



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**Departamento de Letras e Artes**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE  
CULTURAL

**PRISMAS DA CIDADE**  
**O OLHAR LÍRICO DE MYRIAM FRAGA**

Francielle Santos Galante

**Feira de Santana, 2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**Departamento de Letras e Artes**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**PRISMAS DA CIDADE**  
**O OLHAR LÍRICO DE MYRIAM FRAGA**

Francielle Santos Galante

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca.

Feira de Santana, 2006

*Aos meus pais,  
Meus alicerces.*

*Ao querido Vítor,  
Cujo amor  
Suaviza o caminhar.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, grandes amigos, por me mostrarem desde cedo a importância dos livros e por serem os responsáveis pela minha formação.

Ao meu companheiro Vítor, amado de minha vida, pelo companheirismo, dedicação, compreensão e, principalmente por incentivar cada passo de minha caminhada.

Ao Professor Doutor Aleilton Fonseca, pela orientação, pelo despertar do encantamento pela lírica fragueana e aprendizado de grande importância para a consolidação deste trabalho.

Às professoras Edilene Mattos e Celina Scheinowitz por aceitarem fazer parte da banca e pelo tempo disponibilizado para a leitura da dissertação.

Aos demais professores, pelos conhecimentos compartilhados. Fundamentais nesta etapa de minha formação.

Aos membros do programa, pela atenção que sempre nos foi dedicada.

Aos colegas de curso, parentes e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se concretizasse.

## RESUMO

Myriam Fraga (1937) publicou os livros *Sesmaria* (1969), *O Risco na pele* (1979), e *Femina* (1996) compostos por poemas que tematizam aspectos da cidade de Salvador. Este trabalho analisa como os seus poemas dispõem os fatos e as imagens citadinas submetendo-os à sugestão lírica moderna que vincula o discurso (afinidade entre as imagens e a voz pessoal) com experiências do passado e presente, procurando interpretar as relações que se estabelecem entre as imagens da história (*Sesmaria* e *O Risco na pele*) e da contemporaneidade (*O Risco na pele* e *Femina*) na poesia. Para isso, faz-se um estudo sistemático dos poemas que, levantados e agrupado em subtemas, são analisados enquanto discursos líricos sobre a cidade e seus diversos aspectos. Esta pesquisa constitui uma contribuição à fortuna crítica de Myriam Fraga, ampliando-a quanto à abordagem dos sentidos líricos que a autora atribui às paisagens naturais e urbanas, ao seu processo social e ao seu elemento humano, através de diferentes formas de tematização da cidade enquanto *corpus* do discurso poético

## ABSTRACT

Myriam Fraga (1937) published the books *Sesmaria* (1969), *O Risco na Pele* (1979), and *Femina* (1996) composed by poems which theorized about aspects of the city of Salvador. This paper analyses how her poems presents the facts and the city images submitting to a modern lyric suggestion that links the discourse (affinity between images and personal voice) with experiences of past and present, trying to interpreter the relations which are established between history images (*Sesmaria* and *O Risco na Pele*) and of comtemporarity (*O risco na Pele* and *Femina* ) in the poetry.

For this, a systematic study of the poems was done, considered and joined in sub themes, are analyzed while the lyric discourses about the city and its diverse aspects. This research constitutes a contribution to the critic fortune of Myriam Fraga, enlarging it as the lyric sense approach that the author attributes to the natural and urban landscapes, to its social process of the human element, through the different forms of themes of the city as a poetic *corpus*.

# SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - Imagens líricas da história.....</b>	<b>6</b>
I – Sesmaria: um resgate lírico da cidade de Salvador.....	7
1.1 – A cidade e seus fantasmas.....	16
1.2 – Dos naufrágios.....	30
1.3 – A Cidade e seus invasores.....	34
II – Outras fontes históricas.....	50
<b>CAPÍTULO II - A cidade e outros prismas.....</b>	<b>60</b>
1. O motivo “cidade”.....	61
2. O sentimento do ser/estar.....	63
3. A Cidade Calendário.....	76
Considerações finais.....	85
<b>Referências.....</b>	<b>87</b>



## Introdução

Myriam Fraga nasceu em Salvador em 09 de novembro de 1937. Poeta, contista, pertence à Academia de Letras da Bahia desde 1985, e dirige a Fundação Casa de Jorge Amado desde que foi instituída em 1986.

A carreira literária de Myriam Fraga teve início nos agitados anos 1957/58, quando intelectuais da época, que freqüentavam a Universidade, a Escola de Teatro e a Casa de Cultura, reuniram-se para trocar, além de idéias, também escritos. A partir daí, a autora baiana começou a publicar em jornais e revistas, e cultivando amizades com Calazans Neto, Fernando da Rocha Peres, Glauber Rocha Sonia Coutinho, entre outros. Durante cerca de 20 anos colaborou no Jornal *A Tarde*, assinando a coluna “Linha D’Água”, espaço dedicado à vida literária e cultural da cidade.

Carlos Capinam (1986, p.60) observa que “(...) a universidade nessa época – aí pelos idos de 50 e começo dos anos 60 – era o foco da inteligência e da rebeldia. A cidade, por sua vez, tinha um clima muito mais universal no que se refere à criação e ao espírito de vanguarda. Discutia-se Modernismo, Concretismo e todas as linguagens novas de cinema e teatro.” Mais adiante, completa, “A literatura baiana sempre foi rica tanto em poesia, como em ficção. (...) Posso citar vários escritores nossos que são excelentes e estão

produzindo regularmente, como Ruy [Espinheira Filho] e Myriam Fraga, na poesia (...)”. (p.63).

Nesse clima, Myriam Fraga estréia com *Marinhas* de 1964. Daí em diante vem construindo uma obra poética que já chega a mais de uma dezena de títulos, afora suas visitas à prosa, participação em várias antologias, algumas inclusive editadas em outros países. Esse currículo mostra talento e competência, espelhando um caminho definido e seguro. A autora contribui para o enriquecimento da produção artística baiana, com sua dedicação à atividade literária, não só publicando seus livros e administrando projetos culturais na FCJA, mas também colaborando assiduamente em revistas e suplementos literários.

Exemplo disso são os livros *Sesmaria* (1969), *O Risco na pele* (1979) e *Femina* (1996). O primeiro teve seu lançamento em 1969 e ganhou o Prêmio Arthur de Salles, com poemas que lançam um olhar lírico sobre a cidade de Salvador no período colonial, destacando a atmosfera, o relevo, a exuberância da cidade. Além disso, resgata personagens históricos como Tomé de Souza, Anchieta, Caramuru, concluindo a obra com um romanceiro da invasão holandesa de 1624. A respeito disso, afirma Myriam Fraga em entrevista ao jornal *A Tarde* (16/12/2000). “Com o distanciamento do tempo, eu iniciei um processo que, hoje, eu tenho usado muito. Uso um personagem pra expressar meu pensamento”. A segunda edição do livro, aliás uma edição de arte, foi lançada no ano de 2000 em comemoração aos 450 anos da cidade de Salvador, completamente ilustrada com gravuras do artista plástico Calazans Neto.

O segundo livro, *O risco na pele*, “condensa as suas vivências pessoais e as funde com os mistérios, dramas e dores da vida, do mundo e do tempo. O eu lírico está sempre em busca de integrar-se em mais amplo cosmos. Sua poesia vem marcada por esse conflito entre o individual e o coletivo”, como atesta Mário da Silva Brito, no prefácio do livro, buscando definir mais precisamente o teor da obra lírica da autora baiana.

O terceiro livro, *Femina*, circunscreve o universo feminino através do mito, conforme já destacou VASSALO (2000, p. 245)<sup>1</sup>, mas traz como pano de fundo em alguns textos o ambiente citadino que tem muitas vezes suas características paisagísticas fundidas com as sensações da voz lírica.

A poesia de Myriam Fraga configura-se como uma lírica da palavra, pois procura tecer os versos, as estrofes, o poema, enfim, em torno de certos vocábulos que concentram os efeitos poéticos. Trata-se de um lirismo que trabalha a palavra antes do verso, de modo que é a impressão desta ou daquela palavra inusitada, quase sempre não usual no cotidiano, que confere a qualidade da arte de Myriam Fraga, num jogo de circulação da linguagem que multiplica e descentra as possibilidades de novas leituras de mundo.

É neste jogo de decifrações que pretendemos investigar, nas obras da autora baiana, os vestígios e insinuações da cidade, – principalmente, Salvador – inscrita direta ou indiretamente no texto. Para isso, se faz necessário dividir o objeto em duas partes:

---

<sup>1</sup> Lúcia Vassalo (2000, p. 245) destaca em Myriam Fraga, “a vertente que se faz atravessar por uma importante presença da mitologia ocidental, da qual ela se reapropria renovando-a, pois serve-se dessa reelaboração para transmitir-nos a sua visão, o seu mundo pessoal, com a sua dicção tão única”.

No Capítulo I, analisamos vários poemas do livro *Sesmaria*, praticamente todos os que tematizam a formação da cidade de Salvador, e alguns poemas de *O Risco na pele*, nos quais o tema é retomado. A discussão se faz não só sobre a temática citadina balizada pelos fatos históricos, mas observa também as relações entre História e Literatura, considerando o teor da obra em torno da formação da cidade. Embora sem estender a análise dos episódios do passado, compreendemos a necessidade de retomá-los a fim de explicitar o conteúdo dos textos poéticos de que, afinal, são fonte. Aliás, os estudos sobre a nova escrita histórica nos deixaram confortáveis para fazer observações sobre a obra *Sesmaria*. Apesar desses novos estudos defenderem uma proximidade entre a História e a Literatura no âmbito de suas *narrativas*, o livro de Myriam Fraga nos apresenta *poemas* que reconstituem os fatos do período colonial e nos levam a informar e refletir sobre acontecimentos descritos pelos relatos historiográficos.

No Capítulo II, são agrupados textos de *Femina* e de *O Risco na pele* que enfocam o olhar lírico na observação de paisagens e que traduzem uma idéia de cidade como matéria de “inspiração” poética. Num espaço de transição da memória particular para a coletiva, as subjetividades aí se formulam pela ação de um “eu” urbano. Esse sujeito, por sua vez, como está produzindo sentidos *na* cidade, – textualizando sua relação com objetos simbólicos no mundo – produz uma realidade estruturada na maneira como esse espaço o afeta, reverberando sentidos do/no imaginário citadino. É a análise dos vestígios desse modo pelo qual os sujeitos estruturam e se estruturam nessa realidade urbana que será o objetivo do estudo, a partir dos poemas que focalizam os diversos contatos com

os sentidos da cidade e na relação do eu lírico com esses espaços moventes, em seus múltiplos significados históricos e simbólicos.

# Capítulo I

## Imagens líricas da história

*E assim edificou, povoou, e fortificou a cidade,  
que chamou do Salvador, onde ela hoje está,  
que é meia légua da barra para dentro  
e por ser aqui o porto mais quieto e abrigado pêra os navios.*

Frei Vicente do Salvador

## I – *Sesmaria*: um resgate lírico da cidade de Salvador

A primeira edição de *Sesmaria*, há muito esgotada, foi lançada em 1969, oito anos após os originais receberem o Prêmio Arthur de Salles. O livro se organiza em quatro partes intituladas “A cidade”, “Os fantasmas”, “Os naufrágios” e “Os invasores”, com poemas que tematizam aspectos e fatos da colonização e formação do país a partir da cidade de Salvador. Os poemas dispõem os fatos numa linguagem que transita entre o subjetivo e o histórico, sempre coerentes com a sugestão poética que vincula o discurso lírico (afinidade entre imagens e visão pessoal) às experiências pretéritas (história), remetendo-as ao olhar do presente, tempo da enunciação. Através desse procedimento, estabelecem-se relações entre os fatos da história e as imagens poéticas, resultando na codificação de uma cronologia lírica da cidade de Salvador, em que a voz pessoal revela-se em símbolos, emblemas e imagens que se desnudam na visão da cidade, no processo de rememoração de um tempo em que a cidade era uma extensa sesmaria.

Sesmaria, em sentido denotativo, é uma grande porção de terra inculta concedida pelo governo português a um senhor ou fidalgo para que nela desenvolvesse a agricultura, a criação de gado e o extrativismo, incrementando a atividade econômica e o domínio e o povoamento da terra. Metaforicamente, A

palavra Sesmária, como título do livro de Myriam Fraga, expande o seu sentido e passa a denominar, numa analogia de caráter afetivo, uma porção do *locus* que é “doada” à poeta, e na qual o eu recria a história e preenche lacunas da memória coletiva, numa perspectiva filtrada e enriquecida pelo lirismo.

Este processo, antes sutil e indireto, de se identificar episódios históricos nas obras literárias, hoje é bastante aceito e corrente, tornando possível mostrar como as obras fundem imagens históricas com imaginação literária. Essa perspectiva de abordagem tornou-se possível devido aos novos estudos acerca do “problema do conhecimento histórico”<sup>2</sup>(WHITE; 1992, p. 17). Surge como resultado da observação de que “o caráter fictício das reconstruções históricas constata as pretensões da história a um lugar entre as ciências”.

Por um longo período, tratou-se o fazer histórico como uma ciência humana afastando-a de qualquer relação por mais estreita que fosse com a prática literária, não levando em consideração que sua dita “ciência” era determinada por *narrativas* que partem dos fatos. Sobre isso, White (1992, p. 18) ainda faz uma observação interessante: “Considero o labor histórico como o que ele manifestamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram, representando-os.*”  
[grifo do autor]

Pensando isso, é possível afirmar que sendo um ofício e fruto de um pensar, a história deve “traçar” ferramentas e métodos e submetê-los à reflexão e

---

<sup>2</sup> Essa problemática é estudada no século XIX, e tida como uma das referências para estudos posteriores da relação Literatura e História.



à discussão fazendo, inconscientemente, teoria ou ideologia em seu trabalho, e é preciso tomar consciência, ou fazer com que se tome consciência desse latente histórico, afinal, toda escrita é fruto de uma ideologia e um “ponto de vista”. Exemplo disso são as várias conclusões ou interpretações que diversos historiadores fazem de um mesmo período da realidade histórica.

Em *Sesmaria* notamos essa a quebra sutil da linearidade interpretativa que alguns historiadores presumem alcançar. No primeiro capítulo (“A cidade”), a autora inicia a obra com um poema de mesmo título, desde aí já estruturando sua lírica numa linguagem metafórica, usando características femininas na constituição da paisagem local:

- 1            Foi plantada no mar  
              E entre corais se levanta.  
              O salitre é seu ar,
- 2            Sua coroa, sua trança  
              De salsugem,  
              Seu vestido de ametista  
              Seu manto de sal  
              E musgo
- 3            Armada em firme silêncio  
              Dependura-se dos montes  
              E tão precário equilíbrio  
              Se propõe  
              Que além da porta ou portada,  
              De janela ou de horizonte,  
              O que a sustenta é o mistério  
              Triste chão, sombra vazia  
              Tempo escorrendo das pedras,  
              Lacerado nas esquinas,  
              Tempo, sudário e guia.
- 4            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.

