das instituições hoje. Para que se configure como lugar da memória é necessário esse trabalho de presentificação, que não seriam ações de comemoração, como bem lembrou Nora (1993), mas de subjetivação do espaço, de deixar vir os fantasmas de tempos distantes diante de um não tempo, de um não-dito, de um não-lugar. A literatura seria, assim, essa forma singular de colecionar ou arquivar a memória, norteadas pela força da experiência.

3.5 Um coração dilatado

As paixões não são meros acontecimentos, ou, como observa Adauto Novaes (2009), um “simples complemento do mundo” (p. 8), fonte de prazer e angústia, alegria e tristeza, elas podem dinamizar e afirmar movimentos de liberdade a partir de caminhos às vezes inesperados, como são os da criação artística, gesto indomado, o que não necessariamente indicaria a ausência da razão, antes evidenciaria uma dimensão inconsciente, que “cria um verdadeiro império dos movimentos irracionais para a sociedade” (p. 8).

A arte escapa as banalidades, as simplificações, ao imediatismo, dinamiza um campo de conhecimento que move os sentidos e os pensamentos sem criar uma hierarquia. As rotas para sua realização não possuem protocolos ou, como observa Paulo Leminski, “o pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa

tem que ser pensamento selvagem [...], tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão” (LEMINSKI, 2009, p. 323).

A paixão está no campo das nossas ações cotidianas e, “por isso temos uma ideia, ainda que difusa e deslizando, do que seja paixão” (NOVAES, 2009, p. 8). Em se tratando do artista, sua paixão está inscrita em outros domínios, sem nos esquecermos, claro, que ele também está sujeito a apaixonar-se, no mesmo sentido usado cotidianamente pelas pessoas. A loucura, enquanto efeito da paixão, para o artista, se inscreve em outro território: o da criação. Assim sendo, esse “pensamento selvagem”, que alimenta o gesto criador como algo difícil de ser apreendido, pois os limites da racionalidade terminam quando o inconsciente põe em movimento outras instâncias desconhecidas, seguem os caminhos da paixão.

Para Foucault (2011), a loucura não pode ser encontrada no estado selvagem, “(...) ela só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam” (p. 163). Foucault sinaliza para o fato de que a loucura está inscrita/ escrita na sociedade a partir de uma dada ordem, que sofreu mudanças ao longo da história:

Assim, podemos dizer que na Idade Média, e depois no Renascimento, a loucura está presente no horizonte social como um fato estético ou cotidiano; depois, no século XVII – a partir da internação –, a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão. Ela perdeu essa função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (por exemplo, Lady Macbeth começa a dizer a verdade quando fica louca); ela se torna derrisória, mentirosa. Enfim, o século XX se apossa da loucura, a reduz a um fenômeno natural, ligado à verdade do mundo (FOUCAULT, 2011, p. 162).

O que Foucault chama de “ato de posse positivista”, ao tratar da loucura no século XX, se manifesta de duas formas. Primeiro pela “filantropia desdenhosa” da psiquiatria, com respeito ao louco, e, por outro lado, pelo “protesto lírico” presente na poesia de Nerval até Artaud, num “esforço para tornar a dar a experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que haviam sido aniquilados pela internação” (FOUCAULT, 2011, p. 163).

Em a *Loucura e as épocas*, Isaias Pessoti (1994) explica que o sentido atribuído a loucura, desde a antiguidade, variou muito no Ocidente. Desde os gregos, a natureza humana já era considerada contraditória. A loucura não tinha o

caráter patológico que a caracteriza hoje. Enlouquecer era perder a razão. Essa perda da razão também sofreu modulações. Em Homero, a perda da razão levava o homem a incorrer no erro. As divindades eram responsáveis por “roubar a razão” dos homens. Esse recurso era usado para que as divindades pudessem alcançar seus projetos e satisfazerem seus caprichos (suas paixões). Isso muda nas tragédias, quando o herói tenta evitar a *hybris* que produz a loucura, o homicídio, o suicídio, mas não consegue. A loucura torna-se tema, e não pode mais ser entendida apenas como perda do entendimento por obra dos deuses, ela passa agora a ser entendida como resultado de conflitos interiores vividos pelo herói.

Por isso, Olgária Mattos (2009), ao tratar do divórcio entre a razão e a paixão, as quais a loucura representa, na sua máxima pureza, o desgoverno, parte da leitura que Adorno e Horkheimer fazem da *Odisseia*, na medida em que nela está presente imbricações entre razão e mito, em sua função comum, ao se oferecerem como possibilidades simbólicas de lidar com suas necessidades: sobrevivência, conservação e medo. Assim, Ulisses é o herói que suplanta as paixões para superar as adversidades do seu mundo, agenciando a *metis*, que só é possível pelo exercício da razão. As paixões são indomáveis, nisso representam uma ameaça ao que a razão pode prever e controlar.

Por isso, a viagem de Ulisses é o caminho da constituição do sujeito racional e sua luta contra a natureza externa e interna. Controlar a natureza (a que é externa ao homem) torna-se metáfora para o controle do mundo interior, que o herói descobre não ter domínio, por isso ele está sujeito a força da paixão, da qual tenta fugir, e de todos os desdobramentos possíveis decorrentes dela, que o afastam do controle sobre o mundo de seus próprios atos.

A arte é o que dá sentido as ações do artista e, mesmo quando este é incompreendido, sabemos ser ele um intérprete do mundo que o oprime. Assim foi Antonin Artaud, artista do múltiplo, do imprevisível, das formas incertas que escapam a uma ordem pré-estabelecida. Entre a loucura e a arte, ele revogou as normas sociais em nome da criação; ou mesmo Van Gogh, cuja condição marginal que o circunscreve como artista moderno estava atrelada a expressão da loucura, como uma espécie de “evasão de si mesmo”, “não fosse ela acompanhada de tanta lucidez, revelada no autoquestionamento constante que pauta toda a correspondência do artista, até a última carta” (GODOY, 2002).

Já a poeta Myriam Fraga não está circunscrita no mesmo universo temporal de Van Gogh, nem no mesmo horizonte social. A loucura não é o ponto que nos faz trazê-la para esse diálogo, pelo menos não a loucura enquanto patologia (questionável), quando falamos de Artaud, ou mesmo de Van Gogh. A poeta, leitora e espectadora, que tem a poesia como paixão pela linguagem (seu movimento criador), mas também condenação, transgressão do real, volta seus olhos para o pintor impressionista em um momento de total espanto. Esse momento, em que a arte potencializa seus sentidos, também está contido no gesto criador, quando a poeta, que vê o mundo e o sente, o projeta em seus versos como memória, mobilizando vivências, expectativas, refletindo seu próprio ato de criar. Van Gogh, nessa perspectiva, está no centro do diálogo entre arte, loucura e criação.

Pierre Hahn, em seu breve prefácio à edição brasileira *Van Gogh - o suicidado da sociedade*, ressalta que o livro de Antonin Artaud também pode ser pensando como uma “autobiografia disfarçada”, pois encontramos nele índices biográficos que nos remetem ao próprio autor. De fato, a estreita aproximação, tão aguda, entre Artaud e Van Gogh, seja pela incompreensão social, seja pela perspectiva artística que ambos sustentaram ao logo de suas vidas, nos permite localizá-los na zona de um desconforto intelectual, que marca a leitura de suas produções, justamente por questionarem a Razão Ocidental.

Talvez, o que tenha perturbado a autora, seja o espanto, algo muito próximo do que para Artaud, configurava-se como o conformismo dessa razão que as pinturas da Van Gogh atacavam, na medida em que elas eram “fogos de guerra”, perturbando a visão de mundo Ocidental, com imagens na contramão do esperado. Ao pôr na berlinda, não os costumes, mas as instituições da época, as pinturas de Van Gogh deslizavam para o terreno da desrazão, passando, suas obras, a serem lidas como sendo os registros de uma alienação – a loucura. O que Artaud questiona, e isso ele o faz se colocando em situação similar, é justamente a loucura como uma total desrazão quando, na verdade, ela é a “expressão da revolta de um espírito clarividente em excesso” (p.7), como observa Pierre Hahn, no já citado prefácio.

Van Gogh - o suicidado da sociedade põe em questão uma das inquietações de Artaud, que encontra em Van Gogh o exemplo maior de identificação, a subversão das noções tradicionalmente aceitas sobre a relação entre criação e loucura. A antipsiquiatria e suas correntes críticas e inovadoras promove um

deslocamento de perspectivas, não são mais as obras dos “loucos” que precisam justificar-se, “mas sim a psicologia que agora deve justificar-se diante de tais obras” (WILLER, 1983, p 14). Por outro lado, Foucault já havia observado que a loucura é justamente ausência da obra. O verdadeiro artista não abdica da criação.

Artaud, em sua obra, revela que ser louco é ser tratado, acima de tudo, como pessoa alienada: “homem que preferiu ficar doido, no sentido social, a rejeitar certa idéia superior de honra humana” (p. 13), pautada na razão conformista com o mundo e sua ordem excludente. Para Artaud, o alienado é um homem a quem a sociedade não quis ouvir que, impedido de dizer das “insuportáveis verdades”, provoca na sociedade um grande desconforto.

Não é apenas a obra de Van Gogh que está em “intempestiva transmutação”, a obra de Artaud, em sua multiplicidade inquietante, é impossível de ser domada, e reflete sua “recusa em participar nas gesticulações de uma sociedade que se nega a pôr em causa o que existe nela de apodrecido” (HAHN, 1983, p. 6). O louco como o clarividente, num retorno as matrizes gregas mais antigas, não pode mais ser ouvido, por isso é encarcerado, no que Artaud chama de masmorras – os hospícios.

Com uma obra numerosa e variada, mesmo se considerando poeta antes de tudo, Antoni Artaud encontrou nas cartas a sua forma de predileção, sobretudo, pelo fato de ser por meio delas possível se dirigir a um interlocutor específico. Em “Carta aos médicos-chefes dos manicômios”, Artaud reverbera sua revolta em um tom de total descrédito, nas instituições responsáveis por encarcerarem aqueles que foram banidos do convívio social. Põe em questão o que se considera loucura, e atesta a incapacidade dos médicos e da própria ciência, ressaltando que “os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social” (ARTAUD, 1983, p. 31). Não é a toa que em *o Suicídio da Sociedade*, ao tratar de Van Gogh, o autor se refere a medicina como a grande inimiga de todos os gênios, questiona o direito concedido aos médicos psiquiatras, apoiados na jurisdição das leis e dos costumes e de um conhecimento legitimado pela razão, que freia o livre desenvolvimento dos delírios. Artaud acusa aos médicos de que pela “superioridade da força” se impõe uma ditadura social, exigindo “que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem” (p. 31).

No dia 11 de maio de 2013, a escritora Myriam Fraga compartilhou, em uma rede social, o poema intitulado “Os sapatos de Van Gogh”, que fora escrito durante

sua viagem aos Estados Unidos, após sua passagem por Nova Iorque, em visita ao Museu Metropolitan, em 1985 e faz parte do livro inédito, já mencionado, *Peregrinos e torta de maçã*. Nesse poema, um instante foi recortado: a vida de um artista e sua obra, pela experiência da visão de um dos vários quadros que Van Gogh pintou, e que tem como imagem central um par de sapatos:

É preciso costurar lentamente os pedaços.
 Houve, na verdade, a véspera.
 Na verdade houve, há muito tempo,
 A emoção dos ciprestes e da noite estrelada.

Mas o momento ideal do encontro
 Foi como um murro no estômago,
 Como um surdo bater do coração dilatado.

Flores azuis na jarra e o vestido negro.
 Não, não te olharei nos olhos, Vincent,
 Nas profundas catedrais submersas das pupilas.

Teu é o amor que não houve,
 Meu, o silêncio absoluto da falta.
 Um crescente medido no desespero
 Da desmedida paisagem.

Vincent, talvez a vida seja mesmo apenas isto:
 Um reverter dos subterrâneos insondáveis das minas
 E o coração a estalar na semântica do grito.

Mas como captar o exato instante
 Da emoção mais verdadeira, quando

Diante dos sapatos de solas gastas e cordões
 Tantas vezes desesperadamente trançados,
 Lágrimas rolaram lavando-me a face
 Da poeira acumulada entre máscara e maquiagem?

Aqui, vários índices biográficos de Van Gogh aparecem metaforizados, e vão se desvelando, na medida em que a emoção cresce diante do susto da visão de um quadro. “Os sapatos de Van Gogh” nasce de um susto, do momento em que a poeta, ao se confrontar com o quadro, é tocada, arrancada de sua zona de conforto. O quadro visto por Myriam Fraga, no Museu Metropolitan, foi um dos vários pintados por Van Gogh entre 1886 e 1888, quando o artista estava vivendo em Paris. Uma das pinturas de sapatos mais notáveis criadas por Van Gogh foi o “Par de sapatos”, de 1886. Esta pintura foi discutida em um ensaio intitulado *A Origem da Obra de Arte*, de Martin Heidegger, em 1930, e desde então, tem sido objeto de muitos

debates, que cercam a arte e a vida de Van Gogh, a partir de uma série de pinturas com sapatos velhos que o mesmo fez. São quadros que despertam certa inquietação. Na leitura de Heidegger, o sapato, utensílio, se abre àquilo que ele é:

(...) enquanto nós somente tivermos presentes um par de sapatos em geral ou então olharmos, no quadro, simplesmente os vazios e não usados sapatos que lá estão, nunca experienciaremos o que o ser-utensílio do utensílio é na verdade. Pela pintura de Van Gogh nunca poderemos nem estabelecer onde estes sapatos estão. Em volta deste par de sapatos de camponês não há nada que indique para que servem e aonde pertencem. Somente há um espaço indefinido. Nem um único torrão do terreno ou do caminho do campo está neles grudado, que possa, pelo menos, indicar o seu uso. Um par de sapatos de camponês e nada mais.

Da escura abertura do gasto interior dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fatura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurescente e o não esclarecido recusar-se do desolado inculto terreno do campo de inverno.

(HEIDEGGER, 2006, p. 52)

Essa descoberta, do que ele é, também pode ser pensada por outra perspectiva, a da representação, a da categoria do possível, a partir da qual ampliamos a leitura dos sapatos. Entre a coisa em “si” e a obra, existe uma diferença, e o que aparentemente não passa de um utensílio, revela, no sentido de dar a conhecer, um mundo que invade os olhos do espectador. O que é sensível, na leitura de Heidegger, é a percepção do que não está presente estando presente na imagem dos sapatos de camponeses, tendo em vista que a obra manifesta um “ente determinado”, “deixa-o entrar na aparição” (HEIDEGGER, 2006, p. 52). Heidegger percebe o que vibra nos “Sapatos” de Van Gogh, sente seu apelo silencioso na evocação da terra, por onde caminha o camponês, e sabe que “no peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar (...)”:



Figura 1

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2004) inicia seu ensaio pela observação de que “a ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (p. 13). Em sua reflexão sobre a ciência, o homem e olhar, o autor volta-se para a arte, esse reduto do habitável, de fuga do artificialismo. Para o autor, o pintor é o único a ter o direito (ou o desejo) de olhar o mundo sem a obrigação de apreciar (diria inquirir), pois “as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude” (p. 15). A ocupação do pintor é habitar seu trabalho com seu corpo, a partir do movimento do olhar. Sua visão é “uma operação do pensamento”, da presença que pensa.

Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminção, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 15).

Mais que receptores, nossos olhos tornam visível o mundo que o pintor toma posse mediante o olhar. Na tela, correspondendo ou completando uma falta, na tentativa de respostas, e de outras faltas, temos a certeza de que “o olho é aquilo que foi sensibilizado por certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (p. 19-20). Eis o enigma celebrado pela pintura de Van Gogh, o da visibilidade de um mundo que ao se desvelar esconde uma falta, parcial e total, por

isso, louco. Seria essa a teoria mágica da visão que uma tela encerra, a partir de um gesto que não vemos: o da sua feitura? Para Merleau-Ponty, “o pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão” (p. 20). Sua visão é, portanto, a que dá acesso a um cosmo particular, sendo a mesma, espelho ou concentração do universo.

A poesia de Myriam Fraga, “Os sapatos de Van Gogh”, resultado do espanto de uma visão, é delineada por um sentimento afetivo que é projetado em versos que atestam uma necessidade do eu-lírico: “É preciso costurar lentamente os pedaços”. Antigo é o desejo de encontro da voz lírica que se projeta nos versos, remontando uma emoção anterior, ao momento presente naquele novo instante, “Como um surdo bater do coração dilatado”.

No terceiro verso do poema “A emoção dos ciprestes e da noite estrelada”, são evocadas as imagens de dois de seus famosos quadros, *A Noite Estrelada* (1889) e *Ciprestes* (1890). O primeiro, uma das mais conhecidas pinturas do artista holandês pós-impressionista, criada aos 37 anos, enquanto esteve em um asilo psiquiátrico, em Saint-Rémy-de-Provence, onde pintou aproximadamente 150 quadros. *Noite estrelada* apresenta um céu em movimento, ritmicamente harmonizado com a vegetação alvoroçada como um turbilhão de luz:



A voz lírica que delineia o momento do reencontro, na poesia de Myriam Fraga, a plena consciência do tempo ideal, é incapaz de não ser surpreendida pelo

susto de uma visão inesperada. Por isso, a imagem pulsante de um coração dilatado, como o dos apaixonados. O reencontro com as imagens gravadas na memória, pelo reconhecimento e identificação afetiva com um artista que testemunhou seu tempo, e que em vida não foi reconhecido. Artista cujo amor pela arte do visível – no sentido profano –, operou-se no desespero da incompreensão, projetando nas telas uma “desmedida paisagem”.

O reencontro entre o espectador com a obra de Van Gogh é a retomada de uma paixão, cujo movimento do reencontro é marcado por uma negação: “Não, não olharei nos olhos, Vincent/ Nas profundas catedrais submersas das pupilas”.

Em *Cartas a Theo*, já mencionada, ficamos sabendo que Van Gogh acreditava na ressonância profunda de cada matiz na alma humana, cada cor era o símbolo de uma paixão. Ele acreditava que era “bom amar tanto quanto possamos, pois nisso consiste a verdadeira força, e aquele que ama muito realiza grandes coisas e é capaz, e o que faz por amor está bem feito (...) porque a vida é curta e o tempo passa depressa” (VAN GOGH, 2012, p. 27). Viver todas as paixões, mesmo as não correspondidas, estando ele sujeito a “fazer coisas mais ou menos insensatas”, das quais ele disse se arrepende mais ou menos era estar sempre com o olhar em movimento.

A loucura, a ele atribuída pelos médicos de sua época, não conseguiu suplantiar a consciência crítica e reflexiva de sua obra, cujo processo está tão bem delineado nas várias cartas que escreveu ao seu irmão. Em uma dessas cartas, o artista lança mão de uma importante reflexão que põe em dúvida o lugar a ele destinado como alienado, como eram consideradas as pessoas com prováveis distúrbios mentais: “Agora, uma das causas pelas quais eu estou agora deslocado – e porque durante tantos anos estive deslocado – é simplesmente porque tenho idéias diferentes das desses senhores que dão cargos àqueles que pensam como eles” (VAN GOGH, 2009, p. 43).

O desespero que cresce na “desmedida paisagem”, presente nos versos do poema de Myriam Fraga, se abre para a compreensão da vida do artista, tão cheia de intempéries, de idas e vindas, de perdas, de não realizações marcadas, pelo que no poema se configura como “um reverter dos subterrâneos insondáveis das minas”, num duplo movimento. Basta lembrarmos que Van Gogh, nas cartas que escreveu ao seu irmão, se reporta as minas como sendo uma descida na escuridão, onde

“aprende-se a ver com olhos mais justos nas duras provas da própria miséria” (VAN GOGH, 2009, p. 52).

O mineiro, o homem do fundo do abismo, na luta contra a natureza que motivou o pintor a experienciar a descida nas minas, para sentir de perto a vida em sua inteireza, e em sua crueldade, metáfora de outra descida feita por ele ao longo de sua vida, nos versos de Myriam Fraga é como um coração “(...) a estalar a semântica do grito”, cujos sentidos parecem estar impregnados nas telas do artista. O poema tenta recompor, de certa forma, o momento “da emoção mais verdadeira”, quando a poeta, na presença do quadro “Os sapatos”, de Van Gogh, com seus cordões gastos e os índices de um sofrimento silenciado diluem a realidade, num processo catártico.

Em “Noite estrelada”, poema publicado em uma rede social, no mesmo período que “Os sapatos de Van Gogh”, a dimensão contemplativa desliza para reflexão em torno da morte. Novamente, a poeta convoca o pintor holandês para seus versos e, com imagens de uma obsessão, forja uma voz lírica desafiadora. O título do poema é o mesmo do famoso quadro, de imagem tão turbulenta. Nele, a autora reitera imagens do poema anterior, da tumultuada existência do pintor holandês, e, como no poema anterior, estabelece um paralelo com a vida do sujeito lírico, na sua reflexão sobre a morte. Este é o ponto principal:

Não quero a paz dos eleitos,
 Dos justos e dos ascetas,
 Nem o destino das almas,
 Eternamente despidas
 Dos humanos devaneios.

Quero antes o paraíso
 Vacilante dos inquietos,
 O horizonte dos loucos,
 Dos videntes, dos poetas.

Quero rolar nas esferas
 De delirante paisagem,
 Rodopio de asteróides,
 Nos quatro cantos do céu.

