



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

RAQUEL MARIA SOARES DA COSTA

**BESTIÁRIO DE MYRIAM FRAGA: METÁFORAS PARA A CONDIÇÃO
FEMININA**

CAMPINA GRANDE – PB

2011

RAQUEL MARIA SOARES DA COSTA

**BESTIÁRIO DE MYRIAM FRAGA: METÁFORAS PARA A CONDIÇÃO
FEMININA**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francisca Zuleide Duarte de Souza

CAMPINA GRANDE - PB

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

C837b Costa, Raquel Maria Soares da.
Bestiário de Myriam Fraga [manuscrito]: metáforas para a condição feminina / Raquel Maria Soares da Costa. – 2011.
112 f.

Digitado.

**Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) –
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2011.**

“Orientação: Profa. Dra. Zuleide Duarte de Souza, Departamento de Letras e Artes”.

1. Universo Feminino. 2. Análise Literária. 3. Literatura Brasileira. I.
Título.

21. ed. CDD 801.95

RAQUEL MARIA SOARES DA COSTA

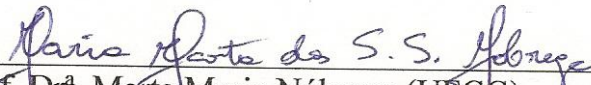
BESTIÁRIO DE MYRIAM FRAGA: METÁFORAS PARA A CONDIÇÃO FEMININA

Aprovada em 29/04/2011

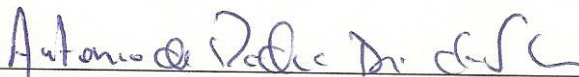
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr.^a Zuleide Duarte de Souza (UEPB)
Orientadora



Prof. Dr.^a Marta Maria Nóbrega (UFCEG)
Examinadora



Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva (UEPB)
Examinador

AGRADECIMENTOS

Durante essa longa jornada de construção dissertativa, me debrucei sobre versos e estrofes tentando encontrar sentidos da vida feminina, e, por fazer parte da construção social que subjaz às experiências das mulheres contemporâneas, não tive como evitar o apego, as contradições, os momentos que precisei me submeter às convenções, e as situações em que apreciei o gosto inebriante da insurreição. Entre algumas reflexões pude perceber que foram exatamente os grandes encontros e as pessoas maravilhosas que fazem parte da minha vida e que conheci dentro e fora da universidade que tornaram este trabalho realizável. Neste sentido, remeto-me:

À minha mãe Francisca Soares e ao meu pai Roberto Ferreira, pela ajuda, dedicação e carinho. Realmente não sei o que seria de mim sem vocês.

À minha linda flor, Lorena Soares, por existir perfumando e embelezando os meus dias.

Ao meu marido, Bruno Rodrigues, companheiro de todas as horas: amigo de graduação e de trabalho. Obrigada por fazer parte da minha história, pela compreensão, paciência e amor. Você é quem torna realizável todos os meus sonhos e eu o amo não por isso, mas por você está além do que sempre sonhei.

Aos meus irmãos Rafael, Roberta, Roberto e Rodrigo pelo apoio moral.

À Prof^a. Dr^a. Zuleide Duarte, orientadora desta dissertação, por ter se disponibilizado a me orientar em um momento que as chances pareciam perdidas. Obrigada pelo carinho, consideração, por acreditar no sentido dessa pesquisa e por me provar que é mais do que possível a existência de laços afetivos entre orientador e orientando. Ter a sua amizade é uma honra para mim.

À escritora Myriam Fraga por ter me presenteado com sua obra “Poesia Reunida” (2008), pela atenção, generosidade e consideração demonstrada na dedicatória.

Aos professores que tanto fizeram parte das bancas de Qualificação e Defesa Pública: Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB), Marta Maria Nóbrega (UFCG) e Ricardo Soares da Silva (UEPB).

A todos os meus colegas de turma do mestrado, em especial à minha amiga de todas as horas Lúcia pelos momentos de estudos e amizade sincera.

À minha amiga Andréia pela lealdade e sinceridade, por ser minha grande parceira na busca de respostas das angústias da vida feminina.

À minha amiga Jassiara Vasconcelos, pelo companheirismo constante nos momentos de alegria e tristeza.

A todos os meus amigos e amigas pelo carinho e incentivo: Álisson, Anaílda, Ana Maria, Ana Paula, Augusto, Elton, Gilliard, Gustavo, Jackson, Jane, Luísa, Michele, Noélia, Tiago, Maria José, Maria do Socorro.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para execução dessa pesquisa.

Suponho que me entender
não é uma questão de
inteligência e sim de
sentir, de entrar em
contato.

Clarice Lispector

RESUMO

Considerando a problemática do gênero feminino em sua constituição identitária contemporânea, esta dissertação analisa imagens de animais e de monstros mitológicos no discurso poético de Myriam Fraga, rastreando a forma como esses elementos transfiguram a vivência da mulher através de um processo metamórfico de mulher-animal e animal-mulher evidenciando o conflito feminino em sua ambiguidade submissa e insurreta. Os poemas selecionados se referem à obra fraguiana, intitulada “Poesia Reunida” (2008), que evidencia questões associadas às relações de gênero através de imagens animais e bestiais. Com base nisso, a análise foi realizada à luz de teorias que trataram da simbologia animal, como as de Chevalier & Gheerbrant (2009), Bruce-Mitford (2001), Lexicon (1990), do conceito de monstruosidade de Bellei (2000) e Jeha (2007), além de reflexões que envolvem a questão da literatura feminina e do feminismo como os estudos de Auad (2003), Scott (1996), Duarte (1997) e Sadlier (1997). O redimensionamento das relações humanas observadas na poesia fraguiana estrutura-se em sua ambiguidade do retorno ao mito, das metamorfoses das realidades sociais das mulheres em experiências de identificação com os monstros.

PALAVRAS-CHAVE: Bestiário, Condição feminina, submissão e insurreição.

ABSTRACT

Taking into consideration the problematic point of feminine gender in its contemporary identity sense, this dissertation analyses some images of mythological animals and monsters on the poetic discourse of Myriam Fraga, tracing the way how those elements transfigure the woman living through a metaphorical process of woman-animal and animal-woman making evident the female conflict in its submissive and insurrectional ambiguity. The selected poems apply to a work of Fraga, entitled “Poesia Reunida” (2008), that substantiates some questions that are associated to the gender relations through animals and bestial images. Therefore, the analysis was realized in the light of theories that dealt about the animal symbology as well in Chevalier & Gheerbrant (2009), Bruce-Mitford (2001), Lexicon (1990), and also in the concept of monstrosity by Bellei (2000) and Jeha (2007), plus reflections that involve questions of feminine literacy and feminism on the basis of studies like Auad (2003), Scott (1996), Duarte (1997) and Sadlier (1997). The resizing of human relationships verified in the poetry of Fraga makes effort in its ambiguity of the return to the myth, and the metamorphosis of the social female realities into experiences of identification with monsters.

Keywords: Bestiary; Female Condition; Submission and Insurrection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I CAPÍTULO	
1. A INSERÇÃO SOCIAL DA MULHER NO ESPAÇO LITERÁRIO.....	16
II CAPÍTULO	
2. SÍMBOLOS E MONSTRUOSIDADE.....	30
III CAPÍTULO	
3.UMA POÉTICA DA EXISTÊNCIA ZOOMÓRFICA COMO INTROSPECÇÃO FEMININA.....	44
3.1.A mulher animal no jogo dos bichos: uma metamorfose identitária.....	46
3.2.A busca por um retorno mítico como reconstrução da existência feminina.....	65
3.3.Erotismo e sexualidade em “Femina”	77
3.4.Possibilidades emancipatórias: imagens de aves e voos.....	86
3.5.Hibridismo: uma ressignificação imagético-simbólica dos seres.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Falar sobre a condição social feminina pode sugerir um discurso redundante acerca de questionamentos que já ocuparam grande espaço em anos anteriores à Revolução Cultural no Brasil nas décadas de 60 e 70. Contudo, a contemporaneidade trouxe para os indivíduos uma instabilidade de valores, levando em consideração o discurso subjacente à literatura produzida por mulheres no Brasil. De tal modo, articular a representação da mulher, intelectual e politizada, frente às atribuições destinadas a ela pelo patriarcalismo, pressupõe atenta leitura da sociedade atual e consequente análise dos seus atores de modo a desvendar a maneira como as relações de gênero são assumidas pelos sujeitos, mesmo estes vivendo sob o signo da velocidade e das mudanças constantes, onde o espaço da reflexão se deixa, muitas vezes, dominar pelo efêmero e pelo banal.

Quando o enfoque incide sobre as relações de gênero, assume-se que a identidade¹ dos sujeitos é uma construção cultural, marcada desde o nascimento desses mesmos sujeitos pelas diferenças biológicas que separam homens e mulheres de tal forma que, a cada sexo é atribuído, a priori, um papel social. O homem, antes considerado *racional* e provedor do lar estava sempre identificado com a esfera pública, enquanto a mulher, *emocional*, ficava responsável pelos afazeres domésticos e cuidados com a prole. No entanto, o dinamismo dos enfoques sociais vigentes, nas últimas décadas, permite constantes modificações que fogem da lógica binária, e acena para atuações em áreas diversas das destinadas originalmente.