- 5            Repete esta dureza,  
Este arfar entre dentes,  
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 afogada.
- 6            E nesta coreografia,  
Sopro de antigas paisagens,  
Um calendário se arrasta  
Nas corroídas legendas,  
Apodrecidas fachadas,  
A mastigar as divisas  
E outros símbolos manchados,  
Nos brasões onde goteja  
O limo do esquecimento.
- 7            Não fosse a imaginada  
Profecia, face e apelo  
Das inscrições lapidares,  
Palimpsesto ou astrolábio  
Na pedra, na cal, nos muros,  
Fendida casca de um mundo  
Coagulado em memórias,
- 8            Restavam ossos e nomes,  
Desassistida batalha  
Contra o tempo. E esta cidade,  
Com seu signo, seu quadrante  
De cristal,  
Sua mensagem de calcário,  
Desfeita em vaga ou soluço,  
Mergulharia no espaço,  
Pássaro alado, albergália.

(p. 11-12)

Nas três primeiras estrofes, a poeta remonta uma imagem ainda intocada pelo homem europeu, há quinhentos anos. A partir daí a linguagem artesanal tece a paisagem e confere densidade lírica aos textos. Este primeiro momento do poema é uma apresentação do lugar que traz, em sua própria fisionomia, o perfil e a sutileza da mulher. Um segundo momento é marcado pelo fato de este poema sintetizar o objetivo da obra que é o de transformar história

em poesia e o poema em sua inscrição, mostrando as marcas peculiares do lirismo.

Nas estrofes seguintes notamos a presença de uma voz lírica onisciente, que toma o *locus* como um referencial de observação e análise de sua representação no decorrer do tempo. A cidade é vista como um símbolo caracterizado atualmente a partir do que foi palco de acontecimentos históricos e dos vestígios que o lugar preserva em sua arquitetura, como é descrito na sétima estrofe. As referências aos fatos históricos no texto configuram-se no plano da sugestão, enquanto a intertextualidade do poema com o texto histórico é apenas intuída, num segundo plano de leitura, através do recurso à memória.

Alguns críticos são incisivos quanto ao caráter científico do processo de escrita dos fatos históricos, sugerindo que tal processo traz seus equívocos e é, na verdade, o reino do inexato, como atesta Jacques Le Goff (1996, p. 21): “A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir.” E essa característica de reconstrução a aproxima bastante do caráter literário. De modo geral, *Sesmaria* abre fendas para uma discussão atual sobre a proximidade entre a História e a Literatura no âmbito de suas *narrativas*. Apesar de o livro da autora nos apresentar *poemas*, é certo que estes reconstituem os fatos do período colonial e nos levam a procurar mais informações e a refletir sobre acontecimentos descritos pelos relatos historiográficos.

No poema seguinte “Repetição de paisagem”, a personificação é uma forma de caracterizar a cidade. Numa continuação do poema anterior, a cidade é enfatizada como aquilo que está por vir, daí inscrita ainda em seu caráter de natureza, como ambiente selvagem:

Quase  
Ilha de sal.

Medusa calcificada  
Sua encosta salgada.

Seu lento escorrer-se  
Em preamar,

Seu corpo de anêmona,  
Ruas azuis correndo  
Como rios,

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

Seu verão de sargaços.

(p. 13)

A condição de ilha faz refere-se ao isolamento do lugar no instante que antecede a fundação da cidade e, portanto, antes da sua instalação arquitetônica. Os versos seguintes reforçam uma imagem de lugar rígido, observável, porém com movimento natural. Os elementos da fauna marinha indicam a condição de um lugar tranquilo, inóspito; como se o *locus* da futura cidade fosse a confluência do mar com os seus elementos. O referencial climático (verão) é tomado como sinônimo de energia da qual depende sua existência, movimento e importância. Como se o lugar tivesse uma vida própria e fizesse parte da fauna marítima. Essas imagens aparecem também nos poemas seguintes “O dia” e “E a noite”.

O poema “Noturno” constitui-se de quatorze versos, distribuídos em quatro estrofes. Na primeira: “Da balaustrada da noite/ Se debruça/ Pantera na tocaia do imprevisto.” Notamos que a noite pode ser representada como o pilar de sustentação da cidade, ou seja, marca o equilíbrio almejado para a harmonia

com a natureza. Por outro lado, também pode representar as angústias do engano que, associada ao animal – figurado no símbolo da pantera – revela e confirma um valor inconsciente: o instintivo, o elo das forças espirituais escondidas no imaginário, no irreal, como referência à fisionomia misteriosa da cidade.

Vejamos a segunda estrofe:

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

Nessa estrofe, a poeta esboça outras imagens que sugerem um perfil de “cidade felina”, continuando a descrever o olhar e comportamento instintivo dessa “pantera” sobre o “comportamento” da urbe conforme é percebido pela voz lírica.

Nos últimos versos, as palavras “mar” e “colheita” complementam-se no sentido de anunciarem uma profecia. O mar é o símbolo da vida, é o começo e o retorno, o ciclo; representa a incerteza, a transitoriedade das possibilidades reais, Já “colheita” refere-se à retirada do que foi plantado, à dialética da ação e reação, ratificando o teor profético do texto.

No poema anterior “E a noite” a referência à paisagem natural é mais intensa:

Dorme  
O seu sono de pássaro  
Cansado.

Imóvel perfeição  
De ave marinha,  
Sereníssima e exata.

Sepultada em silêncio  
Dorme  
O seu sono de âncora  
Esquecida.

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

(p. 15)

O uso do símbolo que nega a luz – a noite –, que representa sono ou morte, traduz a condição de uma cidade que está por vir, que ainda não foi fundada e que por isso ainda está adormecida, cujo prenúncio o poema representa. Segundo a tradição grega<sup>3</sup>, a noite é mãe do céu e da terra. No poema, a imagem representa a expectativa do “nascimento” da cidade.

O primeiro capítulo de *Sesmaria* sintetiza uma vertente de poesia lírica/ histórica, na qual seus sete poemas descrevem a atmosfera, o relevo, a fauna, enfim, a exuberância natural do lugar, e simbolizam a condição estática da cidade inculta, selvagem, ainda na expectativa da colonização, confundindo-se com seus elementos naturais.

O capítulo é encerrado com o Poema “Farol”, um dos poucos que são indicativos de um traço arquitetônico referido neste primeiro capítulo. No poema, a função pragmática do farol que conhecemos é substituída pela função subjetiva: este é mais um elemento que ganha vida para o eu lírico:

Na ponta do Padrão  
Dois olhos cegos  
De desespero acendem  
Todo o mar.  
Carapaça ou atol  
Entre ventos  
E espuma

---

<sup>3</sup> *Enciclopédia Barsa*, nº 8, p. 1076.

Te ergues, marinha  
Fortaleza,  
Guardiã de navios.

Semideus ou tritão  
Ou fálca escultura  
Te embebedas de azul,  
Olho duro de escama.  
Cristalizas o tempo  
E na pétrea carnadura  
Inscreves teu ciclo:

Calendário e mandala.

(p. 18)

As duas primeiras estrofes se referem ao farol como um instrumento de vigília da ordem. Como tal, ele é personificado, já que é reconhecida a falta de faculdade em enxergar por si mesmo. A arquitetura é reconhecida como alerta diante do entorno que está sendo observado. A segunda estrofe nos apresenta uma interessante dicotomia: os dois modos de ver a luz refletida pela colossal arquitetura; uma para os que não são bem-vindos (os inimigos), significa a “carapaça”, ou armadilha; já para os que estão perdidos no mar sua luz representa esperança, é o “atol” descoberto.

A terceira estrofe se refere à imponente arquitetura, e sua importância é comparada à de um “semideus”, e até mesmo a “tritão”, espécie de rei dos mares na antiga cultura grega. Na última estrofe nota-se uma sutil referência a este símbolo como se fosse inscrito de história, como se a imagem projetada no poema partisse de uma observação de sua arquitetura atual que, quando vista, remetesse a um enredo histórico, envolvendo sua função e importância.

Mais uma vez o recurso à memória, mediado pela intertextualidade, é resgatado na composição deste poema. A imagem do Farol da Barra talvez seja, ao lado do Elevador Lacerda, uma das mais conhecidas em Salvador. Mesmo quem nunca esteve na capital baiana é capaz de identificar, em uma foto de cartão postal, o monumento e sua localização. O Forte de Santo Antônio da Barra foi instalado nessa paisagem apenas 34 anos após o descobrimento do Brasil. A fortaleza, também conhecida como Vigia da Barra e Forte Grande, foi construída no começo do século XVI, em uma posição estratégica para guarnecer a Baía de Todos os Santos. O Farol foi acrescentado à estrutura original do forte no final do mesmo século, para orientar os navios que entravam na Bahia de Todos os Santos, missão que é cumprida até hoje. Instalado sobre uma torre de alvenaria a 37 metros acima do nível do mar, o Farol do Forte de Santo Antônio da Barra foi o primeiro farol de todo o continente americano.

## 1.1 – A cidade e seus fantasmas

No segundo capítulo da obra “Os fantasmas”, por exemplo, temos fundamentalmente um trabalho de pesquisa sobre personalidades do tempo. Neste, a poeta trabalha com poemas que carregam o nome e o perfil de alguns dos colonizadores mais famosos da nossa história, a partir de um levantamento de seus aspectos biográficos, psíquicos e sociais. O olhar do eu lírico torna-se



ângulo de observação para ironizar certos fatos, como no primeiro poema deste capítulo, intitulado “Pedro Álvares Cabral em Santarém”. Do personagem histórico cultiva-se a fama de “descobridor” do Brasil, mas, no poema, ele está reduzido à condição de navegante que, por um acaso, e não por intenção, chegou às terras brasileiras:

Não o tempo esquecido,  
Mas o tempo  
Coágulo de cristal,  
Bolha de vidro,  
Onde, vidente caolho,  
Me adivinho.

Meu passado de seta,  
Meu destino de ave,  
                          nave  
Sobre o vazio poço  
Mar-oceano.

Juntar o acaso ao  
Vento, foi o gesto  
Da mão crispada,  
Palma  
Sobre o leme.

Hoje o tempo plantado  
Como um mastro  
No peito.

Já não sei navegar,  
Piloto cego,  
Argonauta sem sonho  
A me guiar.

E cuidadoso apago  
Todo um mapa,  
Inútil planisfério,  
De outro mundo a encontrar.

(p. 23)

Torna-se dispensável repetir o conhecimento que temos da história de Pedro Álvares Cabral, mas, como podemos perceber, a poeta não se limita a

sugerir apenas sua fama de colonizador. Pouco se sabe a respeito deste personagem após sua fase de glória<sup>4</sup>, e o poema retrata também essa fase de sua vida num tom de desabafo, através do uso da primeira pessoa. No texto a personagem ganha voz e relata a angústia de viver após um acidente que lhe tirou a visão de um olho. Comparemos agora o fragmento poético acima com o relato parcial do historiador baiano Luís Henrique Dias Tavares (1981, p. 19), referente ao episódio de sua chegada:

No mês de março de 1500, o último do século XV, partiu de Lisboa uma esquadra de dez naus e três navios pequenos destinada a completar relações de comércio com os portos índicos de Calicute, Cananor e Sofala, pouco antes iniciada com a viagem de Vasco da Gama. Nomeado capitão-mor dessa segunda armada portuguesa à Índia, Pedro Álvares Cabral comandou 14 pilotos experimentados [...] Daí por diante, seguindo por *este mar de longo*, como está escrito na carta de Pêro Vaz de Caminha, notou sinais de terra próxima. Era o dia 21 de abril.(...)

Notemos o caráter essencialmente descritivista que o fragmento expõe, apresentando apenas uma seqüência de fatos e ações. De fato, o texto historiográfico não poderia assumir o caráter subjetivo apresentado pelo texto da poesia. Já o texto do historiador Pedro Calmon (1959, p. 50) remete ao uso das expressões usadas por Caminha em sua carta:

A armada de Cabral deixou Cabo Verde (16º) a 23 de março. Declinou para o poente, ao sabor dos alísios, e feitos umas setessentas léguas pelo “mar de longo” (lés-oeste) topou com a Ilha de Vera Cruz.

O mesmo caráter descritivista permanece, apresentando uma sucessão progressiva de fatos como os relatos historiográficos devem ser. Já a

---

<sup>4</sup> O historiador Pedro Calmon em seu livro sobre “*História do Brasil*”, séc. XVI, vol. I, faz uma objetiva referência à vida afetiva do “descobridor”, citando que “até 1500, a vida de Cabral foi obscura, e assim tornou a ser após o regresso.”

citação de um fragmento da Carta é um recurso que extrapola o tom descritivo, tornando o texto mais documental e ilustrativo. Assim, percebemos que a história utiliza, por vezes, táticas literárias na composição de seus textos; embora com o cuidado de tentar passar a idéia de uma relativa “neutralidade” e certo “distanciamento” exigidos aos historiadores. No entanto, os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são neutros e transparentes. Eles foram produzidos por autores com diferentes intenções e estratégias, pontos de vista e visão de mundo. Prova disso são as divergências que se encontram nos textos dos historiadores.

Os historiadores de modo geral sempre foram críticos com relação a seus documentos – e nisso residem os fundamentos do método histórico. Lynn Hunt (1992, p.18-19), comentando sobre o historiador Roger Chartier<sup>5</sup>, cita que este, ao analisar o prólogo quinhentista da *Celestina*,

mostra que nos primórdios da Europa moderna, o significado dos textos dependia de uma grande diversidade de fatores, desde a idade dos leitores até as inovações tipográficas, como a multiplicação de indicações cênicas. Seu enfoque da relação triangular entre o texto do modo como é concebido pelo autor, impresso pelo editor e lido (ou ouvido) pelo leitor lança dúvidas sobre as clássicas concepções da história da cultura.

Hunt ainda cita que “a maioria dos historiadores da cultura tem demonstrado alguma relutância em utilizar a teoria da literatura de qualquer forma *direta*.”<sup>6</sup> [grifo nosso] (*idem*). Porém, nota-se que uma nova geração de historiadores da cultura usa técnicas e abordagens literárias para desenvolver novos materiais e métodos de análise.

---

<sup>5</sup> Historiador pertencente à Quarta geração dos Annales.

<sup>6</sup> *Op. Cit.* p. 19.

Esse ponto de vista favorece a aproximação das abordagens poética e historiográfica, considerando-se que ambos são textos que complementam a visão mais objetiva da história com a ótica mais subjetiva da poesia.

Em *Sesmaria*, o poema “Francisco Pereira Coutinho” traz à tona outra personalidade que representa um dos principais responsáveis pelo surgimento da cidade no âmbito do desenvolvimento arquitetônico e, conseqüentemente, urbano e social:

Assim o olho fidalgo  
De turva cor se exaure  
E a roupagem.

O fracasso é a  
Lavra deste chão  
Doado.

Um lagar de puro  
Ócio  
Sobre a fome  
De não dar.

Aqui jogou sua vida  
Que ganhou  
E foi perdida.

Aqui plantou seu destino,  
Um dente branco  
Canino  
Duas presas minerais.

Nos quatro cantos  
Do tempo  
Plantou sua solidão.

Agora move o silêncio,  
Cultiva seus edifícios  
De pó e vento.

Aqui plantou seu destino,  
Plantou os dentes da morte  
Com os dedos de  
Sua mão.

Mil léguas de sesmaria  
Roendo os ossos no chão.

