



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



DANIELLE ASSIS SANTOS GOIS

**O LIVRO DOS ADYNATA:
IMPOSSIBILIDADES NA POÉTICA DE MYRIAM FRAGA**

FEIRA DE SANTANA
2019

DANIELLE ASSIS SANTOS GOIS

**O LIVRO DOS ADYNATA:
IMPOSSIBILIDADES NA POÉTICA DE MYRIAM FRAGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Ribeiro Patrício.

**FEIRA DE SANTANA
2019**

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

G557 Gois, Danielle Assis Santos
O livro dos Adynata : impossibilidades na poética de Myriam Fraga / Danielle Assis Santos Gois. – 2019.
131 f.

Orientadora: Rosana Ribeiro Patrício
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2019.

I. O livro dos Adynata. 2. Fraga, Myriam, 1937-2016. 3. Literatura brasileira – Poesia. 4. Psicanálise. 5. Crítica e interpretação. I. Patrício, Rosana Ribeiro, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

DANIELLE ASSIS SANTOS GOIS

**O LIVRO DOS ADYNATA:
IMPOSSIBILIDADES NA POÉTICA DE MYRIAM FRAGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Exame de defesa em: 12 de abril de 2019

Profa. Rosana Maria Ribeiro Patrício (UEFS)
Orientadora

Profa. Dra. Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA)

Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)

[...] *Cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora [...].*

Roland Barthes

RESUMO

Em *O livro dos Adynata*, Myriam Fraga traduz a incessante luta do eu-lírico na busca de sua singularidade. A personagem demonstra confusão, agonias e angústias entre o calar e o dizer, o ver e o não ver e, então, a junção dos aprendizados sobre si até a iminência do ser. Os aspectos psicológicos misturam-se à pluralidade imagética da poesia fragueana e, enquanto analisamos a obra através do auxílio de Antonio Candido, Norma Goldstein e Massaud Moises, contamos com Alfredo Bosi, Roland Barthes, Theodor Adorno e Octavio Paz como principais representantes no estudo da escrita poética e suas ressonâncias. Estas últimas, que remetem sobre as emoções no leitor, serão abordadas através da teoria psicanalítica, com Sigmund Freud e Jacques Lacan. Através da análise poética fragueana, pretendemos demonstrar que, na pluralidade dos seus signos e significações, as possibilidades estão para além das palavras.

Palavras-chave: Myriam Fraga. O livro dos Adynata. Impossibilidades. Poesia. Psicanálise.

ABSTRACT

In *O livro dos Adynata*, Myriam Fraga translates the ceaseless struggle of the character by dissociating signs printed in the culture and inscribed in the female body as a counterpoint to what really makes sense to itself, or, in other terms, what makes it feel. The character shows confusion, agonies and anguishes, between the silencing and the speaking, to see and to not see and then, the union of the learnings about itself until the brink of being. The psychological aspects mix with the graphic plurality of Fraga's poetry, and while we analyze her work, through the help of Antonio Candido, Norma Goldstein and Massaud Moises, we rely on Alfredo Bosi, Roland Barthes, Theodor Adorno and Octavio Paz as main representatives of the studies of poetic writing and its ripples; the latter, were based on the psychoanalytic theory, since they create emotions on the readers, and in this case, were approached by Sigmund Freud and Jacques Lacan. Through the analysis of Fraga's poetic it is intended to demonstrate that in the plurality of its signs and significations, the possibilities are beyond words.

Keywords: Myriam Fraga. *O livro dos Adynata*. Impossibilities. Poetry. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AS PALAVRAS DE MYRIAM FRAGA E A RESSONÂNCIA DAS LETRAS	12
2 DIZER	29
2.1 VER	53
2.2 SER	83
3 CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	115

INTRODUÇÃO

A voz do poema, a entrega da escritora em sua escrita, o ato de criar ferramentas para transmissões de sentimentos e emoções. Múltiplas vozes, perspectivas distintas, a leitura capaz de nos transportar para outros mundos – nossos mundos – mas que só acessamos a partir da evocação das palavras, de suas ressonâncias, seja para nos auxiliar na compreensão do que nos rodeia ou até mesmo nos embrenhar em caminhos tortuosos e angustiantes. Tudo vai depender do modo em que lemos, se estamos dispostos a mergulhar nas letras, ou se nos dispomos apenas a olhar, na superfície, os sentidos primeiros, também belos, mas nada próximos de uma palavra em movimento, em sua fluidez.

Neste trabalho, pretendemos adentrar o mundo das palavras na escrita poética de Myriam Fraga, propondo destaque aos registros sonoros que nos apreendem durante a recepção do texto. Dentre a diversidade de escritos da poeta, escolhemos a obra *O livro dos adynata* (1975) por nos apresentar as impossibilidades e nos convocar a uma outra leitura acerca da nossa própria existência.

De início, atentamos para o fato de que o termo expresso no título da poesia, que deriva do grego *adynaton*, tem em seu significado “coisa impossível” ou “forma de hipérbole que procede ao exagero de uma realidade natural pela referência ao impossível”. Estas definições – retiradas do site E-Dicionário de Termos Literários¹, organizado por Carlos Ceia, professor da Universidade Nova de Lisboa – abarcam marcas na história da literatura, tendo sua representação na poesia grega, latina e francesa antigas, em poesias de cunho amoroso, em trovas quinhentistas e sonetos pré-românticos. O termo, que no português seria “adínato”, ainda que em desuso nos tempos atuais, não impossibilitou que Myriam Fraga pudesse associá-lo à frágil existência humana, em que o dizer, ver e ser, adentram a cena das palavras, demonstrando ao leitor que há ainda o que se pode ler além dos termos.

Os signos linguísticos que sustentam esse impossível fragueano, através do eu-lírico, na primeira poesia, logo abordam os signos: “íngrato” e “palavra constelada de tiros” (FRAGA, 2008, p. 142). A partir destes termos, percebemos como a autora procura nos fazer adentrar em um mundo não tão óbvio, não tão expresso, mas muito presente: palavras ingratas ou consteladas de tiros? Sutilezas que saltam aos nossos olhos, e nos colocam a pensar sobre

¹ Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopédia/adynaton/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

os significantes envoltos no texto; a autora utiliza das palavras, mas não só isso: busca nos mostrar que não são quaisquer palavras.

Para compreender, é necessário ir a fundo nas significações dos termos. No dicionário Aurélio, encontramos “íngrato” referido à falta de gratidão, algo desagradável, que não corresponde, não compensa e é estéril. Talvez por isso Myriam Fraga, em entrevista², tenha mencionado a escrita como um trabalho árduo no qual são necessárias revisões e uma percepção aguçada para as técnicas. A escritora também demonstra um olhar perspicaz para o que está fora da linguagem e, ao mesmo tempo, não deixa de ser parte da língua.

Não é difícil nos depararmos com sentimentos ou imagens mentais no decorrer da leitura de *O livro dos adynatas*. Isto porque a poesia de Myriam Fraga permite, na recepção do leitor, um diálogo com as palavras e as possibilidades inúmeras de interpretação. É desta maneira que a obra quase fala por si só e a sua riqueza será visualizada a depender de uma construção com o leitor, da troca de emoções e palavras.

Alguns serão tocados com maior potência, outros não irão perceber as palavras escondidas à espreita de olhares pacientes e flexíveis diante da percepção de sua fluidez. Elas estarão lá, ainda que não seja acessível a todos os leitores, porque as emoções ressoadas são parte da leitura de termos carregados de historicidade e, portanto, as experiências de cada leitor influenciarão no seu modo de perceber o texto. A troca entre palavra e ser humano acontece no corpo, pela pele, através dos “poros”³.

A nossa pesquisa, assim, se desenvolveu em duas partes: o estudo da escrita de Myriam Fraga na obra referida e a associação de sua escrita com o encontro da singularidade da personagem, representada pela trajetória do eu-lírico. Primeiro, abordamos brevemente sobre a escritora e sua época, para compreensão do contexto de seus escritos, adentrando a partir daí um estudo e discussão, através da teoria psicanalítica – onde utilizamos autores contemporâneos, bem como, Sigmund Freud e Jacques Lacan –, acerca da unidade exposta na poesia de Myriam Fraga, enfatizando a sua percepção do humano, de maneira perspicaz, no que concerne às elaborações mentais a que a vida nos proporciona ou coloca em cheque. No dizer, ver e ser há uma coesão essencial visualizada em uma análise psicanalítica propriamente dita e estas são etapas fundamentais que o ser humano necessita adentrar para transcender, de alguma forma, questões que lhe causam qualquer incômodo. Em um longo

² Entrevista concedida ao programa “Perfil e Opinião”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZFBltXIb4vA>>. Acesso em: 20 set. 2018.

³ Esta palavra aparece em algumas poesias da escritora, como em “Corpo”, “Espaço jornal”, “Ars poética”, assim como sua representação ressoa na intensidade a que as palavras adentram ao corpo do leitor e fazem escapar através da pele novas significações.

tempo ou uma curta passagem das horas, são as palavras, tanto na literatura quanto na análise referida, as responsáveis por sobressaltos capazes de alterar algumas frases, narrações e contextos.

Assim, esta unificação entre palavras e trajetória humana é demonstrada na segunda parte da pesquisa, onde buscamos as interpretações dos signos a fim de compreender o caminho traçado pela personagem. Para tal, realizamos uma análise das três poesias que compõem a obra mencionada, a saber: *Definição ou da impossibilidade de dizer*, *Paisagem ou da impossibilidade de ver* e *Persona ou da impossibilidade de ser*. Nesse momento, serão contemplados autores como Antonio Candido, Massaud Moises e Norma Goldstein, indispensáveis para alcançarmos uma clareza no que refere à estrutura da poesia, sua forma e conteúdo.

Abordamos os recursos linguísticos utilizados pela autora, além de demonstrar suas expressões poéticas e possibilidades de imersão do leitor em imagens, sons, cores, odores, sustentados pela técnica envolta em suas palavras. Também utilizamos tal abordagem considerando teóricos contemporâneos que se debruçam na temática da poesia associada a sua pluralidade interpretativa.

A poesia da escritora que escolhemos é permeada por significações presentes na cultura associadas à mulher e que até mesmo ressoariam às leitoras de maneira atemporal, uma vez que houve épocas em que as mulheres eram pouco escutadas, e a sua voz parecia refletir um pouco menos caso no mesmo ambiente houvesse vozes um tanto quanto mais graves.

Dizer, ver, ser. E a estranheza se torna cada vez mais peculiar quando nossa percepção se volta às inscrições de cada época, ao anonimato da mulher na literatura e a demanda cada vez mais crescente de pesquisadoras ávidas a demonstrar a riqueza e importância de se permitir observar as sutilezas de um cotidiano cruel, sustentado por definições, paisagens e personas. Aqui estão três palavras escolhidas por Myriam Fraga, em suas três poesias, que esboçam de forma perspicaz mecanismos culturais que repelem drasticamente o que seria a singularidade de qualquer sujeito⁴.

Os signos sociais, significados e significantes expostos por Myriam Fraga serão fonte de relevância nesta pesquisa, já que estes são parte do emaranhado ao qual é necessário a mulher adentrar e desenlaçar-se. Para tal, informou a escritora algumas possibilidades para o

⁴ A trajetória representada pelo eu-lírico fragueano, diante dos signos traçados, acreditamos referir-se a uma personagem feminina e, por este motivo, será o nosso foco principal; no entanto, a trajetória de encontro com a singularidade através do ressoar dos termos poéticos equivale indistintamente para ambos os sexos.

dizer, ver e ser, ainda que intituladas impossíveis: as junções das palavras no texto tomam, a cada linha, caminhos totalmente imprevisíveis. Estes, capazes de ascender elaborações mentais complexas e, com isso, estabelecer trajetórias distintas do habitual no pensamento humano. Por trazer à tona questões do humano e ainda explorar aspectos do inconsciente, consideramos a poesia da escritora uma forma viva de estabelecer contato com o leitor.

Num aparente descompromisso, muito bem elaborado e constituído por técnicas precisas de sua escrita, Myriam Fraga atua também enquanto resistência dentro da literatura, pois o que se expressa nos seus textos são passíveis de elaborar possibilidades outras, fora as existentes e insistentes apreendidas através do meio social. Uma abertura de novas perspectivas em meio às impossibilidades, um perigo expresso na história com a proibição de determinadas leituras enquanto realizadas por mulheres. Palavras que perpassam a escritura e que nos transportam a uma certeza um tanto quanto irregular: continuaremos no mesmo local assim que concluirmos a leitura?

Assim é a poesia. Alguns diriam ser um perigo lê-la; outros que compõem-se de palavras necessárias; alguns mantêm certa distância calculada; existem também os que adentram as palavras e apostam na fluidez dos seus termos, permitindo que estes se misturem às suas perspectivas insossas ou ultrapassadas, lhes deem novas roupagens, e decidam caminhar pela reflexão intrínseca, esteja ela exposta ou à espreita de alguém que expresse o mínimo de coragem para acessar tais paisagens.

A caminhada será longa ou curta, a depender do leitor ou leitora, mas cada progresso em *dizer, ver e ser*, será uma parte importante do caminho. Em uma leitura, duas ou três, haverá o tempo em que as impossibilidades revelarão suas capas e farão emergir as possibilidades. A partir deste ponto, não há mais como fugir do texto: há um perigo nas palavras que permite nos direcionar a nossa própria história, nossos próprios questionamentos, intenções, sensações e emoções. Dentre os ditos e não-ditos, literatura e psicanálise serão a essência do nosso trabalho, agraciado em diversos momentos com as palavras ressoadas de Myriam Fraga e com a surpresa da vida nas suas letras.

1 AS PALAVRAS DE MYRIAM FRAGA E A RESSONÂNCIA DAS LETRAS

A escritora baiana Myriam Fraga (1937-2016) dedicou boa parte de sua vida à literatura. Iniciou suas publicações precocemente, em meados de seus vinte anos – final da década de 1950 – com o livro *Marinhas* (1964), pela editora Macunaíma, de grande prestígio na época. Desde então, marcou presença no cenário literário baiano, brasileiro e internacional e suas poesias foram traduzidas em mais de três línguas.

Enquanto escritora convidada, participou de diversos seminários e congressos ao redor do mundo, dentre eles: II Bienal Nestlé de Literatura, em São Paulo (1984); Brazilian Writers Project, nos EUA (1985); Encontro Poesia em Lisboa, em Lisboa (1998); Colloque Jorge Amado, Sorbonne, em Paris (2002); Encontro sobre poesia, na Universidade de Rennes, França (2005); Festival Literário de Parati – FLIP, Rio de Janeiro (2006); Festival Literário de Porto de Galinhas, Recife (2008); Semana do Brasil, em La Rochelle, França (2007). Recentemente, foi a escritora homenageada no Festival Literário Internacional da cidade de Cachoeira – FLICA (2017).

A partir deste histórico, é possível perceber que a escritora atravessa barreiras territoriais, não só limitando-se à Bahia ou Nordeste, mas também expondo e expressando as suas palavras ao mundo; pois, dos quatro continentes, esteve em três. Sabendo que as traduções de seus livros continuaram circulando pelos países que não esteve fisicamente, isto demonstra o alcance das palavras de Myriam Fraga, que se revelam sem que haja a necessidade literal de sua voz.

Diante da época, tal feito da escritora – de transpor os limites geográficos – pode ser visualizado com uma intensidade um tanto quanto maior da que temos atualmente, já que ainda hoje a literatura realizada por mulheres sofre transformações constantes em busca de seu próprio espaço e Myriam Fraga foi responsável por demonstrar que não só a escrita passava por grandes modificações, quanto a própria posição da mulher na sociedade, uma vez que viajou com suas palavras, acalentou e arrebatou leitores ao redor do mundo a partir das suas letras, representou o espaço feminino na Academia de Letras da Bahia.

Segundo informe em site desta academia à qual fez parte, foi escutada em 2012 pelos membros enquanto permitia que ecoasse a sua poesia, com trechos dos ainda inéditos *Rainha*

Vashti (2015) e *Peregrinos e Torta de maçã: impressões de viagem* (2018)⁵, além de composições de sonetos, surpreendendo os presentes com a novidade do gênero em sua obra. Os comentários dos colegas após tal apresentação foram de grande contentamento e respeito à escritora e a entrada na Academia de Letras da Bahia foi um marco em sua carreira, tendo sido eleita por unanimidade de votos a ocupar a cadeira número treze, em 30 de julho de 1985.

No ano seguinte, em 1986, instituiu a Fundação Casa Jorge Amado, onde exerceu com muito zelo o cargo de direção, a convite do próprio escritor, com quem pôde nutrir contato desde o início da sua trajetória literária, cabendo ressaltar votos de estima entre ambos. Em entrevista publicada no site da Academia de Letras da Bahia, Myriam Fraga revela que foi um grande encontro em sua vida, distribuindo qualidades tanto a Jorge Amado quanto a sua esposa Zélia Gatai, e considerando com entusiasmo conhecimentos não só na literatura quanto da história da Bahia, a partir de tal encontro.

Bem como as atividades desenvolvidas pela escritora na fundação referida, exerceu e exerce papel de importância na história literária da Bahia. Não só possibilitando a divulgação de grandes obras amadianas, como intermediando o contato dos escritos com o próprio povo baiano, principais protagonistas das obras do escritor. Essa Fundação se mantém no Pelourinho, um dos pontos turísticos mais visitados na cidade de Salvador e berço de repercussões históricas da época da escravidão, abrangendo uma maior parte de moradores desfavorecidos e, talvez por isto, tenha na programação do estabelecimento a disponibilidade para recepção gratuita dos visitantes em dias específicos.

Além dos grupos minoritários, Myriam Fraga também apostou em escritos voltados ao público infanto-juvenil através de escritos que tornavam acessível o conhecimento acerca de grandes escritores como Castro Alves, Jorge Amado, Luiz Gama e Graciliano Ramos, com as séries *Coleção Crianças Famosas* e *Coleção Mestres da Literatura*, respectivamente publicados pelas editoras Callis e Moderna, no período de 2001 a 2007. Ainda neste campo de escrita, publicou o livro *O pássaro do sol*⁶, conto que traduz uma lenda indígena e conta com a participação de um herói, da editora Girafinha, em 2011. O público a que a escritora oferecia o seu trabalho, então, se tornava cada vez mais extenso, enquanto a história da literatura se mantinha em constante movimento através de suas mãos.

⁵ Obras póstumas lançadas em evento realizado pela Academia de Letras da Bahia no ano referido de publicação. Com o intuito de homenagear e manter a memória viva da escritora, que neste ano estaria completando 80 anos; a organização do evento contou com uma exposição biográfica de Myriam Fraga.

⁶ A título de aprofundamento no estudo da obra, nesta universidade foi desenvolvida dissertação pela mestra Jeane da Silva Passos e com orientação da professora Dra. Rosana Ribeiro Patrício, intitulada “Um estudo sobre a recriação do mito em *O pássaro do sol* de Myriam Fraga”, defendida em 2018.

A ampliação da perspectiva literária ao público em geral deve ter sido parte de uma preocupação social da escritora. Com um histórico que pouco cede lugar a ausências no cenário literário, demonstrou entre eventos e publicações o interesse em pesquisas sociais, participando de projetos pioneiros na Fundação Cultural do Estado da Bahia, sendo Membro do Conselho da Associação Baiana de Imprensa (ABI) e com preciosas colaborações em jornais e revistas, atuando enquanto responsável pela coluna “Linhas D’água”, do jornal *A Tarde*, de sua cidade natal – Salvador –, entre 1984 e 2004, onde tratava de temas culturais, não abstando-se da escritura de teor literário, marcando as páginas dos jornais com crônicas e poeticidade.

Com a extensão de sua produção literária e qualidade de sua escrita, foi citada por teóricos da literatura brasileira, como Afrânio Coutinho, em *Enciclopédia da Literatura Brasileira* (1990); José Paulo Paes e Massaud Moisés, em *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira* (1968); Luciana Stegagno Picchio, em *História da Literatura Brasileira* (1997), assim como na *Grande Enciclopédia Delta Larousse* (1972) e no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: 1711-2001*, por Nelly Novaes Coelho (2002). Sua obra poética pode ser encontrada no livro *Poesia Reunida*, organizado pela Academia Brasileira de Letras e Assembleia Legislativa da Bahia.

O livro supracitado abarca os títulos *Marinhas* (1964), obra que inicia a escritora na literatura e manifesta, desde então, os seus fortes traços de lirismo abordando signos da natureza como o “mar” enquanto imensidão e profundidade, bem como representações que perpassam a experiência subjetiva e histórica; traços também observados em *A cidade* (1979), *Pescadores de Mar Grande* e *A ilha* (1975) ou uma “arquetípica paisagem” (FRAGA, 1975, p. 40), descrita com tamanha poeticidade.

Com *Sesmaria* (1969), a escritora conquistou o Prêmio Arthur de Sales, através da rica representação da cidade baiana de seu nascimento, especificamente no período colonial. A via histórica pode ser encontrada em toda a sua trajetória literária, seja na denúncia de aspectos passados ou na evidência e também provocação acerca dos aspectos no presente.

Deste modo, observamos o desenvolvimento de uma temática voltada ao feminino que ascendeu com fortes traços de laços e nós, como uma mente inquieta disposta a transcender os sentidos pautados em uma determinada norma, como a abertura a possibilidades outras no íntimo das palavras poéticas. Neste ponto, traços evidentes de representações da natureza cedem a sua intensidade aos avessos femininos e podemos visualizá-los nas poesias que

compõem *O risco na pele* (1979), *Femina* (1996)⁷, *Os deuses lares* (1992), *O livro dos Adynata* (1975), *As purificações ou O sinal de talião* (1981). Deste último, extraímos um trecho explicativo pela própria autora:

A ideia primeira era fazer um poema a partir daquilo que reconheço, em mim, como uma herança de séculos, resíduo de experiências vividas por remotas ancestralidades [...] no circuito imaginário de uma história que se repete a partir do embrião, na água primordial onde tudo é gerado.
(FRAGA, 1981, p. 217)

Com o título da introdução *Explicação (quase) desnecessária* (1981), Myriam Fraga nos parece presentear com pequenas dicas sobre a sua trajetória de escrita. Há algo de si e algo dos outros. As experiências relatadas parecem destacar épocas sociais distintas e seus percalços consideram uma longa interferência nas vidas passadas, e também atuais.

Seja na comunidade, nos locais de estudo, e em nossas próprias casas, algumas marcas são levadas a cada geração e cabe aos receptores perceber as repetições do imaginário social e, talvez, seguir por outros caminhos. Uma “herança” de um “circuito imaginário”, “que se repete a partir do embrião”. Assim, não recomendamos uma leitura de Myriam Fraga às pressas, pois muito iria se perder. O auge do sentido das palavras ficará para trás e se permanecerá nas repetições imaginárias, sustentadas historicamente. No entanto, há que se ter cuidado: alguns não suportam o atroar de uma boa poesia.

Ao introduzir brevemente as obras poéticas de Myriam Fraga, buscamos categorias que pudessem abarcar a temática de maior peso em cada conjunto de poesias; contudo, devemos salientar que tais temas – historicidade, mitologia, cidade, natureza e feminino – fazem parte de toda a obra de escritora, mescladas em cada conjunto de histórias e lirismos. Este fato torna a leitura cada vez mais atraente, dada a surpresa constantemente presente a cada ressoar das palavras: se em um dia pensamos tratar de mito, no outro, quando relemos, percebemos que o feminino estava impresso em cada expressão. Em *Atavismo* (1981), por exemplo, uma pequena estrofe tem dentro de si a temática da natureza, mitologia e feminino:

BRANQUIAS GUELRAS PATAS MAMAS
HOJE SOMOS O QUE SOMA
PATAS PÊLOS DENTES COMA
PÁSSARO PUMA PANDORA
(FRAGA, 1981, p. 226)

⁷ Obra que rendeu à escritora o Prêmio COPENE Cultura e Arte.

O título (do latim *atavus*, que significa “ancestral”) tem também sua significação como passagens de características em alguns momentos ausentes em determinadas gerações, mas que reaparecem para outros descendentes mais distantes. Aqui, Myriam Fraga utiliza a metonímia, que nos faz ler o texto de forma rápida, sem pontuações, demonstrando, assim, esse desenvolvimento que faz o indivíduo sair do animalesco e retornar a ele com asas (pássaro) e veloz como um puma, na soma de uma respiração restrita e iniciada pelas brânquias, tendo como resultado a primeira mulher, aquela criada para agradar aos homens. Mulher esta que, segundo a mitologia, trouxe ao mundo todos os males, fonte de uma caixa que abriu inadvertidamente.

Na obra *As filhas de Pandora* (2006), Rosana Patrício, em estudo sobre a escritora Sonia Coutinho, expressa em título a condição das mulheres remontando tal mito. Neste caso, como uma crítica aos pré-conceitos estabelecidos, como estereótipos de fragilidade, sensualidade, submissão, que permeiam o imaginário social.

Escritoras na literatura brasileira e mundial ainda hoje representam essa resistência diante das qualificações incoerentes e anexadas ao ser da mulher, mantendo constante posicionamento, seja este através de pesquisas, representações por personagens nas narrativas, prosas, poesias. Esta última permeada de jogos de palavras, transcrições de emoções por signos semânticos, transmitindo uma linguagem única, capaz de provocar reações no corpo leitor de outras mulheres.

No prefácio de *Poesia Reunida* (2008), Evelina Hoisel destaca o intenso teor psíquico envolvido nas narrações da escritora como uma descrição profunda de histórias coletivas. E, nesse sentido, emana possibilidades antes não-ditas ou tidas como impossibilidades ao ser da mulher, abordando temáticas de transgressão, com personagens aquém das normatividades culturais estabelecidas. Ainda no texto mencionado, a autora sustenta que a postura da poeta representa uma abordagem consciente e concisa, coerente ao papel daqueles que utilizam as palavras para transmissão de emoções.

Esta é a tarefa do poeta: estilhaar o mundo, pois este se constitui através da palavra, está nas palavras, e a palavra torna-se o mundo. Cabe ao poeta construir outras realidades, dar ao leitor outras versões dos acontecimentos [...]. (HOISEL, 2008, p. 11)

Assim, as palavras que ressoam das poesias poderiam representar grandes intervenções que beiram às interpretações psicanalíticas; embora proporcionem, muitas vezes

ao abrir de olhos de determinados leitores, desestabilizações por instantes, pausas diante do não discernimento.

Quando entramos em contato com este sutil espaço na leitura, não é possível mais olhar para as letras de uma outra forma, como se a intensidade e lucidez valessem a iminência do arrebatamento. O poeta João Cabral de Melo Neto, em epígrafe ao poema *Espaço Jornal*, parece tratar destas questões e nos toca com as suas palavras:

No espaço jornal
Esqueço o lar o mar
Perco a fome a memória
Me suicido inutilmente
No espaço jornal
(NETO, 2008, p. 184)

De poeta para poeta, talvez não encontremos melhor descrição para a leitura de Myriam Fraga. Em expressões do discurso permeado de fragmentações, visualizamos o deslizar de sutilezas transmitindo tamanha unidade e fluidez. Uma linguagem exterior aos signos lógicos e racionais. Reinvenções ou pactos das palavras com a efervescência das sensações.

Pela vida fornecida por suas palavras, a escritora que faleceu aos setenta e oito anos, em 2016, deve manter sua permanência na cena literária atual, recebendo homenagens póstumas em eventos de grande porte na Bahia, como na Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA), e também na segunda edição da Festa Literária Internacional do Pelourinho (FLIPELÔ), em 2018. Esta última com exposição nomeada “Poesia é coisa de mulheres”, um retorno à poesia *Ars Poética* (1996), em que a escritora reivindica a posição da escrita e utilização das palavras com convicção e propriedade natural às mulheres.

O tom de lamento e evidência de respeito à memória da escritora foram descritos pelo atual prefeito da cidade de nascimento da poeta, ACM Neto, destacando a sua importância enquanto expressão fomentadora da cultura na Bahia: “Poucas pessoas contribuíram tanto nas últimas décadas para o desenvolvimento e divulgação da cultura baiana como Myriam Fraga”, diz. Nessa mesma direção, o ex-presidente da Academia de Letras da Bahia, Aramis Ribeiro Costa, expressou: “Myriam é um verdadeiro patrimônio cultural da Bahia. A morte dela entristece todos que vivem a vida cultural baiana e empobrece a própria cultura”⁸.

⁸ Testemunhos retirados do site: <<http://www.radiojacuipe.com.br/2016/02/15/morre-myriam-fraga-diretora-da-fundacao-casa-de-jorge-amado/>>. Acesso em: 13 de jan. 2018. A escritora faleceu na tarde do dia 15 de fevereiro de 2016.

Seguindo o histórico nada ausente na literatura e constância no meio cultural e artístico, foram lançados no evento mencionado, a FLIPELÔ, obras póstumas da escritora, em inauguração do espaço para exposições. São estas: *Mínimas estórias gerais* (2018) e *Peregrinos* (2018) e *Torta de maçã*. (2018). O primeiro “reúne contos e crônicas ao longo de duas décadas por Myriam Fraga na coluna Linha D’Água do Jornal A Tarde”, segundo site da Assembleia Legislativa da Bahia, responsável pelo projeto ALBA cultural e promoção deste lançamento; sendo que a seleção dos textos, segundo testemunho de Carlos Ribeiro nessa reportagem, foi realizada pela própria escritora em vida.

O segundo título remonta a temática da existência, com enfoque narrativo sobre viagens e em roteiro escrito pela própria escritora. Na descrição do livro, em venda no site da Fundação Casa Jorge Amado, assim representa o teor do texto:

É difícil partir,
Dois oceanos
Nos dividem ao meio.

Um é descrença,
O outro desespero,

E em cada despedida
Um velho grita.

[...]. Do vivido e esquecido refiz minhas verdades. Afinal, viver é encontrar-se no final da viagem.
(FRAGA, 2018, s.p.)

A leitura poética, após conhecer estes escritos líricos, poderá ser modificada pelo simples ato do contato com as letras, pela simplicidade na relação de tradução dos signos linguísticos. Antes que a análise lograda pela racionalidade dos termos adentre e modifique, diante de suas intervenções ao abstrato, as palavras já terão exercido o seu papel.

Para Massaud Moisés (1969), tal “[...] análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula” (p. 26). Nesse contexto, buscamos ser o mais próximo possível da simplicidade poética, respeitando os significantes expressos e o avesso da lógica simbolizada; as palavras serão mantidas em local de destaque, e deixaremos que estas cuidem do ressoar das emoções.