As manifestações artísticas pressupõem experiências que surgem a partir de uma visão humana. Na arte, as relações de gênero passam por transmutações simbólicas, podendo ser representadas de inúmeras formas através da linguagem e da imaginação do artista. Na literatura, as mulheres representadas parecem sempre em busca de um espaço que as torne visíveis, lugar de maior flexibilidade social, de novas funções na esfera pública, ou/e de questionar as condições impostas pelo patriarcado através do enfoque à submissão legitimada e concebida pelas próprias mulheres, diante das situações do cotidiano. As subjetividades² femininas se tornaram ainda mais

¹ O termo *identidade* é assumido como construção cultural, social e psicológica a partir da identidade sexual biológica dos sujeitos (FUNCK, 1994).

² A busca da construção do ser social não é uma tarefa simples na contemporaneidade, sobretudo para as mulheres. As convenções tradicionais determinaram como suposta *função social* feminina as tarefas domésticas e a responsabilidade de criar os filhos. Com o passar dos tempos, as mulheres obtiveram mais

complexas devido à velocidade com que os valores se modificam atualmente. Tal complexidade humana é representada por Myriam Fraga em diversos textos de *Poesia reunida* (2008), nos quais as vozes femininas oscilam tons em duas ressonâncias distintas (uma que aponta para a submissão e outra que tenta subverter a lógica patriarcal), através de imagens simbólicas que convergem para uma *metaforização da existência*.

As formas de expressão da contemporaneidade são múltiplas, favorecendo os diversos tipos de linguagens e maneiras de representação do mundo. A capacidade de transformação simbólica dos seres (animal-mulher, mulher-animal) nos poemas de Fraga instiga o leitor a buscar respostas aparentemente ausentes nos versos. Um ponto de chegada para quem estuda o bestiário de Fraga é, sem dúvida, pensar numa identificação da mulher com outros seres – fato que possibilita a compreensão das questões socioculturais a partir da natureza³. Sendo assim, o bestiário de Fraga constitui-se numa forma de articulação de alguns significados para a vida das mulheres. Problematisa a centralização no animal racional, colocando a mulher e o animal em um mesmo plano de representação, para além do signo da razão.

Este trabalho analisa os elementos zoomórficos utilizados por Fraga como uma tentativa de ressignificação diferenciada da experiência feminina, evidenciando as conotações que algumas imagens assumem dentro de uma perspectiva voltada para a condição da mulher que fala nos poemas. As representações de Fraga estabelecem relações entre as figuras animais e monstros mitológicos com a mulher contemporânea, numa espécie de *metamorfose humano-animal e animal-humano*. A presença de animais e bestas mitológicas despertou à necessidade de análise de tais imagens, pela percepção do discurso emancipador da escritora. O foco deste estudo é a observação da forma como o texto fraguiano permite a análise das angústias íntimas do sujeito lírico, tendo como subsídio uma linguagem metafórica, embasada no desejo de libertação contra os estereótipos sociais, ao mesmo tempo em que o sujeito lírico aceita e submete-se a dar continuidade a conceitos que limitam os papéis sociais das mulheres. A voz lírica ecoa na busca de uma identidade, num processo capaz de concretizar a transformação do sujeito.

espaço no mercado de trabalho, e com as novas estruturas familiares (mães solteiras ou separadas que, sozinhas, são responsáveis pela criação dos filhos e pelo orçamento da casa), as chamadas *obrigações femininas* não sofreram notáveis mudanças.

³ Nesse caso, a natureza se refere a tudo o que faz parte do meio ambiente.

A história das mulheres se baseia em postulações alienatórias, tais como: ser mãe e esposa dedicada; submissa ao *chefe* da casa (seja o pai ou o marido); cuidadora dos afazeres domésticos. Por isso, não se descarta a hipótese de que as ideologias femininas foram/são estabelecidas através do referencial machista, salientando-se que esse paradoxo dos valores (submissão x insurreição) percebido no sujeito lírico da poesia de Fraga está relacionado ao fato de esse sujeito sentir-se interligado à sociedade que integra, e, por conseguinte, aos convencionalismos sociais que a compõem. Assim, torna-se necessário observar aonde vão as problematizações intimistas do eu-poético fraguiano e como são estabelecidas culturalmente, e como as imagens zoomórficas utilizadas por Fraga indicam submissão à ordem social de caráter masculino ou ainda quais imagens apresentam uma característica insurreta; e quais fazem as duas coisas ao mesmo tempo. A dissertação aponta o caminho percorrido pela voz feminina para se fazer ouvir na poesia brasileira, e como as imagens construídas por esta voz configuram a subjetividade das mulheres contemporâneas.

A abordagem traz à tona a hipótese de que a submissão das mulheres diante ao universo masculino surge de uma arbitrariedade de ordem social, assumida pela mulher. Em outras palavras, a mulher aceita a própria sujeição por legitimar normas e regras discriminatórias. A poesia de Fraga, no que tange a essa questão, parece sugerir uma reconfiguração da imagem feminina através de animais que remetem a uma suposta *liberdade*, observada pelo comportamento, movimento, ação e aparência física dos bichos, sugerindo uma possibilidade emancipatória adquirida pela atribuição de sentidos a uma mesma figura e pela valoração dos elementos que estimulam o desprendimento ao que a cultura impõe como comportamento adequado – fato intrínseco à sociedade atual. Na poesia de Fraga, os monstros mitológicos podem transfigurar a unificação entre os pólos extremos, submissão e insurreição, exprimindo uma inquietação feminina na construção identitária, através dessa ambiguidade.

Os poemas de Fraga se destacam por promover o diálogo entre o primitivismo e a contemporaneidade, pelo resgate da história mítica, a partir da utilização constante de metáforas, destacando a natureza como *reflexo* da ação humana, e vice-versa. As imagens verbais foram selecionadas pela presença de figuras animais e monstros mitológicos que caracterizam a angústia do sujeito lírico feminino, que questionam a condição da mulher, voz patente da emissão lírica, e a partir disso, estabelece o jogo das metamorfoses. O sujeito lírico foge das convenções sociais através da possibilidade de existir de forma bestial, distanciando-se criticamente da lógica patriarcal.

Em um primeiro momento, analisa-se a forma como o movimento feminista influenciou diretamente a vida social das mulheres intelectuais e escritoras brasileiras e o porquê dessas últimas não terem seus textos reconhecidos pela crítica literária nos séculos passados. Estabelecem-se aqui algumas considerações a respeito do “feminismo”, visto que o termo “submissão” está intrinsecamente relacionado a uma crítica sociocultural, condizente com a forma como a sociedade enxerga a mulher e a forma como muitas mulheres ratifica tal posicionamento. A reflexão teórica se baseia nos estudos de Auad (2003), Scott (1996), Duarte (1997) e Sadlier (1997), sobre o feminismo e teorias críticas feministas. Além disso, procurou-se estudar o conceito de poesia como *resistência* (BOSI, 1993), para justificar a capacidade de unir o tradicional e o moderno na lírica fraguiana; o primeiro pelo resgate ao antepassado e o segundo pela tradução deste passado, ou seja, a poesia como resistência se recompõe/renova através do tempo.

Alguns significados emblemáticos dos símbolos construídos culturalmente são peças-chave do segundo capítulo, “Símbolos e monstruosidade”. Nele desenham-se alguns significados das imagens e figuras no tempo mítico e simbólico. A representação do símbolo na história da civilização humana contribui para a compreensão da cultura, na interpretação das manifestações artísticas, repletas de ideologias⁴ e significados diversos, dependendo do contexto em que estão inseridas.

Como se trata da análise de uma obra que reúne os poemas de Fraga desde a sua primeira publicação em 1960 optou-se por agrupar os temas a partir das significações das imagens animais e monstruosas. Esse estudo da simbologia subsidiou-se na leitura de Chevalier & Gheerbrant (2009), Bruce-Mitford (2001), Lexicon (1990), Durand (1997, 2001), Bachelard (2001), entre outros. Para fundamentar as atribuições de sentido a partir da mitologia, consideram-se as reflexões de teóricos como Barthes (1989) e Brandão (1991), além de autores que se apropriam da história mítica, como Bulfinch (2006), Clark (s/d), Gandon (2000), Hamilton (1992) e Spalding (1993).

Em “Uma poética da existência zoomórfica como introspecção feminina”, último capítulo, constata-se a ressignificação da linguagem de Fraga através da interpretação das criaturas animais existentes na tessitura poética da escritora. Elegeu-se, para análise,

⁴ Um dos fatores de suma importância no que tange à ideologia consiste no fato de que ela se apresenta, de algum modo, independente da realidade histórica e social, fazendo com que tais ideias possam explicar a realidade, quando é o contrário, ou seja, é a realidade que torna compreensível as ideias elaboradas (CHAUÍ, 1980). É justamente a conjuntura em que o símbolo se insere que propicia a valorização de certos conceitos e significados atribuídos a ele, tornando-o referência semântica de uma cultura quaisquer.

um bloco de poemas que utilizam animais reais, fantásticos e bestas mitológicas como uma possibilidade de representação feminina. Esta representação parte de um conjunto de fatores externos da representação do animal ou monstro (forma de movimentação, reprodução e modo de vida em geral) que propicia a relação com a condição da mulher, não se baseando apenas em mera comparação entre realidades distintas (vida animal e vida humana), já que a literatura por si mesma contém suportes suficientes de construções de seres mimeticamente complexos. É dentro de um plano literário que os sujeitos líricos e as personagens se realizam e se integram ao mundo, ressoam no texto e ecoam na realidade.