(p. 24)

O poema condensa a trajetória de vida do fidalgo de maneira intimista, desde a posse da capitania que lhe foi dada; fato que o fez vender tudo o que possuía em Santarém, armar uma frota de sete navios e partir. E durante os primeiros dias na Bahia, Francisco Pereira Coutinho e seus acompanhantes pernoitavam a bordo dos navios. Até que, no final de dezembro de 1536, os colonos começaram a construir o pequeno vilarejo com o auxílio dos Tupinambás aliados de Caramuru, com cerca de quarenta casas. A sede da capitania foi erguida mais ao sul da ponta do padrão, já dentro da Baía de Todos os Santos. O povoado quando erguido ficou conhecido como Vila Velha, ou Vila do Pereira. Embora considerasse a terra muito pacífica, o donatário, além de cercar a vila, mandou construir para sua defesa uma torre de dois andares e a guarneceu com quatro canhões. Porém, a paz e a prosperidade não permaneceram por muito tempo, devido aos choques de interesses dos habitantes da capitania, especialmente com Diogo Álvares, e pela dificuldade de Francisco Pereira Coutinho se adaptar às novas exigências de comedimento.

A estratégia adotada por Francisco Pereira Coutinho para sistematizar a ocupação daquelas terras recém-descobertas não estava satisfazendo o Rei D. João III, e a gestão de sua capitania foi considerada um fracasso. O donatário terminou morrendo devorado pelos nativos de Itaparica, em 1546, infeliz e sem sucesso (TAVARES; 1981, p. 53). O texto poético sugere uma triste biografia e leva o leitor a fazer uma releitura da história de um dos principais personagens do período de colonização.

Outro personagem de destaque que aparece em *Sesmaria* é um dos mais conhecidos: Tomé de Souza, o fundador e primeiro governador-geral, que aqui se estabeleceu a fim de “plantar a cidade”, de começar o desenvolvimento da colônia:

Aqui cheguei – eu vim  
de so/  
a/  
sol

De mamar  
Cumprindo  
O salsamor, roteiro  
Destas quilhas.

[...]

Hoje cheguei – eu vim  
de sal  
a  
sal

Destino de servir  
Meu Rei  
Pera morte (Arzila)  
Ou  
Pera vida (agora)  
Aqui cheguei.

Outra lavoura traço  
Antes o aço (na pele)  
Hoje a semente  
De cal,  
Sua raiz de calcário  
talo  
haste  
Gavinhas de metal

Planto a cidade.

(p. 27)

Este poema apresenta três aspectos fundamentais. O primeiro diz respeito à linguagem que conserva a feição formal, numa aproximação à da época. A segunda refere-se à modificação da paisagem que começa a se evidenciar, reatualizando a temática do poema anterior sobre a transformação da

cidade. Quanto a isso, a última estrofe é simples e aparentemente objetiva: o lugar se define enquanto cidade propriamente dita, englobando as características para se estabelecer como tal. Depois da presença arquitetônica e de uma organização política mais definida, surge a cidade de fato e de direito. O último aspecto diz respeito à forma do texto. A disposição das estrofes curtas e sintetizadas em uma única expressão confere um tom eloqüente ao “desabafo” da personagem, sugerindo sua obstinação de desenvolver a cidade.

Esses poemas são elaborados com profundo lirismo, conferindo sentimentos de emoção aos personagens. Eles não só reconstituem um passado no seu contexto histórico, como também na linguagem artesanal que aproveita e incorpora vocábulos arcaicos como *cousas, pero* entre outros.

“Caramuru” é um dos menores poemas da obra, porém seu conteúdo vale por toda uma biografia sugerida da personagem:

O espaço vazio  
Entre o tiro e o silêncio  
  
E todo um reino construído  
No momento.

(p. 31)

A primeira estrofe retrata um acontecimento que é o marco na vida do português Diogo Álvares. Alguns registros históricos (TAVARES,1981, p. 41) <sup>7</sup> relatam a saga deste personagem em 1510. Náufrago de uma nau francesa, foi acolhido pelos indígenas tupinambás da região e denominado de Caramuru (filho do fogo). Acredita-se que este nome fora escolhido pelo fato de Diogo

---

<sup>7</sup> Em TAVARES (1981), temos uma breve referência a este personagem, porém não destaca o episódio a que se refere o poema. Já no texto épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, a história é contada com riqueza de detalhes.

Álvares ter atirado com sua arma de fogo para assustar os nativos, ao ser encontrado na praia após o naufrágio. Posteriormente, tornou-se membro influente da comunidade, plantou as primeiras roças de açúcar e algodão e casou-se com uma índia, batizada com o nome de Catarina Paraguaçu, filha de um cacique da tribo Tupinambá.

Caramuru desempenhou importante papel na implantação do Governo Geral, pois possibilitou a aliança entre índios e colonizadores. Daí a importância a que se refere o poema que também sintetiza, de maneira intensa, a biografia deste personagem, a partir de um episódio que simboliza, de modo épico, o início de uma nova vida: a que será conhecida na posteridade.

Dando seqüência ao enredo, o poema “Francisco Frias ou das Fortalezas” remete à construção da cidade propriamente dita, no que esta tem de fisicamente cultural: sua arquitetura.

- 1            No fundo do poço,  
              No frio cimento,  
              Com régua e compasso  
              Medias o tempo.
- 2            Esquadro e grafite  
              Na escala do sonho  
              Vidente e operário  
              Construías a fria  
              Beleza dos muros.
- 3            De vento e argamassa  
              Fazias o espaço  
              Da pedra esculpida  
              De areia e marulho.
- 4            De chumbo e de bronze  
              As fauces abertas  
              E a língua de fogo  
              Cuspindo o momento  
              Da fúria acendida.



- 5            Dragão e avantesma  
              Guardavas o sono  
              Do tempo futuro,  
              Derrota e troféu,
- 6            A mão prolongava  
              Além do traçado  
              Um risco no escuro.  
              E hoje a semente  
              Da antiga bravura
- 7            Renasce das sombras  
              Na cinza do ódio  
              Já neutro, difuso,  
              Da voz da gerena,
- 8            Ferindo as ameias,  
              Quebrando os ferrolhos,  
              Torcendo as aldravas,  
              Feroz consciência  
              Da extinta vigília.

(p. 32-33)

Notamos que o poema é traçado de maneira arquitetônica, e seu conteúdo esboça a construção de obras na cidade. A voz lírica utiliza nesta empreitada um vocabulário sugestivo: “cimento, régua, compasso, esquadro, grafite, operário, argamassa”, etc. Porém, concilia isso com a poeticidade expressa nas sensações deste arquiteto que não esboça seu projeto objetivamente, mas também demonstra os sentimentos de ansiedade, esperança e bravura, consciente de que está construindo o futuro de uma nova cidade.

Outra personalidade importante da nossa história foi o Padre José de Anchieta, cristão da ordem dos jesuítas que vem para a Bahia com a missão de catequizar os índios, então considerados selvagens principalmente por não terem religião reconhecida pelos colonizadores.

No poema “Anchieta”, é enfatizada essa missão atribuída ao jesuíta, à qual se dedicava inteiramente:

Tempo é o espaço vazio  
Em que transito,  
Encruzilhada das cousas  
Que procuro,

A circunstância de ser  
Não mais impeça  
Assassinar em mim  
O que é preciso.

Vão nascendo caminhos  
Dos meus passos,  
Em meus cabelos  
Aves fazem ninhos.

Sei. Deus é crível  
E é tudo quanto faço:  
Canção de columins,  
Fúria e cansaço,

Areia tracejada de poemas,  
Canção maior que o vento modulou.

A primeira estrofe trata da dedicação à “aventura”, ao desbravamento de um mundo misterioso possibilitado através da carreira sacerdotal, a fim de cumprir seu destino de construir uma obra divina e abrangente em terras virgens. As três últimas estrofes sugerem a trajetória quase concluída da personagem, que, quando idoso só podia percorrer curtas distâncias a pé e não podia andar a cavalo. Mesmo assim, não deixava de cumprir suas visitas pastorais e aproveitou seu tempo – o sugerido tempo citado no poema – para escrever oito dos doze autos para catequese.

Nessas obras, Anchieta falava diretamente aos curumins, num processo de doutrinação e conversão. No poema, a voz lírica se refere à canção de columins<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Curumins* (pl.) se refere ao índio ainda criança ou rapazinho. *Canção de columins* é uma adaptação de vocábulo e se refere às obras de Anchieta dedicadas aos curumins.

A última estrofe é objetiva e tematiza justamente o valor da obra poética do missionário que tem maior importância hoje, como fruto de um labor literário.

Ao lado da personagem “instrumento” de Deus, temos o poema “Hipupiara” (que significa “demônio da água”), lendária figura da época vista como instrumento do Diabo. O texto é curto, apenas três versos que denunciam uma pavorosa ameaça:

Um dia afundarei todos os barcos  
E em meu tranqüilo mar nenhuma quilha  
Perturbará o ardor deste silêncio. (p. 35)

De acordo com a lenda, a Hipupiara era um mostro marinho conhecido pelos indígenas e, posteriormente pelos portugueses que passaram a ocupar a Bahia. Existem relatos de cronistas da época, como o de Baltazar Ferreira<sup>9</sup> que registram aparições do monstro, inclusive sua captura, e o de Gabriel Soares de Souza, que também se deixa embalar pelas histórias fantásticas de índios assombrados e, entre outras, as que relatam as maldades do “Upupiara” (como o cronista o denomina) que é descrito como homem marinho meio bicho, meio peixe, que saltava das profundezas dos rios e atacava quem estivesse em suas margens. Até estrangeiros de vários países exploraram, mais do que os brasileiros, a história do fabuloso animal aparecido naquele dia de 1564. No poema, o monstro ganha voz e desabafa de maneira ameaçadora sua inquietação diante da “invasão”, como parece considerar a ocupação dos portugueses.

---

<sup>9</sup> No site [www.hipupiara.org.br/hipupiara-a-lenda](http://www.hipupiara.org.br/hipupiara-a-lenda), encontra-se o relato do cronista e outras informações sobre a personagem lendária.

Além de trabalhar com personagens históricos que fizeram parte do processo de colonização, também é trabalhada na obra, como exemplifica o poema, um traço de cultura popular local, como fator que constitui a história da cidade.

O Hipupiara é um mito que foi apropriado no texto como um dos ícones da história baiana que merece destaque, por isso o discurso em primeira pessoa atribui ainda maior afetividade à personagem, que pela primeira vez, fala por si mesma e demonstra sua inquietação frente ao processo de colonização que perturba seu “silêncio” – a ordem naturalmente estabelecida no *locus*.

Este capítulo é encerrado com o poema “Gabriel Soares” colonizador que escreveu um tratado que pode ser tido como uma das fontes mais ricas de informação sobre o primeiro século da colônia. Como sabemos, os tratados eram elaborados com o objetivo de informar sobre a nova terra, visando à exploração de suas riquezas. E é justamente a ambição manifestada pelo colonizador que aparece neste poema:

- 1                    Buscara um rio de prata  
                      E pelas asas do grifo  
                      Que nas ondas o levara  
                      De ouro pintou sua vida.  
                      Riqueza – morte comparada.
- 2                    Buscara o centro da terra  
                      Nascedouro de vertentes,  
                      Umbigo, espiral do mundo.  
                      Nos pés um roteiro,  
                      No peito a coragem,  
                      Na mão o impossível.
- 3                    Cresceu o sonho no escuro,  
                      Virou punhal na garganta,  
                      Virou sangue nas pupilas,  
                      Virou espinho no dedo.  
                      Um mapa nos olhos,  
                      No peito um abismo,  
                      E a morte no chão.

- 4           Tinha o sol por companhia,  
Seu olho branco o guiava,  
Guaraci era seu guia.
- 5           Sonhara um rio de ouro  
E ali armou sua tenda  
E levantou sua fortaleza  
Na nascente destas águas.
- 6           Ali armou sua tenda  
E estabeleceu seu sudário  
E na lagoa Dourada  
Um sol de sangue dormia  
Com sua face irrelavada.
- 7           Teceu de verdade a morte,  
Nos passos que caminhou,  
E em seu escudo gravado  
Sobre o túmulo um epitáfio:  
Aqui jaz um pecador.

(p. 37)

As duas primeiras estrofes tratam do objetivo do cronista em conhecer a nova terra, aguçado pela fama da diversidade de suas riquezas, principalmente as minerais. Na terceira estrofe é demonstrada de maneira enfática a ambição do cronista em também desbravar o “novo mundo”. Os versos dão seqüência a um desejo que se torna crucial, como único objetivo de vida da personagem, demonstrando de maneira intensa este sentimento a partir de um vocabulário fortemente expressivo.

No enciclopédico *Tratado Descritivo do Brasil*, Gabriel Soares (1987) nos conduz a um detalhado e maravilhoso passeio por aquele Brasil dos primórdios, tendo como ponto de partida a costa brasileira: do Rio Amazonas até o Rio da Prata, alcançando, também o Rio São Francisco. Em meio a isso tudo, nos conta as histórias dos tupinambás, dos tapuias, dos potiguares e de várias outras tribos. Descrevendo o modo como comiam, como pescavam, o que

vestiam, o que plantavam, enfim toda a cultura local foi minuciosamente descrita pelo cronista, assim como as dificuldades que enfrentou nos seus dezessete anos de Brasil em companhia de seu índio guia, Guaraci.

O poema é irônico em sugerir a exagerada ambição expressa pelo cronista, cujas conseqüências iam-lhe matando aos poucos. Morto pela exaustão, manifestara em testamento o desejo de ser sepultado como o “hábito de São Bento”, no mosteiro da ordem de Salvador, para o sossego de sua alma, por ele mesmo reconhecida como pecadora. Foi, supõe-se, inumado às pressas numa cova anônima cercada pelos matos baianos.

## 1.2 – Dos naufrágios

No terceiro capítulo – o menor da obra – intitulado “naufrágios”, três episódios vêm à tona, através de imagens de embarcações naufragadas (Galeão Sacramento, Galeão Rosário e Nau Sra. Da Vitória). A voz lírica contrapõe a fragilidade dos navegadores à força das águas que os captura para si, transformando o naufrágio numa espécie de óbolo ao oceano conquistado. É como se as águas representassem mais um personagem da natureza na tentativa de barrar o processo de “civilização”.

A imagem que se cria com a leitura dos textos deste capítulo nos remete àquela mesma leitura d’*A Odisséia* de Homero, quando Ulisses enfrenta *Possêidon*, o deus das águas e ser supremo entre as divindades que

caracterizavam os elementos e fenômenos da natureza, e que são muito mais poderosos que os seres mortais, portanto impossíveis de serem desafiados. Mas, ao contrário de Ulisses, nossos desafiadores não tiveram tanto sucesso, e a “vitória” das águas nos remete, ainda, a uma imagem apocalíptica da influência dos homens sobre a natureza:

Galeão Sacramento

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

Estilhaçam o peito  
As granadas do medo.

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

Úmido ventre de sal,  
Matriz de nada,  
Empenhada 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.

O oceano é descrito como um animal, um réptil, deixando de ter aparência amorfa; como se apropriasse de características da fauna marinha para se tornar um único ser supremo, capaz de lutar contra seus inimigos.