Quero vagar no caminho
 De atormentadas galáxias
 E navegar nos espaços
 Vazios de astronautas,
 De anjos e de profetas,

Entre circuitos concêntricos,
Pelos ramos de um cipreste
Num voo desatinado
Rumo a uma lua incompleta.

Quando eu morrer...

Quero ficar eternamente
Num quadro de Van Gogh,

Rodopiar num círculo de planetas
E descansar no brilho das estrelas,
Queimando ao sol de mil verões acesos.
(FRAGA, Myriam, setembro de 2013)

O poema faz parte de um conjunto robusto de poemas escritos pela autora nesse período, quando da descoberta de que estaria acometida de uma grave doença²⁴. Quando também o tom mais melancólico passa a impregnar sua poesia e a demanda da memória passa a ser uma forma de alinhar todo um percurso. Em “Noite estrelada”, a voz lírica deseja se eternizar num quadro de Van Gogh, sem perder o fulgurante brilho de sua vida. Intensidade “Queimando ao sol de mil verões acesos”.

²⁴ A autora passou, desde o final do ano de 2012 a se tratar de uma leucemia.

4. DE COMO SE CONSTROEM AS MEMÓRIAS DE ALEGRIA

Publicado em 1964, *Marinhas*, uma modesta edição de cem exemplares, com apenas onze poemas, e de circulação restrita, praticamente entre amigos próximos, foi o primeiro empreendimento editorial da poeta baiana Myriam Fraga, entusiasmada pelo convite a ela feito pelo gravurista, também editor, e diagramador, Calazans Neto, para publicar seu livro pelas Edições Macunaíma, que na época agregava inúmeros artistas e intelectuais em torno de suas publicações. Desafio relatado em sua crônica “Meu cavalo por um reino”, publicada no *IC* (Jornal da Indústria e Comércio), em 11 de novembro de 1984. Nessa crônica, a autora relembra o percurso da publicação de seu primeiro livro, segundo ela, uma aventura:

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

sogro acabara de comprar uma fazenda, sonho acalentado a vida inteira. Como eu gostava muito de montar e ele tinha uma especial predileção por mim (política a parte), pois o velho era UDN e eu era do contra, me dera um cavalo lindo, lindo. O bicho parecia uma pintura; pampa, branco e castanho, que nem cavalo de índio de filme americano, com uma crina sedosa, mais fina e tratada que o cabelo da dona. E ainda por cima bom de passo, finíssimo de sela. Eu sabia que um irmão de meu pai tinha o olho no cavalo e daí não conversei, falei com o tio e vendi o cavalo. Meu livro estava salvo.

Anos depois numa peça famosa, “A tragédia do Rei Ricardo III” de William Shakespeare, deparei com a seguinte frase: “Um cavalo, um cavalo, dou meu reino por um cavalo” e senti a relatividade de todas as coisas. Ele precisava de um cavalo para salvar a vida e por ele daria o reino. Eu fizera um percurso inverso e pelo preço de um cavalo comprara um reino sem limites (p. 2).

Não por acaso, a autora reconhece na publicação do livro de Ruy Espinheira Filho o caminho de muitos dos escritores baianos de seu tempo, principalmente a dificuldade para publicar seus livros e faz uma observação acerca da modesta publicação: “...tão fininho, quase um cordel, onde já se delineava vigorosa estrutura de sua poesia”.

Bem aceito pela crítica da época, *Marinhas* recebeu do jornalista, escritor e crítico Odorico Tavares, diretor dos Diários Associados na Bahia, uma referência elogiosa na sua coluna “Rosa dos Ventos”, publicada no extinto *Diário de Notícias*. Também foi congratulada por Stella Leonardos, na sua coluna “Estante de Poesia”, no *Jornal de Letras*, no Rio de Janeiro.

Marinhas, sem dúvida, uma das maiores alegrias da jovem poeta estreante, tornou-se protagonista de um feliz encontro entre ela e Jorge Amado, também em 1964, período em que o escritor já se encontrava morando definitivamente na Bahia. Em seu “Depoimento sobre Jorge Amado”, publicado em *Memórias de alegria* (2013), Myriam Fraga levanta algumas das possibilidades, de como seu livro acabara indo parar nas mãos do consagrado escritor:

Nunca soube ao certo como o livro chegou às mãos de Jorge Amado, provavelmente por conta de Calasans Neto; ou teria sido através de Zitelmann de Oliva, prestigioso intelectual, escritor e jornalista, um dos donos da gráfica que imprimira o trabalho? Ou talvez Odorico Tavares, o todo poderoso diretor do Diário de Notícias, que mantinha uma coluna literária, intitulada Rosa dos Ventos, na qual elogiara a estreante. (FRAGA, 2013, p. 17)

No mesmo depoimento, relembra ainda, o dia em que o encontrou pela primeira vez:

O encontro se deu num jantar em casa de amigos, onde estavam vários artistas e intelectuais. Ao ser apresentada ao grande escritor, apesar da minha timidez, não pude deixar de observar, com surpresa, que ele também parecia embaraçado quando disse: “Ah! É você... Gostei muito de seu livro, li para Zélia e ela também gostou bastante”. E, em seguida, para aumentar ainda mais o meu espanto, acrescentou, quase como se pedisse desculpas: “Acho que você deveria enviar alguns exemplares para outros poetas que irão também apreciar o seu trabalho. Se permitir posso lhe mandar uns endereços amanhã, pelo meu motorista. (FRAGA, 2013, p. 18)

Nesse primeiro encontro, Myriam Fraga conheceu a “tão proclamada generosidade de Jorge Amado para com os jovens escritores baianos”, que para sua surpresa, no dia seguinte, como lhe havia prometido, enviou pelo motorista um envelope pardo, contendo uma folha de papel com o timbre da Academia Brasileira de Letras, onde ele escrevera: “aí vão os endereços; acrescentei, também, alguns cartões que você, se achar conveniente, poderá enviar juntamente com o livro autografado” (FRAGA, 2013, p. 18).

De fato, Myriam Fraga enviou as cartas, conforme a lista que consta no arquivo da escritora. Receberam o livro os seguintes escritores: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Stella Leonardos, Eduardo Portela, Afrânio Coutinho, Lêdo Ivo, Cassiano Ricardo, Antonio Olinto, Sosígenes Costa e Guilherme de Almeida. As cartas foram respondidas. Nelas está contida uma leitura muito positiva acerca do livro, reconhecendo a qualidade da jovem poeta. Para estes escritores, a autora enviaria posteriormente seus próximos livros, mantendo algum contato e, com raras exceções, firmou-se uma relação duradoura.

A crônica “Meu cavalo por um reino”, bem como *Memórias de Alegria* são pontos de partida das memórias que seguem. Ponto de partida para o início de uma relação de amizade construída ao longo de décadas, e também de um novo papel que a escritora passou a ocupar como partícipe de um projeto de preservação da memória, com a instituição da Fundação Casa de Jorge Amado.

4.1 Uma Casa Azul

A Casa é belíssima e azul. Com sua fachada, onde as janelas afloram recortadas em arco, domina toda a praça. Pensando bem, não teria sentido ser em outro lugar. Quem conhece a cidade de Jorge Amado sente que aqui mesmo é que deveria estar sediada a Instituição que leva o seu nome (FRAGA, 2012, p. 12).

Inserida na paisagem romanesca principal, promovendo a convivência entre os registros da vida, as personagens da obra e figuras da história cultural baiana, a Casa pode ser lida como uma peculiar construção autobiográfica, que se valeu de parcerias, foi escrita a muitas mãos, mas tem a assinatura firme de Jorge Amado. (CUNHA, 2003, p. 123)

No dia 19 de agosto, de 1984, Myriam Fraga publica uma nota na coluna Linha D'água, ressaltando a importância de se ter um espaço para que fosse abrigado o acervo de Jorge Amado, e faz uma queixa acerca da morosidade do processo já desencadeado e que segundo ela, estava em “banho-maria”: “... Onde será então que se encontra a famosa “pedra do caminho”? Afinal, não é todo dia que se tem um acervo como este à disposição de uma coletividade” (p. 12).

Conforme observa a autora, em *Uma Casa de palavras* (1997), “a ideia de uma instituição que abrigasse o acervo documental e a obra de Jorge Amado e que fosse também uma casa da cultura baiana já fermentava há muito tempo” (1997, p. 20). Em *A Casa do Rio Vermelho* (1999), Zélia Gattai relata que houve pressões externas para que o acervo do escritor fosse doado a instituições estrangeiras que zelariam pelos documentos e teriam o maior empenho no estudo e divulgação de sua obra:

A carta vinha da Universidade de Boston. Assinada por um professor, falava em nome da universidade, pedindo a Jorge Amado que recebesse uma comissão de professores que voaria para a Bahia, especialmente para conversar com ele sobre um pedido de doação de seu acervo para a Universidade americana.

O acervo de Jorge Amado, material precioso, composto de centenas de traduções de livros seus para cinquenta e tantas línguas, em várias edições; artigos do autor e sobre o autor, recortes de jornais e revistas, teses de doutorado sobre sua obra, vindas de várias partes do mundo; centenas de fotografias e negativos; retratos e caricaturas do escritor, retratos de personagens dos romances vistos por artistas renomados como, por exemplo, Dona Flor vista por Floriano Teixeira e José de Dome, Tereza Batista vista por Calasans Neto, Gabriela vista por Di Cavalcanti; o próprio Jorge Amado visto por Caribé,

Portinari, Carlos Scliar e Calasans Neto, sem esquecer a pintura dos admiradores anônimos que, mesmo sendo amadores, quiseram expressar seu carinho retratando seu autor e seus personagens.

Material, aumentado a cada dia, há mais de meio século invadia armários, estantes e gavetas. Nossa casa tão grande tornava-se pequena para conter esse mundo de coisas, mas, sobretudo tornava-se cada vez mais difícil a sua catalogação, conservação e a preservação dos livros e documentos, dos filmes e fotografias, ameaçados pela umidade e em vias de destruição (p. 274-275).

Além da Universidade americana, também a Universidade de São Paulo (USP) desejou abrigar o arquivo do escritor, já preocupado com o destino do enorme volume de material acumulado ao longo de décadas. Por isso, Jorge Amado chegou a considerar a possibilidade de doar seu arquivo pessoal para a Universidade de Boston, mas Zélia Gattai se opôs por entender que o material deveria ficar no Brasil. Também resistiu a possibilidade apresentada pela USP. Para Zélia Gattai, o acervo de Jorge Amado deveria permanecer na Bahia, especificamente na cidade de Salvador. Esse fantasma só seria afastado, de fato, com a criação de um lugar específico no Brasil para abrigar tamanha produção, mesmo que grande parte dos inúmeros documentos anteriores a 1950 terem sido destruídos, nas perseguições políticas e pela natural dispersão dos anos de exílio.

Em a *Casa do Rio Vermelho* (1999), Zélia Gattai reconstrói diversos episódios da vida do casal, centrando-se no retorno à cidade de Salvador. Nesta Casa da memória, a partir do fazer ficcional, autora e personagem embaralham a ordem dos acontecimentos ao evocarem espaços e nomes de pessoas. O livro é formado por quadros, cenas, acontecimentos interligados, de certa forma, na medida em que se constituem parte do percurso da vida das personagens presentes ao longo da narrativa. Transformada em memorial, a Casa do Rio Vermelho guarda hoje objetos e lembranças da vida dos escritores Jorge Amado e Zélia Gattai, que lá viveram por cerca de 40 anos. O acervo possui documentos importantes, como cartas trocadas pelo casal com personalidades nacionais e internacionais.

Assumindo, portanto, um posicionamento ativo frente ao destino do acervo de Jorge Amado, a escritora Myriam Fraga é chamada pelo reitor da Universidade Federal da Bahia, Germano Tabacof, para participar da grande empreitada de criar um espaço que abrigasse o acervo do escritor, partindo em busca de recursos para a concretização de tal empreendimento junto ao poder público.

A Fundação Casa de Jorge Amado (FCJA), instituição privada sem fins lucrativos, finalmente foi instituída no ano de 1986, sendo assinada no dia 2 de julho, em Brasília, a escritura pública de sua constituição. Claro que houveram percalços e contratemplos, dúvidas que antecederam a confirmação da criação da nova instituição, percurso também relatado por Myriam Fraga em *Uma casa de palavras*. Nesse mesmo ano, a autora, que já

vinha com uma longa experiência na Fundação Cultural do Estado da Bahia, a convite de Jorge Amado, amigo de longa data, aceita o desafio de dirigir a recém-criada Fundação, espaço destinado a guardar o acervo do autor baiano. Em “De poeta a executiva”, a autora recupera, pelo engenho da memória, um diálogo que manteve com Jorge Amado, por ocasião do convite a ela feito para dirigir a Fundação:

Myriam, eu lhe chamei aqui, com seu marido, para lhe fazer uma proposta, um pedido... não sei se vai ser bom para você... do ponto de vista de sua criação, talvez atrapalhe... talvez você não escreva nunca mais... mas, eu queria muito que você fosse a diretora da Fundação. Germano será o presidente. Acho que você gostará, tenho certeza de que se sairá bem e, enfim, sempre há de sobrar um tempo para a poesia (FRAGA, 1997, p. 24).

4.2 Mais que uma Casa de Palavras

Habitar a Casa é um exercício de beleza. Nem precisava de outra destinação que servir de atalaia à contemplação de um cenário exuberante.

Mas a Casa tem um destino; traçado desde o início, quando era apenas um sonho. Uma casa de Letras, uma oficina de Palavras. Ponto de convergência, de ideias geradas ao sabor de conversas, troca de informações, prazer de descobertas, de achados e perdidos neste mundo fantástico da criação e do convívio (FRAGA, 1997).

Myriam dirige a Fundação em poesia, em fuso e roca, no embruxedo na fantasia, dona e comparsa, no esconjuro e na esperança, um ato de amor que ela repete a cada dia, a poeta Myriam Fraga (AMADO, 1992)

No dia 7 de março, de 1987, a Fundação Casa de Jorge Amado (FCJA) foi inaugurada. A casa arquivo, onde se encontra depositado não apenas o material relativo a produção literária do escritor, também é espaço da memória, do percurso de uma vida e suas inúmeras camadas, impossíveis de serem recuperadas em sua totalidade.

Na conferência “O documento e a ficção”, apresentada durante o Colóquio Jorge Amado, ocorrido em Paris, nos dias 15 e 16 de novembro de 2002, Myriam Fraga, além de apresentar o significado da Casa e relatar sua função como diretora da Fundação, explica que a função arcôntica daquele arquivo é parte integrante do projeto inicial,

que vai do domicílio, à Rua Alagoinhas 33 – isto é, do *domus*, da casa, da habitação, portanto um espaço privado –, ao território neutro do Arquivo, ali onde se instala o ônus de guardar, abrigar, às vezes até dissimular o documento, sob a jurisdição de um poder que define e condiciona sua própria existência e o referencia como averbamento e testemunha, em sua aura de permanência e significação.

Essa Casa, por sua vez, evoca outras casas e vozes, não apenas as que encontramos na produção romanesca de Jorge Amado. São vozes próximas, a de Zélia Gattai, companheira e cúmplice, habitante e viajante, que com Jorge Amado ocupou a casa número 33 na Rua Alagoinhas no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, e a da escritora Myriam Fraga, amiga e poeta, que atesta ser a Casa um lugar de encontro e preservação.

Ao mesmo tempo, a autora percorre outros espaços, através da poesia, se distanciando do sentido acolhedor da grande Casa azul ou da casa habitação, posteriormente transformada em uma espécie de museu/ memorial, localizada no bairro do Rio Vermelho. É o caso do poema “Sobrado amarelo”, publicado em *O risco na pele* (1979), cujos versos não reivindicam um sentido acolhedor para o espaço da casa:

I

Aqui
Onde o oco das coisas
Se disfarça

E se ruma o
Passado,
Sua amarga borracha,

Onde áspero o limo
Da paisagem
Se alastra

E uma ampola de tédio
Aponta nas torres
Altas.

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

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)

Como o próprio título demarca, sobrado é um tipo de edificação constituída por dois ou mais andares. Na época do Brasil colônia, os sobrados eram as residências dos senhores nas cidades e marcaram o início de uma tímida urbanização. São edificações caracterizadas por uma topografia tipicamente chamada de "mar de morros", como eram conhecidas as construções realizadas a partir do nível mais alto da rua, de forma que "sobrava" um espaço sob o piso principal da edificação. Com o tempo, este nível inferior passou a ser considerado o piso térreo, vindo a caracterizar os "sobrados".

Dividido em onze partes, a edificação colonial no poema "Sobrado amarelo" é local de evocação do passado, reiteradamente repetido, onde áspera é a paisagem e o silêncio é uma força devoradora, mas incapaz de aniquilar a materialidade da casa, que permanece apesar de corroída. A partir desse sobrado "salvado", com seus vestígios de memória, mesmo que fragmentada, tem-se a compreensão do tempo ao longo de suas onze partes. O sobrado "salvado" torna-se testemunha e legado, não apenas de um tempo passado, mas de uma série de experiências relacionadas à sua espacialidade.

Em *Uma casa de palavras*, livro comemorativo dos dez anos de existência da FCJA, Myriam Fraga relata o processo de criação da Fundação, e o seu percurso ao longo dos quinze anos de sua existência, apresentando em dados o resultado do empenho de anos de intensa participação no cenário cultural baiano, no tocante a

divulgação da obra de Jorge Amado, bem como fomentando a produção cultural baiana, sendo a Casa um espaço aberto a pesquisadores e a comunidade, constituiu-se como ponto de referência na geografia cultural da cidade. Nesse sentido, a Casa, enquanto instituição, conforme observa Myriam Fraga, “(...) possui uma natureza específica, de caráter cultural, advinda de que sua existência é gerada a partir da obra do escritor Jorge Amado” (1997, p. 16).

Também, na casa, encontrou-se por longos anos a sua guardiã, como denominou Jorge Amado ao se referir a Myriam Fraga, poeta que esteve à frente do projeto de preservação e difusão da obra do escritor. Como diretora da Fundação, Myriam Fraga compreendia o arquivo tanto como ponto de reunião, como garantia de continuidade de uma obra que não se esgotava naquilo que realizava através da escritura, do depoimento, da ficção, mas que “...amplia-se nas múltiplas possibilidades que oferece como ponto de partida aos estudos literários, antropológicos, históricos, sociológicos e lingüísticos, a partir de seu próprio reconhecimento” (FRAGA, 2004, p. 29).

Situada num ponto alto do Pelourinho, a FCJA proporciona uma visão privilegiada do seu mirante, como denominou Myriam Fraga o último andar do prédio. Da janela mais alta é possível visualizar as ruas em torno do grande casarão azul. O poema “Mirante”²⁵ pode ser lido a partir dessa posição, de onde a poeta projeta seu olhar, evocando em seus versos as entranhas da velha urbe e seu passado:

Tarde de ouro brilhando
 Nas vidraças, sol de puro êxtase,
 A peregrina luz dourada, no mirante
 Que se projeta no ar, como uma ave
 Pousada nos telhados, sobre a praça.

No peitoril em brasa, nos esconsos
 Portais onde habita o silêncio,
 Devoro cada momento, cadela de
 Murchas tetas, cega da luz excessiva,
 Babando um uivo longo sobre o mar
 Que se precipita na distância, e

Mais além, no horizonte incendiado,
 Regurgita velhas lendas, restos de naufrágio,
 Bartelões espanhóis, caravelas de proas alongadas

²⁵ O poema “Mirante” foi escrito pela autora em outubro de 1999, mas só foi publicado em 2008 na sua *Poesia reunida*, num conjunto intitulado como “Inéditos e esparsos”.

Surgindo das águas tintas, do encantado perau
Onde habita o improvável.

A cidade mergulhada na sombra alaranjada
Que, aos poucos, sobe do golfo imenso
E, suavemente, se espalha
No recorte do Recôncavo, povoado de ilhas.

Conjuração de pombos e de sinos,
A tarde apodrece como um fruto
A repartir-se em gomos nas esquinas.

O que farei agora, quando exausto,
O coração se inclina para o abismo
E lenta, lentamente, instala-se o conflito?

O tempo colou em minha boca
Sua boca de granito.
Neste mirante, debruçado
Sobre o verde infinito do mar
E torres centenárias,
O passado renasce nas ladeiras
De velhas pedras polidas,
Soturnas transversais
Onde habitam avantesmas,
E à noite vêm cantar,
Com goelas roucas, raparigas
De longos véus diáfanos e turbantes.

Esculpido pelo vento, o pelouro ressurgue
À luz que vem do ocaso, com argolas
De ferro e marcas no tronco rijo.

Ao estalar do chicote, um cheiro ácido
De sangue, de água suja, de cusparada
E mijo se espalha ao som crescente
De rezas, bruxarias, esconjuros, gemidos.

Na encruzilhada, luz e trevas,
O falo ereto, hierático, ardente
Como um círio, Elegbá
Se apodera das mulheres,
Perdulário de amor e malefícios.

No portal das igrejas recomeça a litania.
(FRAGA, 2008, p. 462)

O passado que renasce nas ladeiras da velha urbe impregna a voz lírica ao longo do poema. Do peitoril da janela se observa a cidade e o mar que se alonga para além do horizonte, presentificando tensões coletivas antigas e conflitos individuais do presente. Essa é a posição assumida pela voz lírica na busca de

respostas para o seu conflito, sua voragem, e a sua percepção das vozes do passado colonial, atravessada pelo o que denomina ser uma encruzilhada entre luz e trevas. Para Walter Benjamin, em suas reflexões sobre a *Origem do drama barroco alemão* (1984), a literatura se constrói com as ruínas do passado, com os resíduos de acontecimentos esquecidos e recalçados pela historiografia oficial. Assim, a literatura pode ser entendida como uma historiografia inconsciente e não oficial ao assumir o *outro* da história, por mobilizar as marcas recalçadas e esquecidas na memória: os fantasmas da história. Essa história não oficial, diferente do discurso historiográfico, que tem como tarefa o registro e a interpretação dos fatos e registros dos acontecimentos, se torna uma forma de consagração das potencialidades realizadas e não realizadas da história de um sujeito e de uma coletividade.