Para esse feito, foram elencados sessenta e cinco poemas, além de outros, mencionados como referência, e dez poemas em prosa. As imagens animais estão organizadas de acordo com as possibilidades significativas percebidas na linguagem fraguiana, sujeita a interpelações semânticas, visto que estabelece um elo entre realidade e subjetividade, levando o leitor a fazer indagações quanto ao uso de determinadas figuras como representação humana. Essa última parte do trabalho está dividida em subcapítulos intitulados: “A mulher animal no jogo dos bichos: uma metamorfose identitária”; “A busca do retorno mítico como reconstrução da existência feminina”; “Erotismo e sexualidade em Femina”; Possibilidades emancipatórias: imagens de aves e voos; e “Hibridismo: uma ressignificação imagético-simbólica dos seres”.

O primeiro subcapítulo sugere uma discussão acerca da vida feminina associada, simbolicamente, à vivência dos seres animais, visto que todos fazem parte de um mesmo ambiente natural. A voz feminina nos poemas fraguianos sintetiza as marcas de sua origem, utilizando figuras paisagísticas que a localizam dentro de um espaço geográfico (Bahia-Brasil). Ela busca um encontro de si mesma pelo olhar nostálgico para a terra natal, evidenciando a complexidade do processo identitário na contemporaneidade.

A metamorfose é sugerida pela função metafórica da linguagem, como nos exemplos: a mulher se apresenta como a serpente, a ave, o molusco, o cão, o potro. Camufla-se na natureza como um animal fugindo da presa, esconde-se atrás de máscaras e em seu peito há uma vastidão, uma ilha. A mulher se reconstrói a partir destas imagens em uma nova existência. Essas afirmativas podem ser confirmadas na apropriação mimética dos comportamentos dos animais. Assim, mulher e animal estariam num mesmo patamar. É um entrelaçado natural, que não se especifica apenas na construção do sujeito mulher, mas em como essa construção é assumida pela mulher.

No segundo subcapítulo observa-se como o mito consiste no cerne das referências significativas da existência humana, através de releituras da história ancestral como meio de conhecimentos das relações entre os seres e as coisas. O retorno à vida interior pela necessidade de designar sentidos à vivência feminina perpetua-se, no plano simbólico, pela metáfora através da recriação do passado, onde imagens míticas como deuses, animais e personagens femininas são deslocados para o presente contemporâneo pela alusão às aflições e inconstâncias da vida das mulheres na atualidade.

O erotismo e a sexualidade nos versos de Fraga são apresentados com mais contundência nos poemas que compõem a décima parte da obra “Poesia Reunida” (2008), intitulada “Femina”. Por esse motivo, no terceiro subcapítulo, destaca-se a maneira como as figuras animais que abarcam o discurso da condição feminina estão expostas pela sensualidade das imagens erotizadas do encontro amoroso com o outro e da entrega do corpo e da alma, numa mescla entre submissão e insurreição do eu-poético.

No penúltimo subcapítulo, observa-se como a figura do pássaro, bem como imagens e termos associados a este animal (asas, plumas, voos, entre outras) remete a uma reflexão sobre as relações entre a submissão e a insurreição da mulher no meio social – reconhecidas como aporte para um questionamento quanto ao paradoxo constante que abre espaço para a negociação emancipatória do feminino numa sociedade em que a ordem simbólica baliza-se pelas diretrizes masculinas.

As figuras míticas híbridas, como a medusa, a esfinge, o minotauro e o centauro são lidas, na presente pesquisa, na última parte da análise. Esses monstros da mitologia são utilizados nos versos de Fraga como referências antepassadas, indiciando a construção e percepção do indivíduo atual: memória através do imaginário e formas de representação do cotidiano – facetas da lírica fraguiana. A simbologia das bestas mitológicas alude a possibilidades de interpretação, instiga questionamentos relacionados à contradição que a própria figura apresenta em sua constituição física. Partes diferentes que convergem para a busca intensa e inquietante do equilíbrio das coisas, uma parte submissa, outra insurreta.

I CAPÍTULO

A INSERÇÃO SOCIAL DA MULHER NO ESPAÇO LITERÁRIO

Em algumas sociedades primitivas como as da Indonésia e as da África, a mulher era considerada *sagrada*, e assim tinha uma visibilidade maior no âmbito social (AUAD, 2003). No entanto, esses pensamentos antigos que privilegiavam os papéis sociais das mulheres não foram suficientes para favorecer significativamente a continuidade dos valores morais e/ou divinos sobre elas. Ao contrário, após a instalação da concepção de vida judaico-cristã nas sociedades ocidentais, o perfil da mulher se desenha e justifica pela observância de preceitos e ensinamentos calcados no texto bíblico: “Não é bom que o homem continue só. Vou fazer-lhe uma ajudadora como complemento dele (...)” (Gênesis 2:18). Este pensamento cristão mantém a mulher num patamar inferior, visto que foi criada como uma *necessidade* do homem e a partir de um pedaço de seu corpo.

Uma das possibilidades de estudo sobre o patriarcalismo⁵ mostra que essa organização da vida social teve início na Antiguidade, mas se estabeleceu de forma diferenciada em várias culturas. Enquanto na Pérsia a mulher devia total obediência ao marido, em Esparta ela não era obrigada a permanecer dentro de casa se dedicando ao lar do marido, porque ali imperava a política comunitária (BEAUVOIR, 1980). De maneira geral, a mulher era controlada, censurada e oprimida. Essas situações se agravaram depois que o homem percebeu a sua importância na reprodução da espécie humana, classificando a mulher como um “depósito” de uma nova vida. Mesmo depois das crises em torno da masculinidade, discutidas por Elisabeth Badinter (1993), do século XVII até os dias atuais, o patriarcalismo esteve no centro das construções culturais que moldam os comportamentos dos sujeitos, e esses comportamentos são legitimados pela igreja e pela família.

A ausência dos nomes de mulheres como destaque na história mundial afirma o sexismo assumido pela cultura dominante, que desconsidera o que não lhe parece valoroso e prioriza apenas o que lhe convém. Embora tenham surgido na Europa do século XVII, tentativas de denunciadas premissas desfavoráveis à mulher, aliás, assumidas pela população em geral, “a imagem que prevalecia da mulher continuava

⁵ É considerado a base das sociedades contemporâneas, e caracteriza-se pela autoridade do homem sobre a mulher (CASTELLS, 1999).

associada à fragilidade, à indolência, à luxúria” (AUAD, 2003, p. 35). A mentalidade do povo fazia com que a mulher se tornasse uma representante da falta de inteligência, e por isso deveria se distanciar da vida social, além de ser vista também como uma *tentação* para os homens, fazendo com que eles pecassem.

Nos EUA e na Europa, no século XIX, as mulheres reivindicaram seus direitos políticos e sociais, movimentos que conduziram a conquistas posteriores. Este período histórico até meados do século XX é denominado como *primeira onda* do feminismo. Somente na contemporaneidade as discussões de gênero assumiram caráter científico a partir do impulso provocado pelo movimento feminista, organizado de fato, como política apenas no século XX – *segunda onda*, abrangendo as décadas de 60 e 70 do século passado. Assim, com um novo olhar sobre o que se constrói ao longo dos tempos, o conceito de patriarcado é mencionado como valor legitimado também pelas mulheres que assumiram para si tudo o que lhe foi atribuído como *verdade absoluta*.

Tão polêmico quanto contraditório, o movimento feminista teve de lutar não só contra as críticas que surgiram externamente, mas também contra os conflitos existentes dentro do seu próprio discurso político, por se tratar de um protesto produtor da diferença sexual que ele buscava extinguir (SCOTT, 1996). Destacam-se entre essas concepções controversas a própria questão racial e econômica dos grupos frente ao movimento, fora as concepções diversificadas sobre gênero, igualdade, ideologia, essencialismo e pós-estruturalismo. Sobre o assunto, Auad (2003) elenca alguns tipos de feminismo (para diferentes mulheres) os quais foram apontados por Heleieth. São eles: o conservantismo, o feminismo burguês, o marxismo dogmático, o feminismo radical, o feminismo socialista e por fim, o feminismo múltiplo. Por outro lado, Sadlier (apud Torg, 1992) considera as seguintes perspectivas feministas: liberal, radical, marxista, psicanalítica, socialista, existencialista e pós-moderna. Entretanto, o que une todas as categorias feministas “é o desejo de subverter, mudar, transformar as ideias e práticas que vivemos, para que as mulheres e homens tenham liberdade de pensar e agir” (AUAD, 2003, p.88).

As correntes teóricas feministas consideram a interpelação sobre a mulher e a binaridade *mulher/gênero* uma problemática bastante relevante. O termo *mulher* pressupõe uma suposta *essência feminina*⁶, enquanto o segundo apresenta um acerto

⁶ O termo associado ao *essencialismo* mostra como a mulher assume uma essência única e imutável, independente do contexto em que está inserida e das relações que estabelece socialmente. Como se a

pós-estruturalista⁷. Todas essas construções teóricas centradas no termo *gênero* implicam uma mudança no cenário de debate social.