Como sabemos, a costa brasileira foi importante na época das Grandes Navegações, quando os oceanos deixaram de ser obstáculos para se transformar nas principais vias de comunicação entre os povos distantes. Para isso, alguns tipos de navios foram construídos: a caravela para a exploração, a nau para o comércio e o galeão para a guerra. O Sacramento<sup>10</sup> era justamente um dos navios de uma frota de cinquenta que, no regresso do Brasil, levaria a produção da colônia para a Europa, quando encalhou ao bater num banco de areia, em frente ao atual Rio Vermelho. Logo depois, o galeão português se soltou e começou a afundar.

Foi uma grande tragédia, lamentada pelos cronistas dos tempos coloniais. Era um navio de guerra construído em 1650, na cidade do Porto, para enfrentar as grandes viagens oceânicas e projetar, além-mar, o poder militar de Portugal.

Nafragaram muitos outros navios, antes e depois do Sacramento, na costa brasileira, como o “Galeão Rosário” que estava patrulhando a barra para permitir a entrada de navios mercantes, que trariam suprimentos para a Bahia, mas o navio foi abordado por outros dois holandeses. Conta-se que o comandante do galeão Rosário, Pedro Carneiro, vendo-se perdido, fez explodir o paiol de pólvora de seu navio. Com a explosão, afundaram ele e um outro navio inimigo, ficando o terceiro tão avariado que foi, em seguida, abandonado pela tripulação.

O poema narra este episódio de maneira peculiar, demonstrando um certo desequilíbrio da personagem:

---

<sup>10</sup> No site [www.naufragios.com.br/sacramento](http://www.naufragios.com.br/sacramento), constam mais informações sobre a história dos naufrágios em costa brasileira no período da colonização, e que se tornam tema dos poemas deste capítulo da obra.



Carrego nas minhas costas  
Um paiol e mutilados.

- *D. Frei Comandante,*  
*Pousa as tuas armas,*  
*Já vai tão distante*  
*O instante daquele dia.*

Impassível pela morte  
Fabriquei minha agonia.

- *D. Frei Cavaleiro,*  
*Agora descansa,*  
*Que nas tuas velas*  
*Sopra vento leve,*  
*De bonança.*

Traço de fúria no tempo  
Foi minha sina tão breve.

- *Frei Pedro Carneiro,*  
*Por que não afogas*  
*Tanto desespero?*

*Arrepio manso*  
*Já se encrespa o dia.*  
*Águas do levante*  
*Lavam a ventania.*

Três navios se espedaçam,  
Pelo inferno divididos.

- *D. Frei, D. Frei Pedro,*  
*Já se avistam corpos*  
*Bancos de afogados,*  
*Eu recolho os mastros,*  
*Cinzas e estilhaços.*

Três navios navegavam  
Aos pedaços.

(p.42)

É como se houvesse um *alter ego* onisciente e sensato, em contrapartida ao desespero da personagem que, seguindo a via da loucura, provoca a própria morte e de sua tripulação. Essa outra voz lhe sussurra, de maneira emotiva, a circunstância de seu desespero, tentando induzi-lo à consciência de seu estado e

da importância de seu ato. Mas tudo é passado, e ele (a personagem) deve se acalmar. O texto sugere uma consciência tomada na pós-morte, quando a personagem parece estar vendo o resultado de sua atitude, e refletindo.

No texto esta tensão toma forma a partir da disposição das estrofes “dialogais” que se destacam e são mais extensas, reforçando a compreensão do conteúdo. Esta “conversa” entre as duas formas de *persona* está implícita num falso diálogo que tenta disfarçar o verdadeiro monólogo da cena

### 1.3 – A Cidade e seus invasores

No quarto capítulo, “Os invasores”, Myriam Fraga procura imantar a história no presente, a partir do regresso no tempo. Para isso procura captar a paisagem da época e recriar a atmosfera dos conflitos coloniais, estendendo o olhar sobre o recorte histórico que lhe fornece as imagens. Por isso, este capítulo é mais extenso, envolvendo uma série de fatos e datas, numa cronologia precisa que organiza o conjunto. Reafirma-se o fluxo vital do livro, no poema “Memória”, em que a poeta exercita o seu “Grande olho de espanto”. E afirma: “*Personagem e memória/ Me reparto/ Inquisidor (herege?)/ No relato.*” Sob esse olhar visceral, seguem-se os fatos e personagens, batalhas, traições e heroísmos, de uma jornada de invasões, resistências, rendições conquistas e domínios – emblemas da história colonial.

Ratifica, ainda, o labor da pesquisa histórica necessária para tematização dos poemas, apesar do não compromisso com a fidelidade dos fatos e a precisão informativa, marcas típicas do discurso científico. Para Ida Alves (1998; p. 1079)

ratifica-se (...) a exclusão tácita do texto poético como fonte para abordagem histórica de uma sociedade. Não se fala em Poesia e História, como se o discurso poético estivesse à parte, por demais afastado da realidade, material lírico e subjetivo, fechado em seu processo de criação. Essa concepção é, para nós, parcial e equivocada, pois também o texto poético testemunha seu tempo, ainda que de forma indireta, ou pela negação do real.

Ou ainda, completando a autora, pela reconstituição lírica de episódios reais que remontam à história.

No poema “Das grandezas” é retomado o tema da exploração ambiciosa da colônia, com uma apresentação das riquezas da terra e do efeito que tais riquezas causam no colonizador: “Aqui o ouro – o traço/ Do riscado da riqueza/(...) O ouro do outro/ É tinta na carta/ É risco no mapa/ Projeto de lucro/ conluio/ tratado...”(p. 50). Seguem-se outros poemas com personagens e acontecimentos marcantes que a poeta retoma na perspectiva de um resgate lírico da memória.

No poema “Revelação” a voz lírica se posiciona na condição de transeunte que circula no espaço que é matéria de suas observações, tal como os modernistas, e num jogo seqüencial de imagens, vai metaforizando ações e conseqüências que explicam a história de maneira também indireta, sugestiva e, por vezes, profética:

No sentido da paisagem  
Vai crescendo esta quimera,  
E onde menos se espera,  
Brotará seu mel de sangue,  
Seu duplo sentido oculto  
E seu compasso de gesta.

Vai rolando nas estradas,  
Varando as faces do abismo,  
Ao passado regressando.  
Minha língua desatada  
Aos poucos vai revelando  
Sua escrita decifrada.

No sentido da paisagem  
Meus olhos vão modelando  
Os gestos dos que deixaram  
As mãos perdidas no tempo,  
Pulsos de rios correndo  
Entre remotas miragens.

Vou tecendo a minha rede  
Sobre pedra e fantasia,  
Decifrando os arabescos  
Riscados na cal dos muros  
E a pisada dos obuses  
Enterrados nos mosteiros.

(...)

Pelas pedras que hoje dormem  
Perpassa um frio de espanto,  
Nas salas abobadadas  
Fantasmas roem no escuro  
Pergaminhos e sentenças,  
A rendição e o orgulho.

(...)

(p. 49)

Este é mais um poema em que insurge a atividade visual na cidade, e à medida que a voz lírica vai se movimentando, observa fragmentos da paisagem e vai instaurando a história do lugar. O sentido da cidade está intimamente ligado aos obstáculos, à sua condição de palco de episódios que induzem a certa leitura que, apesar de intuitiva, é verdadeira, ou, melhor dizendo, é indiciária daquilo que aconteceu, a partir da re-criação histórica em estrofes, que fogem à regra comumente adotada na obra de versos livres e brancos, curtos e precisos.

Este poema segue a uma ordem mais “clássica”, sendo estruturado em sextetos com versos de sete sílabas.

O tempo da enunciação é o presente, porém torna-se evidente a referência ao passado da cidade, traduzida pelas marcas deixadas pela história e vistas ou intuídas pela voz lírica.

Um dos textos mais expressivos é o citado poema “Os invasores”, que dá início à temática da Invasão Holandesa explorada neste último capítulo, seguido de outros dois poemas que condensam a expectativa da chegada: “O aviso” e “A espera” :

Vinte luas estrangeiras  
Teciam teias de sombra  
Entre brumas e papoulas  
Nas noites frias de Holanda.

De Amsterdam a Antuérpia  
A febre queimou o sono  
Nas pupilas.

Verruma de sal no escuro,  
O olho dobrou o tempo  
E a distância,  
O lucro roendo dos dedos  
Na contagem do empreitado.

No porto o barco ancorado.  
(São vinte e sete navios  
Carregados de ambição)

Por cima da noite escura  
Giram asas de moinho,  
Gira o sono, gira  
O grito,  
Giram remos na espessura  
Verde oleosa do rio.

O mar engole os presságios  
Ao receber os navios,  
São pássaros (velas),  
Deslizam  
Como aves migratórias,  
Na rota do sol deslizam.

(p. 52)

A atmosfera recriada não é mais a cidade de Salvador, como denuncia o poema que enreda a ânsia de invasão às novas terras, famosas pelas riquezas que aguçam o interesse de quem está do outro lado do mundo. Na Holanda, por esta época (1623) todos sabiam que para conquistar essa capital tão bem defendida por fortalezas, só seria possível com uma poderosa força de combate. Por esse motivo, equiparam uma frota de vinte e seis<sup>11</sup> navios grandes, comandados por Jacob Willekens e do vice Almirante Pieter Pieterzoon, e o comando geral da tropa de desembarque foi dado a Johan van Dorth, personagem-tema de um dos poemas da obra.

Em seguida, “O aviso”: “*Da distância trouxe uma vela/ O vento/ E uma carta d’el- rei.*” Que tematiza o conhecimento de Espanha e Portugal sobre os preparativos para a invasão. Os pontos visados eram a Bahia e Pernambuco, exatamente os dois grandes núcleos da produção de açúcar.

Depois do “aviso”, “A espera”:

Mais um dia é passado  
E no horizonte azul  
Nenhuma vela.

Um rosário de tédio  
São as horas iguais  
Desta vigília.

Pesa no ombro a espera  
Como um falcão contido  
E fatigado

De buscar na distância  
A presa desejada  
E já descrida.

---

<sup>11</sup> De acordo com Luís Henrique Dias Tavares, *idem*, p.82, foram vinte e seis navios e não vinte e sete, como sugere o poema.

O poema traduz a angústia, a expectativa da chegada dos invasores holandeses, como se o tempo passasse mais devagar – sugerido mais explicitamente no quarto verso. Como se sabe o governo de Diogo de Mendonça Furtado (TAVARES;1981, p.81) acelerou as obras de defesa da cidade enquanto as tropas inimigas avançavam, o que deu confiança a uma possível vitória por parte dos colonos.

Finalmente, após a apresentação dos “invasores”, do “aviso”, da “espera”, tem-se “A Chegada”, que “narra” o advento inimigo às nossas terras:

Vinte luas estrangeiras  
Teciam teias de sombra  
Na intranqüila paisagem  
Da cidade ameaçada.

Flamengas naves ligeiras  
Afeitadas à ventania,  
Duros mastros, rijas proas,  
Velame de cotonia.

Surgiram com a luz do dia  
Sangue e morte publicando,  
Estandartes e bandeiras  
Pelos mastros volteando,

Rubros pavões armados  
Trazendo a morte consigo.

Como aves de rapina  
Aduncos bicos de bronze  
Ávidas garras enterram  
Ou âncoras, nesta baía  
(...)  
Das muralhas de calça  
Caem as portas, saltam gonços,  
O pavor recolhe as armas  
E organiza o abandono  
Da cidade.  
(...)

(p. 60)

A tensão da cena se intensifica a cada estrofe, e esta sensação é coletiva, representada pelo símbolo citadino que unifica e personifica a inquietação dos habitantes, como nos trechos “intranqüila paisagem”, “cidade ameaçada” e “abandonada”.

A cena retrata o momento em que aqui chegaram e, numa manhã do dia dez de maio de 1624, formalizaram a ocupação de uma cidade do Salvador quase vazia de habitantes. Por isso, o cenário citadino é que parece sofrer com a invasão. Uma cidade que sofre por ser desejada, por ser objeto da ambição de tantas pátrias. Nessa perspectiva, o lugar se define em relação às ações nela e por ela praticadas, ao seu exterior: sua forma é indefinida, seu destino ainda incerto.

O relato da experiência apocalíptica é retomado e transmitido através de uma linguagem descritiva, engendrada de forma não coesa, mas coerente, dramatizando o símbolo da cidade como campo fértil da crise humana, que é tema atemporal, e representando uma forma de manifestação do mito de Babel, que sugere o caos e a desordem social.

Completando esse enredo poético, o poema “A derrota” marca aparentemente o desfecho da história num clima que reforça a tensão manifestada:

Agora escorre o silêncio  
Das janelas apagadas,  
Crucificam-se os relógios,  
O tempo não vale nada

E a morte-flor desabrocha  
Num campo de intriga e medo.

(...)

Vai nascer um sol de fogo  
Na manhã estilhaçada,  
Pesadas botas de chumbo  
Já despertam a madrugada.



D. Diogo de Mendonça,  
Afivelai nossa espada,  
Que já sobem os inimigos  
Os degraus de vossa casa

(...)

Já coronéis e soldados  
Vão traçando a liturgia  
Dos despojos,  
Cabedal desta cidade

Ganharam em jogo de dados  
As vestes da liberdade.

(p.65)

A epopéia dá seqüência a um dos mais importantes episódios da história da Bahia. Ainda de acordo com Luís Henrique Tavares (p. 81-83), os invasores holandeses aqui se instalaram e procuraram estabelecer normas de governo e administração, porém não existiu harmonia entre a política de Van Dorth e o comando militar de Willekens. Essa falta de entendimento os enfraqueceu e não foi de menor importância para posterior derrota dos invasores e dispersão de suas forças. Uma parte substancial da frota foi retirada da Bahia para conquista e ocupação de Angola. Sob o comando do citado D. Diogo de Mendonça Furtado, chega uma esquadra de guerra que bloqueia a esquadra holandesa, que é capturada. A cidade, então, retoma a vida tranqüila e, aos poucos, passa a ser reocupada por seus antigos moradores.

No poema, o *locus* aparece ora como personagem que sofre com a ambição do inimigo, ora como palco passivo de ação própria, entregue à sorte e ao acaso, reforçando a idéia de caos sugerida pelo poema anterior.

Continuando a epopéia, no clímax do enredo poético, o texto “A cidade conquistada” (na verdade reconquistada) assinala a seqüência de um

roteiro de luta pela retomada da cidade de Salvador. A leitura do texto nos remete a imagens líricas sobrepostas que refletem a tensão da cena, como numa peça teatral em que é encenada uma adaptação do sugerido episódio:

Há um roteiro de guerra a ser cumprido.  
As lunetas farejam o horizonte  
E há ladridos de ânsia nos ouvidos.

Traçados os limites da conquista,  
Nos flancos das colinas plantam mastros  
Com bandeiras de sangue tremulando.

Fecham portas de ferro sobre o sono,  
Os punhos percutindo sobre a face,  
Pesadelo de alertas e combate.

(medo)

Quem uiva na penumbra além das portas?

(medo)

Noite bruxa e fatal. A sibilante  
Narina. A boca negra e espumante  
Engolindo sentinelas.