Em 2012, por ocasião das comemorações do centenário de Jorge Amado, Myriam Fraga publicou uma nova edição de *Uma casa de palavras*, agora com um balanço dos 35 anos, atestando a vitalidade da instituição, das atividades desenvolvidas em torno da difusão e da preservação da obra do escritor. A Casa, espaço de vivências e de recordações distribuídas pelas paredes, também é parte do percurso individual de Myriam Fraga. Assim, ao pensarmos na história da Fundação, também estamos folheando as páginas de outra biografia, não apenas a de Jorge Amado. O seu percurso, como diretora executiva da Fundação, bem como a grande admiração que tinha pela obra do autor baiano, os anos de amizade e sua experiência como leitora, resultam em textualidades futuras, a exemplo de *Memórias de alegria* (2013), onde retoma a imagem do velho casarão, na crônica “Jorge Amado para sempre”²⁶,

Do alto do casarão azul do Pelourinho, sede da Fundação Casa de Jorge Amado, procurando um caminho, um fio que me conduzisse através do labirinto de recordações que me afogavam, como ondas de um mar invisível, sentia - me como uma pessoa que, no meio de uma ventania, procurasse agarrar algumas folhas rodopiantes para colá-las num álbum. As palavras dispersavam-se, a memória fragmentava-se (FRAGA, 2013, p. 202).

²⁶ Publicada anteriormente na coluna Linha D'água do jornal A Tarde, 22 jan. 2001.

Na nova edição de *Uma Casa de Palavras*, como na anterior, a autora se localiza como parte desse processo, do percurso de uma vida dedicada a esse trabalho, não apenas como administradora de uma instituição, história que entrou nas páginas do livro, no miolo que enreda relatórios e fotografias. Mas existe outra história, a que ficou apenas na parte interna da capa, a que chamamos orelha, onde se pode ler *Uma casa de palavras* como sendo um pequeno resumo de sua viagem pessoal ao “centro da terra”, para a autora: “uma viagem que só poderia ter se realizado no embruxedo, na fantasia e que, quanto mais se afasta, mais parece fixar-se ao imóvel ponto que me prende no alto desta ladeira, onde passei parte da minha vida a escrever um livro invisível” (2012, s.p.).

Para além do que foi escrito ao longo de anos dedicados à memória do escritor Jorge Amado, existe a vida da poeta, mesmo diante da grande luz que a obra de Amado irradia. Ao se referir a um livro invisível (outro texto), escrito em paralelo a *Uma casa de palavras*, a escritora sinaliza outras demandas, longe dos holofotes, cuja luz incide sobre a obra amadiana:

O livro que não existe, mas que de certo modo me redime dos sonhos que não realizei. E haverá na verdade sonhos que não se realizam? Ou o sonho se realiza apenas no ato de sonhar? Aqui tentei escrever uma história, compor um mosaico, decifrar uma esfinge (2012).

E poderíamos continuar elencando as indagações da escritora: “Quando escutamos um sonho ecoar dentro de nós permanecemos imóveis, por quê? E quando os sonhos precisam ser escolhidos, o que fazer?” (FRAGA, 2012). É impossível levantar prováveis motivos de escolhas tão pessoais. A advertência feita por Jorge Amado acerca do processo criativo de Myriam Fraga, devido às dificuldades inerentes ao exercício de sua nova função, que poderia desviá-la dos caminhos da poesia não intimidou a poeta, pelo contrário, a autora considerava motivo de inspiração poder desfrutar da convivência de Jorge Amado, do “exemplo de uma vida inteiramente dedicada à literatura” (FRAGA, 2012).

Podemos dizer que o rápido balanço pessoal realizado pela escritora, antes de adentrar as páginas da segunda edição de *Uma Casa de Palavras* desliza pelos versos de um poema publicado no jornal *A Tarde*, no dia 04 de março de 2013, no qual o sugestivo título, “Travessia”, aponta os caminhos trilhados ao longo de uma vida:

Ao fim de minha vida busco a senda
Do infinito jardim do esquecimento,

Caminheiro perdido na miragem
Que se esfumou soprada pelo vento.

E enquanto a treva aos poucos se insinua,
Na medida em que o dia enfim se apaga,
Ao longe avisto um muro e uma porta,
No limite fatal do itinerário.

Tudo que fui e fiz e o que sonhei
Perdeu-se na poeira que ainda guarda
A marca de meus pés na longa estrada

E quando nada houver, além da noite,
Ainda me resta o espanto, resta o medo
Do que virá além daquela entrada.

4.3 Duas cidades, uma cidade

Sabemos, no entanto, que enveredar pela cidade na obra de Jorge Amado e Myriam Fraga é muito mais complexo do que se possa imaginar, tendo em vista que ela se constitui num emaranhado de ligações, justaposições e contradições. Para Brunel,

...temas já feitos e os temas pessoais coexistem na obra de um mesmo autor. A temática não poderia contentar-se com alguns temas envelhecidos. Sabe, sem dúvida, que o tema é um dado, um depósito, se se quiser: a palavra “tema”, cujo equivalente em grego não é atestado, se prende à raiz do verbo *tithemi*, que significa “posar”. Mas esse depósito é vivo, irrigado (BRUNEL, 1995, p. 111).

Num estudo temático são destacados vários estratos, explica Brunel, desde uma *temática Pessoal*, *temática de Época* e *temática Ancestral*, que beira o território do mito. A cidade, nesse caso, corporifica uma teia de relações e põem em cena experiências vitais para o escritor, que por ela também transita, caso de Jorge Amado e Myriam Fraga. Cidade e texto ou cidade-texto são dimensões de uma criptografia. Enquanto relato sensível das formas de ver a cidade, o texto seria mais do que uma descrição física da cidade, é tecido simbólico que cruza, conforme observa Gomes (2008), “lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica” (p. 24).

A *temática pessoal*, a qual se reporta Brunel, pode ser uma confissão aberta ou, de forma criptografada, evidencia o que Barthes define como “a estrutura de uma

existência” que circunscreve seu mundo. Assim, a cidade em Jorge Amado circunscreve um universo que se reporta a própria constituição do escritor, da eleição dos caminhos percorridos e que tem seu ponto de partida na infância, nas impressões apreendidas por ele da cidade de Salvador. “A vida de um escritor é sua biografia, artificialmente recomposta, inevitavelmente lacunar. Sua existência é sua emergência no instante: a página que escreve é inseparável do instante que ele vive” (BRUNEL, 1995, p. 112) e, ao mesmo tempo mobiliza um passado no qual ele mergulha suas raízes.

Assim, uma *temática de Época* entrecruza o presente ao passado, sem esquecermos que no universo anímico da cidade de Salvador, a obra de Jorge Amado e de Myriam Fraga ultrapassa os limites concretos, estruturadores da história, deslizando para a formação de espaços descentrados, onde grupos se constituem a partir de identidades específicas. De certo modo, os vínculos existentes entre a obra e a vida, relação que pode ser estabelecida entre Jorge Amado e Myriam Fraga, tendo a cidade de Salvador como campo afetivo, circunscreve escolhas que extrapolam os limites da ficção, tendo em vista que não se trata, como já dissemos, de “argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho” (SOUSA, 2011, p. 19), mas de pensar como o lastro biográfico pode estar situado na cena da escritura. É nessa perspectiva que Jorge Amado evoca a cidade de Salvador, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

Os anos da adolescência na liberdade das ruas da cidade de Salvador da Bahia, misturado ao povo do cais, dos mercados e feiras, nas rodas de capoeira e nas festas populares, nos mistérios dos candomblés e no átrio das igrejas centenárias, foram minha melhor universidade, deram-me o pão da poesia, que vem do conhecimento das dores e das alegrias de nossa gente (AMADO, 1972, p. 8).

Configurando-a como lócus privilegiado de suas narrativas, dentro do que Jaques Salah denominou como sendo “um conjunto orgânico rigidamente estruturado e cuja unidade não é fruto do acaso (...)” (2000, p. 86), pelo contrário, faz parte do ideário de composição que nasce da vivência de quem perambulou por suas ruas, de quem lá morou e apreendeu o sentido dessa experiência. Em

entrevista à Alice Raillard, o escritor fala do período de sua juventude, quando morou no Largo do Pelourinho e em suas imediações:

Vivi em vários lugares. Durante algum tempo morei numa ruela vizinha ao Largo do Pelourinho, no coração da velha Bahia, um lugar admirável por sua arquitetura e terrível pelo que significa – o pelourinho era lugar em que eram castigados publicamente os escravos. A casa em que eu morei era uma construção colonial alta e sombria, onde se amontoava uma multidão de pessoas exóticas. Eu morava bem em cima, numa água-furtada. Hoje transformaram-na num hotel, juntando dois sobrados, e até colocaram uma placa indicando que é a casa descrita em *Suor*: é exatamente o que eu mostro neste romance. ***Suor é verdadeiramente a minha vida no Pelourinho.***

(...)

Vivi também em Quinze Mistérios, em Brotas, Santo Antonio, depois do Carmo; vivi em diversos lugares, que naqueles tempos eram bairros populares de estudantes e jornalistas (AMADO, 1990, p. 33 – grifo meu).

Assim, a cidade de Salvador torna-se mais do que o cenário por onde andou Vadinho, de *Dona flor e seus dois maridos* e outros tantos personagens das narrativas amadianas, a exemplo de *Suor*, *Jubiabá*, *Tereza Batista cansada de guerra*, *Tenda dos milagres*, *Capitães da areia*, e de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Nestes romances, a cidade de Salvador aparece nitidamente caracterizada na composição de uma cena imaginada, recortada da memória de quem andou pela cidade, vasculhou seus espaços e conversou com sua gente, o que leva o autor a reconhecê-la como singular na sua trajetória:

Não há cidade como essa por mais que se procure nos caminhos do mundo. Nenhuma com suas histórias, com seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia. No meio da espantosa miséria das classes pobres, mesmo aí nasce a flor da poesia porque a resistência do povo é além de toda a imaginação. Dele, desse povo baiano, vem o lírico mistério da cidade, mistério que completa sua beleza (AMADO, 1977, p. 20).

Como Jorge Amado, Myriam Fraga nutre pela cidade de Salvador grande afeto, mas também uma grande repulsa, uma revolta que se distende ao lançar seu olhar pelas mazelas presentes em suas ruas, pela forma como a cidade foi crescendo, inchando e sem a estrutura adequada foi virando um amontoado, onde a violência e a pobreza coabitam o mesmo espaço e o poder público, muitas vezes, parece omitir-se diante da gravidade das situações. Desde *Sesmaria* (1969), seu

segundo livro, até a *Cidade* (1979), desdobrando-se em *O risco na pele* (1979), bem como nas obras seguintes, a autora nunca deixou de projetar em seus versos imagens da cidade, não apenas de Salvador, espalhando-se por outras cidades, como Cachoeira, no recôncavo baiano, ou a mítica Babilônia.

Na obra de Myriam Fraga, esta “cidade eterna” – A Cidade da Bahia – está deslocada no tempo, cidade-ilha, atalaia, fortaleza, que atravessou os séculos como um organismo vivo, de encanto e do abandono. Cidade evocada pela voz que se enuncia no poema “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”. No poema, a voz lírica que se projeta canta a saudade e o amor queixoso de Maria dos Povos, canta também a cidade de Salvador, “fêmea deitada, lambida pelo mar”. Ao longo das sete partes do poema, a voz que se enuncia, se converte no corpo da cidade, dinamizado pela repetição dos versos de Gregório de Mattos, e repetidos ao longo do poema: “Horas de sofrimento,/ Instantes de alegria”, mote para falar do amor e sua ambivalência, a partir da imagem da cidade:

Esta Cidade tão suja
E tão deserta,
Esta Cidade que ladra
À minha porta
Como um cão 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
E 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 dique 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)

Cidade e mulher, ambas abandonadas, repercutindo através de lembranças remotas, que a poeta, desde *As Purificações ou o sinal de talião* diz guardar, e cujas marcas resistem na arquitetura antiga da cidade de Salvador. Para Rolnik, “Em Salvador ou Ouro Preto, cidades ainda vivas, os símbolos e significados do passado se interceptam com os do presente, construindo uma rede de significados móveis. Sua decifração é conseqüentemente, mais complexa” (ROLNIK, 2012, p. 18). Tal qual Penélope, habitante de Ítaca, Myriam Fraga faz da cidade de Salvador uma ilha, a partir da qual tece seu universo.

A Cidade construída ao longo de sua obra, por meio de analogias dinamizadas por um jogo metafórico em constante estado de expansão. Cidade e ilha, símbolos recorrentes, conjugam-se e se projetam em sua obra, tencionando outro elemento: a viagem, que evoca Ulisses e seu percurso além-mar, distinguindo, assim, os que ficam dos que partem. Enfim, a Cidade de Salvador concebida pela poeta: “Para mim, esta cidade é uma ilha, cercada de mar, uma ilha de luz, e sofre uma influência muito grande desse excesso de azul, dessa beleza estonteante. É uma paisagem belíssima, a da Baía de Todos os Santos, talvez uma das mais belas do mundo (...)” (2001, s.p). Há os que partem e os que tecem. O jogo das escolhas pode sim determinar o ponto de onde se projeta a escritura.

Em seu depoimento, durante o VIII Seminário Mulher e Literatura, ocorrido em Salvador, no ano 2000, a escritora explica que foi dessa cesura que sua vida foi construída e, conseqüentemente, a sua poesia. “Por covardia, por acomodação, por envolvimento ou simplesmente porque, como os pés deformados das chinesas,

atrofiados por séculos de opressão, já não soubesse caminhar senão em passos curtos, renunciei ao inesperado” (FRAGA, 2000, s.p.).

Ao contrário de Jorge Amado, cidadão do mundo, e de outros tantos escritores de sua geração, a poeta permaneceu na cidade de Salvador. Entre os dilemas que permeiam um possível deslocamento não ocorrido, e é preciso levar em consideração uma série de questões, entre as quais a família, seu marido, os filhos, e uma série de relações consideradas fundamentais para a autora, além do profundo sentimento de pertencimento, tudo isso faz parte das realizações de quem ficou na sua terra. Nas inúmeras conversas que se pôde manter com a escritora, ela sempre frisava: “existe o que foi construído ao longo de décadas”.

Em toda a sua obra, a tensão gerada pela difícil decisão de partir está presente, mas, sem dúvida alguma, a mais conhecida pode ser lida no poema “Os argonautas”, já mencionado, é um dos registros mais contundentes desse impasse. É a partir da cidade-ilha que a autora cria uma projeção da cidade real, também deslocada, por isso mítica, impossível de ser localizada. Mas sua cidade real, Salvador, nunca deixou de ser seu ponto de referência, seu lugar no mundo, sua Ítaca, imagem recorrente em *Deuses Lares*, ponto de partida e de chegada, lugar da memória decantada e que se confunde nas suas projeções poéticas, sem nunca esquecer sua natureza histórica, ponto fulcral de seu segundo livro, *Sesmaria*:

A cidade de Salvador foi resultado de um projeto de colonização que partiu de Portugal. O sítio foi escolhido como um sítio de defesa. Uma cidade que fosse ao mesmo tempo uma fortaleza. Daí ela ser colocada em cima de uma montanha, facilmente defensável. Assim nasceu para ser o centro do poder colonial, de acordo com um traçado previamente planejado. As ruas, as praças, as igrejas, toda a parte administrativa, tudo foi edificado seguindo uma planta e está aí até hoje, no que chamamos Centro Histórico e que até bem pouco tempo, ainda era o centro nervoso da cidade que, a princípio, era cercada por muros (FRAGA, 2001).

Ao mesmo tempo em que, podemos ler uma cidade-ilha que alcança o plano do mito, onde a cidade de Salvador se dissolve, a cidade histórica, tem na sua obra, um lugar significativo, com seu passado colonial, caso de *Sesmaria*, publicado em 1969, repercutindo não a crise da mudança, mas o espanto de um início acidentado, dos feitos, das grandes tragédias. Por outro lado, os deslocamentos temporais que incidem sobre a constatação da mudança urbana na cidade de Salvador, caso de suas crônicas, ainda inéditas em livro, até uma cidade cujos contornos míticos a

deslocam de sua historicidade, como a antiga cidade de Atlântida, nunca encontrada, mas inscrita no imaginário, são faces de uma mesma cidade, do mesmo ponto de referência.

A cidade de Salvador é cartografada afetivamente em seus poemas, a exemplo de seu livro *A cidade*²⁷, de 1979, cujo centro poético lhe é anunciado desde o título. Podemos dizer que a memória topográfica da autora configura a cidade de Salvador como protagonista de uma paixão, superpondo presente, passado e futuro para além de um tempo linear, sem margens nem limites, alcançando a esfera do mito. Sua cidade é o arquétipo de todas as cidades, criada pela memória de sua paisagem, de suas ruínas e seus vestígios preservados na sua arquitetura:

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

Armada em firme silêncio
Dependura-se dos montes
E tão precário equilíbrio
Se propõe
Que, além da porta ou portada,
De janela ou horizonte,
O que a sustenta é o mistério,
Triste chão, sombra vazia,
Tempo escorrendo das pedras,
Lacerado nas esquinas,
Tempo – sudário e guia.

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.

Repete esta dureza,
Este arfar entre dentes,

²⁷ Os poemas que compõem esse livro foram publicados anteriormente em *Sesmaria*, de 1969, agrupado sob o mesmo título. Eles não trazem marcas que indiquem o contexto ao qual estavam vinculados anteriormente, por isso, podem ser lidos fora do contexto do Brasil colônia, caso de *Sesmaria*, cuja referência ao longo da obra evoca tal período e circunscreve um dado universo histórico.

Seu pulmão de basalto
 Onde a morte respira.
 E nas sombras da tarde
 Em sangue no poente,
 Abre os olhos sem pálpebras
 E dança. Em maresia
 E estrelas afogadas.
 (FRAGA, 2008, p.49)

A cidade fraguiana está “plantada no mar”, pois dele eleva-se em montes dependurados “em precário equilíbrio”, constituindo-se como um ser vivo que se projeta na imagem de uma cadela coberta com um manto de corais, deitada aos pés do sujeito lírico. Esta cidade se desdobra no tecido poético contracenando com o mar constituindo-se como cidade fortaleza.

Na obra de Jorge Amado, a cidade da Bahia, observa Jacques Salah, também nos é apresentada, como um ser que nasce do mar – tallemanjá saindo de suas águas, erguendo-se de penhascos e morros, que se pode observar em certa passagem de *Teresa Batista cansada de guerra*: “Falava-lhe da Bahia, de como a cidade nascida do mar, subindo pela montanha, cortada de ladeiras” (AMADO, 1972, p. 39). Ainda conforme o autor, a cidade da Bahia só aparece sob os traços de uma mulher uma única vez, em o *ABC de Castro Alves*, numa passagem que revela a tendência incestuosa já evocada pelo mito de lemanjá – deusa ao mesmo tempo mãe e amante dos pescadores: “E, como a mulher mais lânguida das mulheres, a cidade da Bahia estende os braços para ele [Castro Alves], tem para seu filho ternuras de amante, sabe, desta vez, tapetar de flores o seu caminho” (AMADO, 2010, p. 211).

4.4 O livro das memórias

Publicado em 2013, por ocasião do centenário de Jorge Amado, Myriam Fraga, em *Memórias de Alegria*, traz à cena uma variedade de textos reunidos e que podem ser situados como momentos distintos, de anos de convivência com Jorge Amado e Zélia Gattai.

Leitora atenta da obra amadiana, e por desempenhar um papel determinante à frente do projeto de preservação dos arquivos do escritor, *Memórias de Alegria* termina por apresentar o registro pessoal da autora como leitora e amiga, além de

profissional responsável por dirigir a FCJA, ao enveredar pelos caminhos da memória que parecem estar interconectados, constituindo-se, como nos lembra a autora, numa:

...modesta contribuição ao extenso caudal de acontecimentos – publicações, seminários, exposições, mostras de cinema – destinados a marcar, de forma indelével a presença desse escritor da Bahia, que se tornou cidadão do mundo pela força das palavras. Assim surgiu a ideia desta publicação reunindo alguns textos que escrevi sobre meu relacionamento com Jorge Amado e sua obra, passando, evidentemente, pela figura luminosa de Zélia Gattai, de quem mereci o privilégio de uma convivência fraterna (FRAGA, 2013, p. 8-9).

Nesse livro, a autora trata de aspectos da obra e da vida de Jorge Amado, evidenciando como a cidade de Salvador aparece de forma privilegiada. No primeiro capítulo intitulado apenas “Jorge”, demarcando, assim, a proximidade da autora com o escritor baiano, a cidade é um dos temas, sobretudo em seu texto “Imagens de Salvador nas narrativas urbanas de Jorge Amado ou imagens de Salvador na poética de Jorge Amado”, onde a autora percorre a extensa obra do escritor, focando os livros do chamado “ciclo urbano”.