A utilização do termo *gênero* nesta pesquisa não tem pretensão de abranger todo o arsenal simbólico do termo *mulher* tão referenciado pelos grupos feministas tradicionais. O conceito de gênero é amplo, pois abarca todas as construções socioculturais atribuídas aos sujeitos, “é o conjunto de expressões daquilo que se pensa sobre o masculino e o feminino” (AUAD, 2003, p. 57). Em ambos os casos se percebe uma crítica ostensiva quanto ao uso dessas nomenclaturas que ao invés de potencializarem a autonomia das mulheres, tendem a categorizá-las diante do monopólio heterossexual. Mas para que buscar neologismos que definam palavras utilizadas pelo senso comum para identificar pessoas ou grupos? Os termos *mulher* e *gênero* se integram convergindo um aprofundamento específico dos estudos relacionados à condição feminina, ou seja, da formação de sua identidade, apesar das críticas estabelecidas sobre eles.

Ainda para Sadlier (apud Modleski, 1991), as implicações da palavra “pós-feminismo” excitam uma desconstrução radical do essencialismo e do conceito de “experiência da mulher”, transformando tudo o que foi construído pelos ideais feministas como deliberadamente etnocêntrico. Tais posições foram politicamente assumidas por Denise Riley (1988) e por Judith Butler (1990), ambas criticadas por Modleski.

Para alguns estudiosos, desde a década de 1990 até a atualidade, constitui-se a chamada *terceira onda*. Mas para Auad (2003), a segunda onda vigora até hoje. Castells (1999), por exemplo, assume o feminismo como predominante nos anos de 1960 e 1970, e aprecia as prerrogativas assumidas pelo movimento como um grande passo histórico-revolucionário na tentativa de desorganizar as posturas tradicionais do patriarcalismo:

A paisagem humana da liberação feminina está coalhada de cadáveres de vidas partidas, como acontece em todas as verdadeiras revoluções. Entretanto, não obstante a violência do conflito, a transformação da conscientização da mulher e dos valores sociais ocorrida em menos de três décadas em quase todas as sociedades é impressionante e traz consequências fundamentais para toda a experiência humana, desde o poder político até a estrutura da personalidade. (CASTELLS, 1999, p. 171).

categoria *mulher* fosse homogênea. Para melhor esclarecimento sobre o assunto, ver Darlene J. Sadlier (1997).

⁷ As concepções pós-estruturalistas sobre a questão mulher/gênero são explanadas por Judith Butler (2010).

A disseminação do feminismo possibilitou a reconstrução do pensamento social, abrindo portas que até então pareciam fechadas. As mulheres construíram nova perspectiva social, tentando assim a liberação das rédeas impostas pela sociedade machista. Além de uma conscientização política, estes acontecimentos redimensionaram a história literária no que tange às questões de gênero, e favoreceu as escritoras na busca de um espaço dentro das culturas locais. A entrada das manifestações femininas no Brasil surgiu como reflexo dos acontecimentos mundiais, não se podendo, pois isolar o caso brasileiro do contexto mundial, não obstante suas especificidades.

No século XIX, as mulheres começaram a publicar seus textos em jornais e revistas organizadas também por elas. Um jornal feminino organizado por Josefina Álvares de Azevedo, intitulado “Família” (1888), começou a circular na cidade de São Paulo e trazia matérias que questionavam as condições sociais das mulheres, além de propor a igualdade entre os sexos (DUARTE, 2003). Defendia, sobretudo, a luta pela cidadania da mulher pela necessidade de uma reformulação política que lhe conferisse o direito de voto. Em Porto Alegre, o periódico intitulado “O Corimbo” (1884), organizado por Revocata Heloísa de Melo objetivava não só levar informações às leitoras acerca das reformulações necessárias para a vida feminina no ambiente de trabalho e no âmbito político, mas também divulgava textos literários (DUARTE, 2003).

Na década de 1920 as mulheres burguesas que encabeçavam o feminismo intelectual faziam suas reivindicações mais discretamente que as outras envolvidas em movimentos agitados que evidenciavam a luta a favor da inserção da mulher nos diversos campos da sociedade. A situação de dominação a que as mulheres eram submetidas se manifestavam de forma e intensidades diferentes dependendo das condições culturais, políticas, e econômicas de cada uma (SARDENBERG & COSTA, 1994).

Surgiram pioneiras envolvidas com a questão da emancipação da mulher, como no caso de Bertha Lutz, que fundou a Federação Brasileira para o Progresso Feminino em 1922. Ainda nesse mesmo ano, Ercília Nogueira Cobra lançou um dos livros mais polêmicos do período, intitulado “Virgindade inútil – novela de uma revoltada” (1922) que discutia formas de opressão simbólica contra a mulher e contra a sua sexualidade.

Seria excessivo citar todos os nomes de mulheres que fizeram parte deste contexto no Brasil, muito menos todas as dificuldades enfrentadas por elas, entre opressões e desvalorização social. O que se propõe como fundamental é questionar de que forma esse movimento se propagou favorecendo a inserção da mulher no âmbito das artes.

A poesia pode ser considerada um mecanismo de reflexão da linguagem mais íntima do sujeito. Pela metáfora o sujeito propõe representar a sua experiência de vida. A poesia feita por mulheres começa a surgir no cenário brasileiro e, logo, discute a maneira como a mulher encara os fatos da vida. A escrita feminina assume peculiaridades compostas por temáticas e características de uma produção estética de *como o/a autor/a escreve*. Castelo Branco (1991, p.12) denomina “escrita feminina” de “*relativo* às mulheres..., embora esse *relativo* às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres” – porque para ela seria generalizador afirmar que a maneira como o discurso sobre a diferença sexual se insere nos textos, ou como questiona as relações sociais, organiza-se por uma ótica feminina.

Na história da literatura, a italiana Christine de Pizan que viveu na França no século XIV, “merece uma referência de passagem como a primeira mulher da Europa Ocidental a viver da pena” (DURANT, 2002). Pizan é vista como a grande precursora do feminismo, por questionar o patriarcalismo e por defender os valores que subvertem a organização política da mulher dependente economicamente do homem. Depois da morte de seu marido, ao se deparar com três filhos para criar, Pizan se dedicou à poesia e dela conseguiu, com grande esforço, o sustento de sua família. Nesse sentido, feminismo e poesia de autoria feminina se encontram há bastante tempo, pois estão intrinsecamente interligados historicamente, de maneira a consolidar a inclusão da mulher no cenário literário.

No Brasil, a ausência de registros que documentem a inserção da mulher na literatura dificulta a investigação no âmbito diacrônico. Se Rita Joana de Sousa considerada como a *primeira poetisa brasileira*, no século XVII (VASCONCELOS, 2003), pouco se sabe sobre seus textos. Muitos questionamentos sobre a falta de iniciativa da crítica que se apoderou das práticas discursivas tradicionais e patriarcais colocaram a própria Rita como culpada do não-reconhecimento de seus poemas, e isso tem sido foco de alguns estudos no Brasil, questionando o próprio conceito de história e de literatura. Sabe-se que esta poetisa nasceu em 1696 e faleceu em 1718, ou 1719, e viveu em Olinda. Para Vasconcelos (2003, p.57), a crítica falhou por não buscar fontes

biográficas que favorecessem a divulgação dos escritos de mulheres, o que incluiria Rita:

É o que vem acontecendo com a “poetisa”, “filósofa”, e “historiadora” olindense. Chega a inquietar o que lemos em obras realmente importantes como as de Ferdinand Denis, Varnhagen e Joaquim Norberto, para citar os estudiosos mais ilustres, numa lista de 18 autores que incluem em suas obras Rita Joana de Sousa. Cada um procurou passar adiante os mesmos dados ditados por seus predecessores, os quais, por sua vez, sem qualquer preocupação com documentos, nada registram além da notícia de uma “jovem escritora”...sem obra. Depois de lançado um primeiro grão de lenda em solo fértil, passou-se, a partir daí, à paráfrase, à imaginação de dados para suprir as lacunas das fontes iniciais, como acontece com Joaquim Manuel de Macedo e Inês Sabino (VASCONCELOS, 2003, p. 57).

Rita não teve reconhecimento crítico, diferentemente de Gregório de Matos que é considerado⁸ o *pioneiro* dos poetas do Brasil. Por onde andavam as *pioneiras*? Incrível notar que parece não ter existido, nos séculos passados, grandes nomes femininos da literatura brasileira. Dá-se a entender que, antes da Revolução Cultural (1960 e 1970), só existia Cecília Meireles. Mas o que falar de tudo o que já foi produzido antes da Revolução?

As pesquisas sobre a produção literária feminina, organizadas por Muzart (1997), retificam o que muitos ignoram: a presença de escritoras brasileiras nos séculos XVI e XVIII no Brasil. Na tentativa de explorar as muitas vozes que foram silenciadas ao longo dos tempos, o trabalho de Muzart (1997) necessitou de uma integração sistemática entre o desejo de reavaliar a cultura nacional e a possibilidade de discutir as escolhas da crítica. Neste estudo, os nomes de Ângela do Amaral Rangel e Bárbara Heliadora Guilhermina da Silveira surgem na construção da história cultural do país no século XVIII.