O escuro além das torres dividido.

(p. 67)

Duas pequenas estrofes (“medo”) intercalam as cenas de terror da luta, tirando o foco das ações e enfatizando o sentimento de pânico gerado pelo episódio, reforçado pelo símbolo da “noite” e “escuro” que, no texto, extrapolam o sentido denotativo para traduzir a angústia dos dias de guerra. “A primeiro de maio a cidade do Salvador estava livre da longa e dolorosa ocupação do exército da Companhia das Índias Ocidentais. Era uma cidade arrasada”(idem, p.85) Até mesmo nos registros historiográficos o “sentimento” de caos é descrito, mesmo que de maneira corriqueira, diferentemente do texto poético que enfatiza mais as

sensações em decorrência das ações. Como numa seleção de imagens em que não foram eleitas só cenas de lutas, mas também aquelas aparentemente efêmeras e sem movimento, representando a manifestação do lirismo.

Outros poemas sequenciam o enredo poético, apresentando novos personagens que compõem a história de Salvador, como “Frei Vicente”(p. 74), um dos principais historiadores da época, discorrendo sobre vários episódios e de quem é fonte historiadores posteriores. O capitão-mor “Francisco Nunes Marinho”(p. 80), representante da ordem e segurança, responsável pela edificação de vários fortes espalhados pelo litoral baiano, na tentativa de enganar o “medo” que aflige os ocupantes de uma terra tão rica e, por isso, visada por estrangeiros:

(...)  
Há sempre um olho no escuro  
Sobressalto que construo  
De estilhaços.  
No meu peito dividido,  
Um calendário de enganos,  
O que foi e o que tem sido.  
(...)  
Pesadelo de mortalhas,  
Este medo que destruo  
E que amanhece comigo.

(p. 80)

Reverberam no texto sensações de aflição e angústia geradas pelo medo da perda da cidade, objeto de desejo e símbolo de poder, estimulando o leitor a aderir a um ponto de vista que canaliza a reflexão em detrimento da emoção. O sentimento de pertença é relativizado pela ótica da posse e do merecimento forçado, que induzem a personagem a adquirir uma grande responsabilidade que a inquieta: a de proteger a cidade indefesa.

Em oposição à colônia, tem-se “O império”, poema que representa a imponente figura do rei D. João IV:

Tão forte é o Império!  
O dedo do rei vai longe no mar...

Colunas de ouro sustentam o trono  
E o rei, que é seu dono,  
Assopro no mapa,  
Separa o que falta  
E o que ainda lhe devem.

Tão grande é o Império!...

Pisa o rei o mapa,  
Seus tacões de prata  
Cobrem terra e mar.

- *Quem ousa violar  
As minhas fronteiras  
E o poder que Deus me dá?*

Pisa o rei o mapa,  
Veleiros de prata  
Cospem cinza e chumbo  
E atravessam o mundo  
Para confirmar,

Colunas de ouro  
Que sustentam o trono  
Onde o rei se assenta  
E divide o mundo:

Rei, senhor e dono.

(p. 84)

O Império como sujeito do “discurso” ganha conotação de poder arbitrário. As duas primeiras estrofes sintetizam esta definição e a ironia que permeia o texto. O mapa a que se refere o poema é objeto de dominação simbólico e, por isso, isento de ação.

Embora o uso da metáfora seja sempre recorrente, a ótica do emissor traduz na mensagem o real representado e personificado na figura do rei

que detém este “mapa”, modo singular de particularizar o poder a ele atribuído por herança.

O poema sugere, ainda, uma inércia camuflada, reforçada pela expressão “O dedo do rei vai longe no mar...”, referindo-se à falta de locomoção física que não o impede de deixá-lo a par do lucro que geram suas colônias. Outra peculiaridade é o monólogo intercalado que dá voz ao rei, na quinta estrofe, reforçando a ironia sugerida pela voz lírica que acaba por relativizar a consciência de poder legalizado e abençoado pela permissividade divina.

A tensão dramática das lutas pela posse da cidade continua no poema “A reconquista”, que traz à tona o cenário macabro do pós-guerra, depois da tentativa de reconquista do domínio holandês:

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

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

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

Nem couraça nem  
metal  
armadura ou  
armadilha  
de cristal

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

(p. 91)

A própria disposição dos versos reflete a desconstrução, o desmontar de um cenário citadino devido à ira humana. A falta de pontuação sugere, ainda, uma sucessão de imagens ríspidas e uma falsa apatia sentimental; como num filme de guerra em preto e branco e sem sonoplastia. É a manifestação de um lirismo imagético criado a partir do texto. A aliteração em “p” na primeira estrofe traduz o movimento da cena sugerida e, junto a esta figura de linguagem se perde também, ao longo do texto, a idéia de movimento, que é substituído pela imobilidade decorrente da ação contextual.

Instala-se na memória uma paisagem devastada, caótica. O vocabulário perde a inocência, transformando-se em ação, imobilidade e degradação. Notadamente, a voz lírica está marcada por uma emoção impactante e por um lirismo que esgarça, mais uma vez, o distanciamento crítico e irônico, num sentimento de denúncia a partir da construção de um retrato tocante que revela a ganância inútil, que não leva a nada, pois há perdas de ambos os lados, e, no fim, o tipo de perda foi a mesma, como sugere a última estrofe.

O penúltimo poema da obra “Os heróis”, representa o fim da epopéia minuciosamente descrita no livro. A mensagem revela que a voz lírica tem posse dos registros de que é fonte a história do lugar e de seus personagens:

Tenho uma pedra  
E escritos nela  
Todos os nomes

Carrego um livro  
Sangue na capa  
E o heroísmo  
Dos que lutaram  
Gravado a fogo  
Na sua página

Sei de um papiro  
Justo guardado  
No mais secreto  
Dos escaninhos  
Nunca violado

E desenhada  
Em seu silêncio  
A face escura  
Dos que ficaram  
Sem epitáfios.

(p. 97)

Ao lado de personagens que tiveram reconhecimento, a voz lírica revela também a devida atenção aos que, embora não citados pelos registros historiográficos, tiveram participação efetiva, direta ou indiretamente, no enredo histórico de formação e desenvolvimento da cidade de Salvador. Neste sentido, o poema representa uma ode extensiva aos heróis nem sempre citados, que a leitura restrita àqueles registros deixa de lado.

A exploração do tempo e da linguagem é uma ferramenta relevante nesta obra que recorre à história e a um estilo muito pessoal de estruturar poesia. Esse estilo particular articula expressões de cunho lírico, por isso expressivo, que trabalham não só com fatos históricos enquanto motivos. A poeta concilia esses fatos com a poeticidade presente na linguagem, bem potencializados no jogo rítmico dos versos livres. Pode-se dizer que, nesta obra, poesia e cronologia se

fundem, como chave da interpretação, da consciência e do saber histórico. Na transfiguração dos fatos ficam evidentes os aspectos de formação social e histórica do momento trabalhado – neste caso, o processo de colonização e formação da cidade de Salvador, mas ao sabor das escolhas pessoais dos tópicos nos quais se faz presente a poesia. Myriam Fraga, consciente disso, adverte nas estrofes finais do poema “Epílogo”, último da obra:

(...)

Juntei os passos de outrora  
Donos da mesma aflição,  
Mas não sei se neste instante  
O que acendi se consome  
E as palavras escondem  
O que eu queria mostrar.  
Que este é um livro encantado  
De leitura desigual,  
Tem linhas que se descobrem  
E outras linhas recobrem  
A tinta do que se leu  
Mas essa estória é verdade.

(p. 98-99)

Quanto a isso, podemos observar a gama de conhecimentos que a autora mobiliza e traz à tona, para construir uma história lírica a partir da transfiguração dos acervos documentais.

O poema representa, ainda, uma metalinguagem do próprio ato criador literário em que se firma o texto. A poeta se mostra consciente das informações recolhidas e quer conscientizar o leitor da veracidade dos fatos que toma como motivos para o enredo poético que compõe a obra – como afirma o último verso – e que tais fatos, no entanto, nem sempre são mencionados nos livros de história, mas que a autora resgata e complementa sua obra.



Por fim, observadas estas incursões que, digamos, uma arte faz na outra, e considerando o conjunto dos textos como um *enredo* poético, podemos nos atrever a comparar a história a uma trama dramática: os dados funcionam como personagens do drama; há também estímulos que fazem mover estes personagens e que são leis eternas, aparecem quase sempre novos atores no decorrer da ação, cuja chegada, explicável por ela mesma, não surpreende menos os espectadores que vêem o que se passa fora da cena: sua chegada modifica, aos poucos o curso da trama que, explicável cena por cena, não é previsível de ponta a ponta, seu desfecho é, ao mesmo tempo inesperado e natural, uma vez que cada episódio se explica pela consciência do quê e como aconteceu.

A história não se repete, porque não se pode prever o futuro. A sua estatura não é, como poderíamos talvez supor, das mais absolutas e científicas. Este é um gênero de indeterminação que o espírito, por mais científico que tente ser, não recusará admitir. O que distingue a literatura da história é apenas o tratamento ou “operação de linguagem”, já que, por vezes, um poeta ou escritor de romances também recorre às fontes documentais – possuem um objeto e métodos para o labor literário.

Apesar de o discurso literário consagradamente ser tido como campo preferencial do imaginário, ele comporta, também, a preocupação com a verossimilhança. Neste caso, o texto poético que recria a história não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles possibilitados ao historiador, o que permite à autora, por exemplo, acrescentar personagens pouco referidos, atribuir-lhes

sentimentos e recriar ações e cenários com outros focos que não aqueles eleitos como mais importantes para os registros históricos. Na obra, o método adotado pela autora vem não só para reconstruir a história de maneira lírica, mas também para explicitar a história de uma atmosfera que foi palco de grandes conflitos e heróis que fizeram parte da formação da cidade e que nos leva à compreensão do que este *locus* é hoje, a partir do que aconteceu em seu passado. A personagem principal é, portanto, a cidade, que só se formou devido aos fatos nela ocorridos.

Esta obra da autora baiana muito se assemelha ao fabuloso *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado em 1953.

Um dos pontos de semelhança é a maneira pela qual a obra se estrutura conciliada à temática abordada: ambas reconstituem liricamente episódios do passado que resgatam uma significativa fração da história de uma cidade.

Referindo-se à obra da autora carioca (que apresenta uma coleção de “romances”), romance deve ser entendido, nesse caso, como um gênero de origem medieval, constituído de narrativas breves, sob forma de poemas épico-líricos, que originalmente eram cantados ao som de um instrumento, celebrando as aventuras e proezas de um herói de cavalaria ou fatos da nacionalidade de um povo. Preservadas pela memória popular, oralizados de forma fragmentária pelo povo, algumas ações mudavam de natureza e tomavam vida independente: ao lado das imagens objetivas e da narração, peculiares ao gênero épico-lírico, no qual se impõem notas de emoção e subjetividade, e o gênero dramático-lírico, no qual predominam os diálogos. Etimologicamente, o termo origina-se do latim

*romanice*, ou seja, as narrativas eram feitas no *loqui romanice* (falar à maneira de Roma).

Há três estruturas que se alternam no poema: os romances, os cenários e as falas. Os *romances*, em número de oitenta e cinco, reconstituem a história, compondo o fio narrativo; os *cenários* situam os ambientes, marcando as mudanças de atmosfera e localizando os acontecimentos; e as *falas* representam uma intervenção do poeta-narrador, tecendo comentários e convidando o leitor a refletir sobre os fatos revividos no relato.

Diferentemente de *Sesmaria*, os *romances* não são dispostos na sequência cronológica dos acontecimentos; ora aparecem isolados, ora constituem-se em verdadeiros ciclos (*o de Chica da Silva*, *o do Alferes*, *o de Gonzaga*, *o da Morte de Tiradentes*, *o de Gonzaga no exílio*, entre outros)

## II – Outras fontes históricas

Além de *Sesmaria* (2000), outra obra da autora também traz alguns poemas que remetem a um dado histórico de cidade, como é o caso de *O Risco na pele* (1979). Porém, os textos não representam mais uma “epopéia” com episódios de conflitos e apresentação de personagens emblemáticos; o perfil histórico agora se mostra num lirismo mais intimista e particular. A cidade e sua referência histórica passam a ser palco de sensações de um eu lírico que a

considera emblemática e inquietante, ou que a remete à sua própria estória, no sentido de experiência vivenciada.

O *locus* significativo é projetado a partir do que contém seus elementos e é por eles contido: o tempo, um rio, uma paisagem, a gente, enfim, personagens que fazem parte de um contexto imagético. É a partir destes elementos que serão explorados para falar de um lugar específico que se desencadeia o poema “Cidade de Cachoeira”, contido no livro *O Risco na pele* (1979):

A – Este é um mundo interior  
E cálido  
Onde o presente se anula  
E o tempo pára

O sol é dividido nas arestas  
E escorre molemente  
Das fachadas  
(...)

B – Agora despirei todos os símbolos  
E tentarei a soma dos concretos.

Não vou contar as lendas  
Ou fantasmas,  
Que este é um reino de pedras  
E arenito.

(Cidade de Cachoeira, Visão Inicial (1º dia), A –B, p. 26-27)

Como o próprio subtítulo indica, esta é uma visão inicial que se tem de uma cidade pequena do recôncavo baiano. Os primeiros versos indicam uma comparação indireta, uma oposição desta à cidade de Salvador percebida no plano da sugestão e reforçada pelas expressões “mundo interior” e “o tempo pára”, em relação à metrópole e sua dinâmica. Trata-se de um lugar do qual emanam bem-estar e harmonia com os elementos da natureza, como demonstram os últimos versos do fragmento A.

A cidade se apresenta à voz lírica como lugar prenhe de mistério a ser desvelado. Um misticismo que está guardado em sua história, numa época passada, mas que o presente tenta manter vivo a partir da preservação da arquitetura local:

Agora sei desta cidade.  
Da estagnada  
Secura de seus ares,  
Das ruínas.  
(C.C, O tempo (2º dia), A, p. 29)

Este poema nos chama a atenção não só pelo conteúdo, mas também pela forma. No conjunto, os textos são montados como se fossem parte de um diário, e, apesar de tratar-se de poemas, notamos aí o tom narrativo de um episódio aparentemente vivido. Além do título “Cidade de Cachoeira”, os textos são agrupados em subtítulos como “Visão Inicial (1º dia), O tempo (2º dia), O rio (3º dia), Gente (último dia) e A Volta”; concluindo o poema, situando-o num local e tempo em que foi escrito: “Salvador, 1965”, por exemplo.

Trata-se de poemas que retratam aspectos naturais e humanos da cidade histórica de Cachoeira, vistos por um olhar diferenciado. Suas partes formam uma cadeia narrativa com suas três etapas: início, meio e fim.

B – Esta é a essência  
De suas alternâncias.

O que construiu outrora  
Na opulência  
E o que agora esmaga  
Na poupança

Assim, o que decifro  
É um tempo morto  
Na concisão  
De sua geometria.

Um chão arruinado,  
Um canto rouco  
E a carcaça de um sonho  
Desertado.