A perspectiva assumida por Myriam Fraga em sua leitura é a de quem, como leitora assídua da obra do escritor, apreendeu um universo singular, que pela proximidade afetiva do lócus representacional de suas narrativas, sente-se muito à vontade para apresentar o seu entendimento acerca da representação da cidade de Salvador na obra amadiana. Esta cidade tecida pelo romancista se constitui, segundo autora, como uma poética consolidada ao longo de uma vida, de um percurso.

Ainda na parte do livro intitulada “Jorge” a autora, através de dois ensaios, articula reflexões em torno da memória arquivada, da ficção como documento importante para a preservação em sua luta contra o esquecimento. Em “Arquivo e memória” e “Documento e ficção”, a autora reconhece essa necessidade, mas, também, de que esse empreendimento “predispõe à ilusão das ilusões, que é a possível eternidade” (FRAGA, 2013, p. 49). Nesse percurso, de luta pela preservação da memória e instituição do arquivo, Myriam Fraga torna-se partícipe desse processo, quando a mesma, em 1986, havia sido convidada pelo escritor para dirigir a Fundação.

Entre os diversos textos presentes no livro, de depoimentos, pequenos relatos, entre os quais a curiosa forma como a autora veio a conhecer o tão afamado escritor, apresentada em seu “Depoimento sobre Jorge Amado”, de uma importante viagem “Em Paris com Jorge Amado”, além de ensaios em torno da obra do autor, o próprio tema da memória evocada é tratada. O motivo da existência da Fundação Casa de Jorge Amado é o da força da memória preservada, dos registros, anotações, fotografias, cartas, entres outras formas de grafar a existência. *Memórias de alegria* é, antes de tudo, um recorte, não tem a pretensão de dar conta da totalidade de uma existência.

4.4.1 Sobre viagem ao Marrocos

Em relação a *Memórias de alegria*, os limites entre a vida e a ficção são tênues e o quanto essas instâncias se atravessam é o caso do capítulo intitulado “Inconfidências”, no qual a autora traz à cena uma experiência que lhe marcou profundamente, e cujo poema “Viagem a Marrocos”, dedicado à Zélia Gattai e a Jorge Amado, corporifica um momento que não lhe foi permitido vivenciar. Nesse capítulo, além de constar esse poema, existem algumas fotografias, um convite que foi enviado à autora para participar do importante evento na cidade de Azilah, ao qual não foi possível ir, e a carta de Jorge Amado em resposta ao poema.

Por meio de pontes metafóricas estendidas entre o fato e a ficção é possível pensarmos novas relações. Ao adentrarmos o arquivo pessoal de Myriam Fraga em busca de outros índices de leitura, a exemplo das cartas, entre outros materiais, é possível sustentar uma interpretação balizada por uma intenção, que insiste em deslizar para o território da crítica biográfica, pois a mesma, por seu caráter compósito, permite que se reflita acerca das relações existentes entre obras e autores. A partir do acesso a esse arquivo é que se propõe percorrer os versos do poema “Viagem a Marrocos”.

Publicado primeiramente na revista *Exu*, número 23, e, posteriormente, no livro de poesias intitulado *Femina*, de 1996, o poema “Viagem a Marrocos”, dedicado a Zélia Gattai e Jorge Amado está circunscrito dentro de uma relação de amizade iniciada desde os anos 60, quando a poeta conheceu o escritor baiano após este retornar para a Bahia, vindo do Rio de Janeiro.

Em 1991, o escritor Jorge Amado havia sido convidado para participar do XIV Encontro Cultural de Azilah, que organizou uma reunião com o tema "Mestiçagem Cultural: O Caso do Brasil", a ser presidida pelo escritor baiano entre os dias 7 e 9 de agosto. A escritora Myriam Fraga, diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, também foi convidada para participar.

No convite havia a solicitação para que ela apresentasse uma comunicação em torno do tema do evento, informando, inclusive, que os textos apresentados seriam organizados em livro pela Universidade de Verão Ibn Abbad Al Mu'tamid e publicados em três idiomas (árabe, francês e espanhol).

Myriam Fraga não pode realizar essa viagem, cujas expectativas eram muitas, seja porque a autora sempre foi fascinada pelo Oriente, seja porque era uma grande oportunidade de desfrutar da presença de Zélia Gattai e Jorge Amado, compartilhando com eles de um importante momento. O fato era que Azilah, cidade histórica fundada pelos fenícios no início da era cristã, com sua belíssima arquitetura, havia se tornado para a escritora um símbolo dos mistérios do Oriente. No poema "Viagem a Marrocos", as imagens de falta ou perda parecem ser recuperadas de outras obras da autora, mas com certeza figuram outra cena. Nele, os resíduos autobiográficos parecem compor o registro de uma mágoa, mas, ao mesmo tempo evocam um imaginário muito caro a poeta. Nesse sentido, a representação criada acerca do oriente é corporificada pelo olhar de um eu – lírico em trânsito por espaços dinamizados pelo seu imaginário:

Na cara o vento sul
— Ou será o simum?
O balançar ondeado
Dos camelos.

Fez, Rabat e Casablanca,
Terracota sutil de Marrakesh,
A cristalina fonte
Em meio à pedra.

Azilah, tuas sílabas
Adejam como aves,
Como asas roçando
Em minha face.

O meu deus é ninguém,
Morreu menino e é doce
Como um fruto,
Como as águas de Oxum

Lavando-me as feridas.

Guarda para mim,
Azilah,
Tuas tâmaras mais doces,
Mais secretas...

Um minarete escreve
Linhas tortas
No canto que se enrola
Pela tarde.

Como um risco de giz
Meu caminho é um círculo,
As caravanas passam...

No regaço
O cão, morto, não ladra.
(FRAGA, 1996, p. 121-122)

O título do poema de Myriam Fraga demarca um território. Marrocos, país montanhoso situado na parte mais a nordeste do Continente Africano, separado da Europa pelo Estreito de Gibraltar, banhado pelo oceano Atlântico a oeste, e pelo mar Mediterrâneo ao norte, está espacializado por um movimento de imagens a conduzir seu leitor à um mundo distante, com sua paisagem árida em que “O balançar ondedado / Dos camelos” parece nortear todo o movimento encadeado em seus versos. Além dos mares, divisando os limites deste país, pela sua localização, Marrocos também é soprado pelo *simum*, vento muito quente que parte do centro da África para o Norte, portanto, um “vento sul”, tal como está projetado nos versos iniciais do poema.

Na segunda estrofe, surgem as principais cidades desse país, Rabat, sua capital, Fez e Casablanca, cidade portuária e industrial, erguida sobre a antiga cidade de Anfa, após o terremoto de 1755 e cujo nome ficou famoso pelo conhecido filme de 1942, dirigido por Michael Curtiz. Esta cidade passou a habitar o imaginário ocidental com grande força depois que ganhou fama com o filme, mesmo este não contendo nenhuma cena gravada na cidade de Casablanca.

Outras cidades importantes também surgem no poema, a exemplo de Marrakesh, como que brotando “Em meio a pedra”, cidades metaforizadas a partir da imagem de uma “...cristalina fonte”. No entanto, Azilah é a cidade para a qual o poema prepara seu caminho. É para esta cidade que o eu-lirico projeta sua voz,

dialogando na distância o desejo que impulsiona um pedido: “Guarda para mim,/ Azilah,/ Tuas tâmaras mais doces,/ Mais secretas...”.

Em novembro de 1991, Myriam Fraga recebeu uma carta de Jorge Amado quando este estava em Paris, na qual o escritor destaca a beleza do poema “Viagem a Marrocos”, ao passo em que recorda uma frustração, “um espinho”, considerando, ainda, que por meio deste poema, a autora estava curada de uma dor: “Da frustração, do espinho te livraste, envolta em poesia, os poetas tem esses privilégios. Somente agora, eu e Zélia fizemos as pazes com Azilah: teu poema apagou a tristeza da ausência”.

A Marrocos de Myriam Fraga pode ser lida como sendo a projeção imaginária de uma parte do Oriente, cantada por um eu-lirico marcado pela falta, pelo desejo de preencher um vazio, ao mesmo tempo consciente de que seu percurso é fragil pois, por ser feito a “giz” é facilmente apagado como as pegadas na areia, após a passagem das caravanas.

Jorge Amado também, em seus romances vincula traços do imaginário árabe, mas os contornos são outros, distantes dos evidenciados na poesia de Myriam Fraga, cujo imaginário desliza para o encantado mundo das *Mil e uma noites*. Na ficção amadiana, a representação do árabe figura sua presença desde as primeiras narrativas do escritor, a exemplo de *O país do carnaval*, de 1931; *Cacau*, de 1933 e *Suor*, de 1934. No entanto, a representação árabe mais lembrada em sua obra é a de Nacib, de *Gabriela Cravo e Canela*.

Em “Viagem a Marrocos”, não existem personagens árabes, apenas os contornos fugidios de um mundo distante. Azilah, com suas “tâmaras mais doces,/ mais secretas” está inscrita no campo das metáforas, cujas imagens, como pássaros, desaparecem na distância. Nesse poema, é interessante observar que algumas imagens são recorrentes na poesia fragueana.

A imagem de um caminho circular, sem início nem meio, nem fim, viagem abissal que conduz Penélope na descida aos seus próprios infernos, diferente do de Ulisses, se dá nas águas intemporais que seu corpo encerra. Também o périplo da humanidade, distendido nos versos de *Purificações ou o Sinal de Talião*, propõe a ressacralização da memória mais profunda, mediante o conhecimento de uma série de existências pessoais anteriores, e se constitui como um caminho circular e infinito, pois trata de um percurso inscrito no terreno do mito. No entanto, o caminho a ser percorrido no poema “Viagem a Marrocos” foi apagado, e a memória que se

tem de um distante país se escreve com “linhas tortas”: “Como um canto que se enrola/ Pela tarde”.

A viagem para Azilah não ocorreu. Diferentemente de Penélope que desceu seus próprios mares, lançando-se no imprevisto de si mesma, o eu-lírico de “Viagem a Marrocos”, não partiu e algo ficou silenciado pela falta, tão bem metaforizada nos dois últimos versos do poema: “No regaço/ O cão, morto, não ladra”.

A imagem do cão também aparece ao longo da obra da autora, mas podemos destacar aqui dois momentos singulares, em que essa imagem está revestida de outros sentidos. Em *Deuses Lares*, livro de 1991, o cão presente na *Odisséia* de Homero reaparece, mas deslocado. Lembremos que na *Odisséia*, após o retorno de Odisseu disfarçado de mendigo por arte de Athena, caminha por seu reino até chegar ao palácio em cuja entrada, prostrado, está seu velho cão Argos que o reconhece e ladra pela última vez, caindo morto aos seus pés, logo em seguida. Essa imagem do reconhecimento de seu dono que testifica o sentido da fidelidade, reaparece em *Deuses Lares*, situando Penélope. No entanto, nos versos da autora, essa imagem de fidelidade, atribuída ao cão é corroída, passando o seu sentido a ser pensado não em relação ao outro, mas sim, em relação a ela mesma, aos seus desejos. Essa imagem é ratificada pelo verso final do poema “Penélope”: “Quando Ulisses chegar/ A sopa estará fria”.

No poema “Viagem a Marrocos”, a imagem do cão que não ladra, sinaliza mais do que um silenciamento, é uma falta substanciada por um pedido: “Guarda para mim”. Azilah torna-se promessa não cumprida. O cão está morto, mas Azilah e “tuas silabas”, como aves, pairam sobre a face do eu-lírico, roçando sua presença. Essa presença que se estende como ponte metafórica entre Myriam Fraga, Jorge Amado e Zélia Gattai. Como bem salienta o romancista, em sua carta, já mencionada, “Viagem a Marrocos” não poderia ser dedicado senão para ele e Zélia Gattai.

4.5 Por que o perigo é partir

Entre a vivência e a experiência, o valor da ficção consiste na capacidade de transitar entre o vivido e o vivível, de inventar mundos nos quais a realidade não apenas ressoe, mas que ultrapasse sua condição de referente no movimento

pendular da busca sem fim, que reconhecemos estar no campo dos afetos, a potência de sua força.

Em se tratando de Myriam Fraga e Jorge Amado, cidade, mar e ilha se configuram de acordo com projetos literários distintos, entretanto, possuem um referente em comum, a Cidade da Bahia, em sua dimensão histórica, geográfica e mítica, dispersa e concentrada, múltipla e singular.

Em Jorge Amado, a cidade-personagem (também os bairros, lugares-personagens), em sua organicidade, fervilha vida e pulsa em suas camadas as diferenças sociais, culturais e étnicas; na poesia de Myriam Fraga, a cidade também é organismo vivo saído do mar sob a forma do feminino. Se existe uma sensualidade latente em seus versos, onde podemos ler sua forma, é através dos contornos de sua geografia, e não nos que habitam seus espaços. Ao mesmo tempo, ambas as cidades têm no mar mais do que um limite, talvez na aventura, a inesperada conquista ou no desastre pressentido, a tragédia. Em ambos os casos, o leitor está diante de uma paisagem indomável.

No romance *Jubiabá*, de Jorge Amado publicado em 1935, Antonio Balduino (o Baldo), do Morro Capa-Negro, olhava o mar na procura do sossego que a paisagem infinita proporcionava, e reconhecia que esse território desconhecido não era de ninguém, por isso imprevisível: “Do mar, ele tem certeza que lhe virá um dia qualquer coisa que ele não sabe o que é, mas que espera” (AMADO, 1982, p. 80). Por outro lado, o mar, capaz de acalmar os pensamentos do protagonista de *Jubiabá*, também cumpre outro papel, mais do que cenário emoldurado, o mar é parte constitutiva do jogo vida/ morte que irá se adensar, e em *Mar morto* alcançará seu ápice. Esses dois romances são estruturados em torno de hierarquias e conflitos espaciais e sociais, mas, ao mesmo tempo, em torno da circulação entre espaços e da transgressão destes lugares fixos, por vezes antagônicos em que se segmenta a cidade.

Em *Mar morto*, essa dicotomia espacial, em torno da qual se organiza a história é a que separa o mar da terra, homens e vidas; também é de gênero, pela separação entre o espaço do trabalho doméstico, da espera, espaço feminino, e o espaço do trabalho público, o da ação, espaço masculino, também o da rua e do bar, frequentados por homens e por mulheres que não estão dentro da lógica do privado, as não casadas e as prostitutas que circulam livremente, como os boêmios e vagabundos por toda a cidade.

“A luz da Lanterna dos Afogados brilha como um convite” (AMADO, 1982, p. 135). Esse botequim, em *Jubiabá* é o ponto de encontro das minorias, dos mestres de saveiros, marinheiros loiros e negros, de mulheres também. Antonio Balduino, Zé Camarão, o Gordo e Jubiabá, que aparecia às vezes, frequentavam esse espaço localizado no cais da velha cidade. O título do botequim reivindica a localização do morto, o desaparecido. Lanterna dos afogados é o objeto solto no mar pelos marítimos, pois se acreditava que ela indicaria o local do corpo após o desastre. A lanterna, portanto, circunscreve o desejo de presença, nesse espaço, em que a tristeza se reverberava nos dias de tragédia e histórias eram contadas na madrugada adentro.

É importante observar que, se em *Mar Morto* o cancionero do cais tem um importante papel ao longo da narrativa, tendo em vista que ele cumpre a função de uma voz que dá ritmo a tensão entre vida e morte, do amor e sua dinâmica na construção da trama, em *Jubiabá* ela também norteia os sentimentos dos marítimos. Do botequim Lanterna dos Afogados era possível escutar as toadas que vinham do mar. Sua melancolia ecoava como resposta ao desejo de restabelecimento de uma presença, nem sempre recuperável, era o lamento pelo afastamento, pela perda: “Mas ao longe, do escuro do mar, bem uma voz que canta. Apesar das estrelas não se vê de quem é, nem de onde vem, se das canoas, se dos saveiros, se do forte velho. Mas vem do mar esta toada triste. Uma voz forte, longe” (AMADO, 1982, p. 136-137).

Entre contar e cantar ou no contar o cantar e vice versa, *Mar Morto*, de Jorge Amado, arrebatava o leitor pela sua potência lírica com densidade dramática. Nesse romance, atravessado pelo cancionero popular da beira do cais, o autor/ narrador nos faz o convite: “Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e Lívia que é a história de vida e do amor no mar” (AMADO, 2007, p. 1). Histórias e músicas ouvidas pelo autor, “nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus” (AMADO, 2007, p. 1), compõem o roteiro dessa voz que se repete, de forma que o cancionero popular, presente dentro desse universo ficcional, acaba por reiterar o destino do povo do mar.

Em seu ensaio “Memórias do cais; Caymi, canções e fontes”, Mirella Márcia Longo (1999), observa que as canções, em *Mar morto*, assumiriam a função do coro na tragédia grega. Essa voz, espécie de consciência coletiva que ecoa na boca dos

personagens, se repete ao longo da narrativa em conformação com o destino último dos que se lançam ao mar. Também é o conforto das mulheres marítimas que esperam apreensivas o retorno de seus companheiros, diferente das antigas tragédias gregas, nas quais o coro, o “espectador ideal”, se mantinha afastado da ação principal, tendo como função exclusiva comentar os acontecimentos dramáticos.

O coro, juntamente com o herói trágico, constitui os dois elementos fundamentais da tragédia grega e exprime, “a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 274). O coro, ao funcionar como um “modo de existência plural” (BOSI, 2000), forma de evocar uma consciência da comunidade, “também pode provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum” (p. 215). É o que acontece em *Mar morto*.

No universo da tragédia grega, ao se pôr em cena forças opostas, o herói depara-se com uma ordem previamente estabelecida. Esta, conforme Gerd Bornheim (1992), “pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor, o sentido último da realidade” (p. 73-74). É diante desta ordem que o herói compreende a sua desmesura e absoluta impotência, responsáveis por sua conseqüente perdição. A tomada de consciência de que tais forças jamais serão superadas permeia, também, *Mar morto*, pelo entendimento desse limite no plano do sagrado, da vontade da Rainha dos mares, a dona dos que pelas águas profundas se aventuram. O caráter trágico da narrativa amadiana reside na subtração da vida dos marítimos, pela defrontação com o destino, num percurso marcado pelo sentimento de dor, próprio de um herói que será sacrificado por uma razão que ele mesmo não pode modificar ou pelo sentimento de perda que irá assolar as mulheres marítimas. Mas, sem dúvida alguma, é na dimensão social da vida dos marítimos, pela exposição de realidades antagônicas que podemos entender o grande empreendimento de Jorge Amado nesse romance.

Assim, o trágico revela-se, também, pela inexorabilidade do destino que se desdobra em terra, na vida das mulheres que agora precisam sobreviver ao desastre da perda, mas acabam dando continuidade, em vários planos, ao movimento das engrenagens na narrativa. No entanto, conforme observa Mirella Márcia Longo: “Em consonância com o projeto ideológico que orienta a sua literatura no período, Jorge

Amado aponta para a mudança desse horizonte dentro do qual a viúva do marítimo é condenada à destruição física (...)” (LONGO, 2008, p. 69).

Lívia, a heroína, luta contra uma lógica determinista. Após a morte de Guma assume o seu lugar no comando saveiro. Mesmo não pertencendo, inicialmente, a comunidade do cais, integra-se a nova realidade. Esse “horizonte positivo”, mesmo não passando de uma exceção, já sinaliza o caminho de outras personagens que irão surgir nos próximos romances de Jorge Amado.

Se na tragédia grega, observa Pierre Vernant e Vidal-Naquet (1999), o herói trágico nasce do conflito entre seu ethos (caráter) e o dáimon (destino) é também,

...nos Trágicos, [que] a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e apoio deles, ela nada é; aborta ou produz frutos que não são aqueles a que visava. A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão ao seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acendem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado (p. 21).

Ao contrário do discurso expresso por meio de cantos líricos dos corais das tragédias gregas, marcadamente solenes, permeados de expressões religiosas, de louvor como normas de conduta, prudência, o canto em *Mar morto* é a “leve” conformação da entrega, que o adjetivo “doce” preenche no espaço da morte. O fato é que a mítica do mar, no romance amadiano, evoca a figura do morto feliz, do encontro entre ele a grande mãe (Iemanjá), também esposa, entidade responsável pelo contorno simbólico do trágico da narrativa, em oposição a uma realidade social e concreta, acerca das condições de trabalho enfrentadas pelos marítimos. Em *Mar morto*, a carga expressiva lírica dissemina os sentimentos que perpassam as histórias contadas, sejam elas de perdas ou de aventuras, vitórias sobre a natureza, contra o medo e coragem, elementos ampliados pelas canções.

Odorico Tavares (1964), em *Bahia: imagens da terra e do povo*, compreende a realidade dos marítimos da cidade da Bahia estabelecida a partir da relação que estes mantêm com o mar. Na segunda parte de seu livro, “Não é doce morrer no mar”, clara referência a Caymmi, ele desconstrói a mítica romântica que em *Mar*

Morto foi celebrada sob a força da conformação da tragédia social, em meio a uma narrativa permeada de lirismo:

A canção é bela, nos enche a alma de muita poesia, mas para o pescador não é doce nem morrer nem viver no mar. O mar é sua razão de ser, a sua vida envolve-se toda ela na luta, na terrível luta para sua sobrevivência. Não somente o mar é adverso, são também as condições duras e difíceis em que trabalham, o seu escasso rendimento, a falta de assistência dos governos (TAVARES, 1964, p. 90-91).

Tanto em *Marinhas*, como em *Pescadores de mar grande*, a morte de modo algum é “doce”, apesar do encantamento que é instaurado pelo arrebatamento que subtrai o indivíduo que se lança ao mar. Em *A ilha*, metáfora do humano, da dimensão interior, porta para o desconhecido, o mar “real” cede espaço ao mito, à circularidade do seu universo atemporal, pela instauração de um mundo que escapa à temporalidade e se inscreve de forma impalpável, pela deslocalização do real (o referente), que sabemos sustentar o gesto criador da poeta.