As impossibilidades que envolvem a trama do eu-lírico, permeada de intersecções pertinentes ao ser humano, pontuam processos equivalentes a uma vida perpassada por oscilações de um cotidiano. É desta forma que a identificação com o leitor deixa de ser mero

acaso, desde que a frequência de ritmos e sons lançada através da escrita passam a ser reconhecíveis para uma determinada gama de leitores. Ou seja, uma escrita carregada de símbolos referentes a um histórico social de mulheres conseguiria marcar com maior ênfase um corpo leitor feminino, transpassado por experiências muitas vezes equivalentes de acordo a sua inserção cultural e normas estabelecidas.

Em *A literatura e o leitor* (2002), Luiz Costa Lima nos explica que a literatura não compõe uma escrita vazia, sem perspectivas ou nuances particulares, sendo moldada pelo autor com um objetivo de comunicar algo ou utilizar desta comunicação para suprir qualquer ausência que a contingência possa aproximar.

A ressonância das palavras poéticas permite que seja possível o preenchimento de espaços vazios no interior de quem lê; contudo, se partisse de um movimento simplório e de pouco esforço, talvez a própria Myriam Fraga decidisse adentrar por outros caminhos. O processo descrito em sua poesia, numa clareza com as palavras mais opacas, não é senão parte constituinte do que discorre: as impossibilidades não poderiam ser ditas de forma objetiva ou com coerência lógica. A lógica na poesia é de um outro campo, como se existisse um respeito à utilização de cada palavra, dado que nenhuma outra poderia estar exatamente fazendo o papel a que cada uma representa.

O pesquisador George Steiner, em *Linguagem e silêncio*, aborda a leitura enquanto uma forma de “correr riscos”, destacando que não sabemos o que poderá ocorrer diante das palavras ressoadas na escrita: “[...] é tornar vulnerável nosso autodomínio” (STEINER, 1988, p. 29). A obra demonstra um contato entre poesia, ser humano e sociedade, tendo as construções de cada aspecto dos três mencionados reflexos entre si.

Em *O arco e a lira* (1984), Octavio Paz pontua esse reflexo, traçando a poesia por um viés universalista, extenso em significações, mas também em expansão, produzindo efeitos a quem escreve, quem a lê, e a quem está inserido na época de sua escrita, mesmo que indiretamente. Compactua com esta percepção universalista também, Theodor Adorno, que em “Palestra sobre lírica e sociedade”, aborda a temática e explica:

Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido [...]. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

Desta forma, no contato entre palavras e pessoas, acrescenta Theodor Adorno que o escritor conseguiria construir o que nomeamos obra de arte. O que acreditamos que seja exatamente a proposta da poeta Myriam Fraga, pois o seu eu-lírico não caminha sozinho se as palavras ressoam – os seus adjetivos, substantivos e preposições se despem de qualquer caracterização ou conceito fixo. Estas compõem a totalidade da poesia e, em junção ao leitor, a unidade da obra.

O início da composição universal da poeta se dá desde o título, onde a palavra “*adynatas*” já pode nos direcionar para as adversidades que compõem o ser humano, os nossos avessos, as impossibilidades de uma vida; estejam estas inerentes, iminentes ou recorrentes. Neste contexto, o leitor acompanha a trajetória do eu-lírico com um olhar atento e também com o seu corpo⁹ na presença das letras: as sensações da personagem se misturam às sensações do leitor, e vice-versa. Assim, as interpretações parecem ser feitas em um conjunto de palavras, emoções e subjetividade.

Ao percorrer o histórico de Myriam Fraga, nos deparamos com percepções aguçadas de seu acervo particular e alguns dos momentos vivenciados expressos por seus próprios termos; uma raridade que transborda poesia e sensibilidade. No VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura, a escritora nos apresentou com um texto muito específico, uma mescla de seus escritos em meio às brechas de sua história particular. Para o leitor, uma possível sensação de que a vida e a obra de um artista compõem partes de um todo. Numa composição de palavras sutis com significações ampliadas, a poeta escolhe para finalização deste escrito o termo “enigma”.

[...] refaço a peregrinação em busca do reino encantado das palavras, que não me devolverão, sem dúvida, o que não tive, mas que me farão enfrentar, do outro lado do espelho, o olho da esfinge, seu dialeto, seu enigma. (FRAGA, 2000, s.p.)

Através do passeio por algumas de suas obras, percebemos que o olhar da escritora para com as palavras atua de modo ativo. As suas palavras podem ser qualificadas enquanto pivôs de movimentações e transformações numa subjetividade leitora, adentrando termos cristalizados e opacos e oferecendo-lhes alguma fluidez. Ainda que pareçam signos desconhecidos, por representarem algo que ainda não se é e que não se pode dizer.

⁹ Repleto de marcas subjetivas decorridas das vivências de cada um; estas marcas atuam direta ou indiretamente na percepção do indivíduo e, portanto, qualificam um dos fatores que permite as distintas interpretações literárias.

O “enigma”, até que se compreenda, é considerado uma incógnita, uma composição de palavras com definição imprecisa ou até sem definição, desde que cada qual, no acesso de suas experiências, possa representar o que seria um mistério de formas totalmente distintas. Um enigma num conceito, enigmas nas paisagens, no dizer e no ver, enigmas em ser. Qual outra palavra poderia representar o que há por dentro de tantos leitores e também de seus próprios escritos?

As palavras, tanto na psicanálise quanto na poesia, ocupam um lugar de destaque, sendo necessário um olhar distinto e profundo que possibilite adentrar os conceitos que as delimitam e ir além destas especificações determinadas. Para o pai da psicanálise, os poetas seriam grandes conhecedores do inconsciente e, por este motivo, qualquer caminho que o psicanalista escolhesse para desenvolver os seus estudos, estaria lá um poeta antes de si e de seus argumentos teóricos¹⁰.

As percepções de Sigmund Freud diante de seu estudo sobre técnicas de escuta para o cuidado do ser humano iniciaram-se a partir da observação das mulheres em seus sintomas corporais não identificados através da medicina. O até então estudante de psiquiatria construiu a hipótese de que tais expressões corporais poderiam ser fonte de conteúdos reprimidos no inconsciente e que mereciam um cuidado distinto para que houvesse êxito no tratamento.

Ao qualificar sua escuta, apropriada à sutilidade dos termos, o psicanalista demonstrou a proximidade com a poesia, pois o que ouvia no *setting* terapêutico advinha de um contrato simples: o paciente poderia falar qualquer palavra que lhe viesse à cabeça, sem críticas, julgamentos ou percepções infortunadas das normas sociais que lhe pudessem calar. Desta forma, o eco das palavras se fazia presente, bem como acontece no ressoar dos termos poéticos.

A negação pode representar o oposto, as metonímias e metáforas tem total liberdade de apresentação, as técnicas gramaticais se tornam menores, desde que a importância maior esteja direcionada às emoções advindas através de todo e qualquer termo dito ou escrito. Para Roberval Pereyr, em “A unidade primordial da lírica moderna”:

A revolução do poema consiste em ser uma linguagem nova, desconcertante, original. Realcemos então: *novo*, sinônimo de *original*, aquele que porta o sinal de origem. O novo desgasta, o *logos* desvia e dispersa, a poesia reúne e reconcilia. O desvio que opera é, pois, um desvio para o centro: o caminho do meio. Neste processo, ao desnortear a razão, muitas vezes sacrifica a

¹⁰ Freud, S. (1933). **Conferência XXXIII**: Feminilidade. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

própria gramática em favor de uma unidade rítmica e musical. Do mesmo modo, e ao mesmo tempo, associa de forma surpreendente e inédita significados normalmente incompatíveis, supondo-os no espaço denso e contido no poema. Tal superposição é que compete a palavra poética certa espessura e opacidade, possibilitando-lhe uma força poderosa na emissão dos sentidos. (PEREYR, 2012, p. 21)

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, como resultado de um convite a Jacques Lacan para debate com um grupo de filosofia da Federação dos Estudantes de Letras, em Soborne, na França, o psicanalista retoma os linguistas Jakobson e Saussure, e desenvolve a teoria de que o significante “só pode operar por estar presente no sujeito” (LACAN, 1998, p. 508).

Com esta fala, Jacques Lacan defende que os signos não teriam significado algum senão pela interpretação do indivíduo através do seu inconsciente. Ou seja, não bastariam palavras prontas, senão uma distinção nos afetos direcionados aos termos. Afetos estes já inscritos no corpo do indivíduo, no caso, do leitor. Para Milmann (2003), “esta singularidade pode emergir pelo transbordamento do sujeito no texto, pois o leitor fala a partir de sua posição na linguagem, e isso afeta a sua forma de produção de sentido na leitura.” (p. 35).

É como uma leitura em que já anteriormente haja signos participantes diante das experiências pessoais de cada indivíduo, mas, também, antes disto, do momento de inscrição da língua dentre os variados significantes à disposição dos olhos e ouvidos de uma criança. A entrada na linguagem para a psicanálise tem fundamental importância na vida do sujeito, pois este primeiro signo, ainda que sem a racionalidade necessária para uma explicação poderia estar associado a uma mínima partícula do ser: foi adquirido enquanto nenhum significado esteve impresso ou imerso, e logo, constituiria um “significante primordial” ou o que mais tarde Lacan nomeou de “letra”.

A “letra” estaria mais próxima de um significado real para o sujeito e, portanto, ainda que não fosse possível compreender o motivo de ligação com determinados termos ou diante do ressoar de tantos outros, a inclinação afetiva demonstraria o teor de importância a que tais palavras apresentavam. Estariam, pois, arquivadas no inconsciente, em espaço permeado pelo desconhecido, repleto de paisagens ainda não acessadas pelo indivíduo. Tal acesso, no entanto, caso as palavras poéticas pudessem promover tal reencontro de significações. Um encontro fortuito entre palavras impossíveis e tantas outras improváveis.

Em *Conceito de Poesia* (1986), Pedro Lyra considera que há aspectos a serem observados enquanto fundamentais para este encontro: duração, magnitude e aparência. O autor qualificou as expressões supracitadas enquanto momentos oportunos ao estabelecimento

dos instantes em que as palavras ressoam – que são, respectivamente, o tempo psíquico do indivíduo ou sua maturidade mental, o espaço em que se encontra, também físico e mental e, ainda, a conexão que o próprio indivíduo faz sobre estes aspectos, ou seja, a sua percepção sobre si. Em seu estudo, evidencia que poderia ser estabelecido diante das ressonâncias dos signos direcionados ao sujeito e, neste:

1) não retemos nossa atenção em qualquer fato, mas apenas em alguns fatos, *de acordo com seu índice de frequência*; 2) não nos rebelamos contra qualquer perda, mas apenas contra a perda, *quando ela assume uma determinada dimensão*; 3) não nos detemos a contemplar qualquer paisagem, mas apenas certas passagens, *com uma certa configuração*. (LYRA, 1986, p. 8)

O autor destaca que é necessária uma outra forma de perceber a escrita poética, por exemplo, no deslocar de significações que aparecem na superfície para as significações mais precisas ou intensas. Em outras palavras, não seriam os signos, de fato, que mereceriam o destaque na leitura, mas uma noção outra, diríamos ressoada: “[...] se quisermos proceder a uma caracterização rigorosa da poesia, temos de deslocar o foco de investigação da generalidade dos objetos / situações para a particularidade de seus aspectos.” (LYRA, 1986, p. 8).

Como demonstra Pedro Lyra (1986), não são quaisquer definições, paisagens ou *personas*. Ao introduzir junto a estas palavras o significante da impossibilidade, Myriam Fraga parece demarcar um território de possibilidades para o leitor, já que ao permanecer tal expressão do impossível, a sua significação pode alcançar territórios pouco explorados, ou até muitas vezes tidos como inacessíveis.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Sigmund Freud aborda o funcionamento dos jogos de palavras e menciona mecanismos essenciais para o funcionamento do inconsciente enquanto receptor dos signos externos. Estes mecanismos, inicialmente abordados pelo pai da psicanálise, são posteriormente aprofundados por seu contemporâneo Jacques Lacan que, em 1998, afirma ser o inconsciente estruturado como linguagem, tendo neste o mecanismo da metáfora e metonímia na atuação de deslocamento e deslizamento das palavras, signos ou significações deparadas por qualquer indivíduo.

É através desse processo que as palavras ressoadas estariam articuladas aos significantes já constituintes no corpo leitor e, por isso, apresentariam qualidade de destaque dentre tantas outras possíveis em qualquer leitura.

Como num efeito de retroação, o encontro das palavras do poeta e do leitor permitem a emergência de novas significações. Em *Lituraterra* (1971), Jacques Lacan comenta que estes são pontos de ruptura percebidos na fala ou no que se escuta a partir de uma leitura poética, pois o autor explica que a percepção fora do contexto insere um novo contexto a quem o interpreta. Neste ponto, poderia desencadear um transbordamento de significações que promoveriam, diante de tal aproximação do leitor, o externamento de suas emoções.

Segundo Manguel (1997), a percepção torna-se leitura, como o ato de apreender letras relaciona-se não somente com a visão e a percepção, mas com a possibilidade de fazer inferências e julgamentos, com a memória, o reconhecimento, o conhecimento, a experiência e a prática. O que se vê ao olhar as palavras organiza-se de acordo com um código ou sistema aprendido e compartilhado com outros leitores de seu tempo e lugar. (MANGUEL, 1997 *apud* MILMANN, 2003, s.p.)

Nesse contexto, a poesia não se encerra, sempre haverá uma nova significação às palavras escritas enquanto somadas às inscritas no interior de cada leitor. Como tais inscrições estão diretamente associadas ao local ou cultura em que o indivíduo está inserido – já que é de onde emerge e inicia-se o processo da linguagem – a escrita do autor, ao se direcionar para um determinado tema, tende a ressoar as suas letras mais precisamente para um determinado público.

Faustino (1976) ressalta que a poesia é “um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de um certo povo, em dada região, numa época determinada” (FAUSTINO, 1976, p. 33). Enquanto documento vivo, a poesia fragueana parece representar um objetivo além dos termos: quão perigoso seria se uma mulher expressasse para uma outra que a impossibilidade que lhe fizeram acreditar possuía uma qualidade tenaz? Segundo o filósofo Michel Foucault, a percepção ou saber sobre algo possibilitaria a ampliação na perspectiva daquele que sabe, podendo inclusive atuar diante do seu aprendizado, mantendo o controle sobre outros ou abstendo-se do controle de outros sobre si.

Na escrita de *O segundo sexo*, em 1949, Simone de Beauvoir expõe um lugar oferecido às mulheres historicamente enquanto mutáveis e não determinados; sua percepção ocorre através de questionamentos e denúncias às escrituras científicas diante de seu viés “partidário”, quase sempre voltado a frisar o homem enquanto ser primeiro e exclusivo, sobrando à mulher um espaço comparativo perante tal visão. Referência do feminismo no século XX, a obra adentrou a biologia, a história e os mitos, “desvendando” algumas das formas de controle social imersas na sociedade e fonte do cerceamento das mulheres.

Do nascimento à possibilidade de independência, as impossibilidades são questionadas pela escritora, que discorre sobre as instituições de possibilidades calculadas, vínculos amorosos estabelecidos desde o seu nascimento, tarefas determinadas a partir de idades precisas, cerceamentos disfarçados de normativas responsáveis e legais, dentre outros temas que representam, de modo geral, a pulsação de paisagens à espera de serem vistas, no ultrapassar das linhas ditas como impenetráveis ou impossíveis.

Na literatura, assim como Simone de Beauvoir, muitas outras mulheres seguiram na busca de um local de expressão. No Brasil, podemos destacar Adélia Prado, Hilda Hist, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Rachel de Queiroz, Sonia Coutinho, dentre outras. Porém, mesmo com o advento do feminismo e a inserção de uma nova visão sobre o patriarcado, continuam marginalizadas as escrituras de algumas mulheres, seja pela pouca discussão ou por formas interpretativas baseadas na normativa cultural, permanecendo a força e a coragem expressas nas palavras encobertas pelas mais variadas formas de silenciamento e exclusão.

A marca que as mulheres têm assumido distanciam os escritos que qualificavam o ser em questão como frágeis, eximíeis organizadoras de casas ou mestras na submissão. O dizer das mulheres sobre si abre um novo caminho para a literatura e a consequência deste fato é a transformação cultural que visualizamos desdobrar lentamente no nosso cotidiano: há mulheres que casam e as que optam pelo não exercício desta instituição; há o direito de escolha na vestimenta, bem como, cabelos longos, curtos, vermelhos e rosas; há direitos conseguidos e há, também e principalmente, longe de qualquer forma instituída, as possibilidades.

O dito associado a uma poderosa arma de criação, explanação e transformação da realidade do leitor é o que visualizamos na poesia fragueana. Dizer é como uma tradução do que há por dentro do corpo, em um revelar ao destinatário muitas vezes algo do que não se sabe mas que se pretende construir e estabelecer dentro de si, já que outras formas do dizer já não são cabíveis mais a uma determinada subjetividade. O que Jacques Lacan chama de “arbitrariedade do signo” (LACAN, 1998, p. 498) poderíamos ler como o estabelecimento de significações das quais não é mais possível ao indivíduo sustentar.

A poesia, segundo Octavio Paz, é como um “reino onde nomear é ser”, pois, novos caminhos se apresentam nas construções da leitura e escrita. Um novo signo poderá, a qualquer momento, ressoar ou ressurgir à existência, numa oposição a verdades instituídas por utopias ou diante da responsabilidade com o que há de incoerente no que concerne ao social. Junto a isto, o brotar de uma necessidade individual na transformação de expressões que não mais são visualizadas enquanto parte de si.

A poesia de Myriam Fraga faz emergir possibilidades ao lançar na realidade o avesso ao que estava identificado e reafirmado por toda uma sociedade, pois provoca uma convocação ao dizer, questionar e romper paradigmas que de alguma maneira possam estar em desacordo com os sentimentos de cada um. Muitos, ocupados em sanar angústias e amenizar dores de um crescimento subjetivo, limitam-se a ser parte destas construções de outros, já que existe uma dificuldade inerente ao atravessamento de momentos de perdas de significações.

A escritora também indica que apenas o dizer não seria suficiente para manter firme a escolha por adentrar portas até então fechadas, desvendando o “ver”, enquanto necessário a este processo de busca do “ser”. Contudo, também esclarece que o abrir das portas, no encontro com suas chaves, torna possível qualquer atuação do próprio indivíduo que esteja em frente de sua fechadura, inclusive a escolha de mantê-las fechadas. Liberdade para dizer, ver e, então, ser.

A partir de signos em versos que pronunciam silêncios: “a língua é um travo” (p. 139), “tudo o que calando / Consinto” (p. 139), “Ferrolhos na cara” (p.139), “Maxilas tenazes” (p.139), “seu ácido/ Silêncio” (p.140), “mãos algemadas” (p.140), “Fragilidade/ Dos argumentos” (p. 141), “Tapam-me a boca” (p. 142), os significantes emergem vivos na realidade experienciada pelo eu-lírico. Na impossibilidade de dizer, a representação de uma dificuldade não pela literal falta de voz, mas pelo dito associado a uma poderosa arma de criação e exploração da realidade de uma maneira singular. Não mais um dito aprisionado a signos de normalidade ou de conceitos instituídos e pronunciados como rígidas normas a serem seguidas, mas associados à ampliação de uma perspectiva aquém de formalidades.

A impossibilidade no dizer poderia ser descrita como parte de uma imersão em opiniões de outros difundida com grande eficácia? E por que haveria este tipo de submissão? Para algumas mulheres, a descoberta de uma vida moldada por circunstâncias de imposição social impulsiona atitudes transgressoras na oposição do anulamento de si, de seus desejos e vontades.

A restrição direcionada à mulher, diante do seu posicionamento enquanto ser humano, trouxe o signo da resistência e transgressão, tornando a representatividade de seu discurso um ato político. O ato de escrever, antes tido como proibido às mulheres, somente tornou-se o avesso devido a uma resistência às adversidades de pressões ideológicas tidas como verdades absolutas e imutáveis. Entre escritos precisos, com palavras pautadas em hipóteses, justificativas e conclusões, alguns outros sons foram ouvidos, ainda que muitos contos,

crônicas e narrativas escritas por mulheres tenham se perdido devido à divergência de ideias diante dos conceitos sociais. Ditos escritos e inscritos, no próprio corpo a que se escreve.

O signo “sentir” é a palavra escolhida por Myriam Fraga para finalizar a primeira parte da trajetória da personagem que, ao atravessar a impossibilidade em dizer, segue em direção ao “ver”. Neste ponto, o eu-lírico institui paisagens e desdobra-as, revirando do avesso todo e qualquer signo contrário da busca do sentir envolto de sentido, um sentir próximo ao espaço representado pelo “ser”: a mulher, de corpo e alma. O corpo marcado pelos significantes é representado pela dificuldade em se encontrar, como um espaço de existência pouco explorado e só agora fonte propícia ao aparecimento de verdades próprias: “olhos cegos” (p. 147), “não vejo” (p.147), “silêncio” (p. 147), “olho fóssil” (p.148), “porta trancada” (p. 147). Angústias emergidas, ditas e observadas, não mais silenciadas ou ignoradas.

Aos poucos, enquanto o eu-lírico narra as suas sensações, visualizamos que as palavras transmutam por outros espaços, adentram perspectivas distintas: “se desfazem os tetos” (FRAGA, 2008, p. 148). “[...] ao se inscrever na mais alta singularidade, aponta para o território da inconsistência de si mesmo” (NERI, 2005, p. 229), propiciando a abrangência da percepção para novos espaços: internos e preenchidos por vontades e interesses próprios. Ao anunciar o dizer e o ver, Myriam Fraga parece denunciar, com palavras de resistência e transgressão, a condição de mulher exigida e imposta ainda no século XXI pela sociedade. “Obrigações” depositadas, incluídas e, então, desvendadas.

A última poesia, na busca do “ser”, é o grande fechamento da obra. Permeada por palavras que parecem iniciar um voo: “não sou” (p.155), “novo rito” (p.155), “acrescento/O que me falta” (p.155), “não lamento” (p.156), “assumo” (p. 156). Como na descrição de um fazer através do próprio corpo, o eu-lírico fragueano parece iniciar e conduzir um processo de destituição de signos para o início de uma construção de novos significados. Palavras escritas, inscritas e circunscritas: “me inauguro” (p.156).

Na trajetória da personagem, do dizer ao ser, são reafirmados e questionados paradigmas, levados ao seu avesso, numa demonstração sutil de que tais quebras de termos seriam parte de redescobertas às quais as mulheres emanam temor e receios até que lhes cheguem informações que expressem o que há além destas palavras que parecem fomentar impedimentos. No ascender de distintos signos, significantes e significações, “o perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” (BOSI, 2000, p. 13).

O inacessível, ao se mostrar de outros modos e retirado o discurso que o tornava encoberto, expõe que há caminhos possíveis e estradas marcadas por impossibilidades que

podem representar apenas uma forma de olhar. Para o leitor, é como um novo mundo pronto a ser explorado; para a literatura, uma transgressão; na história, marcas revolucionárias.

No interior de quem lê, há muitos acontecimentos diante das palavras e a recepção pode ser de receio, medo, alegria, tristeza, comoção, agressividade, angústia, dentre outras emoções que parecem demonstrar que as letras saíram do papel, tomaram forma e exerceram faces de significantes expressivos, pautados principalmente pelo espanto. Momento em que nos permitimos observar e questionar sobre quem somos, do lado de dentro e do lado de fora. Qual lado importa mais?

Não sendo uma perspectiva comum, não é também um caminho fácil. A existência de mulheres que falem sobre a abertura desses caminhos pode ser vista como um incentivo à descoberta sobre esta última questão. Na tentativa de dizer, pelas poetisas e literárias, descrevem-se expressões que quase vibram, o que se escreve no corpo e através dele, que se reescreve e não conclui. É um caminho sem volta, é o perder-se de Clarice Lispector, mencionado como parte também de um caminho¹¹.

[...] como a maioria das pessoas, não sou uma, completa, definida. Antes procuro recolher as migalhas, os pequenos sinais que fui deixando pelo espaço de uma existência que, embora já se prolongue em anos de caminhada, parece retornar sempre ao mesmo ponto inicial, a uma insciência perturbadora, a uma ânsia de ir além dos próprios labirintos onde nos perdemos continuamente em busca de uma decifração impossível de resolver-se. (FRAGA, 2000, s.p.)

O tempo das escritoras, muitas vezes, nos parece ser outro, pois o amplo olhar que nos apresentam parece advir de tempos futuros. É como uma expressão de possibilidades dentro do impossível a qual estamos inseridos. Através disso, no entanto, visualizamos e sentimos que há outros modos permeados pelo desconhecido, mas que são também áreas disponíveis ao acesso.

Cabe a cada leitor continuar a mergulhar nas narrações, manter-se atento e desperto, pois a qualquer momento poderá ser surpreendido pelas letras e, quando as palavras ressoam, elas dizem mais do que o habitual – algumas vezes, modificam formas de viver, estimulam o dizer, apontam para o ver; tornam possíveis antigas impossibilidades em ser.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

2 DIZER

Numa poética de poucas palavras ordenadas por versos curtos e precisos, Myriam Fraga nos abre caminho para um universo atemporal e inconstante. Nos tira do eixo, quando propõe sinais de uma linguagem profunda: não há regras, não há ordem, não há sistema que consiga suprimi-la em seus termos. Não há definição, já que o ‘ou’ colocado nos transporta para a dúvida, exclusão de um significado ou alternância destes: ou um ou outro. A impossibilidade de haver uma definição é o início, em título, do primeiro poema do livro.

Abaixo do título, epígrafes¹² evidenciam silêncios, introspecções, reservas ou sigilos a uma demanda de outrem: “Não perguntem nada/Nós estamos mudos” e “Agora falando sério/Preferia não falar”. Uma delas de David Morão Ferreira¹³, outra de Chico Buarque¹⁴, extrações editoriais em perfeita sintonia com o teor do poema.

Seriam recolhimentos, uma expressividade comedida ou resguardos? Um não-dizer consciente marcado por pretensiosos sigilos? Verdades escondidas por insensatez? Paremos aqui, e deixemos que as palavras tratem de esclarecer estas questões. A única coisa que sabemos, até então, é que nessas palavras existe uma propriedade sutil de nos tocar. Algumas vezes com carinho, noutras como um empurrão.

Envoltas em cinquenta estrofes de versos brancos, Myriam Fraga nos apresenta palavras que brincam aos nossos olhos. Os significados surgem através de imagens muito bem marcadas, como quando a escritora se refere à verdade como “navalhas ásperas” (FRAGA, 2008, p. 139). É possível visualizar a intensidade de tais termos como num corte que destraça, retira sangue e também carne, não nos isentando da dor. Essas verdades parecem ressoar na escrita poética e em instantes de exposição efêmeros, a língua entrega uma face de sua composição: “[...] um travo de maldizer” (FRAGA, 2008, p. 139).

E continua advertindo a existência de um outro modo na sua transmissão: “[...] Antes o avesso/Sinto/Do não dito” (FRAGA, 2008, p. 139). Como se quisesse que o leitor mais

¹² As epígrafes escolhidas com tamanha lucidez e concordância com os signos poéticos de Myriam Fraga poderão compor uma outra pesquisa; nesta, serão abordados brevemente. Aqui, destaca-se a importância destes pequenos trechos para compreensão da obra, bem como a ampliada discussão que pode ser promovida ao adentrar por este caminho.

¹³ Escritor português (1927 – 1996), considerado um dos maiores poetas contemporâneos do século XX. Tem seu nome em uma das bibliotecas de Lisboa, localidade de seu nascimento. Dentre suas obras, destacam-se *Sombra* (1962) e *Maria Lisboa* (1961), que foram transformadas em música por Amália Rodrigues, cantora conhecida mundialmente.

¹⁴ Músico, escritor, dramaturgo e ator brasileiro; um dos principais nomes na atuação política em prol da democracia no Brasil, em período ditatorial (1964). Foi também vencedor do prêmio Jabuti, por três vezes, em sua carreira literária; destacam-se os romances: *Estorvo* (1991), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009).

distraído pudesse ser também envolvido na sintonia mais amena e profunda das palavras, é como um convite às sensações. A partir da percepção de tais ditos, os não-ditos tomam conta da cena e esse é o momento em que as imagens começam a surgir em nossa mente, já não havendo mais apenas tinta e papel. A criação da escritora inicia um diálogo com as nossas criações e, por mais incrível que possa parecer, ambos se entendem. As sensações atravessam as palavras, tomam forma, graças a tal impossibilidade de dizer, já que o dito faria parte de um outro sentido – talvez opaco, dada a falta de densidade nas palavras.

As palavras de Myriam Fraga apresentam uma complexidade que tende a gerar estranheza ao leitor: as sensações experimentadas na leitura podem nos direcionar a busca do dicionário para melhor compreensão dos termos; contudo, uma outra compreensão pode nos alcançar desprevenidos no trajeto da poesia, fazendo advir emoções inesperadas povoadas por silêncios incompreensíveis no momento de sua aparição.

O silêncio que implica um não dizer, as impossibilidades que remetem ao silêncio, palavras destinadas à constituição de um sentido próprio do silêncio particular. Teriam inquietação, dor, raiva, alegria ou não teriam nem mesmo significação? Se não ditas, pode ser inclusive percebido em qualquer um destes sentidos, apoiado em percepções de outrem. Se dito, pode qualificar um maldizer. Já se pautando por impossibilidades, são como uma fonte obstinada a produzir enigmas. Estes, ditos ou não, anunciam ao eu-lírico a sua existência.

A pesquisadora Luciana Brito, em estudo sobre o gênero lírico, aborda a percepção da emocionalidade enquanto associação desta modalidade de escrita à música, sendo inclusive a sua nomeação de acordo ao “instrumento de cordas utilizado pelos gregos para acompanhar a declamação dos versos poéticos” (BRITO, 2011, p. 221). Tal concepção, segundo a autora citada, desdobra-se nos ritmos, sonoridades, “elementos fônicos” que se transmutaram no decorrer dos anos e atuam enquanto responsáveis pelas reverberações das emoções a partir das letras.

Neste ponto, o eu-lírico de Myriam Fraga, logo no princípio de suas emanações, evidencia que há algo além dos escritos, como uma necessidade de tradução dos signos que transpassam o dizer.

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

E não desminto,
Antes o avesso
Sinto

Do não dito.