Como cultura e sociedade caminham juntas, salienta-se que, historicamente, é só a partir do século XIX que a leitura popularizou-se de fato entre as mulheres, aproximando-as de um contexto intelectual, até então desconhecido pela maioria. Desta forma, o pequeno número de leitoras e produtoras da literatura nacional não era reconhecido. Um dos fatores que contribuiu para este fato diz respeito à organização social que, com base em uma suposta incapacidade intelectual feminina, além da própria postura da mulher diante do que lhe era imposto, ou seja, “a interiorização das normas

⁸ Ver Alexei Bueno, em seu livro intitulado “Uma história da poesia brasileira” (2007).

morais e a culpabilidade” (DUARTE, 1997, p. 57), colaborou com a clausura dos textos de autoria feminina.

A problemática que envolve a questão das produções de autoria feminina no Brasil está embasada numa conjectura social que está além do cânone: ela perpassa todo um modelo construído culturalmente do que seria a mulher, do local social que ela ocupa, da forma que seus textos são produzidos e da compreensão desses textos como relevantes historicamente. A ideologia dominante transparece na noção de uma “pseudototalidade, que tem *partes*, justapostas ou simétricas (‘cada coisa em seu lugar’, ‘cada macaco no seu galho’), mas que não admite nunca as contradições reais” (BOSI, 1993, p. 145). Por outro lado, discutir os valores assumidos pelas sociedades passadas demonstra que as construções sociais são produtos abertos a redimensionamentos. Afinal, “no universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo [...]” (CALVINO, 1990, p. 19-20).

A abordagem do gênero em si incorpora uma perspectiva daquilo que se compõe a identidade e a subjetividade do sujeito (SADLIER, 1997), e este avanço conceptual se adequa perfeitamente à temática proposta neste estudo, já que os grupos de gêneros não podem ser constituídos de maneira homogênea. As identidades são múltiplas porque os indivíduos são formados pela valoração que atribuem a si mesmos e que lhes é atribuída através da relação de alteridade inerente às relações sociais. Para Serres (2004), a identidade é uma mistura do vazio com o preenchimento, é quase uma relação híbrida onde não se sabe onde começa, o que foi construído socioculturalmente, e o que é particular do indivíduo; é a soma dessas duas polaridades que forma o humano.

Falar sobre poesia feminina significa observar como as emoções que não estão interligadas ao gênero, mas também à própria constituição humana, são evidenciadas. Assim, sendo a literatura capaz de representar a evolução do homem, especificamente no Brasil, por que as poetisas não tiveram uma visibilidade considerável no Brasil durante toda história da literatura nacional? Para definir um suposto momento de destaque poético de autoria feminina (só em parte apreciado nos dias atuais), considera-se o reconhecimento crítico nas décadas de 60 e 70 de algumas escritoras, como Adélia Prado, Hilda Hilst, Nérida Piñon, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles entre outras. Este reconhecimento ainda foi acanhado, perto da ideologia canônica que separa os

velhos textos dos novos e atribui a eles valoração, com critérios muitas vezes questionáveis.

A possibilidade de publicação de textos de autoria feminina em jornais e revistas surgiu com mais vigor no século XIX, mas a mulher ainda não publicava livros, e quando passaram a fazê-lo, usaram primeiramente pseudônimos. De tal modo, diversas mulheres não tiveram reconhecimento crítico no âmbito nacional, ou simplesmente não puderam publicar seus escritos.

A aspiração canônica envolve diversos fatores: “dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (PAIXÃO, 1997, p. 80). Os critérios estabelecidos são de ordem subjetiva e compõem todo um substrato complexo da realidade social. Difícil questionar o cânone quanto a preferências de escritos e, provavelmente, não se encontra apenas uma resposta para tal discussão, o que, de certo modo, condiciona uma aceitação pacífica dos estudiosos e historiadores com o *esquecimento* das mulheres. São raríssimas as citações de nomes como Ana Luíza de Azevedo Castro (1823-1869), Nísia Floresta (1810-1885), Auta de Souza (1876-1901) e Cora Coralina (1889-1985) nos estudos sobre a literatura brasileira de conhecidos manuais e antologias de literatura brasileira, por exemplo. O feminismo como impulso primordial da voz da mulher no campo social, desarticulou os territórios convencionados pela literatura nacional. Se o modernismo pregava, na voz de Mário de Andrade, uma versão autêntica de uma literatura predominantemente nacional, na realidade nada mais fazia além de tentar construir num molde determinado pelas vanguardas européias. Onde se encontram a “inovação” do movimento cultural no que tange à questão feminina?

Os estudos de Sylvia Paixão (1997) acerca da revista “Única” – revista feita por mulheres, dirigida por Francisca Carolina Schmidt de Vasconcelos Basto Cordeiro – denota como a ideologia positivista era legitimada pela sociedade moderna:

A leitura das mulheres permanecia tradicional, como se observa em outra enquete divulgada pela revista **Única**: qual o livro mais lido pelas brasileiras? O mais votado é **Mano**, de Coelho Neto, um desabafo do escritor face à morte do filho Emanuel (...). O tom lacrimajante impregnado de tristeza e culto ao filho morto domina o imaginário feminino, numa espécie de continuação das “vitimadas do séc. XIX”(…) este lado “sério” da mulher transita no ambiente cultural do Rio de Janeiro nos anos 20, herança de uma sociedade estamental que impunha certos comportamentos e posturas, dando um ar de seriedade muitas vezes não compatível com a carnavalização modernista (PAIXÃO, 1997, p. 76)

A estudiosa ainda acrescenta que, além dessa imagem feminina citada acima, outra aparece como o oposto, no mesmo período. Quando não retraída pelo conservadorismo ainda presente nas camadas sociais, a mulher mais ativa nessa sociedade despontava como um tipo “faceiro” e “diabólico”, ganhando inclusive um tom pejorativo e humorístico quando retratada pela revista “Única”. Todas essas denominações são preconceituosas e não propiciavam uma renovação do pensamento moderno, tão divulgado pelo sistema da época. No período pontificava Cecília Meireles, escritora considerada atemporal, que se destaca pelas temáticas intimistas e subjetivas. É totalmente compreensível a sua inserção no cenário brasileiro; era tudo, de alguma maneira, dentro do proposto para o sexo feminino porque Meireles era sutil em seus questionamentos. Falava sobre velhice, tempo, solidão, amor e natureza, e as marcas estéticas de suas obras revelavam a valorização da linguagem formal e da musicalidade.

A crítica literária possui como fundamento valorativo de uma obra, de modo geral, a forma estética em que a representatividade das experiências de mundo é assimilada e exposta. Contudo, sendo capazes de enxergar apenas por um ângulo (o masculino), ou da uniformidade ou da convencionalidade, os intelectuais dos séculos passados acostumados com formas expressivas produzidas por escritores homens, assinalavam os textos femininos essencialmente como redundantes, intimistas e sentimentalistas, ou afirmavam que as escritoras eram “incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem do outro” (DUARTE, 1997, p.58). Nesse aspecto, a identidade do sujeito, seja homem ou mulher, não era significativa, bem como as relações socioculturais que permeiam a complexidade humana de cada sujeito em suas relações com o outro e na observação de si e do meio em que vive. Para se enquadrar no cenário literário, os textos produzidos por mulheres deveriam tratar de questões ligadas ao cotidiano feminino: falar da natureza, maternidade, do amor, entre outros. Havia um padrão cultural de temas e questões sociais permitidos às mulheres, que não poderia ser ignorado.

Em meio a rupturas e renovações artísticas, a poesia apresenta-se como mais uma forma de atuação no modernismo. Um dos nomes femininos não citados na história da literatura é o de Anayde Beiriz (1905-1930). Ela se destacou por sua atuação progressista e intelectual, mas seu nome muitas vezes soa como desconhecido, até

porque, apesar do escândalo que enfrentou, seus poemas foram concebidos apenas como “fragmento de um caso político”⁹.

A ênfase ideológica do período em questão (o Modernismo) era voltada para o patriotismo e possuía como veículo divulgador os romances que compunham essa fase. Mesmo com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), que pregava um resgate do primitivismo humano como forma de sustentar uma espécie de *autonomia poética*, uma suposta *autonomia* repleta de influências europeias com suas inovações estéticas, a poesia feminina ficou à parte, a não ser pelo nome da já mencionada Cecília Meireles, que tentava valorizar a tradição lírica do passado pelo resgate do romantismo e do simbolismo. Publicou seus versos na revista *Festa* (1927), um feito para a época.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil, que pretendia aproximar o erudito do popular, até pela proposta do título, que sugere uma reflexão acerca da cultura do país e de como esta cultura é vista pela própria nação, poderia ter incluído como nacional a voz feminina, tais como a de Ana Amélia (1896-1971), Carmen Cinira (1902-1933), Henriqueta Lisboa (1901-1985), entre outras não tão citadas. O que sobra de “poético” fica para Jorge de Lima, Mario de Andrade, Augusto Meyer, Raul Bopp, Drummond, Murilo Mendes e todo o grupo masculino da época.