Myriam Fraga também publica, em *Memórias de alegria*, um poema intitulado “Lanterna dos afogados”. Em *Jubiabá*, romance amadiano, lanterna dos afogados trata-se do nome de um bar na Cidade Baixa frequentado pelos personagens marginais da narrativa, em *Mar morto*, por ser o próprio objeto, cuja finalidade faz parte do trágico universo dos pescadores, dos homens que vivem parte de suas vidas no mar, lançados às imprevisíveis forças da natureza. No próprio poema de Fraga, já consta a indicação intertextual a partir de uma epígrafe, trecho de *Jubiabá*, no qual um botequim é mencionado: “Havia uma lua clara e estrelas brilhantes que nem se via luz da lâmpada de um botequim que se chamava Lanterna dos Afogados”. O bar leva o nome do objeto que circunscreve uma prática, um modo de tentar resolver uma situação, de por fim ao desaparecimento.

Em *Mar morto*, ao final da narrativa, uma lanterna (vela) é solta no mar para que se possa encontrar o corpo de Guma, personagem central, desaparecido após uma tempestade. A ausência do corpo (sua não localização) consolida, na narrativa, a crença de que ele fora levado por Iemanjá para seu reino, longe dos homens. A lanterna é solta no lugar do desastre e circunscreve o desejo pela presença do corpo, para que os que estão vivos possam dar um último adeus.

Em *Jubiabá*, o nome dado ao botequim, localizado no cais, circunscreve um mundo onde os mistérios do mar parecem nortear as noites mornas quando se bebia cachaça, tocava-se violão, cantavam-se sambas e contavam-se “historias de arrepiar nas noites imensas de estrelas” (AMADO, 1987, p. 90). No poema de Myriam Fraga, a dimensão trágica do mar, a mesma que pode ser lida em *Mar morto*, circunscreve o lugar onde se reúnem os personagens marginais, os “deserdados do mundo”, de “marinheiros cegos”, “putas desesperadas” a profetas, neste bar “ausente”:

Lanterna dos Afogados

para Jorge Amado, *in memoriam*

*havia uma lua clara e estrelas tão brilhantes quem nem se
via a luz de um botequim que se chamava
Lanterna dos Afogados.*

Jorge Amado
Jubiabá

Neste bar, à meia-noite, como em sonho,
Derradeiro transeunte nesta travessia,
Ouço passos de um vulto que se afasta,

Fantasma a esgueirar-se nas esquinas
Sob a suave luz difusa, como um bálsamo
A curar velhas mágoas esquecidas.

Perto é o cais. Navios que partem,
Indiferentes, levam fardos de sonhos,
Incertezas e algum passageiro bêbado

Que deitado sob um céu cravejado de estrelas,
Aguarda que a madrugada lhe devolva
A sobriedade e o ânimo de partir,

Sabendo que toda viagem é inútil,
E, no regresso, haverá sempre
Um naufrágio à espera em cada porto.

Neste bar que não existe, os deserdados
Do mundo – as damas da noite, o rufião,
os santos, o profeta – apostam sua sorte,

E a escória do mundo resplandece
Sob a luz amarela dos últimos lampejos
Como faróis acesos na penumbra.

Um dia estive aqui, há muito tempo...
No caminho sem volta das lembranças,
A cidade amanhecia sob chuva,

E não havia entre mim e o mais distante
 Este muro de sombras que se adensam
 E me pesam nos ombros como um fardo.

Um dia estive aqui, mas não me lembro,
 Porque há sempre depois este silêncio,
 Este vazio que as palavras não preenchem.

Neste bar, que não existe, vejo a sombra
 De um navio fantasma que desliza
 Sobre as águas de um rio, de outro rio, ou do mar...

O mar da ilha – de todas as ilhas! – que súbito
 Se arremessa nos recifes, no escuro da noite,
 Ou de outra noite qualquer, mais densa e mais antiga.

Destas águas que atravesso como um náufrago
 Entre escolhos de um tempo que se afasta,
 Como se afasta o cais ao olhar do viajante.

Tudo é silêncio em mim, mas, no mais fundo
 Do coração, escuto o mar que geme
 Longe, em algum lugar, em alguma praia.

E este bar inventado, este covil de loucos,
 De marinheiros cegos, de putas desesperadas,
 De amantes tragados pelo mar em sua fúria,
 Este bar é apenas o desenho
 De um desbotado mapa na parede,
 Água ardente de um copo onde me afoço,

Enquanto a noite se fecha em sua concha,
 A resguardar segredos e desejos
 Que se desfazem ao sabor dos pesadelos.
 (FRAGA, 2013, p. 11-13)

O bar que não existe é o que foi inventado, circunscrevendo o movimento de presença e ausência de uma voz em sua travessia malograda, tal qual um transeunte que observa o mar em seu azul infinito e percebe o quão trágico é o destino de quem viaja, sem a certeza do retorno pelos territórios do além. A voz que ecoa nos versos do poema reconhece este bar, como lugar onde um dia esteve, mas que agora parece ser impossível de ser localizado. É neste bar, com sua lua difusa que os “Deserdados/ Do mundo” vão chorar suas dores e curar as velhas mágoas. Em *Jubiabá*, por sua vez, é no botequim Lanterna dos Afogados que a luz brilha como um convite:

A lâmpada de poucas velas mal ilumina a tabuleta que traz o desenho de uma mulher bonita com o corpo de peixe e uns seios duros. Por cima uma estrela pintada com tinta vermelha derrama sobre o corpo virgem da sereia uma luz clara que a torna misteriosa e difusa. Ela retira da água uma suicida (AMADO, 1987, p. 135).

No romance de Jorge Amado, a ilustração da tabuleta presente na entrada do botequim corporifica a dimensão assombrosa do mar e faz da morte um mistério, estando o destino humano regido pelas forças sobrenaturais que povoam o imaginário popular e que de forma singular o autor trabalha em *Mar morto*. Em *Jubiabá*, é do botequim que se escuta “uma toada triste que vem do mar”, uma voz que vem de longe, e “O vento [que] invade o botequim como uma carícia, traz a tristura da voz” (AMADO, 1987, p. 137).

No bar inventado do poema de Myriam Fraga, o silêncio também norteia um lamento: “Este vazio que as palavras não preenchem”. A cidade como ilha que possui o seu mar é também o lugar por onde os fantasmas vagam. Tanto em “Lanterna dos afogados”, como em *Jubiabá* e *Mar morto*, é no bar que se curam as “velhas mágoas esquecidas”, de lá se avista o mar, com seus navios que partem e “Indiferentes, levam fardos de sonhos,/ Incertezas e algum passageiro bêbado”. O sentido inútil da viagem que podemos ler nos versos do poema de Myriam Fraga é o da certeza acerca do fim, pois, no regresso sempre haverá “Um naufrágio à espera em cada porto”. Do cais, de onde se observa o mar e também se canta a perda e a saudade, se vê a cidade, que no poema “(...) amanhecia sob a chuva”. Em *Jubiabá* a cidade se encontra em posição elevada. É do cais que Balduino, protagonista do romance, espreitava as ladeiras, as casas velhas e enormes. “As luzes brilhavam lá em cima e nuvens alvas corriam pelo céu como bandos de carneiros” (AMADO, 1987, p. 132). Cidade e mar, mundos distintos, antagônicos, mas indivisíveis, constituem-se como lócus afetivo em suas respectivas obras.

4.6 A trilogia do mar

A imagem do mar, tal como Myriam Fraga definiu, se configura como um “cortejo de imagens associadas a amplos espaços vazios, à liberdade de partir, ao perigo, ao desastre” (FRAGA, 2000, s/p), desdobrando-se num universo de

infindáveis possibilidades. O mar fraguiano afasta-se do mundo mais próximo da vida fugaz. Tal imagem aparece imperando sua presença como motivo de composição em três das obras da autora. Primeiro com *Marinhas*, de 1964, seu primeiro livro, depois, *Pescadores de Mar Grande*, de 1972, publicado pela primeira vez na revista *Clã* de Fortaleza e *A ilha*, de 1978. Estes três livros formam uma espécie de “trilogia do mar”, conforme denominou a própria autora, e nos quais o mar apresenta-se representado de maneiras distintas.

É importante ressaltar que além desses três momentos em que o mar é imagem privilegiada na lírica fraguiana, ele está presente, de forma disseminada, em outros momentos de sua obra poética, contracenando com outras imagens ou mesmo tendo sua imagem tomada como o lugar da memória.

Em *Sesmaria*, a poeta tematiza aspectos da história da colonização do Brasil a partir da cidade de Salvador, enfocando, sobretudo, a invasão holandesa e a resistência luso-brasileira no período colonial. No penúltimo capítulo, intitulado “Naufrágios”, o mar nos vem a cena a partir de três episódios, através das imagens de embarcações naufragadas na costa brasileira: o Galeão Sacramento, Galeão Rosário e a Nau Sr^a Vitória. Nos três poemas que compõe esta parte do livro e que levam os títulos das embarcações naufragadas, a voz lírica, conforme destaca Francielle Galante (2006, p. 30) em *Os prismas da Cidade*, “contrapõe a fragilidade dos navegadores à força das águas que os captura para si, transformando o naufrágio numa espécie de óbolo ao oceano conquistado”:

Galeão Sacramento
O casco de vidro
Cavalgando a tormenta
(Fragílida 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.

Úmido ventre de sal,
Matriz de nada,
Emprenhada mentira

De cobalto.

Silva-sibila o vento,
 Dilacera. O mar,
 Seu denso corpo azul,
 Sua pele de escamas,
 Seu destino de fera
 Súbito voltando
 A pupila gateada
 Ao vórtice do espanto.
 (FRAGA, 2008, p. 73)

Nos versos de “Galeão Sacramento”, o mar com “Seu denso corpo azul” e sua “Pele de escamas” aparece com toda a sua potência indomável estilhaçando no peito de seus navegantes “As granadas do medo”, dilacerando, assim, com sua foice escura aqueles que desafiam suas águas, metaforizadas pela imagem de um “...rebanho de fúrias”, as divindades infernais (Alecto, Megera e Tisífone) que personificam o remorso e a vingança dos deuses na mitologia latina. Deste modo, o mar se presentifica nos versos da poeta com “Seu destino de fera” assolando os homens.

Em *Purificações ou o sinal de Talião*, publicado em 1982, o mar apresenta-se como memória, em cujas águas o sujeito lírico mergulha no tempo do caos, a procura de explicações que remontam a um tempo imemorial. Já em seu prefácio, intitulado “Uma explicação (quase) desnecessária” o livro nos é apresentado como sendo um “diário de bordo perdido num naufrágio”. A poeta assume ressonâncias proféticas ao trazer para cena de seus versos os mitos “iniciais” acompanhando-os como se, através deles, pesquisasse a história interior do homem.

Na primeira parte de *Purificações ou o Sinal de Talião*, intitulada “O Talhe das Pedras”, o mito da criação do mundo, do homem e de tudo que existe é tratado como um percurso tortuoso. No poema em prosa “As purificações”, a idéia de purificação pelo retorno ao início primordial, metaforizado na imagem de uma “Úmida sensação de começo, de esperma” (p. 221), liga-se ao princípio das águas de uma “memória-oceano”, “um rio oceano circular e infinito” (p. 221), onde todos os acontecimentos são uma eterna repetição. O regresso no tempo, nesse poema, pode ser entendido como sendo um regresso feito dentro do próprio sujeito: “E meu sangue é memória regressando no caos (...)” (p. 221).

Já em *Os Deuses Lares* (1991), do qual já falamos, Penélope, a personagem Homérica, cuja imagem nos é familiar, aparece se enunciando nos versos, marcados pela circularidade de sua viagem pelos mares de seu próprio corpo. Trata-se de um mar inesgotável em cujas águas ela se lança e mergulha a procura de respostas para sua vida, mas sem certeza alguma do que irá encontrar. Trata-se do mar interior, uma dimensão íntima de Penélope, caracterizada pela imensidão e profundidade das águas, um “mediterrâneo abismo”, onde ela se redescobre mesmo sem nunca ter saído geograficamente, como Ulisses, para uma viagem heróica extramundos, em “mares profanos”.

O crítico e escritor Hélio Pólvora no ensaio “Um poeta de águas primordiais”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1976, destaca que entre *Marinhas*, o volume de estréia em 1964, e *A Ilha*, de 1975, espraia-se a temática quase constante do mar, que lhe banha a poesia com o sortilégio da presença viva, audível, ardente, ou com a insinuação dos mitos, de passadas navegações e renovados assombros, como pôde ser percebido em *Sesmaria*.

Em *Marinhas*, observou o crítico Odorico Tavares, na ocasião de seu lançamento, “Nenhuma palavra é inútil, em cada poema. Tudo ali nos dá, em termos de definitivo, o assunto mar que dominou a autora num livro que venho saber de estréia e estréia de uma jovem poetisa (...) (TAVARES, 1964, p. 4). Em termos formais, *Marinhas* evidencia o que já falamos acerca da produção poética de Myriam Fraga, uma forte consciência em relação à disposição das palavras nos poemas e sua não vinculação a uma estrutura fechada de versificação. Seus versos fragmentados projetam a paisagem iridescente, parte da composição do universo marítimo da vida do pescador, seus objetos, seu barco e a tragédia.

Sem dúvida, *Marinhas* foi o “seu primeiro canto de amor ao mar”, e, com suas imagens concisas, compõe a paisagem a partir de uma voz que se reporta ao mar sempre como um lugar de “naufrágio”, espaço do desastre inevitável:

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

Com a enxada dos remos

Planto a semente dos dias.
 Planto redes e esperança,
 Colho naufrágios e peixes
 Sargaço

Búzios

Algemas.

(FRAGA, 2008, p. 25)

Na primeira estrofe, o metal, a linha, os “anzóis dormindo nos cestos”, sonhando peixes e auroras somam esperança ao se adentrar no impreciso território do mar e se configuram como vivos elementos para a construção de uma analogia. A cena segue na segunda estrofe com a ação do sujeito poético sobre o mar, para o pescador o mesmo que a terra sobre a qual o lavrador se empenha, lugar de onde se retira o sustento. Plantando no mar, “a semente dos dias”, com “...redes de esperança”, a voz lírica colhe seus despojos, peixes e naufrágios. Esta última imagem percorre os oito poemas que compõem o livro da autora, presentificando o sentido de deriva e perda, que no segundo poema da série, se configura como sendo um “Destino de maresias / Tecido com as mãos do vento”. Percebe-se, então, que o mar de *Marinhas*, “não é um postal, mas algo ancestralmente ameaçador” (VEIGA, 1987, p. 295), tal como vemos no “poema VIII”, último da série:

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

Sono esquecido
 Dos naufragados.

Rosa dos ventos partida,
 Barco fantasma, amrugem.
 No fundo a espada,
 Rastro de nada.

* * *

No corpo azul do afogado
 Brilhavam estrelas-do-mar.
 (FRAGA, 2008, p. 25)

Para Gaston Bachelard (1997), em *A água e os sonhos*, “a água (do mar sempre) quer um habitante” (p. 171). Esse habitante, em *Marinhas*, é o afogado azul dormindo o “sono esquecido / Dos náufragos”, no vazio porto sem nome da morte, onde se ancoram as vidas. É vã a tentativa de se domar as águas com um barco

“reinventando o caminho”. Por isso, mesmo com o mapa traçado de um roteiro que se julga preciso, tudo é em vão na “travessia malograda” do sujeito poético. De nada adiantará todo o empenho humano em uma ação, nem os instrumentos que viabilizam a travessia, nem mesmo o horizonte sempre novo para o homem se reconstruir, o mar é um mistério de vida e morte inscrito nos versos da poeta, pela memória dos grandes desastres e da aventura humana em meio a abundante vida marinha.

De feição estilística parecida com *Marinhas*, “Pescadores de Mar Grande” é a tentativa da poeta de humanizar a paisagem. Apesar de não ter sido concebido como livro, mesmo sendo bem mais extenso em número de poemas que *Marinhas*, onze partes ao todo, seus versos apesar de sugerirem uma continuação de seu primeiro livro, alcançam outro nível de realização da temática marinha, pois encenam a luta pela sobrevivência travada entre o homem e o mar. Se em *Marinhas*, o mar aterrador silencia a audácia humana, em “Pescadores de Mar Grande” esse embate se constrói como um desafio a ser superado diariamente. No primeiro poema da série, a imagem do barco, feito pela mão humana, constitui-se como instrumento de trabalho e o homem aparece como agente da ação, agora explicitamente:

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 o homem

Lavrado de dor
E espuma,

Cinzel de tempo

Na cara
E a violência
No punho.
(FRAGA, 2008, p. 32)

Com versos curtos, a poeta canta as dores do homem que vive do mar e no mar, sujeito a suas intempéries, cujas marcas trazem nos pulsos que empurram o barco para a terra. Segundo Myriam Fraga, em depoimento, “Pescadores de Mar Grande” projeta “toda a dor de uma existência consumida entre ardores de sol, a longa espera enervante do peixe, alimento, prêmio feroz de uma batalha contra a fome e contra os rigores do mar, que lhe corrói o corpo em ásperas cicatrizes” (FRAGA, 1985, p. 52), conforme podemos perceber nos versos finais do “poema VIII”: “Salmoura / Cinza do tempo / Cortou-lhe o corpo / Por dentro. // Ele existe / Em cicatrizes”.

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

Em entrevista para o caderno “Arte e Literatura”, do *Diário de Notícias* em 1969, Myriam Fraga relembra uma imagem que pode ser relacionada com a de sua ilha móvel. Esse momento, segunda a autora, foi marcado por uma “incrível emoção estética que não pôde ser transmitida de imediato” (FRAGA, 1969, p.4):

Houve uma vez, por exemplo, era de tardinha, vínhamos de lancha e, de repente, no mar totalmente azul, havia como que uma ilha de espuma branca. Íamos nos aproximando e quando a proa chegou bem perto, aquilo subitamente voou, eram aves que voaram contra o sol e o céu azul, assustadas pelo barulho do motor. Na hora, exatamente na hora, na presença de uma violenta emoção estética comecei afazer um poema depois esqueci o que havia pensado e nunca mais consegui, mas aquele momento ficou gravado e um dia ainda renasceria em poesia (FRAGA, 1969, p. 4).

Essa imagem esquecida, de versos que foram levados da memória pelos ventos de um passeio, parece habitar os versos da poeta na composição de sua ilha, pela dimensão móvel que ela assume, como sendo banhada por um mar insano a girar, tal um relógio para além do tempo na água primordial. Os símbolos e as metáforas presentes em *A Ilha* remetem aos perduráveis mitos, tão bem sentidos na plasticidade das gravuras de Calasans Neto, devolvem a Myriam Fraga à atitude de contemplação e integração vivente. São seres mitológicos, a exemplo da esfinge, cujo segredo parece habitar o território da ilha, propondo enigmas sem respostas, ou mesmo as imagens circulares, mandalas girando no infinito. Deste modo, a ilha espraia-se nos versos sua dimensão para além do existente, configurando-se como invento da arte poética no território do vazio:

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, nos versos de Myriam Fraga, é um mundo em movimento, circular e infinito, uma cidade-ilha solta no tempo que lhe aparece como uma obscura mandala. Por outro lado, a ilha parece às vezes alcançar um lugar de luz, transcende em ínfimos momentos sua predestinação de precipício, quando nos esconsos do “terror corrompendo estrelas”, a luz dessas mesmas estrelas rompe a solidão projetando o “aconchego”, mesmo que no “redondo limite”. O mar fraguiano consegue expandir seus limites, sendo apresentado desde um mar de desastres, com seus naufragos, até territórios de imagens constitutivas da memória primordial, perpassando a dura vida do homem em sua luta pela sobrevivência retirada das águas.

5. LINHA D'ÁGUA: MAIS QUE UMA SALVADOR DE PAPEL

Em 1984, após o convite de Jorge Calmon, na época diretor chefe do jornal *A Tarde*, a escritora Myriam Fraga passou a assinar uma coluna cultural, cujo objetivo era informar aos seus leitores, de forma breve, o que acontecia na cidade de Salvador, nas várias áreas ligadas a cultura. Nascia assim, a coluna Linha D'água.

Cabe observar que na década de 1980, o espaço destinado nos jornais da cidade de Salvador à literatura e a arte havia se reduzido. Os suplementos literários já não ocupavam um espaço privilegiado nas páginas dos principais jornais. Conforme observa Myriam Fraga, havia ainda a necessidade, dado avanço das tecnologias e da concorrência, sempre crescente, de se modificar, de reformular conceitos desde que “a comunicação se transformou num grande show midiático onde o que importa é o alcance da notícia e a rapidez da informação” (FRAGA, 2010, s. p.).

A Linha D'água, mantida ao longo de vinte anos, de 1984 a 2004, cumpriu o seu propósito como um importante difusor, espécie de “antena cultural”, por isso, também, agregava informações que ultrapassavam os limites territoriais da cidade, do estado e, em alguns casos, do país, de acordo com o que a autora julgava ser pertinente.

Na sua primeira publicação, no dia 4 de abril de 1984, foi informado ao leitor, em uma pequena caixa de texto, o propósito da nova coluna do Caderno dois no jornal *A Tarde*, como uma espécie de apresentação:

Iniciamos a partir de hoje uma coluna de Informação Cultural que promete levar aos leitores de *A Tarde*, de forma breve e resumida, um registro do que acontece em nossa cidade nas várias áreas ligadas à cultura.