Carrego um peso
 Por isso,
 Por tudo o que calando
 Consinto.
 (FRAGA, 2008, p. 139)

Massaud Moisés (1969), que também reitera acerca do histórico musical do lírico em seu texto *Do épico ao lírico*, atesta que a subjetividade é uma especificidade deste gênero, o que o torna um “diferencial” (p. 25).

Assim sendo, o mundo particular e subjetivo, expresso através da fala do eu-lírico, poderia representar muito mais do que apenas palavras. Em *A verdade da poesia*, Michel Hamburguer cita uma parte do discurso de Donald David, que pode ser encontrado em *The name and nature of poetry*, de A.E. Housman (1993):

Os poemas muito raramente consistem em poesia e nada mais; e o prazer pode ser derivado também de seus outros ingredientes. Estou convencido de que a maioria dos leitores, quando acham que estão admirando poesia, são enganados pela incapacidade de analisar suas sensações, e de que eles estão, de fato, admirando não a poesia da passagem diante de si, mas alguma coisa mais nela, de que eles gostam mais do que poesia. (David *apud* Hamburguer, 2007, p. 36)

Nesse contexto, os não-ditos apoiados pelo teor subjetivo impresso pelo eu-lírico podem remontar particularidades também no leitor. Bem como um não dizer, expresso por palavras cruas e vivas, podem dizer muito mais do que se as expressões povoassem modos do dito realizados com objetividades e discernimentos normativos, semânticos ou morais.

Mesmo não-ditos, considerando uma totalidade de precisão, aparecem na narrativa em um outro formato: se trata de uma precisão no que concerne ao toque das emoções dos que visitam aquelas palavras, uma vez que há os leitores que leem os ditos e há os que percebem o que ressoa dos termos escritos.

Ainda que não- ditos, apoiado nas suas sensações, a personagem expressa algum tipo de carga que lhe exige esforço, um “peso”. E entre o não dizer e o dito, nuances permanecem expondo um penar diante do impossível de ser dito: um final de estrofe imperativo e associado ao “eu”, demarcando o verbo “consentir”. Numa admissão sobre algo que sabe e reverbera em seu corpo através do não dizer. Impedimento por receio ao uso da língua diante de sua complexidade e pluralidade de significações, podendo desencadear em interpretações

fugidias e incertas? Ou em uma impossibilidade tão profunda, porém intrincada no ser da personagem, quanto às palavras?

Um peso não dito, e a língua enquanto um “travo”. Pensamos haver algo de penoso no interior do eu-lírico; pois, se não o fosse, as palavras escolhidas seriam outras: não seria uma equivalência a uma carga que exerce uma determinada força em qualquer superfície, nem tampouco a expressão que revela um bloqueio, receio ou impedimento. Como uma tensão que o impulsiona ao calar, e ao mesmo tempo, o instiga ao sentir e que, para o eu-lírico, caracteriza um “avesso” ao dito. Assim, o não-dito é lançado a uma atribuição de afetos e sensações.

Assim como a transmissão da poesia permite que as palavras se façam presentes, se escondam, ou apareçam repentinamente, deixando que o leitor possa realizar suas próprias interpretações diante do ressoar de seus afetos, a poesia afeta a quem a lê, e também a quem a ouve. Não são palavras construídas somente de gramática.

A atenção para uma leitura do que não se diz não necessita ser de extensa apuração, ela está nas letras e, como tal, disponível a todo e qualquer leitor. Este deve apenas considerar tal intervenção das palavras que, de modo algum, poderiam estabelecer um contato mais profundo sem uma entrega à leitura. São, decerto, palavras exigentes e é pouco possível que se revelem através de leituras rápidas e fugazes. Por esta razão, alguns deixam esquecidas a magia intrincada da poesia.

Em *A poética do silêncio* (1979), Modesto Carone destaca que a poesia “se torna uma crítica da linguagem que, no nível da recepção, condiciona o engajamento do leitor como co-autor” (p. 16). Nesse contexto, a crítica enuncia um dizer a mais através dos símbolos estáticos no papel, bem como o efeito de tal ressonância em quem se dispõe a escutar as letras: eu-lírico e leitor, em determinados pontos do texto, parecem caminhar juntos. É quando as emoções surgem para ambos.

Para alguns leitores, será apenas silêncio; para outros, palavras de uma narração coordenada com um eu-lírico ávido a se fazer escutado através de palavras que não consegue dizer. O sofrimento implicado num manter dentro de si algo que deveria ser anunciado ou esvaído. A fim de minimizar tal tensão, sutilmente se apresenta ao leitor, que se faz de espectador e expectativa ao observar os percalços da personagem e a nutrir apreço pelo seu desenvolvimento e conseguinte possibilidade em dizer.

E no entanto sei
Do pouso aéreo
Da verdade,

Como navalhas ásperas
Sintaxe de claridade.

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

Ferrolhos na cara,
Maxilas-tenazes
Sem alarme.
(FRAGA, 2008, p.139)

O leitor, neste ponto, está a escutar o eu-lírico, acolhendo-o na medida do possível e, de acordo, ao contato também com os seus percalços próprios. A poesia não limita sua sonoridade ao vento, não se faz de maneira alheia, mas com a inocente intenção de tocar o que há de mais profundo ao sujeito que escolheu se agarrar em suas palavras; a narração nos mantém atentos a uma vida que não é a nossa, mas, que por ser vida, comunica algo de uma realidade a que temos contato.

Os símbolos sem representação podem ter sido observados sem a devida cautela, já que nas técnicas expressas para percepção do ressoar das letras, por Sigmund Freud, é retratado um estado mental específico ao ouvinte e nomeado de *atenção flutuante*, onde a atenção estaria voltada não só ao contexto das palavras como também aos termos que destacavam-se entre todos os outros ditos, num mecanismo de manter a atenção em expansão, “suspensa, em face de tudo o que se escuta” (FREUD, 1912, p. 125). Assim, a percepção de quem escuta ou lê estaria ampliada em relação às expressões não-ditas.

Em *O grau zero da escritura* (2003), Roland Barthes explica que há sentidos subjacentes nas palavras que em sua leitura exigem uma percepção não apenas mecânica, mas que busque uma certa intenção do autor, dentro do contexto do eu-lírico. Neste sentido, afirma que há na poesia um tipo de “nova linguagem” (p. 62), contida por uma “violência de autonomia” (p. 63), sendo necessário um novo modo de leitura, uma reflexão sobre o simbólico que atua num movimento de decodificação ou hipercodificação; esta última expressa pelo pesquisador como necessário a tessitura poética.

É esta hipercodificação que nos dispomos a explorar através da personagem de Myriam Fraga, que diz saber de algo, uma verdade que lhe arrebatava como um “pouso aéreo”, onde o contato ao chão é realizado com extremo cuidado e, ainda assim, com um atrito que precisa ser contido enquanto a velocidade se reduz; numa constância que institui a necessidade da fluidez, pois um avião não pode ser pousado numa só interrupção, o freio deve ser utilizado e envolvido no manejo com o tempo. Dessa forma, o projétil aéreo corta o ar e,

nesse caso, às verdades se atribui também o corte; numa demonstração de oposição a qualquer facilidade que se possa imaginar diante de determinadas letras.

A “sintaxe” se adjetiva por “clareza”, e o despertar à consciência através da combinação e arranjo das palavras se torna uma possibilidade; embora a formalidade da estrutura gramatical, com todas as suas relações formais e normas que compõem o seu conjunto sejam ditas pela poesia ao avesso. E qual lado poderia acessar o interior, senão o próprio avesso?

As clarezas se dizem não ditas e a sagacidade da escritora na representação de tal situação se faz por uma pausa somada a um “do” fragmentado, tendo o verso uma continuação apenas no verso seguinte e, então, expostos os entraves do eu-lírico em seu combate com as palavras não ditas.

O calar se apresenta posteriormente, perpassado por “ferrolhos na cara” e “maxilas-tenazes”, representações imagéticas da impossibilidade em pronunciar o que diz ser uma de suas verdades. O plural cumpre a função de demonstrar que não há somente um ferrolho ou um maxilar, como um atravessamento do eu-lírico por suas próprias questões e que é marcado por diversas bocas presas em sua face, com grande aderência, a ponto de dificultar a abertura e escoamento do som, já que são “tenazes”.

São visualizações de resistências coladas a personagem que, logo em seguida, nos diz não haver “alarme”. Mais uma vez, em consentimento com tal vivência ou emoldurado em silêncios impenetráveis.

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

Sem sentir,
Sem ressentir o
Caldo,
A sopa fria do sempre
Repetido.

Coisa amarga na boca
Refluindo,

As palavras dissolvem-se
Em seu ácido
Silêncio e se devoram
Alimento e fome
De si mesmas
(FRAGA, 2008, p.139)

O que não se pode explicar, a dificuldade em perceber o sentido nas imagens que povoam o seu silêncio, impenetrabilidade calculada de traduções em liberdade. As expressões circundam o eu-lírico e somente ele pode dizer de seus significados; contudo, os entraves o acompanham no decorrer da narração em versos.

Desta estrofe, o primeiro verso parece ensaiar uma pergunta sobre o que pode ser dito, já que o complemento da oração não se faz presente, qualificando uma nova interrupção seguida de uma outra, no verso seguinte. Como alguém que sabe que há algo a ser dito. “Sim”, entre traves, travessões, empregadores do discurso em uma produção textual, um no início da afirmativa e outro no final encerrando a frase; a afirmação com tom imperativo e recoberto de vivacidade entre dois travessões, sendo que nenhuma fala acontece no segundo deles.

Sem os símbolos, não haveria a demarcação da palavra e tampouco a alternância no tom, proporcionando um entendimento deste dizer enquanto relevância essencial e não podendo ser posto com quaisquer termos. Assim, o eu-lírico parece demonstrar sua insatisfação com as expressões vagas, fúteis, comuns, provenientes de um pouco conhecimento interno, de agrupações habituais e consentimentos rígidos, incluindo o seu próprio quando expressa os pensamentos como rumações de uma “baba / Espessa”. E permanece na singularidade do silêncio, a observar verdades equivocadas e constituições de palavras a brotarem na inconformidade de suas próprias ideias.

O já dito, já conhecido, já expresso, parece pairar sobre a verdade que a personagem não consegue dizer, como uma possibilidade de retorno ao comum, no seguimento de um costume ingênuo em apagar o que realmente faz sentido para si, refletindo emoções baseadas nesta verdade não dita e não nas verdades acumuladas no tempo diante de aprendizados frívolos, de utilidade passageira baseada em adequações sociais que se modificam no decorrer dos anos. Um saber “repetido”, uma aprendizagem tragada a grandes doses de obrigações, uma “sopa fria” engolida “sem sentir” e “sem ressentir o / Caldo”.

O não-refletir sobre as informações absorvidas, o não-observar os comportamentos que não condiziam com as suas vontades, algumas vivências baseadas em aprendizados e provações sociais, uma vida repleta de oportunidades reais dissolvidas pelo tempo e numa maturidade a se desenvolver dolorosamente. As intenções, agora, são direcionadas ao avesso das regras, uma marca independente da cronologia ou época, uma vontade anormal de fazer escutar o que há de mais velado dentro de si, e a atitude de um dizer que se aproxima lentamente de seu destino.

A consequência deste ato de não dizer, ou mal dizer, percebemos no silêncio que parece abarcar a característica ácida e que é composto de propriedades corrosivas no exercício de contenção das palavras. Se “devoram”, praticam o ato de comer vorazmente, engolir sem medidas; o silêncio age enquanto um significante cruel, capaz de fazer sumir gradualmente os significados. Significados estes que ainda permanecem ligados à uma falta: “alimento e fome” e a representação de uma substância que não sacia e que mantém, por mais que seja ingerida, a urgência do alimento.

A narrativa segue e acompanhamos essa urgência a cada estrofe, como se algo precisasse emergir. São cinquenta estrofes, preenchidas por cento e cinquenta e seis versos tomados por interrupções e pausas. Escolhidas com tamanha precisão, diríamos que a falta de palavras em determinados momentos automaticamente nos lança para dimensões de sentidos, de sentir, numa inserção ao mundo em que a escritora nos apresenta: se a temática principal era o não dizer, este se fez em ato e, por isso, é dito. Conforme afirma Malufe (2010):

[...] o sentido do poema adquire uma maleabilidade, uma abertura, que nos força a vê-lo como uma produção que “acontece” a cada leitura de maneiras que não estariam previstas na materialidade das palavras, no plano atual do poema. O sentido depende do que não se diz, depende de que algo fique não-dito e perfure a superfície das palavras [...] O não-dito é então como uma casa vazia, algo que permitirá a cada vez o rearranjo das peças por um corpo que lê. (MALUFE, 2010, p. 322)

As sensações e emoções que transcendem as palavras, através deste não-dito, emitem mensagens pertinentes ou impertinentes, a depender do leitor. O silêncio e a urgência do dizer, juntos em uma mesma escrita, propõem contrapontos arraigados em ironias e paradoxos incrivelmente em harmonia.

Em *A arte da poesia* (1991), Ezra Pound nos revela que a poesia exige um grande conhecimento de técnica. As pausas se fazem presentes num espaço-tempo de dez conjuntos de estrofes, compostas por tercetos, quadras, parelhas, quintilhas, monásticos e sétimas. As disposições das estrofes na obra é parte do assunto retratado e envolve a totalidade da poesia, sendo fonte da sonoridade e ritmos dos versos.

Os versos monásticos sustentam grandes silêncios ou pausas, capazes de construir imagens de angústia no leitor. Sendo apenas duas frases, a primeira se repete e a segunda encerra um dos tempos das estrofes: “Navegar no silêncio [...] / [...] Sem vento”. Enquanto visualizamos o navegar em silêncios, somos arrebatados pela falta de vento, e pela conclusão de uma navegação inexistente, como um barco atracado em meio a um quadro branco.

Surgem angústias, impotências, incertezas. Apenas duas frases, e já lá estamos: dentro do barco.

A navegação é ritmada pelos avanços e pausas da escrita, e pela impossibilidade de falar expressa, pois sabemos que nos falta o remo. E assim seguimos, entre impasses, sabedorias cegas, travos e favos. Favos adjetivados à vida, num verso em quadra que associa, em seguida, o mesmo favo ao maldizer e, então, o doce e agradável mel nos parece estar relacionado à fome e a falta da fome; como uma enganação ou desentendimento interno, já que biologicamente um excluiria o outro, um é a negação do outro. Como pode haver falta onde há o alimento?

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

E me sustento
Do que reparo
E em silo guardo
De apodrecer

Carrego cestos
Em mim balaios
De não dizer

E a língua travo
Com os alfinetes
De só saber
(FRAGA, 2008, p. 140)

Os equívocos do dizer e as impossibilidades em dizer parecem caminhar juntas, sendo para o eu-lírico uma novidade trivial e inconsequente, uma incoerência que chega a beirar a loucura. Dizer ou não dizer? E como dizer? O que dizer? Estas duas últimas questões são abordadas pelo crítico literário Octavio Paz, no prefácio de *Os filhos do barro* (1984), associadas à poesia.

A tentativa de respondê-las provoca uma reflexão histórica ao autor, considerando tempos de ruptura associadas ao moderno e ainda à própria poesia com uma forte afinidade ao termo “revolução”, o autor explica, ainda, que a escrita poética, enquanto atemporal, estabelece “outros tempos” (PAZ, 1984, p. 67). Estes assimilaremos ao tempo do eu-lírico em sua passagem do não-saber ao início da consciência de suas questões.

Nas palavras de Myriam Fraga, consideramos os travos na língua e amargas interrupções que atingem o eu-lírico através de “alfinetes” e, cada pontada, no ato da costura,

como a tessitura de um saber. Este que não se faz sem a presença do corpo, é uma impossibilidade ao não sentir, são alfinetes na língua, são saberes que transpassam um dos órgãos responsáveis ao dizer. E, em seguida, a questão do que fazer com o “só saber”?

Porque o “só” acompanha o “saber”? Não foi com tamanho esforço a chegada a todas estas incômodas percepções? Ou, talvez, o incômodo se faça após o já sabido? Não sabemos, já que o eu-lírico, a cada mudança que o perpassa, demonstra sensações de desconforto na aproximação ao desconhecido. No momento, o dizer sobre o que sabe lhe parece equivaler maior desgaste, como se o manter guardado correspondesse também a um desconhecimento para si, um temporário apaziguamento de palavras arredias, uma constante batalha contra as suas constatações.

Dizer não seria somente um movimento de juntar sílabas e movimentar a língua. Parece mais que isso, pois o eu-lírico demonstra com tamanho sofrimento a turbulência de tais palavras dentro de si e ainda mais uma iminente saída pelos seus lábios. E se alguém o escuta? Ou pior, e se escuta a si próprio? Termos imprudentes, levianos, a evidência de um reconhecimento estranho: pensamentos que vão além das suas crenças mais firmes, cuidadas e edificadas por anos. Uma evidência lasciva, tomada de despudor, e prestes a se tornar presente na realidade, se dito.

Cidade de não ver,
De não dizer.

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

Urbe selada
Sangrando o lacre
De seus sinetes

Emparedada
No seu silêncio
De sete portas
Se abrindo ao medo.
(FRAGA, 2008, p. 140)

O desatino no interior do eu-lírico e a sua impossibilidade em dizer parecem acompanhar uma dança à medida que seguem os versos. Se diz, adentra um desconhecido ainda mais complexo e misterioso; pois, contestada a existência na realidade, possibilitará para si o contato face a algo que lhe é um enigma. O que não parece uma tarefa fácil; porém,

não dizer e sua associação poética à “cidade” nos permite pensar em algo amplo, um desvario interior de imensidão comparável às quilômetros de uma localidade urbana.

Tal termo, muito característico na obra da escritora e que acompanha esta série de poesias que escolhemos, pode também estar relacionada às possibilidades de criação. A pesquisadora Francielle Galante (2006), em *Prismas da cidade: o olhar lírico de Myriam Fraga*, considera, em seu estudo com as poesias *O risco na pele* e *Femina*, a ideia do termo enquanto espaço de inspiração que se transforma a todo instante.

Uma perspicácia de Myriam Fraga nas escolhas de suas palavras, pois as significações presentes em cada termo adentram em imagens e ritmos distintos se lidos em um contexto outro ou isolado dos acompanhamentos de seus versos. Se nos perguntamos sobre cidades, podemos imaginar grandes centros urbanos ou pequenos bairros excêntricos, avenidas, carros, pessoas. Assim também o é o interior de um indivíduo, o que nos impossibilita uma descrição única e objetiva, ainda que saibamos a região de ambos. De cidade a indivíduo, um avesso ao significado literal, um não dito escondido, uma imensidão não revelada.

Ainda que uma referência a dimensões consideravelmente menores, a literalidade não é um ponto forte da poesia. A objetividade não se presentifica nem nas palavras, nem nas cidades, nem nos interiores humanos. Os três não possuem rigidez inata, podendo atuar de forma fluida independente da época de sua existência, ainda que intervenham normas, regras, ou imposições e, por isso, são responsáveis por constituições históricas pautadas pela inconstância quando na avaliação de suas estruturas. São palavras atemporais.

Em *Versos, sons, ritmos*, Norma Goldestein (1991), ao elaborar sobre a análise da poesia, considera algumas características peculiares da palavra poética, sendo esta não só pautada na significação como interpretada de formas distintas, a depender do momento de percepção do leitor, bem como do período cultural a que foi destinada. Assim, além das formas métricas características a cada período literário, os ritmos poéticos estariam em cada época abarcando significações diferentes em seu ressoar. Evelina Hoisel (2008), no prefácio à *Poesia Reunida* de Myriam Fraga, acrescenta que a tarefa do poeta é

[...] estilhaçar o mundo, pois este se constitui através da palavra, está nas palavras, e a palavra torna-se o mundo. Cabe ao poeta construir outras realidades, dar ao leitor outras versões dos acontecimentos. (p. 11)

O que segue nos versos aparenta quase uma personificação do medo, pois a escritora continua a comparação da cidade ao indivíduo e a aglomeração urbana assume um local selado. A turbulência do eu-lírico é representada pelo escorrer de sangue através de um papel

fechado, e marcada pelo instrumento de uso coletivo, determinado a um grupo de pessoas para manifestar a assinatura de empresas ou famílias. A sabedoria da escritora está nos mínimos detalhes, tendo este selo a representação de marcas de um não-dito, habitado por palavras não somente da personagem. E o sangue, enquanto sofrimento na assinatura de tais cartas, como a convalidação de uma concordância inexistente ou forçada.

O não-dito e os ditos que não deveriam gozar de sua exposição; os ditos de inconsistência, inverossímeis, aclamados e convidados a adentrar os espaços citadinos, sociais e também de salões internos; participações de versos constituídos por uma profunda tensão; ditos nas cartas, ditos ao vento, ditos de conformidade, e silêncios de oposição, não ditos revoltos diante de qualquer imparcialidade ou opção enganadora. As consequências do não dizer na sua crença mais profunda: “emparedada”, como castigo próprio ou enclausuramento de si.

O discorrer da trama nos envolve por caminhos tortuosos deste não-dito; os sentimentos não só se esvaem como se fortificam. Às palavras são feitas denúncias sobre as suas impossibilidades, mescladas pela escavação de sentidos profundos e cada vez mais próximos ao que a personagem realmente acredita enquanto verdade, numa busca incessante permeada de obstáculos que são a representação de sua dor: “navalhas”, “ferrolhos”, “coisa amarga”, “ácido”, “mãos algemadas”, “medo”. As portas que se abrem a cada expressão de agonia conduzem a personagem as suas particularidades mais tênues, de tensão exposta e assombro a cada passagem, são “sete portas/Se abrindo ao medo”, e uma busca que não pode mais ser sanada, pois que foi chegado o momento em que não falar também exerce influência nas sensações da dor: não falar também dói.

Um canivete
Em ponta na garganta
Arde.

E no entanto
É tarde.

E um florete
De fino aço
Sustenta o passo
Das tíbias gastas

O exato corte
Da faca exata
Range nos dentes
Por onde passa.

E as palavras
 Com suas patas
 Crescem na densa
 Saliva amarga
 (FRAGA, 2008, p. 141)

Ao estar exposto às ameaças do não-dito ou de um dizer marcado pelo impossível, ao eu-lírico resta o uso de armas brancas, que servem ao ataque e também defesa, numa súbita obrigação no manter-se vivo. O início destes versos é quase um suplício: “Um canivete / Em ponta na garganta / Arde” (FRAGA, 2008, p. 141); o ardor proveniente da ponta do canivete, pontua quase uma experiência de morte, pois, se arde, é devido à proximidade da lâmina cortante na garganta.

A angústia envolve o leitor ao perceber a tensão e a quase mortífera ação referenciada ao dizer, ou não dizer. Nos instantes seguintes, a poeta sustenta o eu-lírico e o discurso poético alcança uma fluidez única, que faz oscilar tensão e serenidade, não permitindo uma total imersão no trágico e conseqüente abandono do leitor no meio do caminho, ou das palavras.

Segundo Boris Schnaiderman (2011), a melhor definição da obra de Myriam Fraga seria realizada pela própria escritora em sua obra *Femina*, no seguinte verso: “A escritura das vísceras” (FRAGA, 1996, p. 9). O autor considera a intensidade das palavras da poeta, e a força de tais termos enquanto reflexo na condição humana, “irrompe em nosso cotidiano” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 19).

No decorrer da leitura, percebemos que, ainda que tamanha intensidade esteja jorrando das palavras e história da personagem, o eu-lírico não assume uma postura de desistência, e isso nos faz continuar acompanhando o enredo, mesmo que a tensão nos tenha surpreendido. Vemos que, ainda que a luta esteja difícil, pela representação do osso desgastado, o passo e a caminhada a encargo de um sustento, o movimento continua. O corte eminente não acontece, ainda que houvesse uma exatidão em sua referência; o eu-lírico vive. Se mantém em movimento, mesmo perpassado pela percepção dos silêncios instituídos. Ainda que de forma inusitada, o texto demonstra que parte do silêncio permanece por um tipo de restrição própria.

Isto porque o verbo “calar” se faz presente no texto não apenas uma vez, ou duas, mas cinco, atravessado também por um condensado eco de reminiscências que se arrastam, se devoram e se confrontam à espera do momento de se desvencilhar de amarras conhecidas, de destitui-las de locais de privilégio ou ao menos que permitam que se possa falar. Dizer do que

houver vontade, explicitamente, sem a necessidade de utilizar meias palavras, palavras rasgadas, letras de aparente inconsistência. Ou de aparente liberdade.

Talvez, uma liberdade ainda inconsistente ou parte de um progresso inadequado, faces estranhas de um desenvolvimento que parece ao eu-lírico beirar o insuportável. Uma inadequação vista por outros, uma oscilação vista por si, ainda que de definição incerta, o tempo se faz presente enquanto ultrapassado, o sustento assume material resistente, o aço acompanha as tíbias e esta fortificação mencionada se torna o suficiente para manter o “exato” corte do canivete e da faca, e, se exatos, são marcas incisivas e qualificadas, como partes de um procedimento cirúrgico, onde um deslize poderá custar a vida da personagem.

A tensão se mostra caminho necessário, as palavras assumem um papel de sufocamento, acompanhamos o eu-lírico em um local ermo, escuro e quase sem saída; vemos o não dizer assumir uma face animalesca, com patas e que crescem. O que torna, para alguns leitores, uma experiência de repugnância, nojo ou qualquer referência a um desprazer diante do movimento incômodo travado na boca, desfrutando na produção de uma “saliva amarga”, entre línguas, dentes e lábios.

Os versos acompanham o trajeto da personagem, aguardando que as palavras montem todo o cenário. Não há acaso entre os versos, que assumem um papel essencial na formação das imagens ao leitor, mantendo cada estrofe em local destinado a cada emoção executada ou vivida. Há pontos onde lhe cabem os fins, e de cada estrofe se somam novos versos, ainda que marcados pela pontuação que encerra o texto, o que segue é um “e”: o anúncio da continuidade no início do próximo verso. Os pontos, então, nada mais são do que pausas, responsáveis pelos sobressaltos na respiração de quem lê, desordens no nosso corpo: suspiro.

Corajosos os que seguem, sem uma pausa mais consistente, para um gole de água ou qualquer interferência que desvie nossas emoções de palavras tão resistentes e com imagens tão vivas, pois que há, junto com estas e através destas um caldeirão borbulhando com inquietudes e embaraços. O “calar”, enquanto marca na pele e que, se realmente o fosse, fisicamente teria uma formação espessa, grossa, endurecida, advinda do atrito, contato da pele com o chão.

À irritação física chamam de calo, já ao calar, Myriam Fraga nos apresentou vários nomes. Uma pluralidade nos significantes que nos impossibilita citar tais termos de forma objetiva e pragmática, pois que são parte da totalidade da poesia e a consistência das impossibilidades.

Sei do que arrasto,
Fragilidade

Dos argumentos.

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

Dói-me o peito
Do abecedário
Que acalento.

Vomito estrias
De consoantes,
Na boca amarga
Os bichos mansos
E as patas-pêlos
Das ruminantes.
Letras que invento
(FRAGA, 2008, p. 141)

Os jogos de palavras se misturam na trama do eu-lírico que, em tom de lamento, entoa a sua sensibilidade e expõe o pesar no não dizer, ainda que sua ciência sobre o não-dito esteja a todo momento esbarrando em sentimentos difíceis para lidar e expressar. E, talvez por isso, os argumentos apareçam por todos os lados, a fim de tamponar tal possibilidade em dizer. Neste momento, vemos um eu-lírico atuante em relação às suas questões mais profundas, desde que qualifica estes argumentos com o termo “fragilidade”, como numa circunscrição em que delimita o entorno de suas histórias, as verossímeis e as inventadas.

Ambas guardadas e intensificadas pela dor do não-dizer, “abecedário” em local de aconchego, alvo de cuidado e carinho por si. A surpresa do leitor ao acompanhar a trajetória da personagem é constante, desde que a fluidez da narração acompanha movimentos extremos e sutis, nuances de uma trama que poderia ser real: há vida, há morte, há ditos e não ditos, há formas distintas em dizer e, principalmente, há a busca de um indivíduo por suas próprias verdades, sejam estas inventadas ou não.

No livro *Com a palavra o escritor*, Maria Conceição Paranhos (2002), ao falar das palavras poéticas de Myriam Fraga, expressa sua grande admiração, na utilização perspicaz das formas e jogos de linguagem, na percepção do “ainda não-dito” em suas obras, no restaurar dos termos “mal ditos” e no seguimento, “inaugurando a língua” (p. 52). A poética de Myriam Fraga realmente nos permite uma proximidade ao que seria a inauguração dos termos, pois, através do não-dito, novas significações se formam constantemente e se unem às coerências vivenciadas por personagem e leitor.

Palavras e emoções parecem formas inatas na narrativa poética, sendo intransponíveis os seus locais destinados pela autora. A cada palavra, emoções distintas ressoam, sem haver considerações normativas no que refere a uma constância de alegrias, tristezas, raivas, entre outros, mas no mais próximo ao que se passa no cotidiano humano: nos nossos dias, comumente não apresentamos emoções diárias, ou por horas, tampouco isto é observado e contabilizado. A escritora revela uma inconstância, contudo, uma realidade. Enquanto o eu-lírico busca as suas próprias palavras ressoadas, a inconstância nas suas emoções revela, na próxima estrofe, o brotar de um asco associado à ação de manter em segurança e acalento o que tem lhe causado tamanho desconforto.

O eu-lírico relata vomitar estrias, que representam linhas marcadas na pele, atrofias, em sua extensão, e o não dizer novamente aparece; desta vez, através de um escoar impreciso de “consoantes” que não parecem condizer com o que a personagem tem a dizer, já que o gosto em sua boca é traduzido através do sabor amargo. Tais palavras sem doce, de sabor com aparente incômodo, somado aos “bichos mansos” e o seu ruminar. Ou seriam o ruminar das letras? E se os mansos fossem os obstáculos ao dizer? São mansos, mas também são bichos.

O apreciar dos obstáculos acontece por um tempo mínimo; o eu lírico parece perceber que tal ambiguidade nos sabores das palavras representa as sensações ainda incertas e indefinidas nas quais debruça-se para compreender. Segundo Sigmund Freud, em *Princípios básicos de psicanálise*: “Quem não quiser ignorar uma verdade fará bem em desconfiar de suas antipatias” (FREUD, 1913, p. 274). Assim, em desconfiança destes “bichos”, segue o eu-lírico nos relatando a sua descoberta.