Posteriormente, a poesia na década de 1930 surge como possibilidade inventiva aberta a novos conteúdos – posturas legitimadas de fato nesta segunda geração modernista, através da liberdade temática e do uso do verso “livre”. Mas é só a partir da terceira geração (1945-1978) que os nomes de mulheres surgiram, mesmo ignorados pela história da literatura reconhecida como brasileira. Sabe-se que escritoras como Gilka Machado, Ana Cristina César, Astrid Cabral, Marly de Oliveira, Adélia Prado, Olga Savary, Myriam Fraga entre outras, eclodem em questionamentos socioculturais que instigam a busca por uma compreensão da condição feminina através de um lirismo poético que ora apresenta-se como submisso ao sexismo social, ora tenta provocar/transformar este pensamento que o próprio sujeito lírico incorpora, criando uma *tensão crítica* entre o *plano discursivo* que seria o almejo de romper com o que já está convencionado, pela *insurreição*, e o *plano realizável*, a consciência de que não pode/quer sair do pragmatismo social que lhe induz à submissão ao gênero masculino. É como se estabelece, a partir daí, um lugar diferenciado na fronteira entre os dois pólos: *submissão e insurreição*.

⁹Anayde Beiriz mantinha um relacionamento amoroso com o político João Dantas. Por questões políticas locais, teve suas cartas e poemas de amor apreendidas e publicadas pelo jornal “A União” (1930).

O termo “submissão”, conforme Fernandes (1991), significa “obediência, sujeição”, enquanto a palavra “insurreição” significa “revolta, rebelião, ato de se insurgir”. Visto que “insurgir” é sinônimo de “reagir”, o discurso feminino sugere um movimento pendular de pretensões sociais: a mulher é submissa às regras patriarcais, mas não se cala diante delas, reage às imposições. Tais ideias permanecem intrínsecas nas obras que retratam a mulher; é para um território de ambiguidades que a escrita feminina nos direciona (BRANCO, 1991).

O percurso do feminismo no Brasil, embora tardio se comparado a outros países foi fundamental no que tange à participação das mulheres no cenário literário. Muitas das escritoras que viram suas obras utilizadas como objeto de estudo para a aplicação de uma teoria crítica que abordasse as relações de gênero estavam devidamente envolvidas com grupos de incentivo e estudos sobre a mulher e a sua vida em sociedade. Persiste ainda a precariedade do uso do feminismo como movimento político não na formação de pesquisas literárias no Brasil, mas na aplicação do feminismo como recurso na análise de obras, e isto se deve a “uma séria dificuldade em se estabelecer o lugar de uma fala feminista na discussão do campo cultural onde se inserem as pesquisadoras” (HOLANDA, 2003, p.21). A necessidade de apontar as omissões do cânone em desconsiderar os nomes de mulheres na história da literatura no Brasil favorece este problema.

Tendo em vista certa autonomia de mercado para as escritoras nos dias atuais, questiona-se: dentro de uma perspectiva multicultural que deveria favorecer os meios considerados marginalizados, por que poucas autoras são reconhecidas? Algumas críticas ainda teimam em repetir os mesmos escritores, livros e trechos de livros canônicos numa busca incansável por fixar uma literatura nacional que se perde, se não levarem em consideração o que é realmente produzido pelos (as) brasileiros(as).

O ciclo vicioso permanece nas academias gerando dependência e redundância dos críticos para os críticos, dos críticos para a sociedade, transformando a literatura em algo que parece não se renovar. De tal maneira, provavelmente, as escritoras que não são reconhecidas pelos seus trabalhos serão *fatalmente* resgatadas pelas estudiosas do século XXI (MUZART, 1997). Não se pode negar que o ponto de vista contemporâneo expõe, de certa maneira, uma visão rotulada sobre grupos considerados marginalizados, mas proporciona uma maior abertura para considerações a respeito.

A ciência muda em muitos aspectos enquanto a crítica literária continua enaltecendo uma estética moldada em critérios valorativos hegemônicos, e não há como

fugir de uma seleção que obrigatoriamente, é excludente. Contudo, a contemporaneidade exige da ciência métodos teóricos que abarquem as questões da época, e a definição de literatura se torna ainda mais complexa. Em se tratando de conceituação, a interrogativa do que é de fato poesia contemporânea parece pertinente.

O conceito de poesia é amplo. Para José Paulo Paes (1997, p. 10), a poesia surge como “perigosa solapadora da racionalidade” que consome os seus produtores em uma incansável busca da realização dos seus anseios utópicos. Ela toca a sensibilidade e sugere emoções por meio da linguagem (LYRA, 1986) e, assim, “através da imagem do fenômeno lírico, linguagem e talento poético universalizam o individualismo do sonho” (LOPES, 1995, p. 10). É quase “uma metáfora” o exercício de conceituar a poesia. Por vezes é assim: incandescente para uns, projeção para outros. A poesia intensifica as probabilidades do que não se pode realizar, ou faz ressurgir novas maneiras de visualização do que se realiza por naturalidade.

A própria história tem comprovado que há um grande leque de alternativas de criação, que assume novas características de acordo com o tempo, e que carece de uma articulação renovada que comporte fatores que estão em vigor num determinado momento literário. Por esse motivo, a poética como fundamento da “ciência produtiva” é definida como uma articulação entre teoria e prática (DOLEZEL, 1990) e pode ser assumida pelas transformações teóricas que precedem a contemporaneidade, e que possuem como fator primordial uma tradição constantemente moldada. A tradição nunca se perde, ela é transformada: o próprio processo de rompimento com o passado constitui a tradição na modernidade (COMPAGNON, 1996).

A poesia contemporânea congrega uma mistura de temáticas que ilustram a vivência humana pela busca de uma identificação do sujeito consigo mesmo e com o social. Este processo está constantemente imergido em questionamentos acerca de fatores sociopolíticos, e, sobretudo, de ordem cultural. A adaptação dos valores morais de uma civilização com base no desejo e no consumo exacerbado estigmatiza e materializa os seres humanos, transformando-os em objetos dinâmicos e indefinidos; seres que, em meio aos anseios, medos e obstinações, buscam se encontrar ou se reconstruir através da linguagem, aliás, “aquilo que consideramos “poético” na vida está menos na própria vida que nas convenções da linguagem, de pensamento e sentimentos que nos regem (...)” (MORICONI, 2002, p. 9). Essa poesia que não se constrói apenas como utopia e, sim, como representação simbólica da vida humana e suas inquietudes –

assumindo aqui uma suposta crise identitária¹⁰ do século XX – pode ser avaliada como *resistência* (BOSI, 1993).

A poesia como *resistência* (BOSI, 1993) poderia surgir por suas perspectivas distintas e convergentes: um apego a uma memória que se equilibra entre a *continuidade* e a *criatividade*. Apesar de esta teoria estar embasada nos textos considerados *modernos* serve como um gerenciamento do conceito de poesia contemporânea. As tentativas de explorar os questionamentos atuais, como a raça, a ética, os gêneros, a moralidade e a religião são recursos utilizados pelos poetas para criticar a sociedade e representar o mundo por ângulos diferentes, proporcionando uma relação entre a linguagem e o sentido da unicidade identitária do poeta, transformada em *estrato universal*. A voz do poeta deixa de ser única e se transforma em refúgio, consolo ou identificação para os leitores, como numa troca de experiências. Esta capacidade ligada à poesia serve como aparato na própria construção do *corpus social*, enfatizando os sentimentos humanos; assim, palavras e seres ganham um mesmo espaço dentro do mundo poético. Como *continuidade*, a poesia se apega ao primitivismo como raiz da sua concretude, da ação criadora e das relações com a natureza e a com o imaginário mítico¹¹ pela recorrência.

A poesia como resistência se funde com o tempo sincronicamente, se mistura, se autoflagela, se recompõe. Ela é transdimensional e fluida porque o resgate do que é passado é um processo de reconstrução da linguagem. Afinal, há várias maneiras de se ver e dizer a mesma coisa. É a condição do espaço em que se vive que permite a desfocalização do olhar do poeta que se renova, mesmo buscando o antigo. E a imagem que se constrói dentro do poema não é “um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI, 1993, p. 21).

A voz feminina permite um aprendizado sobre as questões das mulheres sugeridas em parte pelas escritoras contemporâneas que apresentam em seus discursos “palavras articuladas” que sintetizam os questionamentos sobre a mulher, e as concepções que emergem dentro da própria mulher propiciam uma tensão entre o que se propõe e o que se *quer/permite* dentro do âmbito social. A história do feminismo entre as brasileiras desencadeou uma série de realizações sociais e “as lutas e estratégias dessas mulheres estão em permanente processo de recriação” (AUAD, 2003, p.88). O

¹⁰ Tal preceito assumido por Zygmunt Bauman (2001) por considerar uma espécie de *liquidez* da sociedade pós-moderna.

¹¹ Os conceitos de mito e imaginário serão abordados no capítulo que se segue.

feminismo como movimento político se constituiu/constitui como um caminho de luz e trevas, responsável pela possibilidade que todos possuem de conhecer as suas escritoras.

II CAPÍTULO

SÍMBOLOS E MONSTRUOSIDADE

As organizações sociais são construídas e reorganizadas pelas relações que estabelecem com o imaginário coletivo de uma dada civilização. Através de um entrelaçado entre as percepções do meio e a memória cultural adquirida pelos sujeitos em sua formação identitária são formadas as instituições sociais, os valores morais, os costumes cotidianos, as expressões do senso comum e as hierarquias sociais.