Esse compromisso representa para nós uma grande responsabilidade, pois este jornal, o mais lido e importante do Norte Nordeste, nos abre a porta de um público que prometemos honrar com o melhor de nosso esforço e capacidade profissional.

LINHA D'ÁGUA pretende ser isto mesmo: isenção, clareza, limpeza. No mais, é seguir em frente e que as águas de Oxalá purifiquem meus caminhos (p. 12).

Apesar da autonomia que tinha em relação à escolha dos temas dos textos que seriam publicados, ficando reservadas a ela tais decisões, Myriam Fraga ressalta que pelo fato da coluna ocupar um espaço muito reduzido no jornal, era

preciso que fosse o mais enxuta possível e, ao mesmo tempo, cumprir seu papel informativo. Entretanto, com o passar do tempo, a coluna “foi tomando vida própria e nem sempre se conformou a essa medida” (FRAGA, 2010, s. p.). De modo que, em um movimento particular, e sendo Myriam Fraga muito apoiada por Jorge Calmon, chegou a ter até meia-página do jornal. Depois, já no final dos anos de 1990, a coluna Linha D’água passou a ocupar um espaço mais vertical, como uma longa tira que foi se estreitando cada vez mais. Esse fato coincide com época da criação do suplemento literário *A Tarde Cultural* em 1990, iniciativa de Jorge Calmon, que entendeu a necessidade da criação de um espaço no jornal que veiculasse textos de outra natureza e que não dispunham de espaço no noticiário comum.

Publicada sempre aos domingos, embora tivesse passado algum tempo para as quintas-feiras, a coluna Linha D’água retornara pouco tempo depois para a página dominical, com maior tiragem. No mesmo ano em que a coluna começou a ser publicada no “Caderno 2” do jornal *A Tarde*, Myriam Fraga introduziu algumas mudanças no modo como a coluna iria ser apresentada nos anos seguintes. Criou uma subseção intitulada Mosaico, espécie de pequeno painel informativo dos principais eventos artísticos e culturais que iriam ou estariam acontecendo na cidade de Salvador durante a semana. Uma espécie de síntese informativa, assim poderia deter-se em questões específicas que julgava serem de primeira ordem.

A coluna Linha D’água, de certa forma, era um sintoma desse espaço destinado à literatura, à arte e a cultura, reduzido pelas contingências capitalistas. A escassez de espaço para os suplementos literários, existentes décadas atrás com maior força, de certa forma, era reflexo dessa nova conjuntura, pois, segundo Myriam Fraga, “o tempo havia ficado caro”. Mudava também o perfil de quem trabalhava no espaço do jornal, com a profissionalização do jornalista, consolidada em 1979. Essa mudança determinava a obrigatoriedade do diploma em curso superior de jornalismo. Começava a lenta transição, muitas vezes conflituosa, entre gerações de profissionais, convivendo com duas formas de fazer jornalismo. Essa mudança no perfil do profissional, em grande parte, veio acompanhada por alterações ocorridas nas condições de trabalho no interior das redações dos jornais.

Por fim, a autora, acrescenta que as modificações realmente significativas que viriam a afetar, de fato, a autonomia do espaço ocupado pela coluna, se deu com a saída de Jorge Calmon, quando o jornal sofreu modificações em quase todas as áreas e muitas colunas foram extintas, com exceção da Linha D’Água, que

permaneceu, embora sem o destaque que possuía anteriormente. Diz ainda, ser difícil para ela falar de modo mais amplo acerca das mudanças estruturais ocorridas no jornal durante um período bastante longo: “as mudanças geralmente não acontecem de repente. Elas vão sendo geradas aos poucos à medida das necessidades até que se corporificam”. Reconhece a importância desse aprendizado: “Como escritora ela [a experiência jornalística] me deu disciplina, senso de medida, responsabilidade com a informação e, sobretudo, a busca pela expressão correta, a simplicidade que a boa prosa exige (...) e oportunidades de vivenciar o momento cultural com olhos mais atentos” (FRAGA, 2010, s.p.).

Não se pode esquecer o contexto das mudanças ocorridas nos grandes jornais, de fatos importantes no cenário nacional, decorrentes da progressiva liberalização do regime militar no final dos anos de 1970, apesar da intensa censura imposta aos meios de comunicação. O final dessa década, no entanto, culmina com o fim do AI-5, em 1978, seguido da Anistia, em 1979, além das eleições diretas para governadores, no ano de 1982.

5.1 Um escuro país

Duas obras de Myriam Fraga merecem ser lembradas.

Na palestra pronunciada no *Conselho Permanente da Mulher Executiva da Associação Comercial da Bahia* no dia 29 de maio de 1985, a escritora Myriam Fraga, ao fazer um breve panorama sobre sua produção literária declarou que O *Livro dos Adynata* foi publicado “quando os horizontes do país estavam ainda escurecidos pela repressão e pelas mordanças” (p.53). Era o ainda reflexo do Ato Institucional número 5, publicado por decreto em 1968 que representou o mais incisivo instrumento de anulação das conquistas do sistema democrático brasileiro e, dentre outras prerrogativas, consagrou a intervenção nos Estados e Municípios, o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias e Câmaras de Vereadores, eliminou o regime vitalício dos magistrados, professores e as eleições pelo voto popular, suspendeu direitos políticos e cassou mandatos. Sob sua égide oficializou-se a censura no Brasil. É nesse cenário de instabilidade que Myriam Fraga traz a cena seu *Livro dos Adynata*, quando os aparelhos de controle do Estado, vigilantes, coíbiam toda e qualquer “ameaça” a soberania nacional.

Produzido pelas Edições Macunaima, o *Livro dos Adynata* teve seu lançamento entre amigos, sendo pouco difundido, apesar de certa repercussão dada pelos meios de divulgação impressa da época, como os jornais locais e outros do eixo Rio-São Paulo, alguns anos depois de seu lançamento. Não é de se admirar que um livro que trata da impotência do artista em um momento crucial de nossa história tenha passado despercebido pelos “olhos vigilantes” da censura, dada sua curta circulação, restrita à cidade de Salvador.

O *Livro dos Adynata* se estabelece como um contraponto de *Sesmaria*, “uma espécie de antítese”, pois, ao contrário dos heróis da história cantados nos versos de *Sesmaria*, seu segundo livro, publicado em 1969, o que existe é o próprio poeta e sua incapacidade, sua impotência diante do que dizer. O *Livro dos Adynata*, nesse sentido, conforme afirma Jerusa Pires (1973) no prefácio que abre o livro, pode ser pensado como um exercício de transgressão imposto ao verbo poético e “à própria interpretação do desequilíbrio do mundo, resultando em expressões de desacordo, de tensão entre o que se diz e o que se poderá dizer entre o que se canta e cantaria” (p. 10), no limiar de uma censura então vigente.

O *Livro dos Adynata* está dividido em três partes: “I - Definição ou da impossibilidade de Dizer”, “II - Definição ou da impossibilidade de Ver” e “III – Definição ou da impossibilidade de Ser”. Nas três impossibilidades destacadas pelos títulos das três partes do livro, o eu-lírico, através da palavra, tenta dizer, mas sempre é atravessado por algo em sua condição de oprimido. Essa política do não seria marcada pela ausência de palavras, mas impô-las ao interlocutor, no caso ao poeta, é impedi-lo de sustentar outro discurso divergente de uma ordem. Nesse sentido, o *Livro dos Adynata* pode ser percebido como uma resposta aos anseios libertários de toda uma geração.

Na primeira parte do livro, a poeta focaliza a difícil barreira instalada entre o sentir e o dizer pelo esfacelamento da própria linguagem. A impossibilidade de dizer também do que se vê e do próprio existir. A explicação precisa, sentido que reveste a palavra “definição”, presente no título dessa parte do livro se esfacela pelo restante da sentença, inviabilizando a projeção de uma explicação, sempre reticente. Jerusa Pires, no referido prefácio, considera que

a declaração da impossibilidade, sua sugestão ou a própria reticência seria o transtorno do engenho poético para o posterior encontro do

mesmo, a declaração do que não se diz, para que em silêncio proposto ou em disjunções se possa significar e alcançar mais fundo (PIRES, 1973, p. 11).

Os versos curtos e incisivos assumem a postura reivindicadora do não dizer, “o que não seria assumir uma impotência diante do que dizer” (PIRES, 1973, p.11), já que a voz lírica reconhece estar sentindo aquilo de que ele não pode falar, conforme se lê nos versos da primeira parte do livro:

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

E não desminto
Antes o avesso
Sinto
Do não dito.

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

E no entanto sei
Do pouso aéreo
Da verdade.

Ferrolhos na cara,
Maxilas-tenazes
Sem alarme.

(...)

Aqui não falo
Antes me calo
Que a vida é um favo
De mal dizer

E me sustento
Do que reparo
E em silo guardo
De apodrecer

Carrego cestos,
Em mim balaios
De não dizer

E língua é um travo
Com os alfinetes
De só saber.
(FRAGA, 2008, p. 139)

Na década de 1980, a autora publicou *A Lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), produção conjunta que une outras duas linguagens, a partir de outros dois artistas: o compositor Carlos Pita e o gravador e ilustrador Calasans Neto. Trata-se, portanto, de uma obra em três movimentos. O livro é um conjunto estruturado a partir do trabalho artístico em torno de uma das várias matrizes indígenas da conquista do fogo. Como no mito de Prometeu acorrentado, o que se anuncia é a possibilidade de libertação; também a compreensão de uma limitação. Em “Neste escuro país” é possível ler tanto o silenciamento como uma limitação:

Neste país da noite,
 Meu tormento
 Como um cavalo em chamas,
 Como um potro
 Lacerado de espinhos.

Neste país do escuro,
 Nesta pátria
 De fúrias rodilhadas,
 Meu silêncio
 Como o beijo dos mortos,
 Como o frio
 Roçar do lábio ausente.

Neste incerto pedaço,
 Onde tudo
 Se faz possível,
 O sortilégio
 Tece sombras no escuro.

Morcegos degolados
 Contra um muro
 De frio e vento e medo
 E danação.
 (FRAGA, 2008, p. 290)

Na série de entrevistas com Joseph Campbell (1990), publicadas sob o título de *O poder do mito*, o mitólogo afirma ser o roubo do fogo um tema mítico universal, de modo que as várias histórias que narram essa conquista não buscam explicar a origem do fogo, antes estão mais interessadas no seu valor. De fato, é o valor do fogo que move a sua busca. A conquista do fogo libertaria os homens. Por isso, Prometeu, como inventor do fogo técnico, conforme observa Jean-Pierre Vernant, põe não mão humana o domínio de todas as técnicas, mas com limites, já que os homens “não conhecem a arte políticas nem a arte militar, que é uma parte da

primeira, pois Zeus é o único a dispor desses conhecimentos, dos que não poderiam participar” (1990, p. 253). Eis o mundo dividido entre o dia e a noite, habitado pelo homem desprovido do domínio técnico que possibilitaria dominar a matéria; tensão estabelecida a partir de uma impossibilidade, para não dizer cerceamento.

5.2 A aprendizagem do jornal

Na década de 1980, a imprensa nacional ingressaria num período de autonomia crescente, fortalecida pelo fim da censura, cumprindo, assim, um importante papel na condução da lenta “abertura” política do Brasil. É nesse contexto de transições que Myriam Fraga passa a escrever para o jornal *A Tarde*.

Em 29 de abril de 1984, a autora publica, em destaque, na coluna Linha D'água, um breve texto intitulado “Um tema para reflexão”, motivada pela leitura do artigo “Longe vá temor servil”, de 20 de abril de 1984, de Décio Pignatari. A autora pondera a forma como os baianos foram taxados como um povo desconectado das grandes mudanças pelas quais passava o Brasil, permanecendo imóveis ante ao cenário nacional que, segundo Pignatari, exigia uma tomada de posição mais ativa. O que muito incomodou a escritora foi constatar que havia, de fato, no entender dela, um imenso vazio:

O intelectual baiano, com raras exceções que como sempre só confirmam a regra, age frente à realidade como dizem que faziam os colonizadores ingleses na Índia: de luvas. Há certa indiferença, uma acomodação, uma apatia que enfermiza o meio cultural baiano e reflete negativamente na sociedade como um todo (p. 10).

Em “Muda Brasil”, publicado em 20 de abril de 1985, a autora tece algumas considerações acerca do momento pelo qual o país passava, mas focando na cidade de Salvador, observando o modo como tudo repercutia com o crescente, mas lento processo de abertura política que avançava na direção do fim do regime militar, percurso amplamente noticiado pelos veículos de imprensa e televisivos durante os anos de 1980:

Desde a última terça-feira há um clima diferente no ar. Uma alegria que explode em festas por toda a parte e que faz com que as pessoas acreditem com força em outros tempos, em outros métodos,

em outra direção. Há, sobretudo, uma leveza no coração como se de repente no tivessem tirado das costas toneladas de peso. Nós estamos íntegros em paz. Apenas agora é preciso pensar que esta imensa esperança não pode repousar nos ombros de um só homem. Tancredo Neves, por maior que seja a sua competência e habilidade, não poderá sozinho soerguer este País. Esta tarefa cabe a cada um de nós e a todos. Esta força que levou o povo à cívica campanha pelas diretas e uniu tantas pessoas na luta pelo sonho de uma pátria livre não pode parar agora. O caminho é longo e não será fácil a caminhada. As tão almeçadas mudanças têm que começar dentro de cada um, no escondido da própria consciência, sem acomodação, sem compactuações, sem covardia nem fraqueza. Nós fizemos a hora e de repente precisamos nos dar conta de que agora é pegar o instante na unha e não deixar simplesmente acontecer. Há um novo cheiro no ar um perfume de liberdade. E é bom que todos respirem forte porque de hoje em diante não serão mais toleradas certas exalações nauseabundas. Desta vez é pra valer. Muda Brasil! (p. 10)

Enquanto vivia-se um momento complicado na política brasileira, acontecia o II Encontro de Escritores, organizado pela União Brasileira de Escritores (UBE), em São Paulo, dos dias 17 a 21 de abril, quando poderiam, mais uma vez, defender suas posições, como haviam feito em 1945. Como era de se esperar, o encontro transformou-se num fórum de debates não só de questões culturais, mas também de questões políticas. Como observa Myriam Fraga, presente no evento, “havia uma esperança de que com a Nova República recuperássemos finalmente a liberdade tão ambicionada”. No depoimento “30 anos de Academia”, Myriam Fraga relata esse momento:

Jorge Amado, que fora o vice-presidente no Congresso de 1945, dessa vez fora convidado para participar da mesa, no último dia, junto com outras personalidades da cultura e da política. O presidente Tancredo Neves agonizava, e temia-se que, com sua morte, houvesse um retrocesso político. O clima estava tenso. Quando o vice-presidente eleito, José Sarney, entrou no recinto, ladeado por Jorge Amado e Luís Viana Filho, houve um certo relaxamento na platéia. Mas a chegada de Ulisses Guimarães foi apoteótica, um estrondar de palmas e milhares de vozes cantando o Hino Nacional (FRAGA, 2016, p. 50).

Enquanto no dia 24 de abril, no solar dos Neves, na cidade de São João Del Rey – MG, era velado Tancredo Neves, no Solar Góes Calmon, em Salvador, os membros da Academia de Letras da Bahia decidiram que a escritora Myriam Fraga ocuparia a cadeira número 13 da academia de letras da Bahia.

Quando o cotidiano como acontecimento passa a ser mediatizado, constituído como um aspecto do real termina por se impor à “nossa experiência do sensível”, diz Gilles G. Granger. Entender que a reorganização da experiência é temporal implica compreender a necessidade que a cronologia do relógio orienta em termos de sequencialidade, e também de circularidade. Segundo Muniz Sodré, “o “atual” promove um curto-circuito entre passado e presente” (SODRÉ, 2009, p. 22), por isso, o que se considera como atual – essa preocupação própria da modernidade –, enquanto renovação continuada, na prática jornalística “pereniza a ruptura com o passado” (p. 23). No espaço do jornal, o valor do novo é *fetichizado* como “novidade”, mas em gradações diferentes, assim, quanto maior for o potencial de sua atualidade, maior será a sua pertinência ao nosso “espaço-tempo”. Não por acaso, Habermas (2005) compreende a atualidade como “uma passagem para o novo” (p. 9).

A grande mudança ocorrida no cenário nacional brasileiro acontece de forma gradual, ao longo dos anos de 1980, apenas no último ano desta década é que se consolidou a primeira eleição presidencial através do voto popular. De fato, as eleições de 1989 foram as primeiras desde 1960, em que os cidadãos brasileiros aptos a votar escolheram seu presidente da república.

O escritor e jornalista Ariovaldo Mattos, por ocasião da publicação da coluna assinada por Myriam Fraga, no jornal *A Tarde*, a saudou com entusiasmo na sua estréia e a convidou para escrever no jornal da Indústria e Comércio, o *IC*, dirigido por ele. Foi nesse jornal que Myriam Fraga encontrou um espaço fértil para publicar uma série de crônicas entre os anos de 1984 e 1985, sendo muitas delas republicadas na coluna Linha D'água, principalmente na década de 1990. A autora seguiu publicando em ambos os periódicos, quase em paralelo durante dois anos, sendo que no Jornal do Comércio ela publicava apenas crônicas na sua maioria, e alguns contos, pois o espaço que dispunha não tinha a mesma finalidade que o da coluna Linha D'água.

Em entrevista para a revista *Exu*, n.34, jan/mar, de 1997, Myriam Fraga avaliou como positiva sua atividade jornalística no período em que assinou a coluna Linha D'água. A autora reconhecia ter vivido uma experiência bem distinta em relação à escrita, já que o cotidiano estava bem mais presente, tanto como linguagem ou mesmo como tema. Seu percurso literário estava tencionado por esta outra forma de registro veiculado pelo jornal. Mesmo tendo declarado que a

atividade jornalística a ajudou a perder o medo de se expor publicamente, a autora explica que nunca deixou de entender ser a exposição da poesia outra coisa: “...um *striptease* mental. É preciso aprender para fazer. No poema não se expõe só a pele do corpo, mas as vísceras!”. A lição barthesiana pode ser lida nessa esteira, principalmente quando se procura entender o texto como um anagrama do corpo, “mas do nosso corpo erótico?” (BARTHES, 2004, p. 24). O prazer do texto é irredutível, faz o leitor entrar em crise sua relação com a linguagem. É desestabilizador ao fazer vacilar as bases históricas, culturais do leitor, bem como a consistência de seu gosto e valores, de suas lembranças.

A crônica “Maneiras de gostar”, publicada no Jornal da Indústria e Comércio, o IC, em janeiro de 1985, trata dessa questão, e ressalta certa insatisfação. Nesse texto, a autora apresenta o diálogo entre ela e um amigo, que confessa estar gostando muito de sua nova atividade como cronista. Esse diálogo evidencia um ponto de tensão entre duas formas: a das crônicas que a autora passara e escrever para o jornal e a da poesia, incompreendida por esse seu leitor: “– Sabe como é. Poesia nem sempre a gente saca. É preciso estar por dentro, conhecer os macetes. Agora a crônica é outra coisa, é mais fácil. Principalmente aquelas em que você fala de coisas que a gente conhece bem”. A fala do amigo, que nunca perdeu sequer um lançamento de seus livros é recebida pela autora de forma inesperada e lhe incita uma reflexão pessoal sobre o seu trabalho como escritora:

Estava lá sempre, rente e quente, livrinho na mão, o primeiro nos autógrafos. E não é que agora me vem com esta: “Coisas que a gente conhece bem”, batatas! Foi quase como se dissesse: “Escreva aí tudo direitinho, bem mastigadinho, que é para não haver dúvidas” – Mas não exige muito trabalho. Pensar é chato, faz cócegas. Olho o amigo de frente. Nada de errado está sendo apenas sincero. Acho até que me faz a confissão e o com ele. Está sendo apenas sincero. Acho até que me fez a confissão e se sentiu aliviado. Agora está gostando e isto de certo modo nos aproxima. Pisamos desta vez um território conhecido, espécie de pasto comum, não as desoladas charnecas, não a terrível passagem, o vasto e incomensurável país, Inferno e Paraíso, onde “tirante Laura e talvez Beatriz” bem poucos se aventuram. Mas será que os adeptos da poesia formam um grupo assim tão fechado? Será que o processo onde ela medra, flor nascida no asfalto, é assim tão rasteiro? A experiência de 20 anos de ofício me ensinou que ou se vive a poesia intensamente, apaixonadamente, ou, como a imensa maioria, simplesmente se ignora, quando não se detesta (...) (FRAGA, 1985, p. 2).

Os questionamentos que a escritora faz após o incidente colocam a poesia e sua suposta dificuldade de compreensão por parte dos leitores no centro de sua breve reflexão. Esse argumento não convence a autora acerca da visível ausência de predileção. Na poesia, “As coisas que a gente conhece bem” não deixam de se fazerem presentes, mas a sua comunicação segue outro caminho, dada a forma como linguagem está organizada. O que faz com que esse leitor considere a poesia de Myriam Fraga de difícil penetração? Talvez pensasse no léxico empregado, no modo como as palavras estavam organizadas, dos espaços vazios à fragmentação das imagens, na sua procura por uma continuidade.