Os animais dificilmente se adequam a regras ou qualquer norma instituída por alguém; são os seus instintos os principais responsáveis pelos seus atos. Estes, a personagem diz se constituírem de “patas-pêlos”, o que não seria surpresa alguma, a não ser que estivesse direcionando tais significantes à sua boca: a porta para os não-ditos, repleta de “bichos”. Haveria como não ser a representação de um desconforto?

Tais animais parecem interromper a passagem das palavras que deveriam ser ditas, outras letras de sua invenção. E pelo gênero escolhido, a escritora combina o ruminar não com os bichos, mas, após o ponto final, com as letras. O transpassar pelo que seria uma finalização abre espaço para uma frase sozinha, como parte de uma reflexão, conclusão de suas verdades, uma distinção precisa, ainda que não possa dizer de suas invenções. O que através do mecanismo de ruminação vai e volta em seu corpo parece ganhar alguma forma quando a última frase da estrofe parece equivaler a uma súbita sensação de ordem; ao leitor, uma

ascensão de tranquilidade, respostas ao desconforto, imprecisão calculada, uma escritora gentil. Mais uma pausa, e a jornada continua.

Navegar no silêncio.

A paisagem
Branca é de cal.

Navegar no silêncio.

O que apascento
É um bando mudo
De semoventes.

Navegar no silêncio.

A calma-ria
Enche de argaços
A minha boca.

Num oceano
De barro denso
Navegar no silêncio,

Sem vento.
(FRAGA, 2008, p. 140)

O eu-lírico, em sua ciência sobre as invenções que permeiam os discursos conhecidos, sejam eles de silêncio, preenchidos por incoerências, incógnitas, ou palavras soltas, navega, como se pudesse apenas observar o movimento ao qual se vê quase imerso. Como um observador de si, e de suas próprias questões, seus enigmas de difícil decifração são visualizados enquanto se mantém em barco aparentemente seguro, já que permite o movimento de continuidade através da navegação; ação que se faz “no silêncio”, como numa caminhada tênue, com sutilezas em permanente vigilância sobre qualquer outro movimento desconhecido. Uma observação lenta, citada em três tempos diante do que para o eu-lírico é observado: o que construir em meio ao que é visto? E por que a visão de tais construtos?

O contato direto com as invenções que, sabemos, são nossas, e a representação de uma responsabilidade antes desconhecida. O eu-lírico navega, mantém o movimento diante de suas observações, que são o início e o fim do sofrimento narrado através do texto poético: início, porque é como uma passagem a um novo momento. Ao saber o que passa dentro de si, pode então modificar e criar o que melhor lhe represente, simbolizando um fim e após, um novo começo. Ainda que seja dito pela personagem sobre um “bando” que pastoreia, algo que

permanece guiando e percebendo que, além do que faz, seguem em independência, com vontades próprias, são “semoventes”.

O “silêncio”, a “calmaria” e uma “[...] paisagem / Branca de cal”, uma falta de vento combinada com a navegação, a representação de um deslocamento dificultado pelo meio no qual transita a personagem. Formas, em contrapartida, de materiais utilizados em construções: cal, barro, e uma relação estreita com o corpo de quem diz, pois que a boca do eu-lírico, tomada por detritos de plantas ou algas, parece representar que o oceano não segue o seu fluxo do lado de fora, senão por uma observação interna de seus movimentos, inércias e vontades. O seu oceano, qualificado por uma densidade própria do barro e as imagens ressoadas pela difícil viagem interior.

Em análise a poesia de T. S. Eliot, *The waste land*, Kathrin Rosenfield (1996), evidencia como diversas palavras distintas correndo entre os versos, em aparente fragmentação, resumem e comunicam nuances do aspecto emocional vivenciado, podendo também produzir no leitor a sensação, enquanto acompanha a caminhada do eu-lírico, de impotência. Seria como a “floresta de símbolos”, expressa por Charles Baudelaire em *Correspondências* (1976), que remontam a familiaridade do homem em sua trajetória individual em meio à amplitude de significações disponíveis, possibilidades.

Neste percurso, é válido que se esqueça, lembre, rumine, elabore ou invente qualquer coisa de utilidade para suturar o vazio que sangra. Neste vazio, podemos qualificar a “angústia”, – descrita por Sigmund Freud (1926) em *Inibição, sintoma e angústia* – como um desamparo psíquico; a dor do eu-lírico de um saber agora exposto é da iminência de um dizer próprio que necessita de tamanha coragem quanto da passagem por tais sensações de suspense. Um barco, uma boca, águas densas, caminhos perpassados por entaves, falta de vento, barro, cal e calmaria, silêncio. Pausas entre as navegações.

A impossibilidade em dizer e os ditos espalhados nas substâncias que, no momento, fazem parte da personagem, marcada pela fluidez de águas tomadas pelas densidades dos meios utilizados para construções. Silêncio no final da estrofe, diante do impulso que falta para o movimento de navegação. A qual movimento o eu-lírico se refere, já que o seu barco diante do exposto permaneceria à revelia do curso marítimo?

Ervas daninhas
Tapam-me a boca.

Palavras roucas
De desespero
Ruivas sangrando

No céu da boca,

Palavras loucas
Se dissolvendo
No avinagrado
Do cuspe lento.
(FRAGA, 2008, p. 142)

Dentre algas e detritos do mar, ervas que caracterizam estabelecimento enquanto parasitas, atuando enquanto entrave para a fluidez de qualquer líquido ou som. Planta que danifica o desenvolvimento de outras vegetações, tida como um brotar indesejado e espontâneo em meio ao solo cuidado para o deslanchar de plantações; algumas vezes, tais ervas são o motivo de interferência negativa na agricultura. Assim, a escritora descreve o entrave que perpassa o eu-lírico, tomado por palavras que necessitam sair, involuntárias bem como o movimento que se apresenta dentro de si, mas também parte acoplada de outros espontâneos termos que invadem as possibilidades e fazem delas escassez.

Como não lembrar de pensamentos que nos tornam reféns de outros tantos? Quando ao saber do que nos é beneficência e adentramos em embaraços cientes de nossas ações, mas também de outras palavras que lhe são contrárias. É um exemplo de como as palavras nos tem um alto custo e, algumas vezes, nos tomam o corpo.

Em entrevista, Myriam Fraga expressa que “não há linguagem melhor para dizer o que não pode ser dito do que a poesia” (FRAGA, 2002, p. 59). Como, se na ciência dos não-ditos, em seus escritos, demonstrasse o atencioso olhar do autor enquanto eu-lírico e leitor perambulam dentre os afetos espalhados e despertados a partir dos seus versos, ritmos e letras.

A narração segue em um entrave que nos parece caracterizar o movimento da personagem em direção a alguma liberdade, pois o que expõe é sua constante luta para permitir submergir as expressões submetidas aos obstáculos, sendo estas as maiores demonstrações do que realmente ocorre dentro de si. São como espelhos, e as outras o vapor que adere sutilmente ao material liso e transparente, o tornando opaco quando na visualização de qualquer reflexo.

No impedimento em realidade do dizer, o eu-lírico nos apresenta a precisão nos termos: “palavras roucas”, expressas com dificuldade pela garganta e levando consigo partes do corpo na sua passagem intermediada pelo sangue; estas, mantidas no céu da boca. E, por estarem lá, vagueiam entre astros e estrelas, em busca da coerente evidência a qual necessitam estar, pois que se são partes mais particulares e próximas da personagem, são também o que há de mais notório e amplo, local acima da terra, das plantas, dos seres, espaço destinado às

luzes noturnas, aconchego dos seres em forma de calor solar ou tempo chuvoso, abrandamento e desenvolvimento de plantações, é um ambiente de percepção profunda, de onde advém os recursos necessários à vida terrena.

Palavras no céu, a boca na representação de obstáculos e imensidão possível ao desenvolvimento, palavras impedidas de serem expressas, sangrando em “desespero” no aprisionamento em que se encontram. Palavras roucas, que seguem o percurso de tantas outras, mas não sem deixar rastros no caminho, propiciando o ardor de sua significação, ao arranhar o perpetuador de seus significados. “Palavras loucas”, como se a evidência na incoerência diante dos outros signos as enquadrasse em caracteres marginalizados, avessos à norma – não seriam loucas as que seguem um regulamento alheio a si?

Loucas e roucas, dissolvem-se diante da precipitação iminente de sua saída, que simplesmente não acontece. Assim, suas existências de contrapontos densos se desfazem marcadas pela saliva azeda e acre, que incorpora os significantes em liquidez. Se alguns retornam para o interior, já são outras palavras, significam outras propostas; e, se saem, mesmo que lentamente, fazem jus ao interior que as diz. Envoltas por sangue e mortificação, as graduais sílabas e composições destoantes ensaiam uma saída possível, uma solução ao dilema de dizer.

Antes o ingrato
Signo. A palavra
Constelada de tiros.

Como um veneno
Justo guardado
No corpo denso.

Como uma agulha
Singrando a carne,
Metal submerso,
Secreto.

Antes a sílaba
Cortando a língua
Na estocada,

Que este silêncio
De desespero
Que não disfarço.

Que sei? Não sei. Faço.
(FRAGA, 2008, p. 142-143)

Falar, exprimir ideias através das palavras. Não seria tão difícil se não existisse a busca das palavras mais profundas, de significantes que tocam as emoções e emitem sensações diante dos seus tons. Dizer é simples, sobre o superficial, sobre o que não toca questões emocionais, tristezas, angústias e raivas, não saem pelas bocas como se esvaem terminologias normativas de boa conduta ou um discurso recheado por atrativos sobre o cotidiano de um outro. Para a poesia, não se trata somente de emitir os sons e se tornar compreendido através de uma conversação; as palavras vão mais além, e acompanham qualquer subjetividade avessa aos conceitos aceitos de uma superfície cômoda. Para Octavio Paz, em *Os filhos do barro*:

O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. (PAZ, 1974, p. 85)

Não fosse o mergulho do eu-lírico em si, não haveria tal dificuldade no dizer. Há palavras para todos os gostos, cores e sons, e de facilidade em escoar-se pelos lábios no pronunciamento vil de emoções rasas. O dizer da personagem não está no simples ato do falar, mas numa proximidade à definição do autor supracitado, numa expressão coerente de suas emoções, como na tradução de seus sentimentos, uma abertura à possibilidade em desnudar-se de palavras que realmente não lhe cabiam, mas que, por algum tempo, foram muletas no decorrer dos anos e de seus dias e, atualmente, objeto para si em desuso, ao abordar termos tensos e tenros, palavras “íngratas” e “constelada de tiros”; comparação a venenos e agulhas no corpo. Dolorosos signos instalados na pele e reconhecidos, apontados, evidenciados na consciência e possibilitados a ceder seu local hierárquico aos outros esquecidos e silenciados, os termos que transpõem emoções.

Dentre as duas possibilidades no dizer, o eu-lírico parece nos transmitir que qualquer escolha que faça será melhor que o silêncio que transita em si; no entanto, os termos instalados durante anos estão marcados com significantes que poderiam ocasionar a destruição do próprio organismo, pois não seria essa a função do veneno? Optar pela substância que se ocupa em desestabilizar funções vitais ou no transpassar do silêncio que poderia desestruturar o sujeito em seu meio social? Falar sobre si no âmbito mais profundo ou permanecer estruturado em leis e normas que não contribuem para o seu desenvolvimento enquanto ser humano em equidade com os seus sentimentos?

A opção pelo signo ultrapassando os limites estabelecidos pela boca estabelecem a necessidade em colocar para fora do corpo os significantes de apropriações fidedignas às crenças constituídas, fragmentadas e modificadas a partir de paradigmas compostos, em maior parte, pelas particularidades e essências do indivíduo. Como a ascensão expressa de liberdade ao inconsciente, responsável por avançar termos dos quais não temos total controle, chamados na teoria psicanalítica de atos falhos, palavras que imperceptivelmente tomam o local das palavras a que dedicamos espaço: o eu-lírico parece pensar na promoção destes termos que, “cortando a língua/ Na estocada”, exercem pontual significação, demonstrando expressões de identificações profundas, adequadas às sensações.

Talvez, as letras escritas sejam o refúgio destes termos mencionados já que, enquanto modo de dizer, faz presença dos sentimentos da personagem, ainda que este expresse toda a dificuldade em redirecionar as palavras e, em ato, comunicar a sua realidade construída ao seu modo, no seu tempo e espaço, permeada por silêncios que já não podem mais ocupar local de privilégio, sendo direcionados a locais de incômodo, onde os esconderijos não se mantêm mais por longo tempo e, por esse motivo, já escorrem dos dedos, dizem do seu modo, sobre o que a personagem não pode mais manter silenciado. Um não saber como dizer, já dito, uma expressão de desconhecimento moldada pela atuação das palavras em resposta aos incômodos que o perpassam. “Que sei? Não sei. Faço.”.

Aqui não digo,
Antes dissesse
O que é preciso.

E nem maldigo,
Que a paciência
É o que persigo.

Será o medo
Do que pressinto?
Ou antes náusea,
Seu mofo alambre
Me destruindo.

E se me calo,
Não te iludas:
SINTO!
(FRAGA, 2008, p. 143)

No não dizer, o dito transpõe barreiras das pronúncias, as palavras expressam sua liberdade em atuação aquém ao que se diz feito. Não dito ou dito através dos dedos? E como escrever não poderia ser uma forma mais expressiva do que o dizer? Ação que geralmente

brota de silêncios, de solidões e solitudes, de pouco barulho e imersão em calmarias incômodas, povoada por palavras insistentes, inquietas e verossímeis. Um avesso ao dizer? Um nomear sentir. Em letras garrafais e claras, procedidas de uma exclamação, entonando em todo o significante o ressoar de vibrações silenciosas e precisas, instituídas enquanto uma quebra ao não-dizer, e a expressão de não-dizeres sem qualquer alusão a um direcionamento outro que não do próprio eu-lírico.

O que antecede a esta expressão são os signos de “paciência” e de necessidade em permanecer nesse caminho de novos significantes que ressoam, também atravessados por medos e palavras avessas ao que lhe é sentido. Porém, perante a ciência de tais termos, o medo é demonstrado enquanto advindo de possíveis previsões ou de sensações de reviramento do organismo, enjoo diante de algo instalado por tempos, a ponto de evidenciar a textura de mofo e característica de esperteza associada; enquanto parte de si mostra-se ciente da destruição lenta ocasionada pelos organismos, como fungos, a matéria que seria o próprio corpo da personagem. Desde que todo o processo do dizer é realizado através de si.

O dizer e o não-dizer misturam-se no dito já realizado e o eu-lírico expressa que, mesmo sem a palavra evidenciada, o processo dentro de si não é estagnado, ainda que não se perceba, que não seja evidente no pronunciar através dos lábios ou numa comunicação injusta por termos calculados. Nos diz “Não te iludas”, corrigindo qualquer equívoco em que se estabeleça a inércia que dissimula o fervor que não corresponde a esta realidade de não-dizer: há muitas formas de colocar em ato os pensamentos, e não dizer também estabelece uma linguagem, pois silêncio comunica, e o movimento interno do eu-lírico a todo o tempo comunicado não pode ser tido como inexistência por não atuar com palavras ditas. Há como dizer que nada foi dito?

Os silêncios e não ditos na fala da personagem se expressam nos ritmos das palavras, e quem lê participa, em parte, dos acontecimentos mencionados. A complexa ausência de som acometida por sonoridades estrondosas; buscas de movimentos que façam jus a sua totalidade e o retorno a um início, experiência do que há de desprazer: a ânsia de um dizer próprio e a fuga constante de signos que façam imergir falácias. As palavras crescem, a leitura se torna densa, as emoções constroem e condensam o texto.

Em *O ser e o tempo na poesia* (2000), no capítulo intitulado “O som do signo”, Alfredo Bosi defende o ressoar dos signos através do som, sua qualidade atemporal, constituição social e histórica e ainda o “poder sinestésico” (p. 50) contido nas letras e associado às experiências particulares de cada sujeito (poético ou leitor):

[...] a inquieta busca que a leitura poética sugere a cada passo: os movimentos, de que os fonemas resultam, não são, acaso, vibrações de um corpo em situação, *ex-pressões* de um organismo que responde, com a palavra, a pressões que o afetam desde dentro? (BOSI, 2000, p. 51)

A densidade das palavras, que remetem a um meio carregado, pesado e complexo, demonstra o desdobramento de toda poesia e, como dito, inicia trazendo a língua enquanto um “travo de maldizer” e, ainda assim, se diz. Como numa crítica às palavras ditas, Myriam Fraga nos mostra uma outra via, um acesso a palavras não-ditas, mas sentidas.

Entende-se que é o sentir, evidenciado no início e no final da obra, que é dito, expresso e também não-dito. No não dizer, há o encontro sublime entre eu-lírico e leitor, subsidiado pelas emoções sentidas e evidenciadas pela escritora. É um encontro que pode ter efeitos desastrosos, e há desastres que se seguem de uma tremenda paz.

A maior parte da poesia foi escrita em quadras; contudo, não há uma ordem clara em evidência, pois essas quadras se misturam aos tercetos, sétimas, monásticos e esta falta de ordem nos interessa ainda mais. Myriam Fraga expõe impossibilidades e, mesmo dentre esta, adentra e nos leva a universos possíveis. É como uma desordem necessária ao ajustamento, já que não adianta tentar resolver situações apenas buscando medidas provisórias: é mais rápido arrumar um armário amontoando seus objetos de forma destoante; contudo, ainda que demore um pouco mais, será mais eficiente retirar todos os objetos de forma aleatória e encaminhá-los para o seu devido lugar.

A poesia de Myriam Fraga é como um auxílio à retirada destes objetos, ela nos orienta sutilmente sobre os paradoxos existentes em nosso interior e exterior. Depois dos objetos à vista, nos cabe verificar o que nos serve e o que devemos manter fora do interior. A poeta nos diz sobre as impossibilidades e demonstra as evidências de não ser uma tarefa fácil; no entanto, saber que as possibilidades existem torna a impossibilidade apenas uma palavra injusta, um momento de reflexão sobre ignorâncias, ou parte de uma elaboração necessária ao amadurecimento. Dizer é trazer à realidade, tornar compreensível, é uma parte essencial para que cheguemos a “ser”, mas, antes, é necessário “ver”.

2.1 VER

Nos deparamos com o título acima numa página em branco, seguida por uma epígrafe ao final. No meio não há nada, ou talvez haja muito. Antes de virarmos a página, há mais partes brancas na totalidade da folha, ainda que o título tenha sido nomeado paisagem. Qualificada como uma extensão de território, seja em sua configuração natural moldada por intervenções da natureza, ou em uma extensão menor atribuída com formas e tintas de acordo com a serventia a qual foi lhe dispensado a existência. Em casa, fazemos as nossas próprias paisagens: escolhemos os objetos que nos rodeiam e exatamente onde eles devem ficar, ou onde queremos vê-los. Na natureza, o nosso controle se torna ínfimo, as folhas são levadas pelo vento, as águas correm nos rios independentemente das nossas vontades, algum inseto pode se estabelecer por segundos em nossa pele até que percebamos que não o queremos tão próximos.

O nosso controle é retomado, além dos ventos e águas, diante da possibilidade ou não de retirar o inseto da pele; geralmente, realizamos tal ação por um movimento rápido movido pela sensação de desconforto com algo que nos invade sem a nossa permissão ou visualização. Retirado o inseto, a natureza continua com o seu fluxo, e nós continuamos vendo de acordo ao que a nossa perspectiva alcança. Ainda que, mesmo de olhos fechados, nos seja possível sentir o tal inseto, o calor do sol, o vento, ou pingos de chuva. Os olhos, nesse caso, não são parte essencial à nossa percepção e, algumas vezes, mantê-los fechados torna as sensações um tanto quanto mais aguçadas. Decerto, estamos mais acostumados a ver com os olhos, é mais rápido, mais simples; abrir as pálpebras não equivale a um esforço físico, já que a ação do piscar se constitui por movimentos involuntários.

A impossibilidade em ver parece uma tentativa da escritora em nos levar a caminhos opostos do que nos é habitual: fechar os olhos nos impedirá de observar o ambiente que nos rodeia, restando uma escuridão proporcionada pela ação das pálpebras; contudo, haveria apenas escuridão? Talvez tal peculiaridade do termo seja algo muito próximo aos poetas e seus devaneios, nos permitindo encontrar esse singelo olhar nas mais diversas formas de arte: em fotografias, pinturas, desenhos e palavras; em distintas épocas, inclusive. Podemos lembrar *O ensaio sobre a cegueira* (2001), de José Saramago, que propõe, a partir da sua obra, uma epidemia relacionada à cegueira; ou adentrar *A república* (2012) de Platão que, com o mito da caverna, nos presenteia com uma alegoria de forte representação acerca de um “ver” diferente.

Poderíamos citar diversas outras obras que abordam a relevância de um olhar distinto; algumas vezes, utilizando as próprias palavras que evidenciam tal perspectiva e, noutras, deixando que o leitor se deixe perceber, através da sua própria observação ou maturidade. Não é difícil encontrar obras que denunciam, por exemplo, contextos opressores; vide o Brasil no período da ditadura, onde a censura permitia o contato social apenas de obras simples, mal sabendo da complexidade escondida nos termos utilizados pelos autores: ouvimos músicas em tons de denúncias, ainda que não fosse dito exatamente do que realmente se tratava. Neste sentido, os artistas, cada qual a seu estilo, parecem tentar nos revelar realidades que estão além dos nossos olhos, como se houvesse muito mais para ver do que o que a nossa imaginação reconhece. Para nós, leitores, a expressão, evidenciada ou não, nos chega como enigma, pois um novo olhar é uma parte pretenciosa ao nos deparar com a arte, seja ela escutada, visualizada ou sentida.

Ainda sendo possível uma obra abarcar todas estas características citadas, quando estas acontecem no contato com a obra tomam uma proporção vasta, evidenciam uma extensão ávida a escapar de todos os meios normativos para se fazer possível realizar a transmissão de seu enredo. A narrativa, sendo capaz de nos convidar a adentrar numa paisagem, apenas através de suas palavras, parece conter a máxima de uma obra de arte, pois esta não é tudo e qualquer coisa que se cria, é antes disto movida por propósitos, uma expressão da realidade fora ao que se espera culturalmente; a arte causa espanto, mas o convite não deixa de ser realizado pelos artistas. Este, na verdade, é um dos motivos a que a arte se presentifica ainda que visivelmente seja um objeto imóvel: algumas demonstram seu movimento com uma fluidez quase que inapreensível. Quando nos damos conta, já estamos sendo conduzidos pelas narrações, tintas, imagens, ritmos e sons.

Os versos simples, compostos por cinquenta e oito estrofes, atuam em meio a onze pausas, ritmadas pelo tom a que o enredo se desenvolve. O teor das palavras frias e cruas são acalentadas pelos versos. Para o leitor se apresenta o vazio, como uma angústia do eu-lírico, ainda que havendo as pausas e sendo possível uma elaboração mínima do escrito, um retorno a uma outra realidade, um pensamento fugidio e outras formas de não permanecer dentro desta história. Sabiamente, a escritora parece compreender que existe um tempo necessário, tanto para as elaborações, quanto para um contato direto com sentimentos pesados, ocios e ensurdecedores; e em momento algum abandona o leitor.

O sujeito poético, entre tantas paisagens visitadas e revisitadas, navega também pelos subterrâneos do inconsciente humano [...] A imersão no

subterrâneo do inconsciente enceta uma viagem às regiões obscuras, às geografias desconhecidas. (HOISEL, 2008, p. 11)

As palavras detêm grande responsabilidade na poesia. Em *O inconsciente* (1915), Sigmund Freud investiga sobre o que não conhecemos, ainda que esteja em nós: para o autor, há registros psíquicos que não acessamos facilmente, porém, sendo possível de emergir diante de sensações ou afetos dirigidos diretamente ou indiretamente ao nosso psiquismo; sendo assim, as palavras não-ditas, estariam próximas ao ressoar emotivo e, logo, seria possível à consciência do leitor aspectos não-sabidos e/ou estranhos a si, após o contato com este tipo de poesia. O psicanalista considera que há uma “íntima relação” (FREUD, 1915, p. 274) entre os aspectos psíquicos e as obras de arte. Neste contexto, a narração de Myriam Fraga parece dirigir-se a um público específico, numa aparente cautela.

A narração segue de forma lenta, onde é exposto algum estado de desgaste, percebemos que não há uma situação simples a ser contada. Desde o início da história, os leitores são avisados; há uma convocação sutil na primeira linha da poesia: são ditos “Insulares habitantes” e a estes é como um convite a ser lançado. A continuidade da leitura se faz numa escolha com qualquer identificação aos termos e a estrofe marca palavras na primeira pessoa do plural: nós que “[...] dividimos/ O inexato” (FRAGA, 2008, p. 147). Somos os habitantes do improvável?

Insulares habitantes
Do improvável
Neste solário dividimos
O inexato
(FRAGA, 2008, p. 147)

As paisagens não parecem nos deixar dúvidas de que o controle que temos no decorrer das nossas narrativas são uma parte mínima dentro de toda amplitude do termo. Paisagens insulares, com uma extensão de água a cada proximidade de saída, uma parte de terra exposta com grãos de areia na superfície. As ilhas parecem nos manter um tanto quanto distantes de uma realidade moderna, com toda a sua velocidade para tratar de qualquer situação cotidiana, suas buscas de efeitos rápidos através de medicações ou das horas ofertadas a uma tela de computador. Não parecem ser, os habitantes destes últimos, os que vão abrir as páginas dos livros e aceitar qualquer convite inusitado, até porque o improvável e o inexato exigem um olhar apropriado, permeado por ângulos específicos, aquém ao tempo e ao espaço.

Esta perspectiva é aprofundada por Aleilton Fonseca, em análise a poesia diante do discurso e conjunturas modernas, considerando que “a figura do poeta é deslocada para uma

zona de silêncio” (FONSECA, 2000, p. 45), ainda que as palavras poéticas intervenham direta e indiretamente nesta perspectiva atual da fragmentação humana; segundo o escritor, e pesquisador, há a necessidade de uma “outra dimensão do olhar” (p. 51). Dificilmente conseguiríamos ampliar um olhar enquanto se acelera o passo para cumprir horários determinados, sendo nossa responsabilidade dedicar um mínimo de tempo para que consigamos ultrapassar os pensamentos óbvios e mantidos na superfície; não se pode alcançar um olhar mais amplo quando não se consegue aproximar de perspectivas *adynatas* ou fora do comum.

Os *adynata* indicam uma transgressão potencial dos fatos da realidade empírica. Sugerem a possibilidade de um mundo invertido, construído às avessas, contrário aos ordenamentos da razão e da natureza. (GOMES, 2011, p. 179)

Será que a extensão da ilha teria uma proporção um tanto quanto maior em relação ao indivíduo? E seria a água uma intenção de equivalência a esta extensão e também profundidade? É possível adentrar estes termos supondo uma comunicação com o que há da solidão em cada pessoa ou a escritora pouparia a nós leitores com este prelúdio impetuoso? Já que ler poesia requer escutar as palavras, logo estas questões devem ser respondidas; seguiremos aos próximos versos.

Após a convocação do leitor, nos deparamos novamente com palavras da poesia anterior, onde o impossível era de se dizer: “Nossa fome e alimento” (FRAGA, 2008, p. 147). Mais uma vez, buscamos as significações que não se sustentam perante o eu-lírico, pois como o alimento ainda deixa a fome? Como há fome, havendo alimento? Esta falta de definição parece buscar uma expressão possível ao desacerto que se passa; o paradoxo na poesia não é nada além do que a falta de nexos ou lógica a que a personagem se encontra perpassado. Ainda que, nos pareça um tanto quanto menos impedido de realizar tal busca de suas definições do que nos mostra a primeira poesia desta tríade.

Como se alguma maturidade pudesse ter sido alcançada através do tempo em que o acesso às definições eram uma entrada interdita, o eu-lírico segue agora sua busca no “ver” demonstrando um certo amparo: não se encontra mais em um vazio absolutamente vago, mas ocupado de inexistências e improbabilidades. É como uma tentativa de se manter em equilíbrio diante de tantas palavras encorpadas, e que ocupam locais muitas vezes de forma invasiva, ocasionando o “amargo” e também o “sustento”. Pois, se tais palavras não houvessem ocupado tais lugares, ainda muito estaria desabitado, e sendo assim, oco.

Então antes habitado de termos atrevidos do que sem habitação alguma? É um ponto de vista que apenas o dono dos termos poderia de fato responder, e nos parece pertinente quando o amparo toma o texto após uma pausa. “Suster o mundo / Em andaimes, / Escoras nas / Quatro pontas” (FRAGA, 2008, p. 148). Aqui, vemos uma repetição da amplitude destas questões ainda a serem resolvidas pelo eu-lírico, quando na utilização da palavra “mundo” ligada à significação de amparo. Esta associação pode nos transportar, imagetivamente, ao esforço no impedimento de queda das paisagens da personagem, seus significantes ou mesmo a si próprio. A palavra seguinte é “andaime”, que representa um suporte de madeira ou metal para que os carpinteiros, pedreiros, pintores, dentre outros, possam conseguir trabalhar em locais que seriam inacessíveis sem o suporte.

A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos). (CHKLOVSKI, 1973, p. 42)

Neste sentido, nas imagens poéticas do eu-lírico, através do “amparo” expresso metonimicamente, podemos somar os elementos da natureza que seguem na narrativa; temos o “sol” como parte do “cardápio”, a “luz” tida como “chave”, e o local de habitação enquanto “solário” (FRAGA, 2008, p. 147). Neste último, a representação de um tratamento realizado com banhos de sol, e uma ligação com a entrada de luminosidade enquanto uma possibilidade para abertura de portas ou cadeados: sol, solário, luz, chave. Talvez, uma epistemologia marcada pelo uso da razão a fim de questionar e quebrar paradigmas tidos como antiquados para a época, o que conhecemos na história mundial como Iluminismo¹⁵, cena que promove uma modificação no pensamento de toda uma sociedade.