A voz lírica tenta compreender o *locus* em que se situa, e deixa transparecer um deslumbramento pela simplicidade e “opulência” do lugar, positivizado pelo que representou sua história. Assim, se refere de modo sugestivo aos episódios do lugar; só essa voz lírica tem posse do significado da cidade, não o revela, e isso a leva a usar, de maneira mais intensa, o recurso da metáfora. Massaud Moisés (1982, p.21) comenta que:

*a representação e a recriação correspondem a reflexão e refração: a realidade concomitantemente se reflete e se refrata na metáfora. Ao ingressar no signo que a representa, a realidade descreve um duplo movimento, por meio do qual se espelha e distorce; admitindo que o espelhamento implica identidade entre o dado real e a expressão da metáfora (...) a invenção fictícia, a fantasia mais paranóica, jamais se desgarra do real, sobretudo se assumirmos o real como a integração da Natureza, Homem, Cultura.*

Neste sentido, a metáfora surge como sinal sugestivo do real; sugere desvendar e ao mesmo tempo inventar a realidade, ou se apossar da realidade e simultaneamente lhe emprestar identidade e voz.

No poema em questão notamos que Myriam Fraga consegue engendrar os vários elementos que compõem o aspecto físico e humano do lugar lançando mão do recurso metafórico. Todos estes elementos são captados pela percepção da voz lírica, não simplesmente como espectadora, mas como uma observadora atenta a tudo que lhe rodeia. Observemos no poema:

A – A mansidão de onda  
Se sente,  
De onda mansa.

Aqui nesta cidade  
Dois rios correm  
Conjuntamente.

B – Há de certo outras respostas,

Outros limos  
E outra engrenagem  
Que não seja a deste rio.

(...)

há memórias, suicídios,  
complacências  
e vozes em delírios  
e acalantos.

E se calendários desfaço  
Fica o rio,  
Ampulheta medindo  
Meus alarmes.

(C.C, O rio (3º dia), A - B, p. 32 - 33)

O objeto de observação agora é o rio, que “guarda” parte da história da cidade. O rio é um personagem que presenciou um passado e que continua presenciando as transformações do lugar. O olhar que o observa coloca-o em movimento, na qualidade de espectador passivo que liga o passado ao presente. Apesar deste símbolo ser comumente caracterizado como elemento de transição, é a sua permanência que instiga a voz lírica.

O sujeito poético não sabe que visão tem deste mundo e o constrói exatamente exprimindo-o. Nesse processo, o eu lírico está a conhecer e saber como perceber e decifrar essa misteriosa realidade. Terá, quando muito, consciência da *forma*, não das significações, isto é, o que tenta descobrir; ou seja, sua tarefa epistemológica consiste precisamente em captar, no bojo das formas, da paisagem, as significações (latentes) da realidade, como demonstra o poema:

A – São discretas  
As lições que recebemos  
Destas caras apagadas  
Nos sobrados.

Didático  
É o existir cotidiano  
Que realça nas esquinas  
Seus fantasmas.

\*\*\*

Este é um livro purgado

De toda anterior escrita  
Porque o que conta aqui  
É a pedra  
E sua estória intuída.

(C.C, Gente (Último dia), A, p. 34)

Daí, se alguma consciência o sujeito tem das significações, será sempre relativa, pois é “intuída”. Compreende-se, assim, que os significados sejam agenciados conforme uma ótica particular, que utiliza das impressões do lugar, incluindo o comportamento de sua gente na tentativa de traduzir seus mistérios. O dinamismo da realidade é visto como resultado de um processo histórico e a partir disso é que se constrói o *locus*, sobre o que sugere suas ruínas, sua gente, sua paisagem natural. Assim, antes de qualquer escrita, o que realmente importa é impressão do lugar, sua fisionomia que instiga o observador à sua leitura histórica. Esse sujeito, por sua vez, como está produzindo sentidos numa cidade – textualizando sua relação com objetos simbólicos no mundo –, produz uma realidade estruturada da maneira como esse espaço o afeta, reverberando sentidos do/no imaginário urbano:

Agora deixo a cidade  
Como quem sai de uma caixa,  
Rompendo o fio-metal  
Que nos ligava

E já sinto em minha mão  
O vidro que nos separa.

E como a distância é lente  
Que tudo aclara,  
Agora é que a vejo inteira  
E exata.

Agora é que a vejo extinta  
E viva,  
Em sua clara redoma  
De tempo e amor  
Protegida.

Salvador, 1965

(C.C, A volta, p. 37)



Como quem não é pertencente a esta cidade, o ser poético só consegue enxergá-la melhor, penetrar na sua significação, depois que se distancia, pois “a distância é lente”. A cidade agora, mais do que antes, será trabalhada via metáfora. Aliás, como afirma MOISÉS (1982, p.20):

a metáfora (re)cria a realidade uma vez que, além de apontar-lhe a existência, lhe acrescenta uma dimensão nova; a partir do signo de que se reveste, já é possível admitir que a realidade se manifesta como um “dado”, a realidade exprimiria suas latências no momento em que a metáfora a designasse, como se uma idéia aguardasse na esfera do inteligível o momento de encarnar-se num mundo sensível.

A seu modo a metáfora patenteia o real, desvela-o, estabelecendo com ele uma homologia simbólica: naquilo que é transparente (o “vidro”, a “lente”) a metáfora equivale ao real; contemplá-la por esse prisma e encarar frontalmente a realidade, caso fosse possível, seria uma e a mesma coisa (com a diferença de a metáfora ser representação e a realidade, o nome da “coisa” expressa na representação). A cidade é, assim, ressignificada, pois tem seu significado reforçado pela metáfora.

O referencial citadino como veículo propulsor de sensações causadas por sua paisagem é atualizado de diferentes formas: sua gente, a visão panorâmica do lugar, um rio que guarda a história local. Este é um aspecto literário que tem origem acentuada no Modernismo, quando os autores passam a tomar como motivo poético a dinâmica das cidades e seu efeito na sociedade. Em vários momentos da poesia de Myriam Fraga, identificamos esse aspecto

literário, em que o tema citadino assume forma poética, exprimindo-se em versos livres.

O tema e a forma contidos nestes poemas são retomados no texto “Cidade de Cachoeira II”, em que a autora apresenta um “reencontro” com a cidade já cantada:

REENCONTRO  
(1º dia)

A – Nem tempo interior  
Nem sortilégio,  
Nem unidade de fruto  
Sazonando.

As arestas das casas  
Como facas.

Há leopardos soltos  
Pelas praças  
De um circo invisível  
Que queimamos.

Não te guardes  
Que tudo é provisório.

O mais é casario  
(ou é ruína)  
Escoras no silêncio  
Grade aberta  
E um olho arregalado  
No vazio.

(p. 108)

O poema retrata um reencontro do eu lírico com a cidade e a permanência do mistério instalado naquela primeira impressão do lugar. O sentido latente na descrição física é reforçado, fazendo com que o conteúdo (e conseqüentemente a mensagem) permaneça quase o mesmo. E a inquietação do observador também:

B – Como despir o símbolo?  
Como fugir  
À sua carga precisa  
De tumulto?

Amarei o concreto?  
Saltimbanco  
A depender do guizo  
Não do riso?

Nenhum dilema,  
Angústia de ser claro:

Não existe futuro  
Nem passado  
Somente o rio  
Devora suas espadas.

A angústia do eu lírico é intensificada, pois o lugar continua a representar uma incógnita numa relação ainda mais estreita entre o passado e o presente que, por vezes, parecem se fundir: apesar da atualidade do tempo, o passado da cidade se torna mais expressivo, mais sentido conforme a paisagem é observada. E, mais uma vez, o rio surge como chave da interpretação almejada:

A – Há uma poça de fel,  
Um cais sombrio  
E pontes sobre abismos  
E navalhas  
Multiplicadas e escuras  
Como o rio.

Nesta cidade plantei  
Lavoura insana,  
Carapaças e pernas  
Sob a lama.

(...)

(p.113)

O referido Rio Paraguauçu aparece agora negativizado, pois se funde com as aflições do eu lírico. A nebulosidade atribuída à sua aparência é tomada para caracterizar um estado de alma inquieta que energiza o limiar da identidade,

que resgata na memória alguns momentos pelos quais passou na cidade. E este sentimento é transfigurado numa seqüência de imagens tenebrosas, expressas na concretude do vocabulário. A rigidez da paisagem se funde com as sensações de uma alma aparentemente mórbida que, por assim estar, reflete esta morbidez na imagem que vê. Daí se conclui que o olhar de uma paisagem é flexível, pois pode ser lida de acordo com a ótica de um eu lírico frente a seu estado emocional: o *locus*, então se torna o espelho da alma, e, assim como a cidade, a voz lírica também traz sua história, que está contida no passado do lugar.

## Capítulo II

### A cidade e outros prismas

*Aqui não falo  
Que a língua é um travo  
De maldizer*

*Aqui não vejo  
Que a luz é chave  
De dois segredos.*

*Aqui não sou  
Antes me invento.  
Num só instante  
Duplo momento*

Myriam Fraga

## 1. O motivo “cidade”

A poética da modernidade está diretamente relacionada ao registro da percepção do mundo urbano, na qual a poesia de observação transpõe o processo conflitante entre o eu (coletivo) e o eu existencial, individual. Nesta perspectiva, a poesia da nossa época, que também resgata este valor, muitas vezes assume a forma do discurso da cidade e sobre a cidade. O poeta surge como observador consciente dos conflitos, da transformação ou simplesmente dos elementos do *locus*. Ele percebe que o espaço citadino está carregado de sentidos em seus traços, planos, áreas, todos os elementos que compõem a paisagem articulam-se em uma estrutura simbólica. Essas imagens são projeções de discursos ou visões de mundo que podem ser analisadas através da ótica do eu lírico que, muitas vezes, estabelece com a cidade uma relação de amor e ódio.

Como observa DIAS (1984, p.27), “a cidade como um livro, labirinto de formas, floresta de signos sensíveis a serem decifradas consiste no ímã erótico da memória e concebe o roteiro afetivo de cores, cheiros, figuras.” É esta a função do poeta moderno/contemporâneo: compreender ou problematizar as imposições e as imagens urbanas recorrendo, diversas vezes, ao uso de símbolos. Estes símbolos são tomados como referências líricas que incorporam a própria significação da representação urbana para o poeta, não perdendo de vista o fato de que este poeta vivencia a cidade; ela o é fazendo de si o todo ou sua parte, por isso ele canta a sua realidade ao passo que interage com o meio.

Na poesia de Myriam Fraga a visão de cidade é projetada não no sentido de afirmação da arquitetura urbana moderna, que caracteriza a movimentação de uma cidade atual, mas no âmbito de seus elementos naturais e paisagísticos - que muitas vezes transfiguram identidade íntima com sentimentos humanos . Neste sentido, o *locus* por onde transita a poeta se mostrará como uma personagem (e não apenas como cenário, simplesmente) que estabelecerá ações, características e pensamentos que lhe são atribuídos a partir da imaginação e convenção da voz lírica.

Aliás, pensar a cidade como matéria de “inspiração” poética é um procedimento cada vez mais adotado desde o Modernismo. Numa transição do espaço de memória particular para o coletivo, a história de subjetividades que aí se instala se formula através da ação do “eu” urbano. Esse sujeito, por sua vez, como está produzindo sentidos *na* cidade – textualizando sua relação com objetos simbólicos no mundo – produz uma realidade estruturada de maneira como esse espaço o afeta, reverberando sentidos do/no imaginário urbano a partir da relação com esses espaços moventes, interidentitários. Como atesta Raymond Williams (1989, p. 36)

Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente esta ligação da terra da qual extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade, a cidade grande, uma forma distinta de civilização.

Atravessando os efeitos imaginários, que são da instância da organização, e procurando atingir o real da cidade, isto é, da ordem citadina é que se capta e compreende os flagrantes da cidade. São modos próprios de aparição

que muitas vezes se dão nos textos de maneira fragmentária e diversa, como vamos observar adiante.

Ao contrário do que se tem dito do “fragmentário” da cidade, isso que se toma como fragmentário, e que de certa forma se apresenta no discurso e dispõe sentidos sobre a cidade (direta ou indiretamente), é, na realidade, um olhar, uma interpretação do mundo, uma visão da cidade em movimento. O sentido aqui é também o da janela de onde se olha. A cidade tem, assim, seu corpo significativo onde reside a metáfora. E o poeta se entrega ao imaginário usando dos recursos que a cidade lhe oferece enquanto *corpus* que se fragmenta de acordo com a meta a que o poeta se propõe a trabalhar.

## 2. O sentimento do ser/estar

*O Risco na pele* (1979) contém uma pequena obra intitulada *O livro dos Adynata*, publicado individualmente em 1975. Nesse livro existem três poemas que definem a condição de ser e estar na cidade, “I – Definição ou da Impossibilidade de Dizer”, “II – Paisagem ou da Impossibilidade de Ver” e “III – Persona ou da Impossibilidade de Ser”. O primeiro poema reflete a tensão exemplar de estar na cidade e não poder expressar em palavras o que sente:



Aqui não falo  
Que a língua é um travo  
De maldizer

E não desminto  
Antes o avesso  
Sinto  
Do não dito.

(...)

E no entanto, do  
Que sei não digo,  
Antes calo.

(...)

O que dizer  
O que – sim –  
Sem ruminar a baba  
Espessa  
Do já dito.

(...)

Aqui não falo  
Antes me calo  
Que a vida é um favo  
De maldizer

(...)

Cidade de não ver,  
De não dizer.

Antes os olhos cegos  
As mãos algemadas,  
Que este súbito saber  
De segredos fechados.

Urbis selada  
Sangrando o lacre  
De seus sinetes.

Emparedada  
No seu silêncio  
De sete portas  
Se abrindo ao medo.

(...)

Aqui não digo  
Antes dissesse  
O que é preciso.

(...)

E se me calo  
Não te iludas:  
SINTO!

(p.131-136)

O advérbio de lugar “aqui”, por vezes citado, e que introduz o poema, norteia o leitor a situar-se na cidade. E, aos poucos, também a partir da negação, o poema engendra uma teia de definições do *locus* que a voz lírica admite não possuir.

A cidade é vista como emblemática, e não deve ser decifrada; sua tradução deve ficar a cargo apenas do sentir. A sensação de estar neste ambiente traduz, por si mesma, o que poderia ser dito, e é nesta prática que reside a novidade poética, ou seja, o lirismo surge da relação entre a voz pessoal e seu objeto. Tudo o que disser parecerá redundante, paráfrase gritante e explícita. Como atesta Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 45-46) acerca de *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino: “este procedimento equivale a viajar pelo território da literatura, por itinerários já esgotados, em que todas as histórias foram contadas até o limite da saturação e só é possível inventar e revisitar.”

Numa estreita relação com o recurso Modernista, pode-se afirmar que a autora usa de uma “*mimese* inconsciente, que também pode ser chamada de *mimese* interior. Esta referência já existe em Platão como sendo um espelho que ele utiliza para copiar a paisagem exterior, que na verdade tem dupla face. A face que reflete o inconsciente do poeta (...) e a outra voltada para a realidade cotidiana e histórica que compõe a ideologia”(SANTANA; 1980, p. 31). Em nota sobre Myriam Fraga, Massaud Moisés afirma que estes procedimentos de estilo “atestam a persistência de uma voz lírica em que a tensão da forma, às vezes arriscando soluções imprevistas, mal consegue frear um ‘sentimento do mundo’, amargo e conflitivo.” (cf.: MOISÉS; 1989, p. 407).