O imaginário, por seu caráter simbólico, não pode ser considerado um circuito imutável de sentidos porque é no jogo das relações entre o real e o imaginário, tendo como suporte a linguagem – que cria e recria todas as coisas – que ele capta o que está no mundo:

A sociedade constitui seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total. O simbolismo se crava no natural e se crava no histórico (ao que já estava lá); participa, enfim, do racional. Tudo isso faz com que surjam encadeamentos de significantes, relações entre significantes e significados, conexões e conseqüências, que não eram nem visadas nem previstas. (CASTORIADIS, 1982, p. 152)

Essa perspectiva sociológica do conceito de imaginário apresentado por Castoriadis é fundamental para o entendimento de como as construções socioculturais são sancionadas, apresentadas e representadas. Não se trata de uma visão que limita e racionaliza o simbólico, mas de uma visão capaz de perceber como a linguagem constituída se transforma em adequação simbólica, como assume significados para diferentes culturas. Castoriadis cita como exemplo a imagem do leão que pode admitir significados relacionados à força. A juba do leão, por exemplo, para os ocidentais, assume uma relevância simbólica que nunca teve para os esquimós. As vias teóricas que conceituam o imaginário são muitas e podem ser aplicadas na orientação desta pesquisa como um passo para a reflexão de conceitos que pode exigir mais de um pressuposto científico.

O imaginário é assumido por Bachelard (2001) como possibilidade imaginativa da experiência. O autor estuda a existência da imagem por um viés da subjetividade que especifica tipos de imaginação: a “imaginação percebida” e a “imaginação criadora”. Enquanto que uma está ligada à reprodução, ou à percepção e à memória, a outra

provoca “devaneios das vontades” ou desconcentração. A “imaginação criadora” produz “imagens imaginadas que são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade” (BACHELARD, 2001, p. 3); é um produto psíquico entre o real e o irreal que se forma no íntimo humano e que ultrapassa o intelectual. Essa contribuição mostra como a imaginação possui função psíquica criadora por meio da relação entre razão e imaginação.

O imaginário pode ser considerado, além disso, como um conjunto de imagens ou uma relação entre imagens que constitui o pensamento humano (DURAND, 1997). Esta relação entre as imagens é o que dá significados ao que é imaginado. São através das maneiras pela qual se vê a imagem que são estabelecidas as possibilidades simbólicas do imaginário. Esta visão conceptual da imaginação a partir do plano simbólico desestrutura um pensamento puramente baseado na subjetividade e abre espaço para um “estudo do imaginário como temática transdisciplinar” (SANCHEZ TEIXEIRA, 2000, p. 26). Uma forma elaborada de equilibrar as compreensões sobre o tema por diferentes ângulos e aproveitar o que cada área do conhecimento, seja filosófico, psicanalítico ou literário, pode oferecer na construção do seu pressuposto teórico.

Através de uma estrutura criativa, a imaginação é constituída por duas “forças” convergentes: uma é o “senso” – que estabelece um referente realístico; e a outra é a “visão” – ampliação da percepção humana, por vezes, utópica (FRYE, 2000). Como matéria-prima do corpus social, o imaginário é dinâmico devido às transformações que ocorrem na própria evolução histórica das culturas e, por isso, “as mudanças do imaginário são regidas por um ‘princípio dos limites’ duplo: um ‘limita’ no tempo a gestação de uma viga mítica e o outro as escolhas das mudanças míticas” (DURAND, 2001, p. 66). A organização social é fundamentalmente baseada no imaginário coletivo social, e é através dele que os mitos são estabelecidos e definidos socialmente.

Todas as perspectivas apresentadas sobre o conceito de imaginário, apesar de surgirem como ideias contrapostas, se completam por preencher possíveis lacunas que podem aparecer ao longo de um único campo disciplinar. Além disso, torna-se inconcebível o estudo do mito e da mitologia sem perpassar pelas estruturas imagéticas culturais. Na formação do imaginário coletivo social, os mitos aparecem como principiantes da formação de um povo e na construção de suas crenças e de seus valores.

Em sua formação social o sujeito se depara com um mundo de elementos materiais e elementos simbólicos. Os sentidos atribuídos a estes elementos surgem das relações de identificações subjetivas entre os sujeitos e as coisas existentes. Para um melhor entendimento do que seria *o plano simbólico*, será considerado, neste estudo, o conceito de símbolos apresentado por Clark (s/d, p.219):

Não é o símbolo em si, mas as idéias que se reúnem à volta dele que o tornam significativo. Os símbolos são, por sua própria natureza, coisas que agem como focalizadores de emoções ou especulações da imaginação. Pertencem ao mundo do mito mesmo que tenham origens profanas. Não são entidades distintas pois prontamente confundem-se uns com os outros criando padrões de complexidade desorientada. No entanto, as combinações de símbolos não são casuais; apenas acontece que as regras que governam seu uso não vêm a ser compreendidas.

O símbolo é construído por uma *organização* de ideias imaginárias que consolidam a esfera cultural de uma civilização. Ele expande as concepções humanas baseadas em elementos científicos, favorecendo diferentes possibilidades de visualização da vida em sociedade. Pelo seu caráter dinâmico, o símbolo “supõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; introduz a uma ordem nova, de múltiplas dimensões” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, s/p). Essa “nova ordem” pode ser concebida como *plano simbólico*, que é entendido, portanto, como um elo entre o real e o imaginário, um espaço de construções intersubjetivas: de crenças, princípios e valores.

A linguagem é mediadora das relações estabelecidas no plano simbólico. As imagens construídas pelos sujeitos ganham numerosos significados por serem resultantes de experiências humanas construídas a partir de elementos cognitivos e culturais que são ao mesmo tempo estabelecidos e modificados historicamente. As civilizações apresentam diversificadas formas de expressão criativa; contudo, os temas que originam os significados dos símbolos “são praticamente os mesmos desde os primórdios da humanidade: a fertilidade da mulher e do solo, o nascimento, a vida e a morte” (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 7).

A associação entre o que é visto e o que é pensado, ou a associação entre o real e o imaginário fundamenta a existência do plano simbólico, como já foi apresentado anteriormente, e é a partir dessa compreensão que se percebe como a imagem poética se funde com a mitologia na apreensão do mundo, pelo olhar do poeta, no campo das artes. A natureza como criação divina e produto terrestre é utilizada como inspiração artística.

Não apenas pela possibilidade do poeta de projetar, por meio das palavras, a sua admiração pelos pássaros e folhagens, muito menos em fornecer meios poéticos de compreensão sobre a formação da natureza, mas por estabelecer uma intrínseca ligação entre o ser humano e as outras possibilidades de vida. A constituição da história do homem nada mais é que a continuidade da vida no planeta pela existência de deuses, monstros, plantas e animais. Os mitos dão às civilizações material simbólico para a constituição social.

A religião, a ciência e, sobretudo, as artes são recursos culturais utilizados para dar continuidade aos mitos. O mito como “modo ou forma de significação” (BARTHES, 1989, p. 131) é sempre moldado com o tempo e se (r)estabelece por meio do imaginário. Mas tudo o que foi naturalizado no passado não se perde, porque o mito é indiscutível: é e sempre será. Como fenômeno semiológico, o mito se constitui como linguagem. A partir deste conceito apresentado por Barthes, podem-se definir duas características inerentes ao processo mítico. Por se estabelecer através do tempo por diferentes sociedades, o mito apresenta-se em produto simbólico – por seu caráter imagético –; e em produto social – por oferecer modelos de vida que são legitimados pelo povo e justificado pelo seu caráter ancestral.

Por sua capacidade simbólica, o mito é utilizado por muitos escritores por transcender a experiência humana. Ele possibilita uma relação entre o terrestre e o divino por estabelecer uma consciência de um *primitivismo sagrado*. Para Moraes (1988, p. 75), o sagrado apresenta-se como “conservador” e “reprodutivista”, mas também está baseado em uma dialética que envolve a “preservação” e a “ruptura”. Inerente às culturas, o processo de mudanças não pode apagar o pensamento humano que se constitui no presente como *força maior*. As novas rotulações políticas, religiosas, científicas ou míticas são designadas de acordo com o referencial que já existia. Esse movimento pendular é que favorece a ressignificação do mundo.

O senso comum, por vezes, atribui ao mito uma conotação puramente fantasiosa pela associação do termo que remete as narrativas gregas: “coisa inacreditável, que não tem realidade” (FERNANDES, 1991, s/p). Mas, com uma tentativa de compreender a subjetividade humana, o mito surge de uma representação do que se tem no plano real, e da forma que uma civilização interpreta esse produto adquirido. Os mitos antigos e os mitos contemporâneos não seguem um raciocínio lógico porque preservam como ordem criadora fatos ligados ao imaginário coletivo, que se associa ao plano real e institui toda a estrutura simbólica social.

Como resultante de um processo complexo das relações entre o pensamento e as coisas, o mito sugere para os poetas uma reorganização das ideias presentes na sociedade na qual estão inseridos: “efêmeros como somos nós, seres humanos, os mitos parecem ser nossas janelas para a eternidade” (STEPHEN, 1991, p. 21). Independente da época, os acontecimentos míticos são universais porque se tornaram referências simbólicas e sustentam a imaginação dos sujeitos.