Se por um lado a poesia de Myriam Fraga pôde incomodar o leitor, a sua atividade jornalística parece ter outro tipo de recepção: “De certo modo, sinto que as pessoas gostam mais do que escrevo hoje”. Entrevistada por Franklin Jorge em 1980, um ano após o lançamento de seu livro *O risco na pele* (1979), publicado pela Civilização Brasileira, Myriam Fraga confessa-se “muito vulnerável aos acontecimentos exteriores”, tão pertencentes a ela, no nível da vida cotidiana, quanto à experiência poética da escrita:

A notícia no jornal, o grito, a rua, a violência e a opressão, a morte como a vida, o riso, o direito e avesso de todas as coisas, tudo isto faz parte de mim, é tão meu quanto a minha própria essência, meu pensamento, meu mundo interior. Nunca me desejei num espaço fechado e estéril, mas num universo aberto onde todas as ocorrências, mesmo as mais simples, me toquem profundamente.

Talvez, por isso, os versos do poema “Espaço jornal”, publicado em *O risco na pele* (1979), reflitam esse tumulto a partir do exercício que a escrita jornalística impõe, tão duramente enquadra no seu espaço fechado, de linhas contadas. Mas no poema, o enquadramento daquilo que é captado segue outra ordem, tão diversa quanto inusitada, ao ser atravessa por forças que deslocam o vivido/ vivenciado de sua esfera factual:

I

Da letra contida
A pele do silêncio
Se desprende

Cai como folha
 Ou semente,
 Como chuva
 Na parede.

Inquietação do esperado
 (Medo ou raiva?)
 Se insinua,
 Viagem de muitos gritos
 Batendo claros
 No muro.

Fabricam ecos
 No escuro
 As muitas mortes
 Tecidas,

Ortografia compacta
 Das manchetes
 Sibilinas.

(...)

VI

Aqui tenho o instante
 E o mapa do tempo
 (Só importa o momento)

Um olho no mundo
 Debruço-me inteiro
 No campo vermelho.

O vento no lábio
 E a sombra
 Na cara.

Aprovo o teu gesto
 (O medo entre os dentes)
 Herói do escuro
 Fabrico um disfarce

E esfinge devoro
 O mistério
 Que invento.

Espero o momento.
 (FRAGA, 2008, p. 184, 186)

Não por acaso, a autora, em entrevista a Franklin Jorge, afirma ser sua poesia “o resultado de uma experiência vivida ou inventada, profundamente sentida

e grafada na carne”. “Espaço Jornal”, mesmo título de um dos poemas de João Cabral de Melo Neto, tanto no assunto, como na estrutura, forma um todo coerente e projeta o que seria uma escrita programada, delimitada pelo espaço fixo da notícia e seu enquadramento, ao passo que certa melancolia parece impregnar suas palavras ao longo dos versos.

Percebe-se, desde a primeira parte do poema, a herança cabralina, que lemos pela contenção e escolha precisa dos vocábulos, através de um dizer que transborda a visão das coisas, com um silêncio que se desprende pelo que é tecido. Não por acaso, Claudio Veiga, no “Discurso de recepção à acadêmica Myriam Fraga”, ao apontar aspectos relativos à arquitetura dos versos da autora, evoca *O Engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto:

Sondando essa definição de engenheiro e do poeta, verificaremos que são complementares os adjetivos que os qualificam e chegaremos certamente a esta conceituação: o engenheiro deve ter a imaginação do poeta e o poeta deve demonstrar a exatidão do engenheiro (VEIGA, 1987, p. 294).

É preciso destacar que a figura do engenheiro já havia sido evocada pela autora em *Sesmaria*, espécie de romanceiro em torno da cidade de Salvador, no seu período colonial. A partir do poema intitulado “Francisco Frias²⁸ ou das fortalezas”, o engenheiro que influi no traçado de Soterópolis ao construir os fortes contemporâneos da invasão holandesa termina por caracterizar o poeta com os mesmos adjetivos com que se refere ao construtor. Vejamos os versos iniciais:

D fundo do poço,
No frio cimento,
Com régua e compasso
Medias o tempo.

Esquadro e grafite
Na escala do sonho
Vivente e operário
Construías a fria
Beleza dos muros.

De vento e argamassa
Fazias o espaço

²⁸ Francisco Frias de Mesquita (c.1578 - c.1645) foi um engenheiro militar e arquiteto português com destacada atuação no Brasil colonial em 1603. No exercício desta função projetou e construiu diversas fortificações e outros edifícios até retornar a Portugal em 1635.

Da pedra esculpida
De areia e marulho.
(FRAGA, 2008, p. 65)

O rigor que a autora imprime na poesia tornou-se um ponto de tensão no jornal. Na crônica “Gralhas & Gralhas”, publicada no *IC* (Indústria e Comércio) no dia 4 de novembro de 1984, a autora trata o modo como a escrita é veloz e, por isso, não permite retomar o texto inúmeras vezes para modificá-lo. Engolir “gralhas” seria lidar com os inúmeros equívocos: “revisão é isto mesmo, sacis vermelhos em cada página, até Lobato falou que é impossível vencer as ‘gralhas’. Aceito. Tudo Bem. Tenho engolido várias”. Para a autora não se trata de um mero preciosismo, de uma incorreção ortográfica ou mesmo a ausência de uma palavra que não influencie no sentido do texto como um todo. Em “Gralhas & gralhas”, a narradora/ autora se mostra indignada: “E não adianta dizer que em jornal é diferente, não precisa tanto rigor, tudo é muito transitório. Para mim não é não, e nisso sou neurótica confessa e declarada”. E continua:

Não sou de criar casos e além de algumas eventuais explosões tão flamejantes quanto passageiras – afinal um escorpião tem que honrar o seu signo – sou de convivência tranquila. Mas se alguma coisa na qual sou rigorosamente implacável é na defesa da absoluta fidelidade ao que escrevo.

(...) Por isso encontrar uma palavra trocada no meu texto é como um susto na esquina, um tiro de emboscada.

“Gralhas & gralhas” evidencia um desses erros de edição. O caso narrado pela autora se refere a uma crônica publicada na semana anterior, “Uma alegria para sempre”, de 28 de outubro:

Ora, aconteceu que em lugar de **destino marinho** tascaram, sei lá porque, um **distinto** marinho é até, modéstia à parte, uma imagem aprovável. Faz evocar (ou pretende fazer) toda uma ancestralidade de navegadores, toda uma história visceralmente impregnada de lendas marinhas, avós portugueses desbravando oceanos, colônias fenícias ou simplesmente navios partindo, mil possíveis imagens guardadas no inconsciente e que num átimo (á átimo mesmo, ótimo uma ova) afloram. Mas daí passar para um distinto marinho é transformar tudo em paródia, num ridículo atroz que corta no ato a tensão da leitura. Tudo destruído pela súbita e insólita aparição de um distinto marinho de roupinha engomada e tudo.

Nas crônicas de Myriam Fraga, o cotidiano é apresentado por uma perspectiva pessoal, através da projeção da voz autoral, permeada pela experiência de quem vivencia a cidade, e apreende o presente na forma de momentos, construindo uma espécie de síntese muitas vezes poética. Assim, se a memória envolve coisas passageiras, que o olhar da cronista fixa por um instante é a sua experiência, o que lhe permite atribuir a profundidade do vivido. David Arrigucci Jr. (1987, p. 32) explica que “esse momento pode ser o instante singular da revelação, da visão instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente a luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido”.

São exemplares as crônicas centradas na cidade de Salvador e na Ilha de Itaparica: “Crônica nostálgica à Cidade da Bahia”, “Uma rua chamada saudade”, “As luzes da cidade”, “A lavagem”, “A luz que vem do mar”, “Festa de largo”, “Compras e vendas”, “O eterno caminho das ilhas”, “Mar grande”, “A Cidade e a Ilha”, “Chuva”, “Mar do sertão”, “Diário de bordo - outros lugares”, “Apontamentos da Ilha”. Mas não se pode esquecer que em diversas outras crônicas a autora se reporta a um mundo mais íntimo, transitando entre o passado e o presente das memórias da infância de Myriam Fraga. Assim, também tornam-se singulares crônicas a exemplo de “Ritos de passagem”, “Feliz aniversário”, “Do porão à clarabóia”, “A predileta”, “Assombrações e guardas noturnas”, “Lindoca”, “A casa de Valdete”, “Assombrações e guardas noturnos”, “Devoções”, “Chuva”, entre outras.

Em “Feliz aniversário”, crônica biográfica sobre a infância, a autora inicia pelo nascimento, datando, “9 de novembro”, especificando, inclusive o horário “15 minutos antes da meia noite”. E segue no seu registro de momentos considerados significativos do seu aniversário, como quem enumera retalhos da memória, mas consciente dos espaços vazios de que deixa pela força do esquecimento. Tal exercício também pode ser lido nas demais crônicas elencadas, parte de uma recuperação nostálgica não apenas da cidade e da ilha de Itaparica, mas dos contornos dos dias vividos e recriados pela autora a partir de uma forma pessoal.

Em Myriam Fraga, mais do que a percepção do instante (um dos atributos da crônica), esta forma de apreensão da realidade cotidiana se expande em outras direções, deslizando, inclusive, para o território impreciso das lembranças ou do mito, ao diluir o tempo histórico.

5.3 Um texto mais perto de nós

Antonio Candido, em “Literatura ao rés-do-chão²⁹” reconhece que a crônica “é um texto que está mais perto de nós” (p. 13), e se ajustando à “sensibilidade de todo dia” singulariza o cotidiano e mostra nisso uma beleza insuspeitada. Sua linguagem, portanto, “fala de perto, ao nosso modo mais natural”, por isso, sua compreensão imediata torna-se uma das marcas que a distingue. Assim, a crônica termina por se constituir como um gênero despretensioso que engana pela sua simplicidade e brevidade e, quando é o caso, pela graça (qualificativo atribuído por Antonio Candido), com que conta desses instantes diários, flagrados, recuperados pelas estratégias da ficção.

Embora Cândido tente reduzir o impacto do fato de considerar a crônica um gênero menor, o autor destaca que tal posicionamento se deve em virtude da efemeridade, do fato desta ser um texto datado, publicado de modo a não durar: “a crônica é filha do jornal” (p. 14). O autor reconhece que uma das questões que tornam a crônica um texto rarefeito é pouco tempo dado para se trabalhar o texto diante demanda periódica do jornal. Apesar disso, Cândido acredita que a crônica consegue transformar a literatura em algo íntimo em relação a vida de cada um, principalmente quando passa do jornal ao livro, sua prova de durabilidade, de “salvação” contra o esquecimento.

Apesar de não propor, de forma estruturada, uma tipologia para a crônica, no texto de Cândido percebe-se algumas categorias e chama a atenção para um elemento ou ponto definidor: a “leveza do comentário”. Assim, “a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais pesadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada” (p. 20). Podem ser desde diálogos, como nas crônicas “Gravação”, de Carlos Drummond de Andrade ou “Conversa fiada”, de Fernando Sabino, até histórias que flertam com a estrutura da ficção em direção ao conto. Também, não se pode esquecer a exposição poética ou “certo tipo de biografia lírica”, outro modo como a crônica pode se constituir. Mas não devemos nos esquecer que apesar de parecerem modos distintos, a crônica como gênero híbrido pode trapacear com todos eles.

²⁹ Publicado primeiramente como prefácio para a coleção *Para gostar de ler*, volume 5 – Crônicas: Carlos Drummond de Andrade; Fernando Sabino; Paulo Mendes Campos; Rubem Braga, pela Edição Ática, em 1989.

Antonio Dimas (1974), no ensaio “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?” termina pondo em questão a velha querela, ao apresentar as hipóteses para o desinteresse acadêmico em relação ao gênero e observar que a crítica estava habituada a discutir a perenidade do texto literário. O primeiro ponto em questão para essa falta de interesse seria a “feição imediatista/ utilitária” (p. 47) da crônica, produzida como uma forma de aumentar o orçamento do intelectual/jornalista. O outro ponto diz respeito à questão da veiculação do objeto ao tempo, sua brevidade e ainda a efemeridade do texto.

A crônica, como depoimento sobre o “tempo circundante”, se constitui como um “repositório precioso para se avaliar as concepções de seu autor perante o mundo que o rodeia, pois seus (pré)juízos, decorrentes de uma visão de mundo que se estratifica, afloram com espontaneidade ou se deixam surpreender” (p. 48). Para Dimas, o “cotidiano é o motor de arranque” da crônica e acrescenta: “Se a literatura não precisa, em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica” (p.49). Desse modo, pode-se dizer que “o elemento biográfico funciona como linha costurando o tecido da vida, tecendo a renovação do imaginário, através do qual o homem se reafirma como ponte para outras formas de conhecimento e convivência” (SÁ, 2008, p. 15),

Em “Ensaio e crônica”, Afrânio Coutinho define crônica como “gênero literário de prosa ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a figura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (2003, p. 121). O autor explica que o rebaixamento do gênero a um “degrau inferior” se deve a recusa da crítica em “ver na crônica, a despeito da voga de que desfruta, algo durável e permanente, considerando-a uma arte menor” (p. 123).

Coutinho defende a crônica como um fenômeno híbrido, definido por ele pelo “estilo nervoso da brevidade” (p. 124). Por isso, é de sua natureza a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade. A partir da diversidade de cronistas brasileiros, Coutinho formula categorias que podem ser pensadas em relação às apresentadas por Cândido.

A primeira, a *crônica narrativa*, cujo eixo é um estória ou episódio, se aproxima do conto, mas perde as tradicionais características do começo, meio e fim. São exemplares as crônicas de Fernando Sabino. A *crônica - metafísica* constitui-se de reflexões de cunho filosófico ou “meditações sobre os homens”. Caso de

Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, “que encontram sempre ocasião e pretexto nos fatos para dissertar ou discretar filosoficamente” (p. 133). A crônica *poema-em-prosa*, de conteúdo lírico, seria o “extravasamento da alma do artista”, contém episódios que reverberam a intensidade da vida, por isso são cheios de significado. É o caso de Rubem Braga, Manuel Bandeira ou mesmo Ledo Ivo. A *crônica comentário*, também denominada por Coutinho como “bazar asiático” (expressão de Eugênio Gomes ao se referir a assuntos diversos) pode ser encontrada na produção de Machado de Assis e José de Alencar. Já a *crônica-informação*, a que mais nos aproxima do sentido etimológico é a que divulga fatos, tecendo comentários breves é, por isso, bem próxima da anterior.

5.4 Uma Salvador que não é de papel

Ao privilegiar o cotidiano, seja pelos acontecimentos culturais, seja pelo olhar lançado sobre os detalhes da vida corriqueira, flagrados por quem observa a cidade em seu movimento imprevisível, a escritora não se portou de modo impermeável à força lírica. É o que se percebe em textos como na crônica “Uma alegria para sempre”, publicada no Jornal da Indústria e do Comércio no dia 28 de outubro (até 3 de novembro) de 1984, na qual o biográfico se projeta a partir de uma experiência considerada singular:

É difícil dizer que a vida não é bela e digna de ser vivida. Enfiando na boca a última garfada, sentiu com delícia o gosto delicado do peixe suavemente perfumado com manteiga e alcaparras. Não, não podia haver nada mais delicioso; e, apesar do calor, sentiu-se bem ali, naquele restaurante sobre o mar, o azul do dia perigosamente azul iluminando tudo, tocando com a magia de sua luz as velhas ruínas entrevistas ao longe e o perfil recortado das ilhas, emergindo do mar na fosforescência da baía. Ah! como era bom sentir na garganta as borbulhas de gás da água bem gelada e antever com delícia o gosto do pudim desmanchando-se na boca! Porque assim tinha deliberado. Aquele tinha de ser um prazer completo até o fim. Até o momento de dobrar delicadamente o guardanapo e pagar ao garçom, generosamente, uma farta gorjeta. Reparou, então, numa árvore que se debruçava no abismo despencando uma chuva de flores amarelas contra o esmalte do céu. Tanta beleza, meu Deus! E o coração bateu forte.

O coração bateu, e ela suspeitou que aquele seria um momento inesquecível. Como aquele dia em que voltava de Mar Grande, de lancha, numa manhã cinzenta de chuva fina, e súbita mente entendeu, através da bruma, a fileira dos barcos como grandes aves pousadas

lado a lado, ou aquela outra manhã quando, fazendo a mesma travessia, um bando de pássaros marinhos subitamente levantou voo, bem na proa do barco, como espuma que se volatizasse. Sentiu o sal na boca e de muito longe pressentiu, ou antes escavou de bem dentro de si mesma, um destino marinho. Alguma rosa dos ventos tatuada bem no fundo da memória como uma mágica mandala a indicar-lhe o ponto exato, a exata passagem para um oceano maior e mais profundo onde navegaria sem fronteiras.

Por um momento, apenas por um instante, átimo de segundo, sentiu-se imponderável. Flutuava no ar, sustentada apenas pelo calor que subitamente se adensava em ondas e subia como nuvem do asfalto fervente. Equilibrou-se perigosamente entre a vontade de chorar e o desejo de esquecer. De onde virá, pensou, a magia desta cidade, desta ilha de sal e maresia, espetada de torres, com sua densa oleosidade lambuzando as ruas, corrompendo as fachadas, o salitre minando as almas, destruindo as casas, corrompendo as vontades. Beleza é o seu nome. E, no coração, uma mágoa antiga novamente sangrou.

Ah! Esta cidade é um destino carregado demais de ansiedades, queixumes, vagas impertinências, um desejo violento de fuga, de navios partindo em madrugadas cinzentas, daquilo que vagamente sempre intitulou de liberdade! Esta cidade que navega em suas veias como enguias selvagens percorrendo sempre o mesmo roteiro, buscando eternamente as mesmas nascentes e refluindo perigosamente a cada nova batida do coração perpetuamente aflito. Felicidade poderia ser então aquele momento? Um desenhar de flores amarelas num céu polido como metal azulado? Nada poderá ser tão perfeito como um momento de beleza. “A thing of beauty is a joy forever”, sentenciou um poeta. Lá embaixo, o mar cantava como um eco “forever, forever”. Uma alegria para sempre, a beleza. Uma cruel, terrível, insuportável alegria.

Cuidadosamente, cruzou os talheres e bebeu o último gole. Para trás, ficara o momento, perfeito e impalpável, guardado entre os vidros da memória, preservado e palpitante, como um gênio em sua lâmpada.

Uma vida bela. Esse é o convite à divagação que lemos na crônica de Myriam Fraga. Um percurso de intensa beleza. Tão insuportável que talvez só uma voz em terceira pessoa seja capaz de compor o registro de uma experiência. Assim, o narrador nos informa: “Tanta beleza meu Deus! O coração bateu forte e ela suspeitou que aquele seria um momento inesquecível”. Estamos na cidade de Salvador, na praia de Mar Grande, ilha de Itaparica, uma das várias que se encontram na Baía-de-Todos os Santos.

“Como aquele dia em que voltava de Mar Grande, de lancha, numa manhã cinzenta de chuva fina...” Trata-se da composição de uma experiência inesquecível, da afirmação da beleza, acima de tudo. O verso de John Keats, “A thing of beauty is a joy forever” (uma coisa bela é uma alegria para sempre), ao final da crônica, pode

ser entendido como uma síntese dessa experiência. É na travessia de retorno que se contempla a cidade, esse “...destino carregado demais de ansiedade, queixumes, vagas impertinências, um desejo violento de fuga, de navios partindo em madrugadas cinzentas, daquilo que vagamente se intitulou de liberdade”.

Ventos de verão, publicado em 2016, uma edição de luxo, com pinturas de Mendonça Filho é uma compilação de textos anteriormente publicados na coluna Linha D’água entre 1984 e 2004. Nesse livro foram publicadas as crônicas ambientadas na cidade de Salvador e na Ilha de Itaparica. Assim, na crônica “Mar Grande”, a configuração afetiva da ilha é apresentada mais do que como a projeção de uma percepção:

O primeiro sinal é o ronronar dos motores. Ainda está escuro, mas já se aprestam os marinheiros. Logo começará o vai e vem constante das lanchas de carreira cruzando o grande lago azul formado pela Baía de Todos-os-Santos. No mais, ainda é silêncio. O sussurrar cadenciado das ondas sobre a areia somente faz pontuar o incessante fluir até que o despertar dos pássaros reinvente o sortilégio das manhãs coroadas de brumas.

Lentamente, a sombra se desfaz, esgarçando-se em fiapos de nuvens sobre a opalina delicada do céu de cor indefinida. A princesa da noite recolhe seus despojos.

O mundo parece suspenso por um fio invisível como se hesitasse em desprender-se de vez do aconchego da sombra. Há uma expectativa de milagre que logo se desfaz, e tudo retorna ao ritmo costumeiro.

Foi só um instante fugidio, um mínimo segundo a marcar o coração com seu peso infinito, mas um sentimento indefinível ainda perdura no ar deixando um perfume suave de camélias, de flores pisadas, de sândalo, de especiarias.

Nas brumas da manhã, a Ilha parece quase solta, a balou çar nas águas, quase barco, quase cetáceo, a navegar no azul profundo que, aos poucos, se desfaz em verdes estriados, em prata polida, em aço, em pétalas; espumas luminosas misturando-se aos sargaços a enfeitar as praias brancas com suas rendas, seus franjados, enquanto a Cidade, com suas águas lustrais e seus silêncios pontuados de alarme, emerge do mar como uma peanha de luz.

Do outro lado da baía, além da linha dos rochedos, uma delicada franja de algodão acinzentado, debruada de ouro, cobre todo o horizonte que se encurva como um arco. Recortada contra o céu opalescente, com seu perfil anguloso a dissolver-se na bruma que lentamente se evapora, é realmente uma visão magnífica; uma muralha circular, imensa e cinzenta, a guardar o espaço sagrado da Ilha, a separar-nos do mundo lá fora, com suas angústias, seus medos, suas traições, seus desastres.