O Modernismo também enreda relações de amor e ódio com seu objeto de “inspiração” poética, um sentimento não preso à estética modernista, mas que a literatura posterior abraça e é resgatada em diversos autores. Um outro exemplo disso na poética de Myriam Fraga está representado no poema “II - Paisagem ou da Impossibilidade de Ver”, em que o sentimento do sujeito lírico para com a cidade é tenuamente negativizado.

Insulares habitantes  
Do improvável  
Neste solário dividimos  
O inexato

Nossa razão de azul  
Nosso amargo sustento.

Um cardápio de sol  
Nossa fome e  
Alimento.

Aqui não vejo  
Que a luz é chave  
De dois segredos.

Cem olhos cegos  
Enrugam a pálpebra  
Sobre o espreito.

(...)  
Cidade exata  
Do apodrecer...

Cidade-rio  
Dissolve o tempo  
Em corredeiras  
De água morna...

Uma cidade  
Como um borralho  
Onde me arrasto.

(Paisagem ou da Impossibilidade de Ver, p. 139-141)

O enigma citadino representado ao “eu” lírico o coloca numa relação de certa ojeriza com o *locus* a partir do visual. O que ele não pode dominar, decifrar, é o que repele. Podemos afirmar que isso ocorre pelo grau de identidade

que existe entre a cidade e o ser. Assim como os seres humanos, a cidade grande representa um grau de complexidade que assusta e frustra pela impossibilidade de dominá-la completamente, como é da necessidade humana. Quantas ciências nasceram a partir da necessidade de dominação daquilo que se vê? Dominação como sinônimo de tradução, de explicação, a mais próxima possível das transformações que sofrem o ambiente urbano. Neste sentido, a literatura, à maneira de uma ciência humana, exprime este desejo de dominação, não como necessidade, mas como amostragem de um reflexo da relação entre o *locus* e seus habitantes. Essa inquietação para com a complexidade urbana é exteriorizada nos poemas:

Eu que te explico.  
Sei,  
E que te invento  
Inexplicável e  
Obscuro labirinto  
(...)  
Penetro  
No que ignoro,  
Teus dispersos  
Labirintos

E sinto que  
O que espreito  
É a sombra de mim mesmo.

(*idem*, p. 141-143)

Ver ou ser visto significa a eventual captura do olho humano de algo que para ser convertido em experiência visual e, portanto, ser representado em uma imagem. No poema, notamos que a captura imagética reflete uma codificação do que é visto. A cidade é representada como um labirinto, e a voz lírica, assim perdida, penetra no que lhe é estranho, indefinível, e descobre nesta relação, uma estreita identidade do *locus* consigo mesma: a condição de ser

humano é a de ser labirinto para si e para os outros. “Ser e não-ser, fundidos na imagem, ou no conjunto de imagens que constitui o poema, resultam, e são também resultado, de uma linguagem a um só tempo una e plural. Eis por que, certamente, o poeta moderno pode – não apenas no sentido de, mas no de suportar e tornar suportável – lançar-se de forma tão cabal ao fragmentarismo.”(PEREYR; 2000. p.96).

Também a forma, a disposição dos versos no poema é significativo. A poeta articula em estrofes curtas, que oscilam entre dois, três e quatro versos a depender da tensão semântica que exprimem. Ora é mais objetiva, ora é mais explicativa e esta característica é presente nesta trilogia poética. Sobre a forma, F. S. Nascimento (1995, p. 19-20) cita um fragmento de Maria Luiza Ramos que melhor define esta técnica:

Abolindo a metrficação tradicional, o verso de hoje muito se aproxima do canto gregoriano, cujo ritmo era fundado em ‘acentos de intenção intelectual ou expressiva’, semelhante, portanto, ao da própria fala (...). Também a divisão de versos nos poemas modernos atende as mais das vezes a uma intenção intelectual ou expressiva, passando a pausa a constituir importante fator no complexo de significantes da forma literária.”<sup>12</sup>

Na poesia de Myriam Fraga, forma e conteúdo são interligados para compor a semântica do texto. Cada estrofe sintetiza uma tensão ideológica que é concluída e pausada na divisão das estrofes. O quinteto é uma forma curta e recorrente e, no poema, expressa a ilusão do *flash* de informações que logo são perdidos de vista e/ou retomados na estrofe seguinte:

Como um espelho

---

<sup>16</sup> Sobre a versificação aplicada pelos modernistas e a que adoto para classificar o poema de Myriam Fraga, especificamente.

Girando em torno  
De imóvel eixo

Uma cidade  
Como satélite  
Da própria face

Sei que não vejo,  
Antes espreito

A paisagem de sal  
Nos olhos  
É uma bolha  
De fogo lento.

(*idem*, p. 143)

A representação imagética da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma a tradição da poética fraguiana. A persistência dessas metáforas (conteúdo) aliada à estrutura (forma) indica a preocupação de compreender a cidade em termos visuais, construindo uma possível leitura de sociedade vista sob a ótica particular do sujeito poético. Como atesta Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 24):

a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história. (...) Alguns textos são o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de experiências humanas.

Porém esta tradução não é dada claramente, o leitor é instigado a tentar decifrar o código citadino carregado de subjetividade, sendo por isso, heterogênea a sua interpretação.

O último poema da trilogia, “III – Persona ou da Impossibilidade de Ser”, incita-nos a questionar acerca da problemática ser e não ser e questões relacionadas à identidade:

Aqui não sou

Antes me invento.  
Num só instante  
Duplo momento.

Carcaça antiga  
De um novo rito,  
Se me divido,  
Rápido somo,  
Sou o que tive.

(...)

Aqui não vivo  
Nem sei se existo,  
Que é salitroso  
Bafo o que aspiro.

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

Múltiplas faces  
Ao mesmo intento,  
- Se estou, não estou.  
E escolho a máscara  
Como um disfarce,  
À semelhança da própria  
Face.

(...)

Aqui não sou,  
Antes respiro.

(p.149-151)

A identidade do eu lírico se torna tão indefinível quanto a da cidade. Num ambiente repleto de oscilações mórficas do plano físico e cultural, a personagem, reconhecendo-se como parte integrante desta sociedade, se vê refletida na paisagem, o que permite descrever uma leitura superficial de si mesma.

No livro *Femina* (1996), destacamos o conjunto de poemas em que a paisagem é negativizada a partir do reflexo pessoal da voz lírica. O título é sugestivo e um tanto auto-explicativo, o que torna possível a compreensão de cada parte do texto (que se divide em sete) independentemente uma da outra, intitulado “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”, que descreve o sentimento de perda, amor e ódio que a personagem-título sente pelo poeta, enfocando, em algumas partes, o cenário citadino de Salvador:

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

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

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

Esta Cidade é como um corpo aceso,  
Ofegante de mágoa e de desejo  
Colado a tua boca que blasfema  
De amor, de impiedade  
E que arrebenta  
Os diques do silêncio  
Nestas tardes  
Em que galopam soltos pelas veias  
Meu sangue, meus desejos, meus alarmes,  
Aves reinventando minhas mágoas.



A cidade é tomada como símbolo negativo que resgata lembranças que inquietam o eu lírico, tomado de amor e saudade. O fato de a urbis ser cantada por um ser angustiado relativiza a condição de ser negativa, pois o que temos é o reflexo da angústia projetada nas imagens: o *locus* é, por isso, rejeitado. O campo de visão limita-se ao seu eu investido de nostalgia, que tenta reelaborar as perdas afetivas causadas pela distância e que a cidade corroe.

Esta idéia está clara na segunda estrofe, quando a voz lírica admite a citada beleza do lugar antes cantada por Gregório de Mattos. Isso nos leva ao questionamento acerca dos limites do imaginário na constituição da paisagem. Até onde são reais os conceitos que lhe são atribuídos? Trata-se de uma cidade real, porém idealizada quanto às suas características, pois em seu discurso existe uma intenção. O olhar, não mais sociável, constata as imagens e põe em dúvida a fusão de seu sentimento com a descrição da cidade.

Não se trata de uma cidade arquitetonicamente projetada, expressa em números e estatísticas, análises e reafirmação da arquitetura. É uma cidade intermediada pela necessidade de se ajustar a sua justificativa pessoal, que hospeda uma personagem com densa psicologia individualizada e canalizada nos traços da cidade. Como atesta Ronaldo Costa Fernandes (2000, p. 36), “embora não possa ser visto nem como refúgio nem como defesa, o psicológico é uma atitude ativa de reação num mundo imediatizado.” Portanto, a alegoria do símbolo lugar onde ocorrem paixões humanas, descentralizando as sensações da voz lírica, e se tornando, assim como seu estado d’alma, mutável. Por isso a cidade é representada em um tempo suspensivo e é, no todo, idealizada.

Ao mesmo tempo, podemos tomar o texto como um metapoema que não tematiza a beleza cantada em versos, e sim o oposto. A partir da inscrição, o que temos é a temática do avesso ao belo. A ferramenta poética (o lirismo), porém, reafirma sua função essencial, seu conceito clássico, usual, e torna-se instrumento de desabafo.

A partir do contexto histórico, podemos constituir uma imagem da personagem perambulando por ruas de uma cidade ainda pequena, pouco urbanizada, dividida entre a desordem e a repressão barroca, herdeira, como são as cidades brasileiras, da falta de planificação, “netas” das cidades medievais. Neste sentido, a cidade deixa de ter denotação físico-espacial, passando a ser personagem que vai num sentido “contra”, ou seja, é a antagonista.

Através de sua memória sígnica, a personagem constrói uma imagem com parcial lucidez, porém, o lirismo exacerbado mascara a visão individual e angustiada projetada na cidade, levando o leitor a concordar com uma imagem construída a partir de um ponto de vista ressentido e possivelmente distorcido. É, portanto, a memória aliada às sensações da voz lírica que condicionam a leitura da cidade.

No poema a palavra “cidade” apareceu seis vezes, destacadas com inicial maiúscula, e em todas o termo apareceu comparado a alguma coisa, o que leva a poeta a recorrer sempre ao uso de metáforas para denominar o *locus*. Dentre as comparações, destaca-se a referência ao signo “cão”, que não só é encontrado neste, mas também em outros poemas da autora. Este símbolo na cultura mundial está associado à morte ou ao inferno, assumindo função mítica

de guia do homem na noite da morte. Também é associada à imagem de guarda dos infernos (Garm na mitologia germânica e Cérbero na mitologia grega). No poema, a comparação refere-se a uma evocação utilizada no resgate da memória: impacientemente, o eu lírico vê-se tomado pelas suas lembranças embebidas pelo sentimentalismo que é rememorado e despertado a partir de um “ladrar de cão faminto”.

No poema VII, a temática citadina é retomada, assim como o teor comparativo:

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

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

Assim se fez de meu sangue  
Esta Cidade encantada,  
Este burgo, esta alimária  
Como uma fera empinada,  
Esfinge que espia o Outro  
Surgindo da encruzilhada...  
Me devoras, te devoro,  
No fim não restará nada.

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

Como um vendaval de açoite,  
Vento sul de madrugada.

Resta a poesia nascendo  
De tua língua danada,

Resta o poema crescendo  
Como flor e como espada,

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

A primeira estrofe traz a descrição do lugar a partir do sensorial estritamente visual. Suas características, como já citamos, apontam para uma cidade semi-urbana, com destaque apenas para as vias de acesso: ruas, caminhos, becos, encruzilhada etc. Como se a voz lírica estivesse num intenso conflito acerca de uma direção que deve ser tomada.

A segunda estrofe acentua o caráter comparativo no ápice de sua significação: *Uma cidade é como gente*. Ao expressar isso, a voz lírica condensa num só signo (gente) todas as características do transitório e emocional que ditam como as relações entre o ser e o *locus* devem ser estabelecidas: a famosa relação de amor e ódio, ressignificadas pelas expressões “alisa” e “maltrata”.

O artigo, agora indeterminado, atenta para a consciência do eu poético em generalizar as relações que são comuns à dicotomia homem *versus* sociedade. Assim, consciente de que a cidade é também personagem, reconhece indiretamente que cada uma tem suas particularidades, mas que todas são, por vezes, cenários de episódios tristes, pois todas hospedam pessoas com sentimentos comuns ao ser humano. Deste modo, o painel poético da cidade é construído com os cacos de um espelho partido.

Na terceira estrofe a voz lírica expressa a mais íntima identidade com o *locus*, referindo-a como sangue do seu sangue. Mas, apesar da familiaridade, torna-se seu lado rejeitado, aquele que resgata boas lembranças,

mas que não pode revivê-las. Daí surge a feição psicológica, o aflorar da individualidade, o apontar para os valores intimistas, chamando a atenção para uma realidade que é negada, mas necessária à exaltação e descrição de suas sensações.

Nesta relação, a cidade termina configurada como um dos expoentes da mitologia: a Esfinge, enigmática, inexplicável e que vem para reafirmar o caráter negativo do *locus* que suga o motivo de viver. Resgatando um aspecto caro ao Romantismo, sobretudo à geração do “mal do século”, a personagem também se encontra sem motivo para viver depois da perda do grande amor. Consoante a isso, a descrição da cidade resgata a temática citadina modernista, aliando-a, ainda, a uma linguagem neo-barroca, numa associação que enriquece o poema, em sua inscrição e conteúdo.

É tênue o limite entre o sentimento individual e a condição de estar na cidade, ter de contemplá-la no dia-a-dia. Nesta condição, a voz lírica vagueia oca, seca, amorfa como sombra de algo indefinível: *Que de mim não restou nada*. Aí, o eu lírico vê a poesia como sua válvula de escape, a possibilidade de registro de um desabafo que é seu, e só assim pode se sentir um pouco melhor na sua relação com o mundo exterior.

### 3. A Cidade Calendário

O segundo capítulo de *Femina* (1996), “Calendário”, destaca um conjunto de poemas que seqüenciam os meses do ano trazendo à tona episódios rememorados da voz pessoal associados, alguns, ao cenário citadino, evidenciando características comuns a cada época do ano.

Neste capítulo, ainda, o caráter comparativo é continuado do poema “Janeiro” que trabalha de maneira enfática o recorte no tempo anual, relacionando a indicação temporal ao “comportamento” da cidade. A primeira estrofe é sintética, porém condensa uma gama de significados referentes a esta época do ano e é diversas vezes repetida como estrofes únicas do poema: *Verão*. Todo o texto é objetivo no sentido de relacionar a cidade de forma direta a seus elementos simbólicos. Assim, segue a segunda estrofe, evidenciando sua primeira comparação: *E esta cidade como um sáurio,/ como um réptil,/ emergindo das águas. (...)*.

A cidade como um sáurio denota um conceito parcialmente negativo do *locus*. Esta espécie de réptil representa no poema a primeira caracterização da cidade. De acordo com o conceito biológico, os répteis não possuem calor próprio, sentindo necessidade de emergir para capturar calor do sol para se aquecer. Assim, a cidade ganha sua maior importância nesta época do ano, como se lhe fosse atribuída no verão um maior destaque, que também pode ser associado ao comportamento humano comum de sair mais e se entreter em diversas atividades típicas desta época do ano.