É possível estarmos apresentando interpretações fugidias, ou algum sentido longe da real intenção da escritora; no entanto, acreditamos que cada palavra poética tem sua especificidade muito bem delimitada e não buscamos deixar que estas significações escapem ou se percam no meio dos outros termos. Se percebemos que um termo tem um sentido especial, buscamos compreendê-lo, tornar racional, direcionar por alguns instantes suas

¹⁵ Episódio que marca uma época de rupturas de paradigmas filosóficos e políticos em meados do século XVI, promovendo mudanças de perspectivas que auxiliaram a fundamentar o pensamento ocidental. Vide artigo que remonta a historicidade deste acontecimento propulsor da Modernidade: DONATO, Manuela; MELLO, Vico. *O pensamento iluminista e o desencantamento do mundo: Modernidade e Revolução Francesa como marco paradigmático*. **Revista Crítica Histórica**. Ano II, nº 4, dez/2011.

imagens e significações até que tomemos consciência da forma como cada chave poderá abrir cada porta, fechadura ou cadeado. Existem mudanças de perspectivas, tomadas pela razão, que podem levar um sujeito a evidenciar palavras retrógradadas a que direcionava tamanha atenção.

Neste contexto, o pensamento racional promoveria a tomada de consciência, uma iluminação às ideias ainda obscuras: vemos as expressões sólidas se desfazerem através dos versos e de suas pausas no decorrer da leitura, em que uma colher de prata pode, de repente, azinhrar diante da corrosão de seu material, mesmo que tal expressão caracterize apenas o efeito corrosivo no cobre ou latão. Se dissolvem as perspectivas do eu-lírico, num movimento de aparente perplexidade e um mínimo de compreensão. Ainda que pareça ter ciência sobre toda a movimentação que lhe causa embaraço, os acontecimentos urgem, sem previsão ou controle das transformações a que seu olhar se vê defrontado.

E uma colher de prata
Na boca,
Azinhrada
Lentamente, por dentro.
(FRAGA, 2008, p.147)

A opção em manter a história do eu-lírico distante é livre, momentaneamente ou não. A maturidade do leitor determinará até onde alcançam os seus olhos, ou se os seus olhos podem alcançar uma maturidade através da leitura. Se a poesia tem uma escrita tão fluida a ponto de nos oferecer imagens, tudo passa a ser relativo: um leitor sentado no canto de sua sala em uma noite chuvosa, pode estar, na verdade, em uma ensolarada ilha às três da tarde. Ainda que existam leitores que permaneçam na sala, nos parece que a própria poesia de Myriam Fraga tenta demonstrar a existência desta outra percepção: precisamos aprender a “ver”, um pouco além das palavras.

Quando questionada em entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, em 2009, sobre “Como nasce um texto?”, a escritora revela o cuidado e atenção que tem ao escrever qualquer conteúdo de seus trabalhos, demonstrando que a “finalidade” da obra tem intencionalidade e importância para iniciar a escrita, bem como tem influência as “circunstâncias” ou “momentos”. Na sua resposta, podemos perceber como os sentimentos movem as palavras da autora e, inclusive, de uma consciência sobre a repercussão no leitor diante de suas letras:

[...] já que estamos tratando principalmente de poesia, duas coisas me parecem absolutamente necessárias para que um poema possa não só revelar-se, mas realizar-se em plenitude. Em primeiro lugar, é preciso que

haja uma deliberação, um intenso desejo de expressar-se. Alguma coisa que precisa e merece ser dita. Em segundo lugar, é preciso saber dizer, ter a consciência do ofício que faz com que a emoção se condense e se apure, transformando-se em palavras. (FRAGA, 2011, p. 309)

Em *O estudo analítico do poema* (1996), o crítico literário Antonio Candido expõe que as palavras são partes intensamente significativas na poesia e que o intelecto do poeta é o responsável por moldar cada termo em seu devido local para que as ressonâncias apareçam. A palavra, então, seria como um instrumento de trabalho orientada nas disposições dos versos de forma articulada e racional.

Deste modo, a poeta arquiteta a trajetória da personagem e nos faz sentir parte do enredo, tanto como acompanhantes de jornada quanto protagonistas e aprendizes. Nesta poesia, há um eu-lírico confuso e movido pela fluidez das palavras, como numa dança, acompanhado pelos ritmos dos versos, numa aparente busca em direção a um saber próprio que talvez lhe tenha sido negado. Esse direcionamento recente da personagem e, por conseguinte, ainda imaturo permite ao leitor a observação atenta ao desenvolvimento fortuito e em iminência. Estaria o eu-lírico a nos apresentar o funcionamento deste processo de ver?

Cem olhos cegos
Enrugam a pálpebra
Sobre o que espreito

E nem reparo
No que assemelha,
Identidade de
Dois espelhos.

Lâmina espessa,
Porta trancada,

Um rosto abrindo
Para o silêncio,
E a outra cara
Sorrindo ao nada.
(FRAGA, 2008, p. 147)

Se em alguns momentos o eu-lírico vê, se apercebe de algo, noutra não sabe do que se trata: são “cem” olhos cegos, ou não há cego algum? Um jogo com as palavras e a sonoridade nos apresenta novas significações. A poesia demonstra sua sagacidade em meio a uma simplicidade ímpar e uma disponibilidade a espreita desta outra percepção. Se há olhos cegos, mesmo que a enrugam suas pálpebras, não podemos qualificar possível o advento da visão; já “sem” olhos cegos não espreitariam algo que não estivesse minimamente ajustado ao seu

campo de visão, enquanto realizam o movimento de enrugar as pálpebras. O ato de observar parece tomar uma certa consistência, ainda que não haja uma visão completa ao espiar; neste caso, haveria uma intenção do indivíduo enquanto aguarda por algo em uma posição de espreitar: algumas vezes se surpreende, noutras se é surpreendido.

O não reparar em algo pode ser um risco, ainda que a mínima percepção coloque a personagem em uma posição menos vulnerável. O saber de algo, ainda que não se possa estabelecer defronte de tal desconhecido, antecipa alguma preparação ou defesa; ao menos o súbito pensamento da surpresa pode parecer menos aterrorizante. O eu-lírico segue dizendo da existência de “dois espelhos” caracterizados como “identidade”: seria identificação ou reconhecimento de sua individualidade? Poderia ser os dois de acordo com a significação que tal espelho equivale? O que “assemelha”?

Dada a qualidade do material deste espelho, “espesso”, pesado, denso, não podemos inferir acerca da constituição de seu reflexo. Contudo, a aproximação de tais características a uma porta nos parece viável. E é exatamente esta a palavra que vem logo depois. Porém, o signo “porta” faz esvaír a nossa constatação de uma outra paisagem quando a adjetivação que lhe acompanha é “trancada” e, desta forma, não podemos ainda acessá-la. Neste sentido, vale retomar que o novo olhar se mantém à espreita e este verso compõe, ao seu final, uma vírgula.

O que ainda poderá surgir parece ser uma incógnita à personagem, e sua coragem em seguir o caminho é capaz de manter o leitor alerta e disposto a compreender sobre esta experiência registrada. O desconhecido, mesmo como “vazio” ou “nada”, apresenta um temor menor; obscuro, que é mistério, parece tomar a forma de um segredo inexplorado e, sendo assim, a presença das incógnitas servem de auxílio para a exploração disto que não se sabe. Como pistas espalhadas nas paisagens, para o eu-lírico há duas opções: ou tenta ignorar as palavras que pulsam e se exibem às suas vistas, ou tenta entender o motivo de tamanha exposição daqueles termos.

Ao analisar a poesia de Mario de Andrade, em *O arlequim da pauliceia* (2012), Aleilton Fonseca destaca como as paisagens têm intensa repercussão nos escritos do escritor e na promoção de uma lírica que ultrapassa os limites do material, numa observação da cidade enquanto signo multifacetado, plural. Neste contexto, assim como Myriam Fraga, os significantes que emergem tocam na humanidade, que é parte da paisagem, na ótica de como é visto e de como se vê: o poeta “[...] dirige-se a uma consciência maior, numa demanda por valores autênticos” (FONSECA, 2012, p. 253).

O eu-lírico de Myriam Fraga parece adentrar na opção mais complexa e adepta aos poetas, segundo o autor supracitado; os versos que seguem demonstram “Um rosto abrindo /

Para o silêncio” (FRAGA, 2008, p. 147), momento em que os poros se dilatam para a recepção do que há de vir que, enquanto silêncio, permite que se possa escutar a sonoridade expressa por pensamentos próprios, sem intervenções externas ou compreensão de outrem. Quanto se pode escutar no silêncio dependerá da quantidade de palavras que estão ávidas ao descobrimento pelo seu inventor, e é então que as pausas poéticas têm o seu sentido ampliado: nada se perde, nem mesmo neste espaço aparentemente vazio. É o momento em que o leitor pode contribuir com o que lhe ocorreu diante da leitura da obra, queira este ou não; a opção de ignorar é algo que vem depois de lido.

Realizada a opção, por leitores e personagem, o eu-lírico segue nos dizendo sobre uma “outra cara” que pensamos ser a representação deste desconhecido que o circunda. Inicialmente, nos diz de um rosto e, em seguida, uma cara. Logicamente, temos duas faces; contudo, a segunda aparece em um tom de distanciamento ou até ocasionada por alguma tensão à sua aproximação, já que é algo que não se sabe, oculto, ainda obscuro. E que lhe sorri. Cara também é comumente utilizada para se referir à face de qualquer animal. O animalesco lhe sorri?

Como poderia ser este sorriso senão uma forma grotesca que se delineia de traços rígidos e pouca delicadeza? O animal, antes traiçoeiro na primeira poesia, agora se aproxima cada vez mais do eu-lírico, e lhe sorri. Metonimicamente, nos transportando a uma face um tanto quanto assustadora, um encarar de expressão que causa espanto, surpresa e desassossego. Principalmente, por nesta etapa de ver já se ter a consciência – após passado pelo dizer – que esta expressão estranha que lhe aparece mantém uma distância equivalente à visualização de seus pés em uma posição ereta. E seria a máxima distância possível, já que a face que lhe causa tanto alvoroço não está nada mais e nada menos do que dentro de si.

Cidade exata
De apodrecer

Que olho fóssil
Percorre os traços
De não querer?

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

E as chuvas lavam
A carne gasta,

Coisas e bichos

Na mesma intensa
Barrela amarga.
(FRAGA, 2008, p. 148)

O interior do eu-lírico cada vez mais amplo e fragmentado: composto por vários pedaços, agora isolados e deixados à mostra para uma possível compreensão. Que fazer com tais palavras submergidas de profundezas obscuras e instaladas como paisagens comuns? A “cidade”, que é “exata”, parece prestes a “apodrecer”, e a personagem observa e questiona sobre este movimento do deixar morrer. Parece ter ciência acerca do teor fúnebre dos acontecimentos que a cercam; contudo, evidencia um olhar imóvel, antigo e petrificado diante de um possível perecimento do que anteriormente lhe aparentava familiar.

E por estar tão próximo da dissipação de conteúdos cimentados, uma parte de si sente e sofre diante das rachaduras que se formam gradativamente, não havendo outra alternativa senão silenciar seus pensamentos como cidades-rios, desabitadas assim que invadidas pela força das águas e, depois, postas sob uma profunda e densa massa líquida. O “não querer” parece ser o que há de mais verossímil e enganador, pois, sem as “corredeiras”, tampouco se poderia acessar a “água morna” e sem a água não seria possível o ato de lavar, que a personagem representa pela chuva em seu contato com a “carne gasta”. O eu-lírico, então, evidencia a dificuldade de tal processo, em uma constante e silenciosa luta com as palavras, emoldurado pelo desgaste que arrebatava o seu corpo.

Enquanto há algumas palavras, se percebe a necessidade de deixar ir, porque outras precisam ocupar o espaço vazio, mas quais? E por quanto tempo vazio o espaço permanecerá? Em *Luto e melancolia* (1969), Sigmund Freud estabelece que o sentimento de luto ocorre numa reação a perdas de alguém ou de alguma coisa, como pátria, liberdade, ideias, ideais, dentre outros. Neste contexto, o sujeito tenderia a focar na perda, podendo ocasionar negação ou resistência em aceitá-la para que não se adentre a este espaço vazio ou se mantenha na impossibilidade de construir novas significações que preencham tal espaço. O psicanalista comenta que “pouco a pouco a realidade se efetiva”, como um desimpedimento para as possibilidades.

Um novo olhar não se faz e nem se estabelece facilmente, pois, se assim o fosse, as memórias passariam a ter valores fugidios. Já que lembrar é falar de si, estaria também o discurso social acoplado em nossas vivências sem a nossa autorização? Como falar de si sem falar do mundo em que estamos inseridos se, quando adentramos à vida, há alguém que nos diz como agir? A impossibilidade em pensar diferente é uma impossibilidade às inovações.

No entanto, se não acolhidos por alguém e instruídos até mesmo na inserção da língua, como haveria o desenvolvimento da capacidade de pensar tais questões?

São “coisas e são “bichos”, uma composição nossa baseada em fatos de outros, composições inadequadas e coerentes, espaçadas por sentimentos de dor e também tranquilidade. A intensidade compõe o ritmo, a narração faz a sonoridade, os versos brincam ao entorno das letras, a poesia se constrói com as rimas, e o que se perde é algo de métrica, das técnicas presas e inflexíveis. A distinção entre a poesia clássica na vida moderna, entre a poesia contemporânea e as palavras enquadradas, este espaço estranho propício ao movimento inerente à vida e um resto que se esvai por uma “barrela amarga”. São cinzas, de sabor desagradável.

Aqui
Se mastiga
O tempo,

Um dente de
Ouro, e
O sangue
Escorrendo das
Gengivas.

Aqui se desfazem
Os tetos
Num derreter-se
De estuques,

Argamassa de excrementos
De pássaros vagabundos.
(FRAGA, 2008, p. 148)

A passagem do tempo como uma continuidade incerta ao eu-lírico em meio ao desconhecido que se apresenta, tempo mastigado, ruminado, em velocidade indizível e relatividade comprovada. O que se sabe é que as transformações, modificações de percepção, apesar dos silêncios e pausas, não cessam de se escrever. O dito se faz infiltrado, não simples fato ao acaso, mas participante ativo de uma parte corpórea impregnada também de sangue: podemos nos irritar com a fala dos outros quando não concordamos com o que sai de seus lábios; porém, e quando nossas palavras são firmes e afiadas no nosso dizer próprio? Palavras que fogem, arredias, indomáveis, são estas as que provocam o “sangue / Escorrendo das / Gengivas” (FRAGA, 2008, p. 148).

Neste contexto, “se desfazem / Os tetos” (FRAGA, 2008, p. 148), ainda que feitos de material maciço e sólido. A intensidade a que são defrontados iniciam por “derreter-se” os

“estuques”, as bases mais superficiais, feitas de cal ou gesso, são os primeiros afetados e as imagens que dispomos nesse momento realizam a magia poética.

[...] Fraga estabelece projeções que representam através dos poemas mencionados paisagens que poderão ser vistas e sentidas através da semiótica e da perspectiva topofílica, no intuito de verificar como o humano se reconhece nesse cenário. (TRINDADE *et al.*, 2013, p. 560)

Neste aspecto, ao estudo dos signos em sua pluralidade somam-se os afetos dispensados a paisagens, estas partes da ficção de cada um, da observação viva de experiências e ficções criadas a partir de tais. O eu-lírico demonstra que algo dentro de si, após a busca e mergulho em seus significantes e percepções, está em movimento acelerado; ao leitor, as palavras apontam súbitos incômodos sobre a ocorrência desta agitação: os signos não parecem mais tão sólidos quanto antes. Paredes se desfazem, argamassas descascam, dissolvem, e a comparação destas massas que se esvaem a “excrementos”. Não haveria palavra melhor para descrever algo que não se necessita dentro de nós e, como tal, precisa sair. Porém, antes eram teto.

Um teto prestes a se quebrar, construído de estuques e argamassa, de excrementos. Estes últimos, depositados por “pássaros” – representação da liberdade? Na obra *Rainha Vashti*¹⁶, a aparição de tal significante soa neste tom mais familiar, como se o voar inserisse tal perspectiva de amplidão e harmonia. Já em *Paisagem ou da impossibilidade de ver*, há algo de dúbio na significação: estariam os pássaros em liberdade a depositar tais restos de seu corpo? Ou uma liberdade aparente, já que se livre não realizaria tal feito em outrem? E por qual motivo exatamente no teto deste eu-lírico? Poderia ser sua própria liberdade sobrevoando a construção, à espera deste desmoronamento? O que sabemos é que são pássaros “vagabundos”, seja abrangendo sensações raivosas, ou apenas para expressar as suas perambulações.

Devaneios em ócio a planar nas construções, agora, em movimento claro e tempestuoso. Não há como não haver sensações e sentimentos envolvidos em todo esse processo, ainda mais ao ter o eu-lírico leves percepções de que os pássaros não deveriam estar naquele lugar, nem voando distantes e nem lançando excrementos. É como a consciência de uma responsabilidade por manter transparência ou apagamento no próprio voo. Como em

¹⁶ Obra publicada em 2015, baseada em relato bíblico do livro Esther. Myriam Fraga destaca as percepções das subjetividades dos personagens, tendo como protagonista a Rainha Vashti, que busca encontrar sentido para sua existência no decorrer da narração em formato de peça teatral.

Femina, com *Pássaros no coração*¹⁷, onde a escritora nos diz de espaços vazios com pássaros a voar e da constituição de suas penas, as asas, “feitas de enganos” (FRAGA, 2008, p. 385).

As perspectivas possíveis, envoltas por todas as impossibilidades nem apresentam facilidade para acessá-las e tampouco se mostram como gostaríamos de ver. O que gostamos de ver, vemos, e o que não nos deixa confortáveis são encaminhados para depósitos de impossibilidades. É como um local empoeirado com ideias dentro de caixas amarradas à nós. A nós mesmos e a nós cegos.

Eu que te explico
Sei,
Eu que te invento,
Inexplicável e
Obscuro labirinto.

Cumpro o meu giro
E, paciente,
Lentamente desfaço
Os teus romances.

Fim e princípio
Desato,
Suja meada viva
Entre os meus dedos,

Súbito réptil,
Serpente que se enrola
Na pedra curva do
Tempo
E morde a cauda.
(FRAGA, 2008, p. 149)

A personagem inicia a estrofe tornando possível uma comunicação com os desconcertos que lhe afligem: “Eu que te explico / Sei, [...]”. E, por saber, atribui a si a responsabilidade de suas criações; esta singularidade voltada a si delimita um espaço, determina a viabilidade de uma distinção, unicidade, especifica o que há de exclusivo, único ou peculiar e raro. Num posicionamento em frente às palavras criadas; enquanto as observa, aguarda uma extensão de pensamento que lhe permita recriá-las.

Pois, ainda que tenha percebido o teor de suas próprias invenções, estas ainda são para si “inexplicáveis” e partes de um “obscuro labirinto”; assim como caminhos entrecruzados e dispersos, alinhados de acordo a uma desordem de difícil apreensão. Sabemos que, em todo

¹⁷ No espaço vazio / De meu peito, / Voam pássaros. / Asas feitas de enganos, / Promessas como penas / Soltas ao vento. (FRAGA, 2008, p. 385)

labirinto, por mais que haja dificuldade na compreensão do espaço, estes são criados geralmente com uma porta de entrada e outra de saída, independente do seu formato, complexidade ou tamanho. Então, sabendo ser um labirinto, tem agora a opção de sair.

Os verbos associados ao pronome singular “Eu” (FRAGA, 2008, p. 149) se ajustam a imperativos e imposições diante de uma responsabilidade inerente, enquanto o intrínseco “lentamente” adere a uma flexibilidade incomum e a paciência surge no intermédio deste movimento de desatar nós, desprender costuras alinhavadas pelo tempo e por palavras que permaneciam em concordância ao fluxo natural dito por alguém; constituindo “novelos”, linhas embrulhadas, narrações dispersas e um enredo de palavras descoordenadas.

Uma “meada”, porções de fios, linhas tão intensas que lhe são adjetivados de “viva”, numa personificação do que parece mais denso ao eu-lírico. Do que, além de vivo, é dito “sujo”, e ainda que mantenha tal conotação a um desatar de linhas penoso e árduo, a ação de desamarrar e soltar os fios permanece em andamento, já que estes significantes de aparente consistência pesada são, aos poucos, observados a escorrer “entre os meus dedos” (FRAGA, 2008, p. 149). O eu-lírico nos diz de uma interferência menor de tais signos e significantes, que antes poderiam lhe prender as mãos e que, entre os dedos, não há outro meio que não seja deixá-los cair.

O filósofo Sartre afirmava sobre a densidade que a liberdade tem para nós, humanos, termo que muitos utilizam referindo-se como vontade e apreço, mas que poucos costumam realmente buscar o seu sentido em realidade. Em *O mal estar da civilização* (1930), Sigmund Freud investiga sobre os significantes externos e internos ao sujeito e afirma: “a liberdade não é um dom da civilização” e, com isso, institui a responsabilização do indivíduo entre deixar esvair os signos que lhe são comuns e habituais mas não tão satisfatórios para si, ou manter-se alienado a estas palavras que, por atuarem em sua própria repressão, traz sofrimento.

O que fica nas mãos do eu-lírico é o que ainda se aceita, que se pretende manter, dentre as caminhadas dos labirintos e paisagens distintas evidenciadas no trajeto: o espaço é moldado de acordo a um mecanismo de “fim e princípio”, onde algo precisa sair para que seja possível a inserção de novos signos, significantes, paradigmas ou questões. Evelina Hoisel (2011), em prefácio ao livro que abarca as poesias da escritora, afirma que “a lírica representa uma fissura na racionalidade técnica e uma imersão nas esferas subjetivas” (p. 12).

Neste contexto em que as imagens poéticas inserem-se cada vez mais no interior da personagem, uma parte deste, cansada de toda a desordem a que os significantes tentam representar, reaparece com face animalesca, um réptil, que comumente se arrasta e pode ter característica de ser traiçoeiro; o retorno do eu-lírico às duas faces: uma seguindo e buscando

compreensão das paisagens de seu labirinto; outra, com preferência à imobilidade, de boa relação com os costumes, e com receio a toda e qualquer possibilidade. No final da estrofe, “morde a calda” – uma agressão a si, mas antes, um apelo ao “tempo”, num verso solitário, apenas com esta expressão. Qual é o momento em que o réptil troca de pele?

Uma marca do tempo se faz na pausa da estrofe até que se inicie a seguinte, e os fins e começos se misturam nos versos, com sonoridades que denotam conforto e outras como imperativos de desassossego. Palavras vivas, soltas, pequenas, enormes, todo o tipo de palavras esmiuçadas em sua significação, longe de um acaso que justifique os termos, suas posições, acompanhamentos de vírgulas e pausas. Com o resultado na reflexão do leitor, projeção de imagens, pensamentos ligeiros, tristezas passageiras e, quiçá, dúvidas insistentes fazendo morada em sua consciência: há como ler Myriam Fraga sem se deparar com sentimentos?

Trocas de peles, mudanças de ciclos, novas percepções, o eu-lírico mostra o caminho e alguns leitores o veem; algo tão raro não poderia estar na superfície das palavras, senão, na profundidade das letras, nos ritmos, sons e tons. Cada qual irá escutá-las ao seu modo, mas a narração continua a mesma. Não importa a época a qual participamos do efeito da arte em nossas vidas, parece que nos surpreenderá independentemente do dia, mês ou ano. Espaços de tempo, profundezas da alma, cidades enquanto extensão territorial e sonoridade enquanto extensão de si; a personagem, a cada estrofe, demonstra alguma transformação acerca de suas ideias e sentimentos.

Uma cidade
Como um borralho
Onde me arrasto.

No quente espaço,
Sujo regaço
De cinza e trapo,
Bicho deitado,
Rumino as brasas.

O olho imóvel,
Bola de vidro
No duplo engaste,
Aqui contemplo
(Mas nada é claro)

Com a fixa córnea
E a íris cega
Dos empalhados
(FRAGA, 2008, p. 149)

Cada palavra tem a sua significação, cada sonoridade cumpre o seu papel, o eu-lírico caminha em uma tortuosa paisagem de angústias sutis e ferozes a espiar o seu trajeto. Angústias suas, criações de descontentamento, extensões de “brasas” quentes e cinzas, “borralhos”, e uma figura que se sobrepõe a estes restos, num movimento reptiliano de se arrastar sobre as sobras de uma intensa combustão. Não há mais o fogo, mas há brasas e cinzas num contato direto com a personagem. É o momento da troca de pele? Lesões, vermelhidão, queimaduras, são o que decorre do contato direto com os restos do fogo.

As cicatrizes se contrapõem às expressões que beiram o aconchego. O espaço é dito “quente”, e o “bicho” se diz deitado no que é “sujo”, mas também “regaço”, como se tal espaço pudesse ter características de um colo, como se a concavidade a qual se deita fosse parte de sensações das quais ainda não pode se desvencilhar, mesmo que estas sejam responsáveis pelas marcas dolorosas em sua pele. A excitação, neste momento, pode tomar conta do leitor em súbitos pensamentos imperativos de proteção à personagem: por que simplesmente não se retira de tal local? E a nossa resposta vem, em seguida, no último verso da segunda estrofe: “rumino as brasas”.

Ainda que saibamos sobre as imprecisões nas palavras poéticas, dadas as suas múltiplas significações, as imagens plurais que se formam diante da precisão das palavras compõem a leitura que fazemos do texto. E é a partir destas que nos direcionamos, enquanto leitores, às emoções pretendidas na narração, como se sentíssemos junto ao eu-lírico um pouco das emoções a que se dispõe na transmissão. O ruminar de brasas, por exemplo, poderia ser substituído por um momento de reflexão; contudo, não é um momento qualquer, sem sensações e emoções presentes, é rever o que foi engolido, cogitar profundamente o teor do fogo que fazia parte do seu corpo, já que no interior, por um movimento de regurgitação, é devolvido à boca. Na biologia, local em que iniciamos o processo da digestão, ainda que esteja sempre disponível a opção de colocar para fora, caso algum sabor ou algo de estranho seja detectado pelas papilas na língua.

Como “brasas”, contudo, não estamos falando precisamente do movimento biológico do aparato digestivo, senão da impossibilidade de manter dentro de si opiniões, conceitos, crenças, palavras escutadas e concebidas, expressões em outros tempos convidadas e engolidas, partes do eu-lírico que, agora, parecem não mais ocupar local fixo internamente, não lhe serve como produto estável ou alicerce, mas também não se pode inferir um local a sua estabilização, não se sabe da existência deste espaço. São palavras agora descobertas com

características de fogo, cinzas e brasas, responsáveis por cicatrizes e dores que se alojavam em seu corpo.

Enquanto as brasas são ruminadas, pensamentos, reflexões e devaneios ocupam local de privilégio. Não há temporalidade, o espaço ganha tonalidade de vazio, há olhos imóveis, fixos, cravados numa expressão de descrença ou observação assustada. O que se vê é o que se teme, e não se compreende por estar localizado dentro de si, sendo parte unicamente de um movimento próprio de tragar, deglutir, inserir garganta abaixo, propiciar estadia e morada num corpo que é seu, ou não seria? Se é, como pode tal termo tomar forma e inserção em proporção tal? Estes termos brasas, estes resquícios de chamas, esta intensidade aguardando um mínimo de oxigênio para dar vasão a sua luz que queima e produz sombras.

A imobilidade da personagem se justifica então também no seu cuidado em ver as perspectivas nos mais diversos ângulos que lhe seja possível, já que um simples movimento pode refazer as ações as quais, agora, passam por uma avaliação. A reflexão se mostra muda, o silêncio acompanha os significantes deste procedimento que se aproxima ao luto¹⁸: há palavras prestes a se perder ou um indivíduo a trilhar este mesmo caminho. Com a córnea “fixa” e a “íris cega”, de “empalhados”, o eu-lírico diz da mortificação que invade o seu ser, ainda que tal estagnação corporal não se presentifique em sua mente, que parece em estado constante de atividade, já que a personagem parece desperta quando nomeia o seu momento atual de “contemplação”.

A contemplação implica uma concentração prolongada, uma forma de compreensão mais profunda, momento de reflexão em que as nossas sensações se misturam ao cenário exposto e, geralmente, nos proporcionando percepções críticas aguçadas em distinção a um olhar superficial. Ainda que isto ocorra ou, talvez por isto, as significações demonstrem teor de mortificação: “ossário”, “nefasto”, “esqueletos”. E, então, um outro modo de dizer da contemplação parece ecoar de uma forma um tanto quanto estranha ao leitor: há como um olhar de contemplação se desassociar do significante de admiração? E como tal olhar pode se associar a tais significações relacionadas à morte?

Ossário vegetal,
Teu liquidante
Acervo

jaz intato

Sob o bordão nefasto

¹⁸ Estado de angústia ocasionado por algum tipo de perda ao sujeito. O assunto pode ser aprofundado no texto “Luto e melancolia”, em: FREUD, Sigmund. **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

Do inventariante.

Proprietária de tudo
O que é inscrito
circunscrito

E maldito
Te proponho:

Unir teus esqueletos
Aos manes que disponho.
(FRAGA, 2008, p. 150)

Se diz da morte, não é qualquer morte, e seguramente não é sua morte literal, já que a narração não se encerra nestes versos. Se há uma morte, parece ser de algo familiar ao eu-lírico: seguiremos com cuidado ao adentrar na imensidão destes versos, ao buscar uma compreensão sob a perspectiva diferente que ao eu-lírico agora foi permitida, desde que iniciou um movimento de aparente inércia ao observar os seus labirintos. E nos surpreende, ao final dos versos, se percebemos que tal morte não qualifica um significado de ausência e desaparecimento permeado de obscuridade ou temor: a escritora vai além através de suas palavras.

Na primeira linha, o eu-lírico nos diz sobre um “ossário vegetal” de “liquidante acervo”, e, através do distanciamento de um dos versos, pontua como este permanece sem qualquer tipo de toque ou movimento externo. Na constituição do texto, podemos compreender sobre a distância que busca comunicar diante do que parece ser uma nova perspectiva, mesmo que representada pela inércia da morte. O verso que se distancia não faz parte de um erro na escrita ou demonstra aproximação, está ali para comunicar, fazer compreensível a distância não só pelos termos referidos.

E a palavra que acompanha tal distanciamento é “jaz”, que é comumente associada à morte e tem, na sua significação mais precisa, a ação de jazer, estar deitado. O acervo que a personagem adjetiva por “liquidante” parece demonstrar que parte de algumas de suas conclusões estão agora em um outro espaço, num distanciamento de outras de suas paisagens, como se numa visualização da não conformidade com tais aspectos e novas perspectivas que agora parecem adentrar o seu ser.