Mas logo a luz fragmenta-se em múltiplos espelhos, um colar de espumas brancas cobre os arrecifes, e a Ilha desperta de seu mágico sono com o canto ancestral dos galos que, por meio de uma linguagem esotérica e ritual, renascido abecedário de uma tribo

esquecida, anuncia glorioso a chegada de mais um dia de verão a povoar o silêncio com o ciciar das cigarras e o alegre chilrear de centenas de pássaros (FRAGA 2016, p. 27-28)

Mas é em “Crônica nostálgica à cidade da Bahia”, publicada em 7 de abril de 2002, no jornal *A Tarde*, Myriam Fraga se reporta a cidade de Salvador da década de cinqüenta, traçando os contornos de uma época. Passado e presente aparecem tencionados por um sentimento de nostalgia que percorre toda a narrativa. É observando a cidade já modificada ao longo dos anos que a autora vislumbra a cidade de sua juventude, percebendo que tudo mudou inclusive ela. Segue-se um roteiro muito bem delineado pelos locais freqüentados pela autora que evidencia os lugares mais freqüentados da cidade de Salvador e as várias opções de lazer, na então Salvador dos anos de 1950:

Hoje, olho para os lados e não me reconheço. Mudou a cidade, mudei eu (...). Uma cidade sombreada de oitis, mangueiras, tamarindeiros, onde se podia curtir com tranqüilidade os fins de tarde no Farol da Barra, no Alto de Ondina ou na igreja de Monte Serrat, descansando os olhos na curva do casario ou na ilha defronte, aconchegada no mar, como um enorme crocodilo alimentado pelo vento.

O sorvete na Ribeira, degustado sem pressa, depois da passagem pela Penha, a obrigatória oração na Igreja do Bonfim, com suas fitinhas coloridas e seus “milagres”, ex-votos que testemunhavam, e ainda testemunham, a força da fé que remove montanhas. A volta por Monte Serrat, com a igreja e o forte, com seus canhões e sua lendas. Quem não tinha carro podia perfeitamente fazer longos passeios no conforto dos bondes sem aperto e sem exploração, que as passagens eram baratas e, salvo nos horários de volta do trabalho, os lugares sobravam (p. 4).

A cidade de Salvador é apresentada a partir de uma conformação afetiva. Reconhece, por fim, que a dinâmica da cidade não é mais a mesma, que o veloz processo de crescimento da população e as mudanças nos hábitos, marca das grandes cidades, configura a modernidade e sua ânsia por progresso. Em oposição a esse quadro, a autora reconhece que a cidade de sua juventude tinha outro ritmo, uma “cidade preguiçosa” que “escorria das ladeiras pelo trilho dos bondes” (p. 4), desenhando no espaço citadino o roteiro das pessoas no ir e vir por suas ruas. Algo bem diferente do que a autora reconhece existir no início do século XXI, uma cidade

que “explode com seus milhões de habitantes”, e com isso todos os problemas, dentre os quais, o aumento da violência:

(...) ruas bloqueadas como fortalezas. Ninguém mais pára numa praia deserta para ver o por do sol (...). Por todo o canto a desconfiança, o medo, a insegurança. A cidade inchada como um câncer expõe suas mazelas. A miséria sem pudor avança a passos largos com seu cortejo de sombras que nos fazem meditar sobre o destino que nos aguarda (...) (p. 4).

Na crônica “Uma rua chamada saudade”, publicada na coluna “Linha D’água” em 21 de julho de 2002, a autora se reporta, mais uma vez, a cidade de Salvador dos anos cinqüenta, marco de sua adolescência, agora, detendo-se na reconstituição afetiva da Rua Chile, importante via de acesso ao centro histórico da cidade. Nessa crônica os fragmentos urbanos estão impregnados de subjetividade que podem ser pensados a partir do conceito de *topofilia* proposto pelo geógrafo chinês Yi Fu Tuan, para quem “uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas (...) chamar a atenção para áreas da experiência que de outro modo passariam despercebidas (TUAN, 1983, p. 180). Nesse sentido, o conceito de *topofilia* incorpora sentimentos de afeição, simpatia e admiração estética por lugares e paisagens valorizadas, “incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (p. 158).

Para a autora, a Rua Chile era considerada “uma espécie de vitrine” do que havia de melhor na cidade baiana chamada por ela de “Terra Boa”, imagem em torno da qual a escritora faz uma ressalva acerca das pessoas de classes mais abastadas que moravam na cidade de Salvador e que viviam suspirando pelo Rio de Janeiro, então capital federal e “Meca dos mais ambiciosos”. Nessa crônica, no entanto, a autora segue outro percurso, descrevendo o roteiro de sua saudade e, caminhando pelos espaços de sua memória, ela revisita lugares de sua juventude. A Rua Chile é descrita como sendo a via do glamour na Bahia, onde se encontrava de tudo, inclusive as novidades recém chegadas na capital, conforme observa Myriam Fraga.

Seguindo o itinerário de sua saudade, a autora revisita através memória vários estabelecimentos existentes nos idos anos cinqüenta, a exemplo da confeitaria A Bahiana, “com seu chá delicioso, suas torradas, seus *waffles*” (p. 2); da

livraria Civilização Brasileira, “capitaneada pelo saudoso Dermeval da Costa Chaves”, com ótimos atendentes; o Café Bernadete, “com seus pãezinhos macios e sua clientela de artistas e intelectuais” (p. 2); a casa Slopper, com suas vendedoras escolhidas a dedo, cada qual mais bonita e elegante, cuidadosamente maquiladas...” (p. 2), onde, nos informa, era possível se encontrar a moda lançada no sul do Brasil, sobretudo as usadas pelas estrelas de cinema; a Sapataria Rialto, da família Mattos; a Sapataria Clark; a Farmácia Chile; a Loja Nova América, entre outras lojas que compunham a movimentada Rua do Chile.

Deste modo, a coluna Linha D’água aparece como sendo um dos espaços constitutivos da memória da autora, mas também da memória da própria cidade de Salvador, vista segundo o olhar atento da escritora.

UMA VIDA QUE NÃO TERMINA?

Memórias inventadas

I

Eram tudo ruínas de um passado
Inventado de novo a cada dia.
Na medida em que o todo se faz parte
E o vivido renasce nas esquinas
A morte silenciosa se aproxima.
A cada dia um passo, a cada noite,
A esperança de cumprir o meu destino,
Nesta vã incerteza construindo
Um caminho sem volta para o abismo.

(FRAGA, 2016, p. 119)

A ficção como uma forma de subjetivação da experiência não deixa de ser uma forma de superar o que Philippe Lejeune denominou ser a “ilusão de eternidade” que toda biografia constrói. Por isso, diante de impossibilidade do “eu” dar garantias de validade da narração da própria vida como “expressão da interioridade”, sabemos que a arte termina por alargar essa compreensão. Tanto na biografia, como na autobiografia, a tentativa de dar conta da totalidade de uma existência é um projeto fadado ao fracasso.

Em se tratando de uma escritora baiana que atravessou grande parte do século XX e com uma vasta produção literária, construir uma leitura desse percurso a partir, não só do seu arquivo pessoal, repleto de diversos registros acumulados ao longo dos anos, é saber que o arquivamento do “eu” nunca se completa, que sempre existirão espaços impossíveis de serem preenchidos, por isso, a necessidade de fazer escolhas ao longo do trabalho. Assim, o desafio da primeira parte desse trabalho foi o de apresentar uma leitura da cena literário-cultural baiana, centrada na cidade de Salvador, pólo irradiador das mudanças nas diversas esferas da sociedade ao longo do século XX. Buscou-se, portanto, localizar a escritora Myriam Fraga nessa cena, evidenciando como se deu a sua inserção, as filiações, os grupos progressos, dos registros existentes, de estudos acerca do Modernismo na Bahia, a partir de uma reflexão em torno dos grupos literários existentes na cidade de Salvador, e da importância dos periódicos locais, através de seus semanários.

Nesse percurso, a leitura que se fez do Modernismo na Bahia, de modo a compreender como ele ocorreu, suas especificidades e seus desdobramentos ao longo da primeira metade do século, adentrando os anos de 1960, quando a escritora publica seu primeiro livro, tornou-se imprescindível para se ter uma compreensão desse contato geracional (apesar da problemática do conceito) e da consolidação de sua obra nos anos seguintes. A compreensão descentralizada do que foi o Modernismo no Brasil e, principalmente, uma maior acuidade acerca dos trânsitos culturais ao longo das primeiras décadas do século XX, amplia as possibilidades de estabelecer parâmetros reais para uma historiografia literária mais comprometida com o diverso.

Foi assumido um modo de ler a partir da perspectiva da crítica biográfica e estabelecidos os parâmetros para compreensão da complexa relação entre autor e obra. Promoveu-se, assim, a abertura teórica para interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, mediante a “construção de pontes metafóricas entre fato e ficção” (SOUZA, 2002, p. 111). Assim, o acesso ao arquivo pessoal da escritora foi imprescindível à consolidação desse modo de ler enviesado, que articula fatos da experiência, que passam a ser interpretados como metáforas que se integram ao texto ficcional sob a forma de representações do vivido. Nesse sentido, considera-se a vida da escritora como texto que tensiona o vivido e o vivível. De modo que os temas centrais da obra fraguiana como a cidade, o mar e o mito aparecem intercalados e de forma espelhada mediante o agenciamento da memória.

Diversos registros foram manipulados ao longo da leitura apresentada, de entrevistas (essa forma do biográfico midiático) a manuscritos de textos, ainda inéditos (*Peregrinos e Torta de Maçã*), mas já encaminhados para serem publicados, até as cartas e fascículos completos da coluna que assinou ao longo de vinte anos, além dos registros em torno de funções ocupadas na área da cultura como gestora a exemplo de Fundação Casa de Jorge Amado. Assim, compreendeu-se o arquivo pessoal da escritora como campo de possibilidades, como sistema de discursos, espécie de *modus operandi* para a organização da memória, cuja manutenção, neste caso, é de ordem afetiva.

Transitar pelo território sinuoso da biografia, ao se tentar evidenciar, mesmo que de forma parcelar um percurso, impõe o desafio da falta, da impossibilidade de dar conta da totalidade de uma existência. Entre o regime da vida privada e pública,

tendo como referência o nome próprio e o deslizar pela ficção, ampliar essa projeção é tarefa ingrata, já que o desafio difere dessa tentativa de comprovação de uma projeção, pois interessa muito mais a desestabilização do referencial, que produz a invenção com a estetização da memória. Cabe lembrar, o que se propõe é considerar o acontecimento, se ele é recriado na ficção, sendo essa a sua maior verdade. Assim, metaforizar o real significa considerar tantos os fatos quanto as ações praticadas pela pessoa biografada como possibilidade de inserção na esfera do ficcional.

A aproximação de Myriam Fraga e Jorge Amado impôs à escritora uma série de posicionamentos e decisões, que foram mantidas até os seus últimos dias. Apesar de considerar o perigo de interferência no seu processo criativo, devido a grande admiração que tinha, não apenas em relação a obra amadiana, mas também em relação a pessoa, que rendeu uma produção significativa sobre sua ficção. De fato, o principal ponto de convergência entre os dois escritores é a cidade de Salvador, ou Cidade da Bahia, tema privilegiado em suas produções, mas de caráter distintos, não apenas pelas especificidades de seus respectivos trabalhos.

Ao aceitar o convite de Jorge Amado para dirigir uma fundação que zelaria o seu grande acervo, Myriam Fraga optou pela possibilidade de desenvolver um trabalho ligado a literatura, também pelas relações afetivas que mantinha com o escritor permaneceu à frente do projeto que se consolidou em 1986. É inegável o reconhecimento de sua participação ao longo dos mais de trinta anos em que se manteve a frente da Casa Azul. Por isso, é impossível se escrever uma biografia da Casa sem incluir a sua guardiã, como denominou o próprio Jorge Amado. A biografia da Casa, nesse sentido, também seria a uma parte da sua própria biografia.

Em janeiro de 2016, antes de seu falecimento, a escritora concluiu o que pode ser lido como uma espécie de síntese literária do trabalho de uma vida. No entanto, pela quantidade significativa de poemas, de um livro dividido em várias partes, aparentemente dispares, não fosse o entendimento que se tem da ordenação da publicação de seus livros e a forma como diversos temas estão articulados, seria impossível perceber uma organicidade do conjunto de poemas. Esse livro, a princípio, sem um título, organiza um projeto literário estabelecido ao longo de uma vida, mas ao mesmo tempo amplia os temas, e deixa vazar, agora de forma deliberada, resíduos biográficos, antes encobertos pelas estratégias de ficção.

Livro recebido como promessa para novas possibilidades, visto que nele novos caminhos possibilitam o alargamento da compreensão da obra da escritora, agora com uma clara inserção de um “eu” que se projeta, tal qual suas imagens femininas, a exemplo de Salomé, Vasthi, Medusa, Maria, sem receio de que transpareça uma suposta fragilidade que demarcaria um lugar de enunciação que equilibraria o vivível e o vivido sobre uma corda bamba.

A realidade complexa de um trabalho de crítica biográfica, portanto, se constrói por camadas, aqui sobrepostas, mas que mantém como fio condutor a força que as alinhava a partir de três eixos: criação, memória e biografia. A perspectiva dessa tese, antes de tudo se consolida como um trabalho de memória, reconhecendo suas lacunas, seus desvios, aproximações e limitações na articulação de sua composição.

A poesia sempre repercute a vida.

Referências

Obras de Myriam Fraga

FRAGA, Myriam . Poema nº 2. Poema nº 3. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 43/44, p.6 e 41, jan./fev. 1961.

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

FRAGA, Myriam. Entrevista verdade. *Jornal da Bahia*, Salvador, 2/3 mar. 1969. Arte e Literatura. Entrevista concedida a Maria Elisabeth.

FRAGA, Myriam. Entrevista concedida a Sônia Coutinho, [196-]

FRAGA, Myriam. *O livro dos adynata*. Salvador: Macunaíma, 1973.

FRAGA, Myriam. *A ilha*. Salvador: Macunaíma, 1975.

FRAGA, Myriam. *A cidade*. Salvador: Macunaíma, 1979a.

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

FRAGA, Myriam. Myriam Fraga: “Poesia é uma arte de elite”. *A Tarde*, Salvador, 23 set. 1979c. Caderno Mulher. Entrevista.

FRAGA, Myriam. Myriam Fraga riscando a pele. *Tribuna do Norte*, Natal, 11 mai. 1980. Entrevista concedida a Franklin Jorge.

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

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

FRAGA, Myriam. Meu cavalo por um reino. *IC (IC)*. Salvador, 11 nov. 1984.

FRAGA, Myriam. *Six poems*. Tradução de Richard O’Connell. Salvador: Macunaíma, 1985a.

FRAGA, Myriam. Myriam Fraga: mais uma mulher na Academia. *Correio da Bahia*, Salvador, p.1, 30 jul. 1985b. Caderno 2. Entrevista concedida a Clodoaldo Lobo.

FRAGA, Myriam. A criação literária: um depoimento pessoal. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 33, p. 49 - 54., nov. 1985c.

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

FRAGA, Myriam. Por que se edita tão pouco na Bahia?. *A Tarde, Correio da Bahia*, Salvador, 4 set. 1986b. Caderno 2. Entrevista concedida a Júlio Cesar Lobo.

FRAGA, Myriam. Discurso de posse da acadêmica Myriam Fraga. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 34, p. 277- 291, jan. 1987.

FRAGA, Myriam. Myriam Fraga: Drummond sabe o que diz. Salvador, [198-]. Entrevista concedida a Ivan Pedro Muricy.

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

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

FRAGA, Myriam. [Entrevista]. In: LEMOS, Regina. *Quarenta: a idade da loba*. 8.ed. São: Globo, 1995.

FRAGA, Myriam. *Femina*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1996.

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

FRAGA, Myriam. Myriam. *Caros Amigos*, n.27, jun. 1999. Entrevista concedida a Álvaro Alves de Faria.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 2001. 2. ed. Salvador: Macunaíma; Omar G., 2000a [1969] 2000a.

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

FRAGA, Myriam. Identidade cultural? Entrevista concedida a SBPC Cultural. jul. 2001b. Disponível em: <www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana4/fraga.html>. Acesso em: 18 set. 2008.

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

FRAGA, Myriam. (Depoimento). In: RIBEIRO, Carlos (Org.). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002c.p. 56 – 63.

FRAGA, Myriam. *Jorge Amado*. São Paulo: Moderna, 2003. (Mestres da Literatura).

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

FRAGA, Myriam. Acoradouro de mitos: entrevista com a escritora Myriam Fraga. *Tribuna feirense*, Feira de Santana, v. 1, p. 1-1, 3 abr. 2005c. Tribuna Cultural. Entrevista concedida a A. S. Fonseca.

FRAGA, Myriam. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Moderna, 2007. (Mestres da Literatura).

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

FRAGA, Myriam. *Memórias de Alegria*. Salvador: FCJA, 2013

Geral

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ALVES, Ívia. *Arco e flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador: Fundação cultural do Estado da Bahia, 1978.

ANDRADE, André Bittencout; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. *Geografia de Salvador*. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como História da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, PP. 9-34, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BONET, Carmelo M. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. 14 ed. SP: Companhia das Letras, 2007.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 2 ed. Ver. Aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CASTELLO, José Aderaldo. Pesquisa e historiografia na literatura brasileira. In: ENCONTRO DE ECDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3, 15/18 out. 1991. João Pessoa, Paraíba. *Anais do III encontro de ecdótica e crítica genética*, João Pessoa, 1991. P. 27-41. p. 34;37.

CHAGAS, Carlos. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*. Centro de Estudos em Sociomuseologia. Lisboa, v. 13, N. 13, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 4 ed. São Paulo: Quiron, 1987.

- COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COUTINHO, Eduardo. Comparativismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). *Historias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p. 58.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Relume Dumará, 2001.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos: 1904 – 1909*. São Paulo: Ática, 1983. (Ensaio, 88). p. ix
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3 ed. São Paulo. Editora Martins Fontes: 2010.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 3 ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates)
- FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Tradução de Heloisa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)*. Tradução Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1984.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica Consuelo Fortes Santiago. Belo horizonte: Editora UFMG, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, São Paulo, n 10, dez de 1993.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [ET AL.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walther Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walther. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do Modernismo na Bahia. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.165-198.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al]. 5 ed. Campinas: Editora Unicampo, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLANDA, Lourival. Reconsiderando a crítica literária. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n 8, julho de 2012.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. A indústria cultural O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-204.

JOBIM, José L. (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto – aspectos psicanalíticos*. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEJEUNE, Philippe. “El orden del relato em Les mots de Sartre”. In: *El pacto autobiográfico e otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internete*. Organização: Jovita Maria Gerhelt Noronha; Tradução Jovita Maria Gerhelt Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LONGO, Mirella Márcia. Memória do cais; Caymmi, canções e fontes. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP/ FFLCH, Departamento e Teoria Literária e Literatura Comparada. N 4, p. 68-77, 1999.

LOPES, Cássia. A trouxa de sonhos de Myriam Fraga. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (Org.). *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*. Salvador: EDUFBA, 2011

MARQUES, Xavier. *A vida de Castro Alves*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks; Salvador: Universidade Católica de Salvador: Academia de Letras da Bahia, 1997.

MENDES, Cleise. Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (Org.). *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 65 - 78.

MIGUEZ, Paulo. *Periodizando a cultura baiana no novecentos: uma tentativa preliminar*. Salvador: UNIFACS, 2000. v.1, n.8, p.33-36.

MIRANDA, Wander Mello. Arquivos e memória cultural. In: SOUZA, Maria Eneide de; MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 3.ed. São Paulo, Brasiliense, 1998

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac; ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*: dossiê Walter Benjamin, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 15, p. 40-75, set./out./Nov. 1992.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RISERIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Debates, v. 253)

RUBIM, Albino; COUTINHO, S.; ALCÂNTARA, P. H.. Salvador nos Anos 50 e 60: Encontros e Desencontros com a Cultura. *RUA*. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Salvador, v. 3, n.4-5, p. 30-38, 1990.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Ditadura, cultura e mídia: o cruel e o persistente. *A Tarde*, Salvador, 27 mar. 2004. Cultural, “Golpe na criação”, p.2-3.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SANTANA, Waldomiro. *Literatura baiana (1920-1980)*. 2 ed. rev. amp. Salvador: Editora Casa de Palavras; Feira de Santana: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC/ Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, 2009.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernistas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTOS, Milton. *O centro da Cidade do Salvador: um estudo de geografia urbana*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: EdUFBA, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte. UFMG, 2007.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *As palavras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Paz e Terra 1978. p 61-92

SEIXAS, Cid. Modernismo e diversidade: impasses e confrontos de uma vertente regional. *Léguas e Meias: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, Feira de Santana, ano 3, n 2, p. 43-52, 2004.

SITTE, Camilo. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.

SOARES, Angelo Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes: modernismo à moda baiana*. Feira de Santana, 2005. 191 f., il. Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

SOUZA, Eneida Maria. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

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

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

VEIGA, Benedito. *Memória e vida literária baiana na década de 60: indexação do suplemento dominical de notícias (1950-1971)*. Salvador: UNEB/ Quarteto, 2003.

WALTER, Roland. Entre gritos, silêncios e visões: pós-colonialismo, ecologia e literatura brasileira. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. V. 1, n. . rio de Janeiro: Abralic, 2013.