A terceira estrofe é uma retomada da associação climática como veículo de ratificação desse valor, seguida da segunda caracterização da cidade:

Verão ...  
E esta cidade  
Como um pássaro  
Renascendo das brasas.

Como já foi citado, o signo “pássaro” é um referencial celeste que faz ponte com o referencial terrestre; caracterizando o entre lugar que é evocado pela voz lírica. Neste sentido, esta estrofe é positivada por se referir, acima de tudo, ao estado de espírito devido à possível observação do céu azul e sereno sugerido pelo eu lírico no contexto climático que a cidade reverbera. A expressão “ave renascendo das brasas”, remete a idéia ratificada por esta mesma associação climática já referida de que nesta época o calor é mais intenso e a cidade resiste a este estado dia após dia, numa sucessão temporal relacionada à condição de o dia nascer/ obscurecer/ renascer.

Na mitologia a representação do renascimento é simbolizado pela ave *fênix*. A apropriação deste símbolo caracteriza ainda uma inversão de ícones: a cidade passa a incorporar a faculdade de se “regenerar”, se “refazer”, e este processo é infinito.

Observemos as últimas estrofes:

Verão...  
E esta cidade  
Como um signo,  
Astrolábio ou mandala,  
  
Esta cidade  
Como um dado  
Atirado ao acaso  
De males nunca dantes  
Confessados.

Nestes versos finais, a cidade se mostra diretamente como um símbolo ao eu lírico, como uma luz que remete ao bem-estar, à procura de paz ou identificação do “eu” com o “mundo”. Porém, também é vista como que jogada à sorte, emblemática, sendo incapaz de ser explicada pela razão, dando origem, mais uma vez, ao conjunto, às antíteses, bem características do viver na cidade.

Há nestes poemas um profundo lirismo. De acordo com Ferreira Gullar (1989, p. 15) “a poesia brota da banalidade do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. Está na tua boca, na minha boca, a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não.” Assim se comporta a poeta Myriam Fraga ao tecer poemas que sugerem de maneira indireta sensações de um estar na cidade. Daí o uso de certos antagonismos comuns à natureza humana para reconstituir imagens do *locus*: o homem dual, indeciso, que se identifica com a cidade porque ela é parte dele e, como tal, sofre manifestações de comportamento que o deixam no limiar do bem-estar e da aversão de estar na cidade.

No segundo poema, “Fevereiro”, o referencial climático da cidade é reforçado, como um segmento do primeiro, porém, trazendo maior intensidade no que se refere ao calor que aquece as ruas da cidade:

O sol divide o mundo  
Em dois luzeiros,  
  
Metade ainda é febre,  
A outra metade  
É fogo devorando  
Seus altares.  
(...)  
Arcano é o tempo



Anil sem asas,  
No azul fuzilante  
Das mortalhas.

(p. 52)

A imagem que se cria é a de um lugar incômodo. Seu calor exacerbado é inquietante. O *locus* é “devorado” e submetido à alta temperatura, como se fosse castigada, mas, ao mesmo tempo, dependesse disso para ser: para encontrar sua identidade. O poema traz, ainda, um outro referencial apresentado de maneira indireta: o carnaval; festa popular própria dessa época, sendo empregado no texto como sinônimo do mês de fevereiro, o que é comumente relacionado ao pensamento coletivo.

Estes poemas caracterizam uma paisagem que não é somente vista, mas principalmente sentida pela voz lírica ou por qualquer outro habitante da cidade. Trata-se de imagem comum à associação que se faz da capital baiana numa percepção coletiva, mas captada e ressignificada pelo eu lírico.

Nestes poemas, ainda, torna-se tênue o limite entre o imaginário e o real da cidade em sua relação com a atmosfera climática. Armando Silva (2001, p. 43-44), traz uma citação de G. Durand em sua célebre *Imaginación simbólica*,

onde afirma que chega-se então à imaginação simbólica propriamente dita, quando o significado não puder se apresentar como uma coisa específica, enquanto tal, uma palavra exata ou uma descrição única, e o que se apresenta é mais que uma coisa, um sentido ou muitos que podem abarcar a expressão simbólica.

Neste sentido, a fronteira entre a imaginação e a cidade real se dá no conjunto de expressões que incitam uma interpretação de uma cidade simbólica para a voz lírica. A criatividade poética se exprime na faculdade de traduzir o

*locus* usando emblemas próprios a partir de “alucinações” cabíveis e possíveis como ferramentas de definição. Qualquer leitor poderá ter o sentimento de identificação do estar na cidade onde possa identificar estas características, assim sendo, não há muita distinção, por exemplo, entre a leitura e associação do carioca em relação ao baiano, o que atribui aos poemas um caráter mais “universalizante”.

A paisagem começa a se transformar com o passar dos meses. Nos poemas seguintes: “Março”, “Abril”, “Maio”, o calendário que se desenrola está mais para o regate de lembranças de fatos pessoais. A mudança paisagística é pouco evidenciada, mas tematizada no poema “Julho”, dedicado à “Cecéu”, referência afetiva que a autora faz ao poeta Castro Alves:

Era no mês de julho.  
Nenhuma pugna travada,  
Nenhum grito.

Só a brisa forasteira  
No verde leque  
Das gentis palmeiras...

Saia de xadrez cinza-azulado,  
Suéter cor-de-rosa.  
Depois da praia, o cinema.  
Era domingo. Secretamente,  
Elisabeth Taylor amava  
James Dean.

E o anjo da morte, pálido,  
Não cosia  
Nenhuma mortalha ainda,  
Nenhum pedaço roto do infinito  
Dos sonhos que sonhávamos,  
Tão bonitos.

(p. 59)

A sintonia entre o sentimento pessoal e o clima que reverbera de maneira agradável e propícia na cidade palco de lembranças singelas é nítida. A voz lírica sinaliza pontualmente o recorte temporal em que a memória se efetiva e consola: *Era no mês de julho*. Mês em que o poeta vem a óbito em decorrência de uma tuberculose. Neste sentido, o poema também faz referência à perda de um dos maiores poetas brasileiros e sugere uma estreita afetividade da autora baiana com o escritor romântico, afinal Myriam Fraga tem profundo conhecimento da vida e obra do autor.

Associada a esta referência, a descrição minuciosa se faz, ainda, a partir de *flashes* do que foi mais significativo para representar um momento de estar na cidade, e o que é selecionado, torna-se símbolo primitivo<sup>13</sup> de um período típico do inverno descrito nos três primeiros versos. A imagem que se tem, é de uma personagem que transita e captura certos ícones sob um clima propício a comungar com o próximo.

Neste cenário, são resgatadas imagens pelo sensorial emotivo, “brisa forasteira”, “gentis palmeiras”, e visual: “saia de xadrez”, “suéter cor-de-rosa”, e outros, que remontam a um imaginário pessoal e, ao mesmo tempo, coletivo de práticas adaptáveis e propícias a esta estação do ano.

O poema traduz, ainda, a novidade do cinema hollywoodiano na Bahia como uma das formas de entretenimento bem ajustada ao inverno. Numa época em que as personagens citadas no poema eram febre internacional e nacional. Por isso é nítido no texto o recurso à memória onde a voz pessoal escreve sua história anos mais tarde. Isso implica num desdobramento do eu

---

<sup>13</sup> Neste caso, nota-se que as palavras valem por sua primitiva significação.

lítico testemunha entre o que viveu os fatos passados e aquele que, no presente da enunciação, recupera-os pela memória. Assim, torna-se perceptível o teor nostálgico que se evidencia na última estrofe, e que marca outros poemas do capítulo, como “Setembro”, em que a temática citadina é representada através da mitológica Babilônia:

Subitamente  
Te invoco, minha Baby  
Babylonia,  
Neste setembro secreto,  
Sem flores, sem  
Asas de borboleta  
E raízes brotando.

Teu nome Baby, longe  
Longe, longe,  
Como a síntese perfeita,  
Gosto de mel e laranjas.

Teu nome Baby, Babylônia  
A perversa, a pervertida,  
Ilusão de contar  
A derradeira estória.

Todo o tempo carregando  
Os meus jardins de sonho  
E o doce sabor  
Dos inúteis mistérios.

Nada mais resta agora.  
Nem a lembrança do rio  
Correndo em minhas pernas  
Nem a sombra das muralhas  
Onde ganiam leões.  
Na terra devastada,  
Entre o sono e a vigília,  
Contemplo a sombra esguia  
Que se alonga como lança.

Enquanto o sol se deita  
Atrás dos zigurates.

(p. 61-62)

A cidade é invocada de maneira afetuosa anunciando a referência a um mês específico que causa especial nostalgia no eu lírico. Num primeiro momento, o lugar é descrito de maneira positiva *Como a síntese perfeita,/ Gosto de mel e laranjas*. Uma Babilônia aparentemente avessa à comumente conhecida, após o mito arquitetônico da Torre de Babel, como sinônimo de caos urbano.

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico. (GOMES; 1994, p. 81)

A invocação no poema se dá de uma cidade pertencente à memória afetiva pessoal, a um tempo possivelmente circunstanciado na juventude da voz lírica em que podia desfrutar da natureza, de uma cidade que oferece bem-estar e qualidade de vida como sinônimo de simplicidade, como é citado musicalmente na segunda estrofe. Apesar de não estar citada referência ao mecanismo acelerado próprio da metrópole, existe, no plano da sugestão, um limiar à negação deste estado de vida. A cidade é, por um lado, sedução, bem-estar, luz e, por outro, torna-se ameaçadora, indesejada, representações contraditórias do típico viver na cidade atual.

A modificação do espaço de uma cidade, dando a ela outra forma e feição, contém em si um projeto político de gerenciamento do urbano em sua totalidade e gradativamente. É por um lado trabalho de profissionais especialmente habilitados para tal, mas também comporta o que se poderia chamar de intervenção do cotidiano. Ou seja, esse espaço sonhado, desejado,

batalhado e/ou imposto é, por sua vez, reformulado, vivido e descaracterizado por muitos habitantes da urbe que, a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos: positivos ou negativos. Mais uma vez a definição da cidade é regulada pela ótica de quem a vê.

## Considerações finais

O percurso pela poesia de Myriam Fraga mostra o quanto o cenário baiano está enriquecido com uma literatura de alta qualidade estética. Entre histórias e estórias, memórias, nostalgias, imagens, sensações, encontramos vias de leituras em poemas onde a inscrição do *locus* da experiência e da vivência da emoção se torna possível no jogo da linguagem e do lirismo moderno.

A organização das palavras, dos sentidos e da estrutura compõe uma semântica particular, numa experiência estética em que se processam a imagem, a metáfora, o símbolo e o mito, arquitetando-se o ato poético.

No bojo de seus procedimentos poéticos, Myriam Fraga adota a estratégia de um historiador que recolhe fragmentos expressos em discursos e imagens que falam de um passado, tentando aproximar-se do imaginário coletivo de uma época – e, portanto, re-apresentando o já representado, a partir de outros focos. Por vezes, a constituição de um paradigma indiciário não se prende às evidências manifestadas e comumente conhecidas, mas sim aos pormenores, aos elementos de menor importância, residuais e marginais que, contudo, permitirão a decifração do enigma e o desfazer de um enredo antigo, dando lugar a outro, liricamente ressignificado.

Em geral, o exercício de sua atividade poética se processa obedecendo ao princípio da desmontagem e remontagem dos fragmentos da cidade, obtidos por idéias, ações, sensações e imagens de representação pessoal

ou indiretamente coletiva. Assim, a poética fragueana estabelece relações entre poesia, cidade e memória, em poemas expressivos que cantam a cidade de Salvador e, por vezes, seus arredores, constituindo um discurso lírico singular que re-apresenta o *locus* histórico das vivências numa perspectiva de reflexão ora crítica ora existencial. E tudo isso a poeta consegue pelo poder sugestivo de sua linguagem, que funde informação e poesia numa obra marcante da literatura brasileira contemporânea.

A fortuna crítica da obra de Myriam Fraga é ainda fragmentária e escassa, uma vez que se encontra dispersa em alguns textos de jornais e revistas. Diante de uma poesia tão expressiva, torna-se um desafio e uma necessidade a elaboração de estudos mais específicos sobre a poeta baiana. Neste sentido, este trabalho se oferece como uma contribuição que visa a ampliar os estudos de sua obra poética, num de seus aspectos mais característicos, ou seja, as diferentes formas de representação da cidade enquanto *corpus* do discurso lírico.



# Referências

## Da autora:

FRAGA, Myriam (2000). *Sesmaria..* Salvador: Edições Macunaíma/Omar G.

FRAGA, Myriam (1979). *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FRAGA, Myriam (1996). *Femina*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

## Teoria e crítica literárias:

ALVES, Ida Maria S. F. (1998). “A poesia em sua vibração histórica”. In: *Cânones e Contextos: Anais, Congresso Abralic*, Rio de Janeiro, v. 3.

CALMON, Pedro. (1959). *História do Brasil: século XVI, as origens*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio.

CAPINAM, J. Carlos (1986). “A Revista *Ângulos* e a minha geração”. In: SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana: 1920-1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL).

Enciclopédia Barsa, nº 08, p. 1076.

FERNANDES, Ronaldo Costa (2000). “Narrador, cidade, Literatura”. In: FERNANDES (orgs.) Rogério Lima e Ronaldo *O imaginário da cidade*. Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

GOMES, Renato Cordeiro (1994). *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco.

GULLAR, Ferreira (1989). Indagações de hoje. In: *Poesia e realidade contemporânea*. Rio de Janeiro: José Olympio.

HUNT, Lynn. (1992). *A nova história cultural*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.

LE GOFF, Jacques.(1990). *A história nova*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

LE GOFF, Jacques.(1996). *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et. al.]. 4 ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP.

MEIRELES, Cecília (1994). *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 5 ed.

MOISÉS, Massaud (1982). *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MOISÉS, Massaud (1989). *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

SANTANA, Afonso Romano de (1980). *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes.

NASCIMENTO, F. S. (1995). *Teoria da versificação moderna*. Fortaleza: Editora Casa de José de Alencar.

PEREYR, Roberval (2000). *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana).

SANTANA, Afonso Romano de (1980). *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes.

SILVA, Armando. (2001). *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col: Convenio Andrés Bello.

SOUSA, Gabriel Soares de. (1987). *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília, DF: INL, 5 ed. Comemorativa dos quatrocentos anos da obra.

Revista Tempo Brasileiro, 1984.

TAVARES, Luís Henrique D. (1981). *História da Bahia*. 7 ed. São Paulo: Ática.

WHITE, Hayden (1992). *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp.

VASSALO, Lígia. “A mitologia segundo Myriam Fraga”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, nº 44, nov./2000, p. 245-252.

WILLIAMS, Raymond (1989). *O campo e a cidade na História e na Literatura*. Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras.

## **Sites:**

[www.naufragios.com.br/sacramento](http://www.naufragios.com.br/sacramento)

[www.hipupiara.org.br/hipupiara-a-lenda](http://www.hipupiara.org.br/hipupiara-a-lenda)

[www.cce.ufsc.br/literatura/caramuru](http://www.cce.ufsc.br/literatura/caramuru)

[www.virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/caramuru-poema-epico](http://www.virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/caramuru-poema-epico)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)