Ainda que a dolorosa visão favoreça o assombro diante do encontro com chaves e portas antes inacessíveis, o eu-lírico parece caminhar na saída de verdades absolutas para construções de suas próprias verdades. A morte que se apresenta nas palavras tem tom firme, não denota caos, senão a vontade de uma ausência consciente do que por muito tempo foi

parte das paisagens do eu-lírico: “todas estas paisagens transformam-se em terra ignota, desconhecida, que se dá a conhecer quando inventada” (HOISEL, 2011, p. 18). Seus labirintos aparentam menos desnorteantes e as sonoridades não mais sustentam a angústia do desconhecer.

A personagem, sabendo de suas criações, permite que o enigma tenha uma face menor e a delicadeza a qual penetra em suas próprias descobertas pareça dissolver o sofrimento representado nos termos anteriores: sonoridades pesadas e tons opacos. Os versos seguem, ainda que as pausas de toda a poesia, dentre quartetos, quintetos e sextetos, envolvam sentimentos abrasadores, silêncios inseguros ou representassem assentos vagos em locais barulhentos; pois, a passagem das horas, as modificações dos espaços, pessoas presentes ou qualquer outra distração seriam mínimos detalhes alheios diante da imersão interior a qual a personagem busca dizer e ver.

Assim, afirma: “proprietária”, não só de um termo ou outro ou de sentimentos isolados, como de toda a produção, “de tudo”. A personagem se vê responsável por seus “bordões”, que nomeia “nefastos”, termos repetidos e tidos agora com significação de mau agouro ou coisa funesta da qual não se pretende revirar e tornar a repetir. O “inventariante”, implicado na contemplação de sua paisagem, parece perceber os maus ditos de suas palavras, os ditos pela metade e o que não se pôde dizer. Desta forma, fala de inscrições e circunscrições, como se buscasse a expressão mais precisa para demonstrar que a observação ao que havia, enquanto marca em seu corpo, também permite um posicionamento próprio, uma limitação decidida por si.

Então, ao “maldito” ou expressão equivocada, a personagem se dispõe a sugerir uma modificação. De acordo com as experiências que teve e as sonoridades alcançadas em suas vivências, propõe “unir” o que há de funesto, os “esqueletos” ou restos de seus conceitos antes rígidos e encorpados, como se a unidade com o antes obscuro tivesse neste contexto uma outra significação. A escritora utiliza o termo “mane” que representa na mitologia romana as almas com atribuição divina de ancestrais falecidos que, no contexto da personagem, poderia ser a representação de outras passagens ou paisagens as quais o eu-lírico tenha também sido perpassado por emoções intensas.

Este “mane” é o signo do que dispõe o eu-lírico, seu acervo de inscrições, sua constituição através dos aprendizados culturais e também a singularidade que transpassa estes inscritos, responsáveis também pelas circunscrições. O interior do eu-lírico, enquanto seu templo, e fonte de cuidados agora destinados a si – a uma observação distinta e ampla, uma transformação não só dos termos antigos, como na própria maneira de se enxergar, pois se há

a qualidade de “proprietária”, há também o estabelecimento de limites de uma propriedade na qual se é dono.

Só decifro
O que não vejo,
Tua funda cicatriz.

Gilvaz na pedra
E no tempo,
Sinal aberto
Aos segredos
Que adivinho
(E tenho medo).

Só desvendo
O que se esconde,
Marca de dente, vampiro
Desfeito nos teus calores.

Penetro
No que ignoro,
Teus dispersos
Labirintos.

E sinto que
O que espreito
É a sombra de mim mesmo.
(FRAGA, 2008, p. 150)

Ao se perceber dono de si e das palavras que lhe compõem, o eu-lírico agora caminha com maior qualidade dentro de sua imensidão, espaço criado de si, e por si. Porém, ainda qualificado enquanto local de deciframento, composto por inscrições cifradas, onde a vista do eu-lírico não consegue alcançar, nomeando “funda cicatriz”. Tal profundidade lesionada marca na pele de extensão ampla entre a ferida e a borda, representam em imagens o incômodo da personagem. E como adquirir um ferimento senão a partir do contato entre o externo e o mais sensível da nossa pele?

Em *A memória das paisagens líricas* (2011), Evelina Hoisel destaca, através da teoria de Theodor Adorno, a importância do externo ou social para a construção interna, subjetiva; a autora aborda a voz lírica enquanto ressonância de sentimentos e emoções. “Uma voz que se funde com o mundo, com as paisagens que projeta, no espaço do poema, a subjetividade de um eu que reverbera através da linguagem.” (HOISEL, 2011, p. 85) e, a partir da conexão do subjetivo com o social, considera a abertura de um espaço para rememoração ou reconstrução do mundo. No caso, o eu-lírico fragueano inicia a sua construção do lado de dentro, em

reflexões sobre si e o que lhe foi emprestado pela sociedade enquanto verdade: na construção de verdades próprias, revendo suas inscrições, signos absorvidos e que, no momento refletem o caráter insofrito dentro de si, marcas prestes a retirar-se de local privado.

Marcas no corpo, no rosto, “gilvaz”, vestígio da dor, onde um dia escorreu sangue quente; pulsação do organismo. O sangue se esvai, o súbito susto dá espaço para outras sensações e a cicatrização age ligando os tecidos a fim de manter o interior seguro. No entanto, o eu-lírico parece tentar expressar sobre alguma cicatriz não findada, e demarca que esta se inscreve na “pedra” e no “tempo”, enquanto “sinal aberto/ Aos segredos” ou fonte de descoberta para o seu deciframento. Neste ponto da narração, o medo volta a tomar a personagem, mas, entre parênteses: “(E tenho medo)”. Como se este fosse de um outro significado ou não mais fizesse parte deste espaço do qual o eu-lírico nos diz, uma saída do local privilegiado enquanto signo.

Não há mais o medo enquanto impedimento, este que vem entre parênteses, parece uma conclusão da existência, mas sem grandes afetos para considerar sua inscrição. Já que ainda que saiba do medo, a personagem segue reafirmando a sua constante busca interna: “desvendo / O que se esconde”, “marca de dente”, “penetro”. E como num procedimento cirúrgico, adentra a sua pele, transpassa os signos e significados encobertos. Atravessamento da pele que lhe coloca defronte do que antes mantinha em segredo, guardado, trancado, particularidades ignoradas, agora, labirintos dispersos.

Objetos, palavras, paredes, espaços, que mais pode haver num labirinto? A dispersão das invenções sabidas pelo eu-lírico parecem compor o cenário. A paisagem que se vê denota confusão, e as criações espalhadas parecem ocupar papel principal na cena. Como se poderia encontrar a saída diante de tantos obstáculos difusos dentro de tal espaço com tantas passagens? Ainda que assim o seja, as sensações do eu-lírico parecem atuar e exercer um auxílio na sua visão, já que seus sentimentos apontam a direção no que parece ser a aproximação de um deciframento.

O que “espreita” nomeia de “sombra”, local de ausência de luz, pouca visibilidade e talvez de um mínimo conhecimento, se seguirmos ainda a lógica inicial da luz enquanto tal. De qualquer forma, não é qualquer sombra, é uma sombra de qualidade individual e singular, uma sombra de si, “de mim mesmo”. Poderia a sombra de si representar um espaço escuro constituído de emoções não acessadas, ignoradas ou simplesmente esquecidas? E o que pode acontecer diante de tal aproximação ao eu-lírico?

Este é o centro,
O olho imóvel
Do círculo,
O agulheiro.

Uma cidade
Como advinha
Que não se explica.

Como um baralho
De cartas cegas,

Um rodopio
De pombajira,
Na noite densa.

Como um espelho
Girando em torno
De imóvel eixo,

Uma cidade
Como satélite
Da própria face.
(FRAGA, 2008, p. 151)

Enquanto “centro”, a “sombra” do verso anterior se insere em local privilegiado, há uma determinação após a pausa de apaziguamento e a leitura deste verso invariavelmente remete ao anterior como numa descoberta fortuita marcada por “voilás” ou “eurekas”. Talvez o entusiasmo possa representar a visualização de algum leitor que acompanha o ritmo da narrativa de forma tão singela de modo a suportar momentos de alegria diante da descoberta do eu-lírico. Ler Myriam Fraga é como percorrer um circuito povoado por pessoas de culturas distintas, onde qualquer suposição mediada por um olhar individual interessado e até mesmo corajoso, pode ser a qualquer momento destituído de suas razões, isto porque o leitor deve seguir numa regra específica e peculiar: as emoções são efêmeras e singulares.

De acordo ao estabelecimento dos versos, justificamos a seguir sobre o cuidado do leitor direcionado a personagem. Esta é uma representação do que ocorre de um verso para outro: entusiasmos, estranhezas, admirações, sobressaltos, o inesperado simplesmente nos aguarda no próximo passo, de uma linha a outra; as suposições se perdem oferecendo local para um espectador consciente de que suas visualizações seguem sendo suas, e as do eu-lírico também, da mesma forma. É neste contexto que as pausas deixam de advir somente dos versos, que as palavras ganham formatos as vezes irrepresentáveis, é quando estas sobrevoam as páginas e se insinuam ao leitor. “Diríamos que o leitor de poesia é uma vítima a cair sempre na armadilha da própria linguagem poética.” (CARVALHO, 2010, p. 2)

Como numa força oculta, as palavras se acomodam após sua apresentação, retomam as suas páginas, se assentam nas suas linhas, seguem a ordem dos versos e se mantêm na postura de auxiliares ao eu-lírico, na representação do que vê. Assim, a investigação do leitor continua, a narração segue e as palavras brincam, não necessariamente nesta ordem. E após os dizeres de aparente decifração, a personagem emite a sua perplexidade, tornando o que parecia ser um avanço fortuito à narração do eu-lírico, em uma cena de inesperado contato com uma determinada dor.

O olhar da personagem, “imóvel”, é descrito como agulheiro, como almofadas circulares oferecidas ao fixar de agulhas. Uma consciência da dor diante das inquietantes visualizações, a perplexidade na imensidão que se apresenta e que aparenta proximidade a si; um desconhecido tão próximo quanto a própria pele, agulhas nos olhos. Percepções que são advinhas, enquanto advém e emergem sem que o eu-lírico realmente as diga ou clame por tais, são como pensamentos estrangeiros, e desta forma, estranhos a personagem, num espanto de clara espontaneidade no ver.

Um momento de imobilidade é seguido por movimentos extensos e velozes, a utilização de cartas no jogo, o jogo da vida com “cartas cegas”, e a visualização das cartas por espantos intensos. Saídas do eixo, um rodopio peculiar de quem busca liberdade, arrebatamento na densidade dos pensamentos, uma noite de dois tempos, um enxergar no escuro, um olhar preciso e também uma imobilidade tênue e sutil. A representação da pombajira e símbolo da mulher independente, forte, sensual, dominadora, sem receios ou medos apoiados pela sociedade patriarcal.

A angústia antes apresentada, após tal significante torna-se fonte de movimento, como um período de instabilidade próximo de um recomeço por novas pontuações e termos adaptados e escolhidos de maneira alheia ao instituído no meio social. Uma significação firme, pontuada assim que o eu-lírico aos poucos concebe outras visualizações em formação nas suas paisagens, momento propício para transformações fortuitas e remanejamentos conscientes. Espaço com possibilidades a modificações em sua extensão e território, formas das casas, estabelecimentos escolhidos, moradores e palavras mencionadas como adjetivação. Neste contexto, “Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível” (PAZ, 1996, p. 13).

As cidades e a representação do estado experienciado tornam a poesia rica de imagens vivas a passear na imaginação dos leitores. Pois tais estados, mentais, vividos, se não-ditos, ou se ditos, permanecem na efemeridade das sensações particulares de cada ser, tendo o crivo poético a possibilidade de imersão em tais ambientes, já que as palavras escolhidas para

nomeações são também criações precisas e fugidias a depender do seu interpretador. Se assim não fosse, o ressoar não se daria, e as emoções estariam a espreita constante de uma sinalização em versos.

As imagens de cidades-satélites, que se erguem nas cidades vizinhas e utilizam os recursos destas, parecem-nos representar os receios da personagem, que dentre a não autonomia administrativa ou pouca atividade neste âmbito, equilibra-se entre desconhecimentos intensos: submissão as palavras ou independência de todas estas? O eu-lírico, nesta visualização, continua o seu caminho incessante em busca do que há de maior identificação consigo, pois as percepções dúbias que o recepcionam aguardam então, uma posição pertinente. Como ficará agora a paisagem?

Sei que não vejo,
Antes espreito.

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

É uma esponja
De fel,
Um travo
De sede intensa,

Quando o silêncio,
Leopardo, salta

E as finas garras
Rápido enterra
Na branca ilharga.
(FRAGA, 2008, p. 151)

O não ver acompanha o eu-lírico, ou este se mantém no não ver? Ou ainda, vê mais do que antes, mas não vê o suficiente? Os seus sentidos mais verdadeiros, pouco expostos, ou em busca de uma exposição segura, um momento propício para uma divulgação consciente e desabitada por palavras que teimam na oposição. Aquelas que aprendemos, e a partir delas, silenciemos e esquecemos o que não deveria necessitar de qualquer termo emprestado, senão os nossos próprios: sejam letras, marcas, neologismos, prosas, narrativas, frases soltas, versos. O importante é não se perder no caminho, obstruindo a habilitação de tais palavras; a cada nova expressão formada, vivida, cabe a atenção sobre o que nos é oferecido, a partir de tal visualização.

Talvez por isso, a espreita do eu-lírico se justifique: é um não ver já acessado, porém, não ainda aprofundado, mergulhado. A cautela da personagem, compreensível diante do sofrimento narrado, é novamente investida por signos de intensas sensações: “[...] sal / Nos olhos”, “[...] bolha / De fogo lento”. Tais palavras, nos direcionam a questionamentos acerca do que o mantém em tal caminhada, e logo, somos respondidos no decorrer dos versos. Há, para além do que machuca, uma ‘sede intensa’, como se o que sua espreita visualiza pudesse ser algo maior do que qualquer sofrimento experimentado.

A trajetória que lhe transpassa por significantes intensos e vivos, poderá tocar no que a psicanálise aborda como “desejo”, que seria uma expressão irredutível à necessidade, demanda e linguagem, como aborda LaPlanche e Pontalis (2001) em seu dicionário de termos psicanalíticos; em outros termos, o desejo seria o que há de mais próximo de uma significação do “ser” para o sujeito ou eu-lírico, que é possível de acessar enquanto passagem pelos significantes soltos, vazios, não mais pertinentes ou verossímeis, é como um trajeto de revisão e edição da vida: algumas palavras seguem, outras são excluídas, e algumas renomeadas. Retomaremos estas questões no decorrer do trajeto da personagem, que mesmo nas dificuldades encontradas, não abandona a si próprio e segue.

O desconforto que o atravessa é demonstrado a cada passo em que avançam suas vistas, contudo, a cada vez que avança, algo da paisagem amplia, um novo espaço e também, novas possibilidades. Novos pontos de ancoragem, locais de suporte e base, instantes para estabelecer qualquer cansaço referente a caminhada a que se propôs, e também parte inconstante já que se encontra ainda na iminência da exploração, visualização mais precisa sobre o que compõe tais ambientes.

A intensidade gerada pela aparição das novas terras, e as possibilidades de tal encontro, parecem direcionar o eu-lírico a elaborações que fermentam emoções intensas, em dimensão temporal de silêncio, e expressão veloz do animal “Leopardo”. Como se a espreita estivesse acontecendo no ambiente relatado e a sua aproximação agora, se apresentasse através de uma pele de grande porte, ágil e feroz. Ainda que, o animal evidenciado seja natural de terras africanas, e para nós, estrangeiro. Para o eu-lírico, também? A junção de características selvagens, podem corresponder a intensidade do momento vivenciado pela personagem, que no desconhecido espaço, ainda aprofunda o seu conhecimento e adaptação.

Um corpo povoado de significantes, ausentes, incisivos, nocivos, novatos, cada vez mais próximos da realidade das sensações experimentadas. Como uma invasão calculada e permitida, uma troca de expressões, ajuste das desordens, esclarecimentos em ato: o corpo marcado e riscado, pelas “garras” próprias, na “ilharga”, exatidão do ventre em suas partes

laterais. Seria a representação dolorosa do nascimento? Da morte das palavras mal ditas, conhecidas e ditas parte de si?

Boiam peixes
No aquário
De teus dias,

Solidão de carpas
Nos rios do tempo.

No silêncio
Do corpo,
Um ciclo lento
De ávidas sanguessugas

Ciranda que se arrasta
Na pele áspera
E suga
O seu próprio ventre.
(FRAGA, 2008, p. 152)

O que é mortificado, nos signos expressos e significantes ressoados, permite uma outra vivificação; como se a morte também espreitasse tal momento do eu-lírico, não para a finalização da vida, mas encerramento de um ciclo e início de um próximo, nascido através do próprio corpo, sem mãe, nem pai, um solitário lampejo de palavras presas, na consciência de dolorosa expressão, lenta, e a incidência de outros nascimentos mais, como reconstruções, imagens inacabadas. Através de Lo Bianco e Castro (2008), nos deparamos com o pertinente estudo de Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*, enquanto utiliza a metáfora para considerar a tradução e parece delinear o ponto de intermediação entre a literatura, com a escrita poética, a psicanálise e o eu-lírico fragueano. Sobre as palavras que escapam:

Benjamin (2001), [...] marca uma semelhança entre o texto e as sementes de trigo, fechadas por milhares de anos nas pirâmides, que, quando descobertas, vê-se que conservam sua força germinativa. É o vigor dessa tocha e a força das sementes conservadas que estão em jogo na escrita poética – trata-se para o poeta de mantê-los, vigor e força, pondo-os em palavras, traduzindo-os em palavras, fazendo a tradução a cada vez que se defronta com o impossível de tudo dizer. (BENJAMIN, 2001 *apud* LO BIANCO; CASTRO, 2008, p. 329-330)

Myriam Fraga brinca com os signos enquanto nos aponta as possibilidades e impossibilidades defrontadas pela personagem: as paisagens, aquários e rios, imensidões e locais fechados, onde a vida acontece mediante as visualizações de outros, com o alimento certo advindo de mãos de um dono que não é quem reside em tal reservatório de água.

Elemento natural que evidencia fluidez e neste caso, também inércia de movimento ou escoamento; uma representação da morte, em que o ambiente, por ser controlado, evidencia a ideia de não ser possível viver: “Boiam peixes”. Os peixes, quando neste estado, não mais constituem vida. O rio enquanto representação do tempo, o aquário como mortificações diárias.

Quando no cotidiano, o ambiente de locomoção, alimento e expressão, tomado por características de outros é tido como uma impossibilidade à vida: não mais se pode permanecer nadando ou em movimento, diante das evidências, esperanças e desejos de outrem. Tudo o que esteve colocado no aquário, sabemos, não foi uma ação realizada pelo morador, o peixe, nem mesmo a própria água que lhe possibilita a vida, porém, também sabemos que o peixe nasce em outras localidades, que não o aquário.

Adentrar as significações que representam mortificações de si não é um simples feito. Os versos que seguem são emanações do doloroso processo ao qual o eu-lírico narra. A percepção de uma necessidade em adequar o ambiente que se dispõe, pensamos ser o mesmo que constatar que uma vida dentro das possibilidades expressas por outros indivíduos não poderia continuar em junção de uma realidade gradualmente criada por si. Senão, seriam as visualizações de toda a manutenção dos equívocos cotidianos – o “[...] aquário / De teus dias,”.

Enquanto indivíduos esperançosos a visualizar as tramas do eu-lírico, não sabemos se somos os que se movimentam em aquários ou aqueles que participam da ornamentação. Um ou outro, abertos a possibilidades, já que o verso não encerra nesta estrofe, trazendo no seu contexto a vírgula, instrumento que representa na língua escrita que há ainda mais palavras a advir. O verso que segue, nomeia os peixes de “carpas”, espécie muito utilizada em ornamentações, mantidas em aquários e também símbolo de sabedoria e resistência, em países asiáticos. Neste ponto, podemos pensar que poderia haver uma escolha do peixe em manter-se no aquário ou não?

Vimos ser possível falar da morte, ainda que haja a existência. E porque não dizer da vida construída constantemente, numa constância de novos espaços? Se o nosso corpo biológico não estivesse a mercê do tempo cronológico, quantos adultos teriam expressão infantil? “Solidão de carpas”, o movimento em bando, no plural, caracterizado pela inviabilidade no sentimento do grupo, uma impossibilidade à continuidade de expressões e palavras moldadas pelo contexto, por outros peixes ou pessoas, com o ‘s’ de carpas, no plural.

O plural interno desmistificado, avaliado e fragmentado, revisitado e reestruturado, reelaborado, reescrito e ramificado. Todos estes termos, sem uma ordem específica, na busca

desenfreada do singular. As tentativas de retirada do “s”, narradas em cinquenta e sete estrofes, moldadas nos cento e noventa e um versos, numa oscilação necessária para o estabelecimento menos incerto de suas próprias verdades, também perpassadas por considerações incalculadas e vorazes, a fim de submeter ao questionamento ascensões subjetivas pouco qualificadas, já que na estrutura social capitalista vivenciada, o que tem por dentro não é algo que possibilita a obtenção de dinheiro, contudo, talvez, algo mais valioso: um poder pessoal, pautado em saber que as palavras existem para serem bem utilizadas. Nesse caso, o plural, seria como um tamponamento das particularidades.

As “sanguessugas” poderiam ser a representação da ordem, bem como a “ciranda” do próximo verso. Se alguém sai da roda, haverá uma ruptura, suprimida posteriormente pela junção dos que ali mantém o movimento em círculos, mas tal ruptura para ser realizada faz necessário abrir mão do toque sustentado por outras mãos, de todos os lados, que são dois, esquerdo e direito; à frente a visualização dos outros em mesma intensidade e caminhada, às costas, nenhuma visualização, pois tal movimento impede que se faça em ato o giro para este outro espaço.

Para o eu-lírico, a ciranda “se arrasta”, como um movimento em câmera lenta; parece a visualização da personagem entorpecida por palavras que clamam por novidade, cansadas de permanecer no mesmo movimento, nos mesmos passos. Não mais em conformidade, a pele se faz “áspera”, inconstante e irregular, incoerente ao meio inserido ou já imprópria para esta manutenção: visualização de um plural disperso e indeterminado, sem definição ou paisagem concreta, falta de autenticidade, sobra de conformação. O próprio ventre do eu-lírico, no final do verso é sugado, direcionando o nascimento de seu novo paradigma a curiosa espera do leitor: que houve ao eu-lírico? Foi impossibilitado a nascer?

Aqui o lógico fio
Do tecido
Se esfiapa,

E o mágico risco
Aparece
De um debuxo,

Ladrilho de um chão
Incerto
Palmilhado de outros
Usos
E de outros passos
Secretos.

E onde a escumilha

Se esgarça,
Adivinho um outro rastro
E um desenho mais vasto.
(FRAGA, 2008, p. 152)

No “aqui”, em última estrofe, após a passagem pela totalidade dos versos, irregulares, dentro de cada estrofe tomada por quadras, quintilhas, sextilhas e septilhas, as palavras foram representantes da expressão da personagem, na utilização dos signos – os mais fiéis possíveis – diante das suas sensações. Sendo os signos sustentados erroneamente, o direcionamento a um espaço a parte, possibilitando que os mais sinceros permaneçam e ordenem a paisagem incomum traçada gradualmente através da narração. Vimos a personagem estabelecer posturas firmes, em oscilação a cansaços descritos com a mesma intensidade da firmeza citada, demonstrando a não facilidade no estabelecimento do local encontrado por si.

No “aqui”, as formas são construídas enquanto as palavras são contestadas, pois o espaço visualizado não poderia acolher as mesmas palavras, tendo este sido visualizado através do questionamento e desconfiança destas que faziam parte de antigo ambiente. Se tais palavras retomassem o seu curso e recorressem a necessidade de estabelecimento na nova paisagem, esta logo deixaria de ser espaço de criação, sendo inundada por significações contraditórias, já conhecidas, confortáveis e responsáveis pela dissolução de algumas das possibilidades do local amplo e vazio. Deste espaço sem signos evidentes, o eu-lírico diz perder-se da logicidade, onde o “tecido” construído “se esfiapa”.

O “tecido”, podemos ler enquanto toda a construção que fez de sua trama, pois a palavra derivada de “tecer”, remonta do latim “texto”, este conjunto de termos narrados, apresentando significados ao leitor. Para o eu-lírico, agora, enquanto tecido esfiapado, desmembrado de outros termos, fragmentado, rompido, deixando à mostra resquícios do que antes representava a união das linhas, uma evidência da lógica agora em ruptura, palavras que dissolvem seus significados e desfazem o conjunto dos significantes. Desta forma, provocando possíveis novos pontos de entrelaçamentos ou fios soltos sem qualquer signo atrelado.

Seria o “mágico risco” as novas formas de costura? O seu aparecimento, segundo o eu-lírico, acontece diante da evidência de esboços, rascunhos, riscos iniciais necessários para a exposição de qualquer projeto finalizado. Como se o trabalho da personagem dependesse de sua própria elaboração, é neste caminho que segue durante o tempo que para nós leitores é indeterminado. Tempo em que a personagem se situa perpassado por um tortuoso trajeto, de

palavras ríspidas, inconsistentes, firmes, rígidas, soltas, rasuradas, quase vazias, rasgadas e retomadas, deixadas aos cantos, reviradas, retiradas e renovadas.

Novas palavras, desconhecidas, transmitidas pelo viés do termo “incerto”, ainda que mencionadas enquanto novo contexto para o local em que seguem os pés, o “chão”, com “ladrilhos”, podendo ser construído por diversos materiais, unidos a dar forma ao espaço possível para as futuras caminhadas. Tecido e chão, construções que nos parecem equivaler ao momento de conhecimento do eu-lírico acerca de si, já que a paisagem – local do “aqui” – formou-se diante de suas elaborações, das quais pudemos observar no decorrer da poesia. Será que a escritora tinha intenção de apenas nos deixar enquanto observadores? Estariam tais perspectivas apenas nos versos? Ficção, diriam os que mantêm em conservação a ciranda da qual o eu-lírico pareceu desvencilhar.

O tecido, no verso seguinte, é demonstrado pela personagem com características de transparência, de fios finos, leves e sensíveis, como estivessem na iminência de um desaparecimento ou prestes a romper: “se esgarça”. Após, uma vírgula. E então, personagem afirma o contato súbito com vestígios de um outro caminho, “rastro”, uma visualização um tanto quanto mais concreta, como se tivesse chegado o momento em que as palavras pudessem entre si fazer as pazes, já cientes das que seguirão em outros rumos e das que em conjunto serão a nova base da estrada da personagem: “desenho mais vasto”, possibilidades visíveis. Dentre as expressões, sentimentos, aprendizados, conceitos e perspectivas, no conjunto mais concreto e verossímil em que permaneciam as suas vontades, a súbita possibilidade impossível: há outras estradas, caminhos que não foram expressos, jamais ditos, pois que só poderiam ser acessados diante de modificações de insensíveis palavras, aquelas construídas por outrem, predadoras das que se diziam inteiras.

Nenhuma palavra inteira poderia revelar seu nascimento sem que outras palavras não pudessem formar a junção necessária para a evidência do novo espaço. As inteiras seriam tidas como ironias, atos falhos, saídas através da boca sem a própria vontade, povoando imagens em sonhos e devaneios, responsáveis pelos risos de inconstância na percepção de loucuras dentro do próprio corpo: palavras atentas as reivindicações sobre “ser”, cientes de que tal espaço disponibilizado não poderia mantê-las aprisionadas; as letras em busca de espaços amplos, saídas das bordas a que destinaram residência, saídas do corpo. Os sentimentos em confronto com as razões, no transbordamento das letras, ditas e não-ditas, saídas pelos poros, pela pele, impossíveis de conter, já que sua ocupação estaria ligada ao encontro em que nenhum conceito poderia exercer sua função: nenhuma determinação

poderia seguir o eu-lírico no caminho escolhido ao fim da narração. A extensão do seu olhar, agora, segue em busca de “ser”.

2.2 SER

As impossibilidades que sobrepõem a primeira expressão da personagem, desde o início desta obra poética, acompanham o eu-lírico a cada percepção que o direciona a algo possível. O que acontece através de um processo de extração das palavras conclusivas, desde que estas são perpassadas pelo crivo das impossibilidades e, portanto, postas em xeque diante da emersão da dúvida. O questionamento ao deparar com o conclusivo faz esvair parte de sua significação e, no espaço alavancado pela dúvida, algo a mais pode ser dito ou visto.

O ser é profundo dificilmente se estabelecerá de imediato sem que antes se diga – para um outro ou para si – e se possa ver. Se pensarmos numa existência sem qualquer interferência perceptiva, seríamos *in natura* o instinto: viveríamos movidos pelas necessidades do corpo, apenas. O filósofo René Descartes, através da sua famosa frase “Penso, logo, existo”, propõe que, para existir, é necessário a ação do pensamento e, então, se podemos refletir sobre algo, nos é considerada a existência.

O eu-lírico de Myriam Fraga não só pensa como adentra no que há de mais profundo no seu interior. Poderíamos “ser” sem esta reflexão que tende a penetrar os nossos equívocos e destituir pensamentos alheios? Como “ser” se já nascemos em um mundo que funciona sem a nossa participação e somos nós os que devemos a adequação? Como adequar sem desconsiderar as nossas próprias emoções, sentimentos e verdades? Quais verdades, se somos tão constituídos por outros? Haverá algum momento na vida em que poderemos nos distanciar do que não nos representa e decidir sobre esta adequação?

O ser não é fácil e existir não abarca a significação de ser. A existência se confirma a partir de uma percepção externa do olhar de outros; já o ser é tão singelo e peculiar que existe apenas se a nossa percepção, ao caminhar pelo dizer e ver, alcança a sustentação de tamanho esvaziamento: é como gostar de azul, mas morar em um quarto lilás. Haverá muito a se fazer até que se possa mudar de quarto ou pintá-lo com a cor desejada; para mudar, haveriam questões financeiras e estruturais para serem avaliadas e, para pintar, seriam necessários a retirada dos móveis ou a proteção dos mesmos para que a tinta nova não danificasse o que já fazia parte da paisagem.

Em qualquer das escolhas, algum movimento precisaria ser feito, pois o acaso não poderia ser responsável pela mudança do azul para qualquer outra cor. A não ser pelo desgaste da tinta, ainda que no “ser” o desgaste possa ser tido como parte do processo. Contudo, só o desgaste não muda, de fato, a coloração. Não é simples o ser. O nosso nascimento no quarto azul não impossibilita a mudança para um outro espaço ou uma outra cor, bem como o que nos tornamos no decorrer dos anos não impede ou estagna o processo de ‘ser’: a dificuldade maior está na disposição em nos deparar com informações concretas e inquestionáveis e impor a elas uma interrogação ou uma vírgula, travessão entre um ponto e outro, aspas onde couber o discurso que não seja o nosso. Pensaríamos mais sobre as palavras, se soubéssemos da grande influência que estas têm em nossas vidas; um termo opositivo também poderia ser uma via para a dúvida, uma percepção destoante, uma estranheza diante de uma verdade que te disseram.

Se as ficções se constroem e constituem grandes narrações, poderíamos nós escrever a nossa própria versão? Uma versão particular, numa maior proximidade do que seria a essência. Para começar, é necessário encontrar uma *persona* que se perceba numa impossibilidade de ser; pois, enquanto na impossibilidade de existência, ainda que já existindo na realidade concreta, se faz um hiato.

Como não existir se o outro nos vê? E como existir sem este outro? Se sozinho, em ambiente fechado se é, ou se somente é algo diante de uma proporção de outras pessoas. Se há uma questão sobre ‘ser’, há também uma probabilidade de não haver a certeza de que se é; pois, se houvesse tal certeza, não haveria qualquer questão. A poeta instiga pensamentos que beiram o filosófico: “ser ou não ser?”, nos diria William Shakespeare no monólogo que compõe a escrita teatral e trágica de *Hamlet* (1999).

Não sendo, se pode ser? Ainda que exista, se pode não ser? O que o eu-lírico quer nos dizer na sua impossibilidade em ser? A princípio, já nos diz que não é, perante o local em que se encontra: “aqui”. Aqui, onde? Não sabemos, apenas temos a percepção de que lá o eu-lírico não é. A poesia adentra caminhos tortuosos na imensidão singular de cada indivíduo, alguns irão seguir ao lado da personagem, outros só irão quando souberem onde realmente fica esse tal de “aqui”; e, talvez, nunca saibam, pois, se é um local singular, só cada um pode dizer onde é. É como uma percepção descolada dos conceitos reais e concretos: o que não nos é uma novidade, já que na primeira poesia fomos convidados a questionar as definições.

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.

E o que não tive
Gruda-se lento
No duro salto,

Coturno alto
Onde acrescento
O que me falta.

E assim me arrasto
Num outro mágico
Tempo abstrato.
(FRAGA, 2008, p. 155)

As palavras, com grande perspicácia, sutilmente adentram o que há de mais ínfimo: o ser. Qualidade efêmera, em constante movimento, diante das diversas transformações a que a vida nos apresenta. O eu-lírico, que se sente como não sendo, nos afirma sobre suas invenções, já que somente o fato de não ser lhe abriria inúmeras possibilidades de criação para o que se é – brinca com as palavras, surpreende o leitor, insere questionamentos profundos com palavras afirmativas, vírgulas pontuais e pontos que permitem a continuidade.

[...] entende-se que nem os sujeitos, nem os discursos e nem os sentidos estão prontos e acabados. Eles estão sempre se (re)construindo no movimento constante do simbólico e da história. Por esse motivo, o leitor precisa mergulhar na tessitura textual para interpretá-la e compreendê-la a luz dos seus conhecimentos e vivências [...]. (SILVA, 2008, p. 4)

A autora supracitada compreende, em seu estudo sobre os não-ditos da linguagem, que tal percepção nos amplia a perspectiva para um outro “espaço/tempo” (SILVA, 2008, p. 4). A invenção da personagem de Myriam Fraga, marcada temporalmente pelo instante, nos direciona para a característica ínfima que pode ter o tempo: onde não há espaço para restrições às palavras, e elas são o que se é. Como no uso de uma expressão sem pensar na sua rotulação pelos grandes livros das palavras; aqueles com significações outras, que nem sempre condizem com o que queríamos realmente expressar.

Nesse momento, é necessário compreender os seus próprios termos; pois, até a nomeação de nossos pais, um dia, foi deles ao nos presentear com uma palavra dentre tantas

outras para representar o que somos. Mas, depois, após quatro, seis ou dez anos, já não teríamos estudo suficiente para unir nossas qualidades, defeitos, deslizos e instantes neste conceito emprestado?

Nos disse a ficcionista Clarice Lispector, em *Água Viva* (1998), que “no instante está o é dele mesmo” (p. 10), e há como discordar? O teor fugidivo do instante, e até imperceptível para alguns dada sua forma tão sutil e passageira, pode agora abarcar uma grande responsabilidade diante da representação a que a personagem nos dispõe. É no instante que se inventa, “num só instante”. E se apresenta, assim, para os leitores: dividido entre dois momentos; um em que não é e outro em que se inventa.

Os instantes de invenções são acompanhados pela percepção do novo enquanto momento propício de sua aproximação. Em estudo à poética de Myriam Fraga, Antonia Herrera (2011) aborda que o “universo poético” (p. 54) tem uma dualidade inscrita nas letras em que podemos nos sentir em harmonia e tranquilos com a leitura, ou adentrar em aspectos que emergem sentimentos dolorosos: é um “Encanto que não significa amortecimento da dor, mas despertar do ser para a dimensão mais intensa do que é a vida” (HERRERA, 2011, p. 54).

Em reflexão, pensamos que esta dimensão intensa poderia ser o mais próximo do que realmente somos, como uma descoberta de si. Na poesia, o eu-lírico nos diz de uma “carcaça antiga”, como algo que foi retirado a carne, imóvel, morto, um esqueleto de algo para uma possível reinvenção; talvez, um esqueleto que represente a si próprio, uma base esvaída de significações estrangeiras, ou que não lhe são próprias, um esvaziamento necessário para uma nova reconstrução. Se é antiga, logo nos deparamos com o que há de novo neste ambiente em que a personagem se encontra: “novo rito”, rituais, regras e hábitos regados pelo seu “é”, ou seu “ser”.

Uma expressão da coragem do eu-lírico sobre sua implicação nesta causa a que se dispõe: ser. Assim, as palavras escritas parecem ser parte essencial desta construção/reconstrução; como se exatamente naquele momento a personagem, ao dizer sobre o que viu, elaborasse e constituísse em si o que haveria de maior aproximação com os seus interesses próprios, seus afetos, o que lhe toca no mais profundo do seu corpo e da sua alma.

Nesta caminhada, afirma estar dividido num espaço tempo do instante, onde a angústia diante das dúvidas de sua *persona* se apresenta é logo são substituídas pelas somas, criações diante do que vê em si, do que se presentifica sem o seu convite e abarca significações as quais a personagem segue na tentativa de distanciar.

Entre o que teve e o que não teve, há uma exposição dos signos que fazem e/ou fizeram parte do seu ser; o ponto final em que afirma ser o que teve logo é seguido pelo que

não teve numa ação marcada pelo esforço de unir, lentamente, o que lhe sobrou das significações alheias e o que lhe tem instituído e avaliado enquanto seu.

Tendo a necessidade de ter estes dois contrapontos perpassados por momentos distintos traduzidos em instantes, o eu-lírico repõe o que lhe falta, já que a saída de alguns signos e significações promove um espaço vazio representado pela carcaça na segunda estrofe, já mencionada. Ter o que lhe falta, preencher este espaço e abarcar somente o que houver de utilidade no que lhe parece antigo, já que não se pode apagar instantaneamente memórias vivenciadas, experiências obtidas e exposições forçadas. Como num embate ao que lhe resta ainda no ser, e que não se percebe enquanto uma representação de si, a personagem expressa a batalha ao compor, em sua vestimenta, um calçado utilizado em combate: “coturno alto”.

E, como em outro momento, neste outro lugar, no “aqui” sem localização definida, o eu-lírico demonstra avançar com resistência, mas não que o impeça de seguir, apenas representado pelo atrito com o chão; enquanto, na sua batalha interna, se arrasta. Em ação contínua, mesmo que próximo ao chão, a personagem continua a sina que construiu: um encontro consigo próprio, uma conversa particular com o seu eu, algo que extingue a realidade por alguns instantes já que uma outra realidade expressa sua existência, do lado de dentro, em “tempo abstrato”. Numa magia atemporal das horas, enquanto se esquece que os relógios as contabilizam através dos números, seu raciocínio vazio esquece de demonstrar qualquer fio de razão.

É um outro lugar, um outro tempo, com outras histórias. Um “outro mágico”, talvez um desconhecido com aparências familiares e um relampejo de susto acalentado pelo próprio novo que está por vir: é onde se sente, se vê melhor e se diz somente do que não é concreto. Nada pode ser ainda rígido, formado com solidez, é como um estado líquido, representado por Zygmunt Bauman na sua trajetória de estudo sobre o ser humano: constata a liquidez na cultura, no medo, no amor, une fluidez e escoamento. Abstração necessária para a transformação do que se é no que se pode ser.

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.
 (FRAGA, 2008, p. 155)

No lugar em que está, novamente no “aqui”, o eu-lírico afirma sobre a negação da vida. Em primeiro verso, que surpreende o leitor e, desta forma, expõe sua proximidade a uma mortificação. Porém, não há ponto final, estamos na sexta estrofe da poesia após a pausa que nos permite estabelecer na realidade que é nossa e não mergulhar nas profundezas da personagem.

Uma pausa, uma mensagem de negação à vida e sem pontuação; no outro verso, uma frase que põe em dúvida a própria existência da personagem. Ainda seguem muitas outras estrofes e muitos outros versos, uma continuidade que nos conforta, pois que a mortificação não é, de fato, real.

Ainda que esta representação por dentro do eu-lírico possa ser a sensação que talvez melhor represente a sua busca por ser, não é uma morte sangrenta e nem um sono que nos leva a uma outra dimensão para todo o sempre. Não há eufemismo, as palavras são firmes e, em princípio, no primeiro verso, atuam em afirmação.

Ainda bem não morreremos apenas uma vez na vida, finalizando um ciclo de alguns anos. Morre uma criança quando sua infância chega ao fim, morrem adolescentes, e também vão embora alguns adultos inadequados para uma existência mais coerente: a morte nos acompanha todos os dias. E a cada dia que permitimos alguma finalização por dentro, nascemos de um outro modo: a vida adentra como o sol tocando a pele, um caloroso abraço por dentro ou um reencontro com alguém querido e que ficou esquecido em meio a alguma confusão.

Neste sentido, a existência seria movida pela abertura e fechamentos de ciclos, já que o próprio corpo nos impulsiona ao movimento das transformações: hormônios, pelos, estirão; o orgânico *versus* o mental ou se complementam ou exercem aparência distorcida, máscaras incoerentes, faces instáveis e tomadas por um oposto ao que se diz feliz. O sorriso visto pode não estar sendo representado em fidedignidade com o que há do lado de dentro, e a quem recorrer se há tal discrepância? Tal existência, de ar “salitroso”, expiado pelos próprios pulmões na imagem da substância corrosiva adentrando o corpo, a mente, o ser.

Se não se é, ou se é pela metade, ou até se há o desejo em ser, há também algo que falta. Esta abertura a um espaço vazio, de falta, cabe o preenchimento de qualquer coisa que seja: com o que se pensa que é e também com o que se pensa que pode ser. A hiância, nesse caso, seria como um abismo profundo demonstrado pela escritora nas poesias anteriores diante do processo perpassado pela angústia na busca da personagem. O preenchimento deste abismo, seria a tentativa de estabelecer um equilíbrio, como peças de quebra-cabeça a qual algumas vezes precisamos experenciar no tato se há o encaixe ou não: múltiplas peças e faces.

O destino, enquanto peça espalhada à espera de seu direcionamento, segue sem definição precisa ou orientação guiada. E ainda bem, pois só assim a possibilidade se faz realmente coerente. Se haverá o momento de preenchimento deste espaço, que se faça com cuidado, de acordo aos próprios gostos, vontades e desejos. O eu-lírico de Myriam Fraga, abarcado pela ânsia de saber e ser, em seu “intento”, projeto, alvo, proposta, construção e objetivo, leva consigo sua concha, ou casa, permitindo que o que é seu seja também parte de si, e não o contrário, pois o molusco busca suas conchas por períodos determinados e necessários ao seu crescimento físico. Quando a primeira já não lhe serve mais, segue em busca de novo espaço possa suportar o seu corpo, que lhe caiba.

A escolha que segue após a percepção da personagem na impossibilidade de manter tal casca antiga é representada pelo início da formação de uma máscara, equivalente a um “disfarce” é este sem tantos artefatos e dissimulações, já que o eu-lírico parece nomear enquanto semelhante a si. A pausa marcada após o signo “própria”, estabelecida no final da frase, mantém o leitor sem complemento ao termo; contudo, não perdido de significação, já que tal pausa permite a percepção do encontro da personagem com um preenchimento de seu vazio, talvez mais adequado aos sentimentos que vem emanando no decorrer de sua narração. O que segue, no outro verso, é apenas uma palavra: face. Assim, há o final da estrofe e nova pausa se apresenta, nova fisionomia se forma, uma outra coerência se percebe e ajusta: o rosto delimita o formato das emoções que fluem. Seja para composição de sorrisos, lágrimas ou silêncios. Seja para a formação de expressões que mais façam sentido para si.

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

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

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

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

E não só a si como ao todo, na sociedade em que vive, no meio a que se absteve, o eu-lírico nomeia sua nova postura: “assumo”. No agora do tempo, estabelece para si, e para nós, leitores, para as instituídas palavras invasivas a qual manteve contatos imperfeitos – e necessários ao que hoje afirma em versos. Um tempo outro, de ditos novos e paisagens distintas, uma responsabilidade sobre o que lhe sai da boca, sobre o que lhe sobressai pelos poros, e lhe atravessa a pele. Como se uma nova face estivesse prestes a se apresentar, sem lamentações ou arrependimentos, a personagem se apropria do que lhe é seu por direito: suas invenções – sejam elas “idiotia ou verdade”.

Em *Literatura pra que?* (2009), Antonio Compagnon expressa, no capítulo dedicado ao estudo do pós-moderno, que não só na poesia, como em toda a literatura, há um “poder de ultrapassar os limites da linguagem e de se desconstruir”, realizando contrapontos com escritos eruditos ou científicos, que mantém o ouvinte ou leitor a mercê de discursos enrijecidos. “A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia, faz apelo às emoções e à empatia [...] nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida” (COMPAGNON, 2009, p. 46)

A sinceridade na trajetória de busca da personagem se torna cada vez mais limpa, alcançando, dentre as oposições que lhe compõe, o lado de dentro, um meio termo, uma equação de equilíbrio. Nem exclusão de termos, e tampouco subjugação de suas partes, pois todas as palavras que lhe ocorriam à composição, em diversos episódios de suas vivências, tiveram espaço significativo.

No tempo distinto em que nomeia certas vezes de “aqui” e noutras de “agora”, o eu-lírico propõe recomeços ao presente. A identificação com tais termos não poderia ocorrer em um passado, e também ao futuro não caberia tal expressão, senão “lá”. O “aqui” e “agora”, qualificam uma noção de tempo adversa aos tempos modernos ao qual fazemos parte: é como uma saída dos comportamentos automáticos do cotidiano, perceber-se ingerindo o alimento, a tocar plantas e animais: uma nova paisagem.

Nesse espaço, o aguçar da percepção parece única norma, e a imagem de “fivelas” correndo o rosto da personagem faz desconstruir qualquer aspecto que poderia estar fixado à face. Logo, o cair da máscara evidencia um novo formato ao qual o eu-lírico nomeia “Persona”, mas que, se inaugurado – termo utilizado na poesia – representa uma estreia, entrega oficial a qualquer olhar que considere adentrar tal espaço, como numa firme atuação da ciência sobre si, e, portanto, de difícil execução para qualquer contrariedade aos seus termos: as palavras que vierem de fora não poderiam ultrapassar os limites do seu corpo como antes, já que neste tempo em que se encontra, assim como escolheu abster-se das fivelas que amparavam uma máscara, poderá também desconsiderar o que lhe for de pouco interesse, ainda que sejam palavras pronunciadas por outros e direcionadas a si.

Às palavras, como vieram neste tempo de amadurecimento da personagem, lhe são oferecidos outros espaços; instituídas a um local específico: expressões alheias à percepção de uma representação que vibra dentro do eu-lírico; são opiniões. Visões que lhe permitiram prender as fivelas ao rosto, e também exerceram influência no esquecimento e desconhecimento sobre o que havia no lado oposto ao que a fivela se afixava. Esconder o que lhe havia, por tempos, ficado em local esquecido, para o eu-lírico, não parece mais soar como uma ideia fortuita, já que acaba de reconhecer em si algo muito mais próximo do que qualquer significação ouvida. Significações que brotaram ou viriam a brotar, dentro de si.

Nos espelhos, inaugura para si próprio os termos equivalentes à representação do que vê: espelhos em vidro ou retinas que não refletem o que se pode ver? Reflexos que não podem ser ditos, ou dizeres que deveriam ocupar um local distinto ao da estreia que se apresentou? *Persona*, exposição antes não vista, um inédito ressoar de signos e significações. A produção, definição e visualização, aclarada e comunicada, nomeação de si, demonstração de um princípio, um inédito em formação, elaborações ainda em discernimento, através do questionamento das suas palavras: dentre o que era, o que viria a ser e o que não é. Inauguração marcada por um processo doloroso, apropriado por “cansaço” e “desespero”, enquanto se retira o que não mais serve, e deixa vir o que poderá fazer parte do que se é.

Podendo, então, declarar e definir, finalmente, o que pensa ser, determinar partes do que almeja para si e que mantém a vida em constante movimento. As palavras, ironizadas ao estabelecer contato com os outros, ditos da corte enquanto o movimento de curvar o corpo, em respeito, é seguido pelo som das palavras em “repto”. Neste mesmo verso, o eu-lírico se diz poeta, em letras garrafais, seguida de um ponto final: POETA.

Pensamos, numa tentativa de estabelecer tanto para si quanto para o outro, que este é um campo já decidido e, logo, algo já se pode dizer do que é. No entanto, tal exclamação

mantém próximo a si o significante que representa idiotia, e sua nomeação irônica demonstra que há ainda uma trajetória de tonalidades opacas, angústias. Ponto final e pausa.

Aqui não sou,
Antes respiro.

Corpo habitado,
Zumbi de antigo
Gesto esquecido.

Resposta amarga
De um outro grito,
Aceito a máscara
Como um cilício,

E meu suplício
É este riso,
Caricatura
Que é meu limite.
(FRAGA, 2008, p. 156)

Numa decifração indefinida, ou numa busca incessante de um preenchimento, ao eu-lírico afirmações ainda lhe são impossíveis, senão hipóteses e variações de termos aos avessos e instituídos por oposições: o que se é, o que se era e o que será, numa junção de tempos em um ambiente só, num espaço finito, bordado por peles e músculos, um mundo a ser decifrado dentro de si. A afirmação é que não se é, no local em que se encontra, apesar de constatar a existência através do movimento de inspiração e expiração: entrada e saída de ar representada pela imagem mórbida da vida escassa, vazia. Um ato que permite a vida e que, sozinho, a depender do tom exposto, pode também delinear a morte.

Ou a tomada de fôlego, espaços de apneia, retirar o ar do peito, inserir um outro ar, e sempre será uma substância nova, mesmo que a ocupar local inerte e constante. “Corpo habitado” pela extensão do ar, paisagem povoada: ocupada pelo que? Seriam pelas palavras? Como um corpo possuído por expressões em desacordo junto a tantas outras que buscam se alinhar em local apropriado? Expressões soltas, palavras mortas, corpo exposto de “gesto esquecido”, “zumbi”. Os residentes recebem nomeação de obsoletos, enquanto o corpo ainda permanece governado pelos termos antiquados e reclamados ao esquecimento, mas como? Não lhe foram aprisionados ao desuso?

Em *A condição humana* (2007), a filósofa Hanna Arendt nos convida a refletir sobre o que estamos fazendo na nossa existência é, enquanto conhecimento sobre adentrar em possibilidades de modificações do que a nossa percepção encontra de disfuncional, como

atravessar normas, hábitos ou palavras aceitáveis, mas que não mais são visualizadas enquanto parte essencial do que se é. Para a psicanálise, seria uma travessia pela fantasia; esta que criamos e vivenciamos, mas que não necessariamente é o que somos.

Enquanto as utilidades, manias, ações ou hábitos, preenchem o espaço corporal pelos termos comuns, a personificação destes explora a significação de local governado. Palavras que vivem no ser, e não o contrário. Um avesso à realidade, ou uma realidade não-contada, pouco visualizada, muito adentrada e sentida, mas pouco questionada e modificada: “um outro grito”. A expressão de um passeio já perpassado, noticiário lembrete de um tempo em que não dizia e nem via, ainda presente no corpo atual, “resposta amarga”: convite confirmado. A aceitação de indumentária própria à penitência, representada pelo signo de “cilício” adjetivado à máscara colocada.

Farpas de madeira, lâminas de metal e a mortificação da face expressa pelo sofrimento aprovado, concedido pelo próprio ser: por tormento ou castigo, por submissão ou escolha fraudada, por pura expressão de um saber antes não sabido. E a marca do riso, previsão da ironia construída durante anos para si e por si, ainda no adiantamento de continuidade da edificação da obra: caricatura. Um desenho jocoso e de delineação exagerada, ampliando imperfeições e apontando os defeitos: uma bela imagem de uma paisagem visualizada por um olhar diferente, uma pessoa em outro tempo, olhos desacostumados e desabitados a enxergar o que antes parecia comum. Agora, marcas expressivas de uma ironia experienciada, limites demarcados para uma nova eleição dos moradores deste espaço.

Um guizo
No pescoço

E o silêncio
No bolso.

Assim palhaço,
Bufão do que não digo,

Polichinelo de mim,
Me cambalhoto

E me desdobro no troco
À beira do improvável.

(Pintaram-me o rosto
De ocre e alvaiade.)
(FRAGA, 2008, p. 156-157)

Percebidos os equívocos, as palavras de incoerência responsáveis pelas atuações impertinentes, moldadas e reafirmadas pelo espaço exterior à personagem, as possibilidades de modificações lhe são expostas: a sua consciência sobre os termos, agora, antiquados, lhe permite estabelecer posições adequadas e coerentes para cada sílaba, frase e verso. As estrofes e seus alinhamentos, a quantidade de versos, o número de palavras, contagem das letras, todo o contexto em responsabilidade de uma visualização da paisagem e, logo, condição aberta à organização necessária. Seja para arrastar os móveis, retirar o pó, modificar os objetos, mas que seja realizada alguma transformação que permita que os antigos hóspedes não permaneçam em apropriação da casa.

As linhas da parede, guias, exposições em contraste com as novidades que emergem do mais profundo ambiente, como uma porta aberta de sala escura ao final do corredor, ou um porão descoberto, gavetas, armários, caixas: não há mais espaço disponível para manter o que não está em utilidade, ou o que de alguma forma propõe a desordem da permanência em local já desabilitado. O corpo da personagem e a constante modificação demonstrada: este é o espaço, localidade de expressão e nascente dos possíveis ajustes, a fim de uma ordenação singular.

No pescoço do eu-lírico afirma carregar um “guizo”, seja para orientar seus passos diante do espaço ainda desconhecido, em partes, ou para dificultar outras visualizações disponíveis para sua organização, pois o som emitido pela esfera de metal que carrega colocada em seu corpo por um outro, para estabelecimento de ordem sistemática e coletiva. Assim como se oferecem aos bois, poderá representar possibilidades transpassadas pelos ideais que supostamente o eu-lírico abraça como seus; porém, ao demonstrar identificação sensível e perplexa e conseqüente visualização do som a si destinado, poderá exercer ação de retirar-lhe o que não mais serve, ou modificar o som. Por exemplo, outros animais, selvagens, e fora do contexto coletivo de sistematizações, também possuem guizos, sonoridades próprias, como as cobras.

Enquanto o veneno não cobra sua face e redobra a atenção para a desordem estreita, fugaz e plausível, outros desdobramentos ocorrem, como momentos de pausas faladas, percepções de objetos e termos descabidos de versos avessos e palavras contrárias. A ironia do “silêncio no bolso”, um alerta ao dizer, evidenciar aos demais presentificados que a caricatura desenhada à mão e acoplada ao rosto desenvolve a sua melhor versão: risos frouxos e incertos, amedrontados e permeados pela insegurança de saber não mais ser; uma parte perdida, visualização dos disfarces, e a busca escondida de outras denominadas faces que o possam acolher.

“Palhaço”, “bufão”, do cômico ao grotesco, ironia desalinhada, como se o perder-se no espaço-corpo pudesse fabricar sorrisos fraudulentos através de um interior desmanchado. Sobre o que não diz e silencia, sobre o que demonstra de maneira inexpressiva ou com expressões tão intensas que remetem a emoções desestabilizadas: louca? A representação de exercícios repetidos e o desenrolar do próprio corpo em si, preenchendo o espaço em movimentos circulares, impossibilitando de permanecer visualizando tal local, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo cada canto a que seu corpo desordenado passeia: “Me cambalhoto”.

O ritmo corporal de aparente estranheza, transpassado pela falta de seriedade no riso de intensidade elevada, corrobora numa ação em resposta, um “troco”, oferecido enquanto resultante de tamanha reverberação física, espaço invadido por significantes, antes dito enquanto habitado por eles e, agora, adentrando a borda do impossível, estabelecendo e visualizando os limites e limitações, sendo o segundo, parte responsável de toda a desordem, já que fora estabelecido com especificações de terceiros, moldadas de maneira errônea, incerta e encoberta por incapacidades e fragilidades que pouco podia realmente se ver.

Não mais. O “improvável” estava em face, numa proximidade tão sutil, que mais um passo representaria a iminência de um risco. Neste verso, que marca o espaço improvável, o eu-lírico permanece antes da pausa da estrofe, somente considerando, em parênteses, numa distância segura, a tinta que lhe cobria a face.

A personagem diz que lhe pintaram o rosto, e sua percepção ao reconhecer tal disfarce aceito por si a lança em momento antes impensado: ao visualizar as substâncias que lhe cobrem, não há qualquer consideração que a impeça de retirá-la. Contudo, a depender do tempo em que tal aspecto lhe tomava este espaço, há uma dificuldade instalada, pois que tal constituição fixada, poderá representar resistência a qualquer ação que lhe retire de seu posto. Até porque, o que há embaixo dos elementos afirmados é ainda algo prestes a conhecer, reconhecer.

Na rua onde passo
Fabrico um disfarce.

A pele no ombro
E os pelos
E as patas,

Os chifres longos,
Cerviz de chumbo
E as guampas altas.

Tosão de sol,

Assim me escapo.
 Mas deixo um rastro
 De pés fendidos
 No sujo asfalto.
 (FRAGA, 2008, p. 157)

Os disfarces aprendidos e alocados, fixados em local privilegiado e expostos como uma apropriação e verdade não seriam tão fidedignos se não estivessem em tal espaço, aceito, permitido e enlaçado na face. Disfarce, nos diz o eu-lírico enquanto assume a sua responsabilidade na fabricação: se dono da fabricação, haveria ainda um saber de como ordená-lo de forma em que o que há embaixo de tal máscara tenha permissão também de se mostrar? E as fabricações? O que fazer com os ajustes coordenados por tentativas de permanecer adequo na realidade inserida desde a mínima idade, meses, o nascimento e a necessidade de construções. Esconderijos?

Os passos cotidianos não poderiam ser edificados por construções de realidades aquém aos esconderijos que tanto sofrimento causam? Dizer, ver e ser: uma caminhada possível para desconstrução de fabricações próprias? Não haveria perda de tempo, se não fossem possibilidades elencadas para o fim de manter postura acessível a vida: algumas máscaras nos são necessárias e como saberemos qual seria a verdadeira capa, aquela que mantém a pele e cobre os nossos músculos e ossos? O esconderijo primeiro, disfarce primordial e fundador da fábrica. Talvez seja inacessível tal descoberta, ou seja, um caminho para invenção da face que constitua todas as verdadeiras criações individuais, sem inconstâncias alheias e preenchida por incoerências próprias. Particularidades, uma busca ao singular

O incômodo sobre o cair de determinada face é demonstrado pela personagem através das palavras “patas” e “pêlos”, enquanto se desmonta a pele que sustentava tal armação, pois que a dificuldade em deixar cair tais invenções remonta o asco dos restos das letras que se sobrepõem a sua pele enquanto se esvaem. Na primeira poesia, as palavras adjetivadas como “pata-pêlos”, na impossibilidade em dizer, provocaram o tormento de constituir o espaço da boca sua morada; já agora, na impossibilidade de ser, estas mesmas palavras destituem-se do local de privilégio, da fala, sobrando-lhes um espaço ainda mínimo enquanto lentamente dissolvem os seus significados.

Ainda o eu-lírico parece sentir os pelos e as patas, ainda o incômodo toma conta de seu corpo na iminência de ‘ser’; o processo que o leitor acompanha segue em angústias que oscilam na sua intensidade, do início ao fim da poesia. No momento, a personagem parece estabelecer um contato menos invadido pelos termos relatados, tendo a sua nuca, local em que as palavras são aparadas antes de chegarem ao chão, a qualidade de solidez representada pelo

signo de “chumbo”, metal denso e resistente, tornando inviável o retorno daqueles termos sem uma prévia autorização, já que com tal constituição não haveria possibilidades a qualquer infiltração alheia aos seus olhares.

A qualidade animalesca das palavras é ainda sustentada com a característica de “chifres”, “longos”, estes na aparente representação de força, em que as espécies que os possuem utilizam tal parte do corpo como proteção e arma, para determinar espaços físicos, posses de terra. Neste caso, a nuca resistente não poderia ser atravessada nem mesmo pelos chifres potentes das letras, representação das insistentes invasões das palavras no “ser” da personagem.

O eu-lírico parece iniciar uma percepção mais aprofundada do que é a sua própria representação, podendo estabelecer limites seguros diante das palavras antes infiltradas e estranhas a si. Se permaneciam anteriormente na parte interna da personagem, agora, dissolvem os seus signos enquanto despencam do corpo invadido, não mais adentrando-o novamente após a sua visualização. Também os seus chifres, poderosos significantes que representam a sua alienação, servem neste instante a personagem, enquanto local de sua própria dominação: de “chifres longos” para “guampas altas”, local em que se servem substâncias tradicionais em determinadas culturas, recipientes fabricados através dos chifres dos animais.

Assim, o que antes causava sensações incômodas à personagem, agora, serve de suporte para o líquido que voluntariamente transporta para os seus lábios. Identificados líquidos, copos, falas, palavras não mais soltas e aleatórias, mas dentro de um recipiente escolhido: aquele que antes dominava o eu-lírico é parte de um objeto a qual agora utiliza, para sua própria serventia, uma modificação bastante significativa, um detalhe de representação extensa. De uma obediência e falta de controle de bocas e olhos à possível emergência de um corpo consciente das palavras e ambientes que se encontram ao seu entorno.

Também ciente do caminho percorrido, das marcas que as angústias deixaram na sua pele, das estradas construídas de forma alheia ao que os seus pés buscavam. Ainda que estes pés se apresentassem sem a equivalência ao trajeto pensado e realizado, a personagem mantinha-se em movimento constante, de passos largos, lentos ou presos, em qualquer velocidade que não lhe faria adentrar na estrada correta, já que o roteiro mantinha as construções não-ditas, não-vistas e, portanto, em distanciamento amplo do que seria se sentidas. Como se pode ser com tamanha negação das palavras? Não seria a representação de uma anulação própria?

Tal ciência da trajetória parece, ao eu-lírico, estar associado ao momento de revisão da rota escolhida, manutenção dos passos, reconstrução das estradas. Do asfalto, tido como “sujo”, marcado pelos “pés fendidos” na impossibilidade de qualquer emanação a um outro; a esta parte do corpo, constituições por digitais e logo constructos intransponíveis a qualquer outro ser. O “rastro” revisitado e reinterpretado, fonte de novas construções, antes impensadas. Agora que a personagem diz do obscuro caminho adentrado e escolhido, poderá ajustar os termos, visualizando onde poderá cada palavra se estabelecer para reinvenção do chão.

Aceito a marca
No rosto,
Como um sinal
De passagem,

Perdigueiro do
Momento,
Não sei quem sou
Nem lamento.

Curinga truão de palhaço
Se falo, minha verdade
Sai-me da boca
Aos pedaços,
Como uma colcha
De trapos.
(FRAGA, 2008, p. 157)

A aceitação de tais marcas enquanto parte de si transporta o eu-lírico a uma perspectiva mais ampliada; seu ambiente não mais apresenta somente as construções de outros, mas os seus próprios pensamentos e falas a partir de todas as ideias que perpassaram o seu corpo e vida. Em instantes ímpares, momentos de revisões ultrapassam os sentidos das palavras e os sentimentos tratam de traçar as novas paisagens que identificam-se a este novo ser. “marca/ No rosto”, “sinal/ De passagem”, pontuações que delimitam as impressões anexadas à personagem e pausas que demonstram a continuidade nos versos seguintes, como se o efeito do estabelecimento destes signos viabilizasse a abertura de novos caminhos.

A marca visível em local destinado às expressões, parte geralmente exposta do corpo, nas possibilidades de contato com os outros, pessoas e signos, receptáculos das palavras através da audição, das imagens significantes, pelos olhos, e explosão dos termos atravessando a boca. Simbolizações de tal traço no corpo – marca, sinal – como “passagem”: a evidência de uma transição, de um local a outro, mudanças de conjunturas ultrapassadas,

distinção de tons, travessias. Numa mescla com momentos de neutralidade, enquanto a absorção dos novos componentes das paisagens inicia sua transmutação e permanência em novo espaço.

Signos opacos e densos, significantes pesados e intensos, palavras enquanto grandes representantes sobre o que existe do lado de dentro do eu-lírico: não mais termos como construções provisórias, necessárias ao crescimento comum, mas expressões determinadas e associadas a edificações individuais, longe do que se vê na maior parte dos ditos e vistos, reconstruções diante da delimitação dos materiais de melhor congruência ao ambiente a que se pretende expandir. Ainda que não possa estabelecer quais são tais elementos, não se pode mais permanecer com materiais que não coincidem entre si. Uma busca representada pelo “perdigueiro”, animal que se prepara para a caça, com atenção destinada aos termos que entram e saem. Signos, significantes, palavras atentas, soltas, atravessadas, escolhidas, reconstruídas.

Lugares ainda distantes e tão próximos, criados por signos selecionados enquanto moldados os estranhamentos, necessidades de aproximação aos seus significados, e a resultante apropriação que acena em um outro lado. Não saberes sobre si, nem saberes sobre os outros, mas a distinção quase exata da soma destes dois, criações decorridas da existência, agora expostas a uma subtração aos termos de maior representatividade. Quem sou? Que fizeram do que sou? Os aprendizados, moldados pela sabedoria interna, os sentimentos em incessante êxtase à espreita do contrato fiel das palavras.

A personagem, que diz não saber quem é, diz também não lamentar sua atual postura ou situação, pois que se saem da boca verdades, ainda que aos pedaços, quebradas, capengas, são a expressão fidedigna do que há na parte interna, local em que se estabelecem e de onde saem. Formas que podem se adequar nas diversas faces ainda não-sabidas: “curinga”, carta do baralho com tal função. Na metonímia que segue um “truão” e “palhaço”, divertimentos aos outros, atuação de si, ironias distendidas em “colchas/ De trapos”, linguagem aquém à inércia, senão no constante movimento, “aos pedaços”, numa demonstração da realidade interna da personagem.

O chiste, o parvo,
O óbvio,
O só saber do claro
Dito
A séria servitude.

O cortesão,

O sábio, o espantalho,
O poeta oficial,
O douto em reverência,

O símio, o sujo,
O fraco,
O dependente,

Cuspo na cara deles
Mas não sentem.
(FRAGA, 2008, p. 157-158)

Constituições de comicidade, manifestações de incoerências, tolices, e ainda exposições de ciência apercebida pelos demais. Alguns, ditos chistosos, bestialidades, uma fácil compreensão de significados que se fundem, surpreendendo nos saberes parciais – “do claro” – e partes isoladas não mais esquecidas, explanadas pela necessidade em dizer, já que o verso parece sinalizar a importância em expor o que ainda não se sabe, e talvez nem se possa dizer. “Séria servitude”, termos associados às reinvenções e, logo, responsáveis pelas construções e partes do “ser”.

O interno discorrido por tentativas de descrição: “cortesão”, “sábio”, espantalho”, respectivamente, aquele que auxilia o rei, o que tem profundo conhecimento e o protetor das plantações. Juntos, em soma, resultam no verso seguinte: “poeta oficial”. Estas partes do eu-lírico seriam significações para o auxílio, conhecimento e proteção? Haveria na elaboração deste “ser” um pouco destes três elementos? Criados e recriados na escrita multifacetada de signos e alternância de faces. Todos em apenas um: personagem de si, inventora das histórias internas, o conhecimento numa reverência às sensações, e estas atuando na produção dos saberes.

O “símio”, “sujo”, “fraco” e “dependente”, o primitivo, aquilo que não é limpo, talvez desonesto, de pouca resistência, debilitado, subordinado, submetido. As necessidades, na interna pretensão de absolver os insistentes moradores de si, avançam em atuar na sua oposição. Todos os falados, ditos sobre perigosos residentes, ciência de existências sólidas e avessas às novidades da criação. Os significantes, acima citados, parecem estar do lado avesso à recriação. Enquanto poeta, o eu-lírico poderia nomear-se escritor de suas invenções? Se agora “oficial”, antes o que? É como uma percepção de que, neste instante em que várias faces lhe ocorrem, possa assegurar que seus versos seguem em proximidade com os sentimentos?

Se a transformação em “ser” ocorrerá, dependerá da persistência da personagem, que nos parece já estar frente a algumas das suas particularidades; estas que, de algum modo,

parecem estar em coerência com os seus novos pensamentos e que são também responsáveis pelos entraves de que se queixa. Com os avessos à mostra, cabe ao eu-lírico decidir em qual lado há a sua preferência de atuação. Assim, seguimos para o último verso desta estrofe com tantos signos e significações e o resultado tende a surpreender o leitor, quando a personagem não faz outra coisa senão cuspir “na cara deles”.

Nesse contexto, a escritora retira o leitor de qualquer perspectiva cômoda, como se buscasse nos trazer à realidade da personagem, crua, algumas vezes cruel, pautada por avessos singelos e sutis, e também por formas sólidas e consistentes. Percebemos que há no trajeto da personagem pensamentos assujeitados. Alguns sobre si e outros sobre outros; estes últimos, parte dos bons modos, bons costumes, valores sociais, pedaços absorvidos dos aprendizados na sociedade: seria o eu-lírico persistente o suficiente para manter a sua percepção em coerência com seus sentimentos, ainda que haja tantas interferências não condizentes?

O cuspir não estava apenas ligado aos avessos e contrariedades, desde que foi o fechamento dos versos iniciais e a finalização de uma das estrofes. Podemos pensar em um encerramento de ciclo ou um início de tal? As emoções, que parecem se apresentar ao leitor, são de uma angústia experimentada com consciência, como se a reflexão sobre si estivesse buscando incessantemente a ocupação adequada sobre o vazio que lhe toma. Assim, enquanto não sabe os locais determinados a cada significação, por escolha própria, rompeu com todos eles, pois talvez só assim o verdadeiro signo pudesse, ainda que ofendido, reclamar o seu posto.

Logo após o escoar da saliva, a personagem demonstra o quanto agora observa o seu próprio movimento interno, e a percepção que lhe resta diante de toda essa reverberação de signos e significantes é a de que eles “não sentem”, não reclamam, não se sobrepõem às palavras e demonstram a importância de suas letras. E ainda que estas palavras soubessem o caminho mais próximo aos sentimentos da personagem, quem senão ele próprio poderia dizer, ver ou ser?

Agora tenho o destino
Como um pássaro
Em cada mão,

Malabarista do nada,
Me divido,
Bobo real, parceiro
Do imprevisto.

Tragigargalho. O dito

Por não dito.
 E a verdade que afirmo
 Amarga como o riso.
 (FRAGA, 2008, p. 158)

No “agora”, o eu-lírico expõe seu drama: há a escolha em suas mãos, e estas recebem metaforicamente o nome de “pássaros”; pois, ainda que seja direcionada a atenção plena para uma delas, não será um acaso ou algo premeditado: por ser escolha própria a cada uma delas, lhe foi permitido a possibilidade de voar. Ao destino, inclusive, foi inserido um termo anterior: “ter”; e a quem mais poderia caber tamanha responsabilidade sobre a vida senão a própria personagem?

Ainda que as poesias sobre o “dizer” e as “paisagens” tenham finalizado os versos, a continuidade de suas construções acompanha, com fluidez, os novos ditos e novos ambientes visitados, revisitados e reconstruídos. Quem diria que toda a angústia se transformaria em tamanha ciência do que se é, ou do que se pode vir a ser? Em *Da rede de significantes*, Jacques Lacan (2008) comenta sobre a construção da consciência através das palavras, propiciada por momentos de vazios, mas necessários ao preenchimento de lacunas que não compõem de forma efetiva o ser do sujeito. Como numa organização do abecedário interno, exclusão de adjetivos e inclusão de verbos: um retirar do que lhe foi dado enquanto dito como parte de si, características inatas e reelaboradas por meio de ações pensadas, repensadas, elevadas a algum tipo de júri sobre a condição de existência do lado de dentro.

A imagem do “malabarista” surge ao eu-lírico na tentativa constante de equilibrar as palavras e suas sensações internas, levando o leitor a observar com cuidado o desdobramento de todo este cenário em que as palavras são as protagonistas, já que estas equivalem à própria personagem. A sua construção e divisão afirmada parecem conter uma atmosfera de incertezas aos versos: a atuação da gravidade nas palavras que cambalhotam, se descuidam e fazem piruetas no ar, enquanto a personagem com suas duas mãos recorre à arte de manipular tais expressões.

Em seu malabarismo invisível, “do nada”, um nada que consome da personagem algum tempo de sentimentos que oscilam, de palavras que brincam enquanto sua mente concentra uma habilidade em mantê-las no ar. Para os outros, “nada”; para o eu-lírico, uma queda das palavras erradas pode significar momentos de tensão, como um vidro a espatifar-se e esboçar rastros de fragmentos no caminho a qual a queda o fez desmanchar suas partículas em cacos. Não se pode ver com os olhos esta realidade expressa pela personagem, e nem ele mesmo dentro de toda a situação poderia tocar as palavras que lhe causam tanta agonia e desconforto. Então, escravo do que não vê, duas opções lhe aparecem: “bobo” ou “parceiro”,

e o desdobrar da cena no domínio do “imprevisto” comunica ao leitor que a habilidade pronunciada sobre a adversidade da dança aérea das palavras ou não cessaram ou não ruíram.

A permanência dos termos forma um neologismo: poderia ser a expressão da tensão dos movimentos para manter as palavras a salvo? Letras que parecem passar por cima umas das outras: “tragigargalho”. O eu-lírico nos diria algo mais que se seguiu para uma interrupção incontrolável com o riso? Trago/gargalho, talvez um solter para dentro de si qualquer sensação única e dentro de uma impossibilidade para dizer? O riso para aliviar a tensão ou a inserção de um termo inventado? Poderia ser o princípio da reelaboração dos termos, um processo de reinvenção das palavras? Uma reconexão com seus sentimentos, ainda que formando palavras desconhecidas? Bem, se houve o gargalho, talvez não sejam de todo incomuns, irreais, inexatas ou sem sentido.

Um “dito/por não dito”: justifica em seguida a personagem. Como se nos quisesse confirmar sobre a importância de todos os ditos; ainda reitera, no próximo verso, a qualidade de “verdade” em tal expressão criada, realizado em tom afirmativo e, logo, de consistência validada pelo ser interno em formação. Contudo, ainda que dita, não traduzida, mas sentida, a verdade vem representada por um sabor ríspido, ácido, que tende a travar a língua enquanto dissolve na boca: o amargo que, por surpresa, é associado ao riso. As sensações vivas no interior do eu-lírico emitem imagens em verdades desenhadas, e é no desenrolar dos próximos versos que este nos parece visualizar um dos pássaros ou escolhas a sua disposição. Teremos acesso às verdades que se escondem em ambas as mãos?

Cuido a rigor
Do *make-up*
Maquilagem que se
Emplasta.

Negro e ocre
Assim preparo
O disfarce
Mais perfeito.

Sobre os zigomas,
Desenho
A espiral
Do meu medo,

E uma cruz de
Vermelho
Apaga a marca
Do beijo.

(FRAGA, 2008, p. 159)

O verbo demonstra a permanência da personagem em postura de ação, ainda que deparado a todos os signos e significados que de repente apareceram para si enquanto seus. Numa das mãos: afirma o cuidado com destreza de uma espécie de máscara, “maquilagem”, sobreposição de cores e tons em torno de algo que se pretende disfarçar. Ainda o eu-lírico utiliza destes artifícios? Poderia pensar o leitor após o acompanhar de sua narrativa; contudo, os instantes de Myriam Fraga também são outros, as palavras têm outros formatos e expressam, nos diversos momentos em que aparecem, significações distintas.

No contexto em que está a personagem, a maquilagem a que se refere, ainda que esteja aos seus cuidados, é verbalizada como uma espécie de grude em sua pele – emplastada; e, neste ponto, observamos que a expressão utilizada em outra língua, para o eu-lírico, poderia representar o distanciamento que já ocorre entre si e seus artifícios de camuflagem. Com estes, parte do meio; sem estes, partes de si. Não ao acaso, tal cobertura facial é representada pelo significante estrangeiro *make up*. Estaria o eu-lírico se referindo ao seu ser para os outros ou para si próprio?

A perfeição do disfarce, nos afirma o eu-lírico, em cores de “negro e ocre”, alinhadas aos ossos faciais, representam que o que está exposto muito tem correlação com a parte que ninguém pode ver. “Sobre os zigomas”, foram postas as substâncias que refletem a expressão pintada de tensão da personagem: “Desenho/ [...] meu medo”. As tintas utilizadas para a cobertura da pele e a inscrição nos músculos, veias e ossos, de um quase esquecimento de quem se é. Por períodos, momentos talvez de uma insanidade recorrente, um lampejo de desvencilhamento com suas próprias ideias e ideais: as marcações em “espiral” delimitam que, em alguns pontos, segundo a geometria, haverá um retorno ao centro.

Centro este, representado pelo ser? Qual ser? Já não se é? Se já o fosse, não haveria tantas marcas a serem reorganizadas, repintadas, redesenhadas; ainda que como maquiagens. Coberturas pensadas e associadas à permanência do medo - é como uma substituição de camuflagens: as primeiras opacas, e as que seguem com um toque de luminosidade. Uma ciência do que esconde, e um encontro com o que se é. Haverá sempre a escolha no encobrimento do que foi percebido, bem como uma resistência que muitas vezes necessita de um tempo maior para compreensão do que se deixou perdido.

O que se perde, do lado de dentro, algumas vezes é tão importante quanto o que se acolhe como seu, mesmo que não o seja. As distorções buscam processar os acontecimentos, enquanto os equívocos fazem filas para o discernimento da situação: não há o que é certo para ser acolhido, nem há qualquer erro no processo de aproximação de si. A cada passo de proximidade com o próprio ser, até mesmo os equívocos podem ser verdades, e estas últimas

a representação de erros avassaladores. O eu-lírico faz uma marca, “[...] uma cruz de vermelho”. Seria a representação do pedido de assistência em grandes catástrofes? Os desmoronamentos no interior podem ocasionar ferimentos profundos.

Os beijos que lhe foram dados, associados a quaisquer termos agora espalhados, não mais ocupam local de excelência, não mais são parte do afeto dispensado, mas também não podem ocupar um espaço de não existência e são, então, apagados pelas novas palavras que inserem em outros tons à antiga pele. Não todos os beijos, nem todas as marcas são levadas pelo discernimento, apenas aquelas que vieram simbolizadas, ornamentadas e aplicadas em dissonância com os músculos, veias, ossos e sangue. A pele não aceita mais tal desarmonização. O interior ganha uma voz.

Desvendo agora o segredo,
Ponta de giz no
Infinito.

Giro o compasso,
E outro ritmo
Se inaugura
Além do eixo.

Um corpo morto e
Sua sombra,
Parcelas da mesma
Soma,
Conto a vida
Pelos dedos.

Que rei me enfrenta
Com o espelho?
(FRAGA, 2008, p. 159)

O desvelar de tal som, barulho interno avistado, diz o eu-lírico ser um “segredo, um conhecimento oculto, uma face não percebida, ainda que há muito instalada e tão próxima do lado interno, e a todo instante em contato direto com o tecido epitelial. Escondido, confundido, ignorado? Agora toma forma de uma extensa folha a escrever, com a “Ponta de giz no/ Infinito”. Se o tempo foi perdido ao não estabelecer contato com o interior, não mais seria possível permanecer no engano, nem mesmo delimitar o espaço: dizer, ver e ser de uma maneira contrária a qualquer regra pré-concebida ou revisitada.

Sendo que até os materiais utilizados na ocorrência de tais termos não devem permanecer em seus eixos determinados: o compasso, em seu giro, ao riscar o possível deste agora do eu-lírico, trata do ineditismo, “inaugura” sua maneira distinta de ressoar. Ainda que

busquemos a totalidade das palavras, a escritora parece escolhê-las a dedo, sem conseguirmos pensar em melhor forma de descrição deste momento de resplandescência perplexa à própria personagem: é um “[...] outro ritmo/ [...] Além do eixo.”. Distante de uma loucura descrita, a irregularidade com o eixo nos parece remontar à visualização dos enquadramentos desnecessários aos quais fez parte e não tem mais interesse em perpetuar.

Alguns chamariam “liberdade”, outros não saberiam nomear, alguns até nem mesmo teriam o conhecimento da existência desta sensação relatada. Entrar em confronto com as nossas próprias palavras é uma arte realizada à maestria pelos poetas. Myriam Fraga destrincha as impossibilidades e nos diz de diversas maneiras que há milhares de perspectivas possíveis, inclusive sobre o que é tido como uma improbabilidade, insuficiência ou quaisquer outros termos fantasiados de “im/in” que possam aparecer. A dúvida algumas vezes abre brechas para estas partículas mencionadas, noutras questionam sobre os seus anexos: “Que rei me enfrenta/ Com o espelho?”

É, então, que tudo fica mais complexo ou completo, quando as partículas das impossibilidades se dissolvem e, de espanto, se propõe a saber que as palavras responsáveis por cada trajeto feito não poderiam ter tido qualquer vida e intensidade sem a carapaça que lhe sustentavam: bocas, olhos e ouvidos, dizendo, vendo e sendo. Sendo o que se via, e dizia; atuação agora refratada. De qual enfrentamento se trata, representado pelo rei, ou o que nos mostra a autora com todo esse trajeto do eu-lírico?

Minha vingança
É tudo
Que me resta.

Dom Bibas de pano
E estopa,
Carminado e amarelo.

Minha vingança
É o sarro
Na garganta,

É a marca da coleira,
A escara
No gasnete.

Minha vingança é
Tudo apodrecendo,
E eu
Vendo o que vejo
E não dizendo.
(FRAGA, 2008, p. 159)

Em últimos versos de um trajeto de três tempos, o eu-lírico realmente encerra sua caminhada? Ser, talvez, possamos considerar a mais longa estrada que se poderia pensar. Afinal de contas, não podemos saber se estamos sendo até que reflitamos sobre nossos pensamentos, passos, ações, e todo o comportamento diário que nos acompanha. O que se é, sem máscaras ou maquiagens, com marcas definidas dos deslizes naturais de qualquer trajeto ou a consciência do que há a serviço da nossa mais profunda vontade: o desejo.

Passamos boa parte da nossa vida buscando o que realmente nos faz vibrar, um sentido mais preciso ou alguma plenitude em felicidade. A escritora demonstra que esta procura deve iniciar por dentro, pois é lá onde estão as nossas palavras avessas, contraditas, equivocadas, e são elas a quem precisamos recorrer para perguntar: por que ressoa a mim desta forma? Quem te nomeou em tão alta hierarquia?

Tal percepção é parte do princípio para transformar as palavras incoerentes pelas invenções mais aproximadas do que sentimos. Para o eu-lírico, nos parece ter sido clarificado o tempo passado e talvez perdido; mas seria perdido podendo exercer soberania nos seus termos do porvir? Como seria se não pudesse dizer e ver de maneira mais amplificada a sua epopeia? Decerto, não se poderia nada modificar e a situação, provável, permanecesse em tranquilidade, numa normalidade confortável, uma conformidade estrangeira. Súbitas e repentinas letras a ressoar aleatoriamente, sem a sapiência de nenhum significado ou qualquer palavra arraigada de verdades a escorrer através da fina pele enganada.

A “vingança” é o que se pode pensar já que, ludibriado por alguns anos, a personagem inusitadamente iludiria novamente a si. Não mais, já que as palavras ressoadas parecem já ocupar o posto a que deveriam de acordo com a sintonia das sensações do eu-lírico. O Dom Bibas, citado da obra *O bobo* (1959) de Alexandre Herculano, parece representar o novo paradigma estabelecido pela nossa personagem: desde que permitida a liberdade, mantém-se a espreita de novas palavras a destituir do espaço ou elevar de categoria.

De bobo, tanto o Bibas, quanto o nosso eu-lírico, nada têm. Este último demonstra o que restou de sua narrativa visceral: “escara”, uma marca de coleira na garganta. Se há uma marca, significa que a corrente ou qualquer dominação externa a si lhe foi retirada.

O eu-lírico parece mais observador, sabendo que modificações já lhe ocorreram do lado de dentro, e algumas outras estão por vir. Com palavras agora ordenadas por seus sentimentos e não mais interceptadas pelas sensações de angústias, medos ou tensões. Os últimos versos da narrativa parecem compostos de silêncios, ainda que pautados por tantas palavras, como se pudessem representar as sensações e sentimentos da personagem

transpassada por transformações através das letras. Como toda a história se passa pelo lado de dentro, também o final não poderia ser diferente, até porque o que poderiam os outros fazer com os ditos singulares de cada um?

3 CONCLUSÃO

A impossibilidade de dizer e as possibilidades nas palavras, impossibilidade em ver e a extensão dos espaços, impossibilidade de ser e *personas* apresentadas. Entre uma palavra firme, na existência de uma oposição, seguida pela dualidade com o termo inicialmente exposto. As palavras de Myriam Fraga demonstram que há mais de um caminho a qual podemos escolher, um deles já determinado enquanto sua sonoridade alcança consistência no decorrer da poesia: *Definição, Paisagem e Persona*.

De um modo geral, a nossa constituição pelas mais diversas culturas e sociedades nos oferece palavras e imagens as quais nos alienamos para que possamos existir. Contudo, ainda na existência, ao refletirmos sobre as ideias expostas e quebrarmos determinados paradigmas, ampliamos a nossa percepção e tornamos as experiências o mais próximo possível do que realmente sentimos.

Enquanto impossíveis, o Dizer, Ver e Ser, ultrapassam os sentidos designados, impostos ou definidos, e é desta forma que, gradualmente, Myriam Fraga nos demonstra através da sua personagem, que o que há de desconcerto, incômodo ou sofrimento, que se desloca ou transforma em uma outra palavra, em um outro momento ou espaço, em ressonâncias e sentimentos refeitos por composições particulares.

Os jogos sutis de palavras, entre metonímias, ironias e metáforas, não só permanecem no papel como alcançam o leitor num atravessamento de seu próprio corpo. A escritora, ao flexibilizar o habitual e demonstrar que há outras maneiras de se pensar qualquer conceito instituído, abre espaço ou paisagens propícias às descobertas e novas inscrições. Desse modo, a psicanálise, segundo Sigmund Freud, demonstra a necessidade da visualização do vazio e, então, a possibilidade de preenchê-lo. Não com ideias de outros, mas com nossas próprias palavras ou termos.

A poética fragueana não se encerra diante da pluralidade interpretativa, sendo impreciso o processo de a definir, conceituar ou enunciar qualquer enquadramento a que a escritora anuncia o espaço vazio do impossível. O impossível é para ser criado e pode abarcar tudo, bem como o nada. Assim, nenhuma teoria poderia delimitar, com precisão, as palavras poéticas de Myriam Fraga, pois a cada expressão determinante, na tentativa de preenchimento desse impossível, algo parece escapar. Nada se pode concluir quando as ressonâncias e os inconscientes são livres para escolher dentre as impossibilidades.

Dizendo, vendo e sendo, poeta e leitor brincam com as palavras: podem posicioná-las de acordo aos sentimentos e sensações, manter algumas delas, modificar outras, excluir algumas e recriar tantas. À sua maneira poética, a escritora revela que, sobretudo, as possibilidades são sempiternas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BEAUVIOR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução Sergio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- BOSI, Alfredo. O som do signo. In: **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITO, Luciana. Além da teoria literária: observando a musicalidade no gênero lírico. **Revista Virtual de Letras**. vol. 3, nº 1, p. 219 – 236, jan./jul. 2011.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, João. O lírico e a imagem: as muitas formas da poesia moderna. **Revista Querubim**, p. 1-6, 2010.
- COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem** (Teoria da poeticidade). Coimbra: Almedina, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DONATO, Manuela; MELLO, Vico. O pensamento iluminista e o desencantamento do mundo: Modernidade e Revolução Francesa como marco paradigmático. **Revista Crítica Histórica**. Ano II, nº 4, dez/2011.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FRAGA, Myriam. O livro dos *adynata*. In: **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

_____. Femina. In: **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

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

_____. (Entrevista). In: SILVA, Ricardo. **Como uma linha d'água (1984-2004): um estudo da memória na obra de Myriam Fraga**. Salvador: UEFS, 2010.

_____. (Entrevista). In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. (Depoimento). In: **Revista da Academia de Letras da Bahia**. Salvador, n. 54, p. 45-55, mar. 2016.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: **Obras completas**, volume 12 (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Princípios Básicos da psicanálise. In: **Obras completas**, volume 10 (1911-1913). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A interpretação dos sonhos. In: **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1900.

_____. Inibição, sintoma e angústia. In: **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1926.

_____. O mal-estar na civilização. In: **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1930.

_____. Luto e melancolia. In: **Obras completas**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In FONSECA, Aleilton; Pereira, Rubens (org.). **Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens**. Feira de Santana: PPGLDC, 2000.

_____. **O arlequim da pauliceia**: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Org. de Renato Machado. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013.

GALANTE, Francielle. **Prismas da cidade**: o olhar lírico de Myriam Fraga. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos Literários), Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

GATTAI, Zelia, [et al]. **Com a palavra o escritor**. Org de Carlos Ribeiro. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

GOMES, João. O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1991.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERRERA, Antonia. Um olhar lírico sobre o mito e estudo de caso. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011.

HERCULANO, Alexandre. **O bobo**. São Paulo: Saraiva, 1959.

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

_____. A memória das paisagens líricas. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. (Org.). **Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. re. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LACAN, Jacques. Da rede dos significantes. In: **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. “Lituraterra”. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

LA PLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise: La Planche e Pontalis**. Direção Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

LO BIANCO, Anna; CASTRO, Juliana. Escrita poética e elaboração analítica: fazer com o impossível de ser dito. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**. Fortaleza, vol. VIII, nº 2, p. 327-341, jun/2008.

MALUFE, Annita. O não-dito e a repetição na poesia de Marcos Sclar. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras, linguística e suas interfaces nº 40**, p. 309-323, 2010.

MERQUIOR, José. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MILMANN, Elaine. A instância da letra na leitura. **Estilos da clínica**. São Paulo. v.8, nº 14, jun., 2003.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino**: um horizonte na modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Ed perspectiva, 1996.

PATRÍCIO, Rosana. **As filhas de Pandora**: imagens de mulher na ficção de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: EDIPRO, 2012.

PEREYR, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

ROSENFELD, Kathrin. Waste land ou babel: a gramática do caos. In: **Poesia em tempo de prosa**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 19 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 1999.

SILVA, Obdália. Os ditos e os não-ditos do discurso: movimentos de sentidos por entre os implícitos da linguagem. **R. FACED**, Salvador, n.14, p.39-53, jul./dez. 2008.

TRINDADE, Verônica et al. Imagens da paisagem urbana, natural e ecológica na poesia de Myriam Fraga. **Cadernos do CNLF**, vol. XVII, n. 05, p. 558-572. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2013.

Sites:

Entrevista com Myriam Fraga. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZFBLtXIb4vA>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Obra Correspondências de Charles Baudelaire. Disponível em:
<https://www.escritas.org/pt/t/10963/correspondencias>. Acesso em: 12 out. 2018.