As narrativas mitológicas, apesar de incluírem em seus enredos monstros, deuses e animais fantásticos, revelaram, com o passar dos tempos, que a humanidade se baseia nas mesmas emoções e sentimentos primitivos: amor, felicidade, raiva, inveja, entre outros. Os monstros são dotados de aspectos brutos e, geralmente surgem como desorganizadores da ordem. Excluindo o Centauro¹², todos os monstros mitológicos, como: a esfinge, o minotauro, a medusa, a hidra, entre outros, apresentam características comportamentais semelhantes, são ferozes e ameaçadores. Até mesmo as figuras monstruosas que surgiram no século XIX na literatura e que em seguida foram retratadas no cinema, como o Frankenstein de Mary Shelley e o Drácula de Bram Stoker, apresentam essas características baseadas numa caracterização do animal selvagem e incontrolável.

A mitologia apresenta o monstro como uma criatura fragmentada, um ser multifacetado que pode conter, em sua estrutura física, pedaços de outros seres. Essa mistura de elementos expressa a ideia de que existem diferentes sentidos de se ver o monstro dependendo do ângulo, porque ele se constitui em uma ambiguidade. A partir de um conceito medieval, Bellei (2000, p. 13), citando o estudo de David Willians, explica que há vários tipos de fenômenos que categorizam o monstro: “deformação por excesso, por falta, por deslocamento e por hibridismo”. Este último aspecto define a categoria de monstro utilizado nos textos poéticos de Myriam Fraga. Tal fato pode ser compreendido pela imagem do centauro – cabeça, braços e tronco humano e parte inferior igual ao corpo do cavalo –, e pela figura do minotauro – corpo de homem e cabeça de touro. A imagem do monstro causa espanto pela sua estranheza, por não fazer parte do que é considerado *normal* pela sociedade, ele está sempre à margem como ser excluído pela diferença.

A existência do monstro pressupõe uma subversão ao idealismo estético cultural, uma oposição ao que é convencionalizado. A criatura anômala se situa entre duas esferas

¹² Alguns estudiosos afirmam que existiam, na mitologia grega, centauros que se destacavam por sua bondade e hospitalidade. Cf. Bulfinch (2006).

culturais distintas: a que pertence – por se distanciar da regra comum; e a outra que insere condicionalmente todos os outros indivíduos. Este ser que se encontra dentro e fora de um espaço que busca uma homogeneidade dos seres representa o *avesso* das normas vigentes.

Sobre o percurso histórico do conceito de monstruosidade, Jeha (2007) afirma que, para os gregos e romanos, a existência do monstro indicava que havia ocorrido uma infração contra uma ordem soberana. Enquanto que, no século XIII, pelo discurso de Aristóteles, o monstro (neste caso, o humano com anomalia) era o resultado de um desvio da natureza e, assim merecia destaque por incentivar os grupos de conhecimento científico a buscar novos parâmetros de pesquisas sobre a vida humana. A existência dos gêmeos xifópagos¹³, dos hermafroditas, por exemplo, comprovava a necessidade de ampliar as explicações médicas naquele tempo. Porém, sabe-se que a história do monstro é marcada pelo preconceito, sendo ele, na maioria dos acasos, indício de desgraça.

Na cultura Medieval europeia, os significados para o conceito de monstro possibilitavam uma associação com o divino (BELLEI, 2000). A própria estrutura física do monstro simbolizava *algo* que estava fora do padrão e que poderia ser de origem divina – já que os deuses e os anjos são considerados seres sobrenaturais. A trindade (pai, filho e espírito santo) era representada por uma imagem híbrida, que “podia ser expressa em uma figura de Cristo com três cabeças e quatro olhos, em uma forma visual que curiosamente lembra o cubismo de Picasso” (BELLEI, 2000, p. 14). Como referência simbólica de religiosidade, o monstro se encontrava entre a terra e o céu, o terreno e o sagrado – o primeiro por designação às leis da natureza e o segundo pela relação simbólica com a santidade.

O bestiário, então, surge no período Medieval como produto das classes monásticas que catalogavam informações descritivas do mundo natural e essencialmente animal: de bestas, animais reais e fantásticos. Com base em seus conhecimentos cristãos, os monges criavam um conceito moralizante da criatura como forma de legitimar o pensamento católico. Esta ideologia era construída com base nas características fisiológicas dos animais através de uma presunção religiosa, e não de uma observação ou experimentação científica. Os monstros e os animais reais e fantásticos eram caracterizados de acordo com o conhecimento de mundo dos monges, e

¹³ São gêmeos formados a partir do mesmo zigoto, possuindo uma única parte do corpo para os dois, ou são ligados, um no outro, por alguma parte.

eles estabeleciam relações entre a imaginação e o realismo. As criaturas também eram ilustradas de acordo com o pensamento cristão, e com a divulgação e popularização dos bestiários por quase toda a Europa, as doutrinas repassadas por eles eram legitimadas e consideradas verdadeiras. Essas concepções sobre a natureza foram transmitidas ao longo dos séculos. Os bestiários tiveram uma grande influência na literatura através das fábulas; nas artes plásticas, pelo valor pictórico; e na biologia, no estudo das espécies.

Até mesmo na medicina, os resquícios do senso comum foram utilizados como explicação para várias doenças que desfiguravam o corpo humano. O cirurgião-barbeiro¹⁴ francês, Ambroise Paré (1510-1590) publica um livro ilustrado que apresentava definições para vários tipos de monstros: “sereias aladas, meninos com rabo de cachorro, crianças com cara de rã, mulheres com duas cabeças, potros com cabeça humana [...]” (TEIXEIRA, 2003). As causas dessas anomalias eram pautadas nas possíveis interferências: de Deus, de bruxos, de demônios; ou de problemas relacionados à inseminação artificial. Para o francês, em muitos casos, as doenças eram adquiridas na gestação, tendo como causa, os acontecimentos vividos pela genitora, como por exemplo, um desejo não realizado. Visto que existiam muitos problemas físicos que não tinham um fundamento científico, muito dessa crença popular se propagou e persiste no senso comum até os dias atuais.

No final do século XVII, o conceito de monstro começa a ser desvinculado do divino. Toda a admiração que se possuía por algumas imagens monstruosas, como a de Cristo com três cabeças, deixa de existir. A concepção do que seria *estranho* se distancia da simbolização santificada e se naturaliza no plano real. Pelo olhar social, o monstro passa do maravilhoso para aberração. Bellei (2000, p.17) explica que, “separado da divindade, o monstro sobrevive como um ser de fronteira que já não é ponte, mas o outro deformado que quer sempre o impossível, ou seja, pertencer ao humano do qual se percebe injusta e brutalmente separado”. A criatura anômala é excluída da sociedade porque se presume que a característica física dela mais próxima do humano é, de fato, considerada *melhor* que a outra parte do corpo diferente.

Mas é a partir do romantismo que o monstro finalmente ganha autonomia. Até porque, nesta época, surgem questionamentos acerca da racionalidade do homem, e as construções culturais passam a ser centradas na subjetividade dos indivíduos, e nos seus desejos íntimos, seus anseios e dramas pessoais. Então, o monstro, em sua duplicidade

¹⁴ Esta profissão da Idade Média era exercida por barbeiros que atuavam como médicos em situações em que o médico não podia estar, ou quando o paciente não podia pagar pelos serviços de um especialista.

social, sofre pela apatia alheia, mas usa o seu *diferencial* como representação de poder. Com a valorização dos temas de *terror*, sobretudo no campo literário, a figura do monstro volta a se destacar, mas dessa vez, pela sua força. Ele continua sendo visto como criatura entre culturas, que não tem uma identidade específica, mas que está em busca de um reconhecimento na outra cultura considerada como *regra*, no caso, a humana.

Essa perspectiva da força do monstro mais o seu aspecto *sinistro* persistem na contemporaneidade como representação do mal: “entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro)” (JEHA, 2007, p. 19). O uso do termo está associado à quebra de uma linearidade, geralmente relacionada a um fato ou a um ser que reflete *negatividade*. Contudo, existem exceções: o monstro, como metáfora, é usado na linguagem coloquial para indicar um excesso. Expressões como “esse homem é um monstro!” pode se referir tanto a um recordista mundial como a um assassino.

A metáfora sugere uma mobilidade constante de sentidos, infinitos significados. Donald Davidson (1992, p. 49) mostra que o conceito de metáfora não pode se resumir em uma comparação literal, muito menos, não se estabelece através de um “conteúdo cognitivo específico”. A metáfora está além desses pressupostos limitados. Muitas vezes, a organização dos sentidos de uma sentença, em que o uso da metáfora se encontra, parece inconcebível porque as possibilidades significativas são incontáveis. Por esse motivo, não se pode rotular uma concepção do que seria essa figura de linguagem, porque se existir um único conceito sobre ela; este deve ser abrangente e não radical.

A estruturação dos parâmetros culturais é questionada pela presença do monstro, pela ambivalência física que ele sugere como metáfora, como elemento que subverte a ordem. Na contemporaneidade, o monstro é validado exatamente pela sua diferença. Os *meio-humanos* são resgatados das narrativas ancestrais e se inserem na atualidade, assumindo características renovadas. Muitos dos vampiros, dos bruxos, das fadas, das sereias, dos super-heróis e dos mutantes que surgiram nos últimos tempos no cenário literário são dotados de extrema beleza. Eles exercem poder sobre os outros personagens que compõem a trama, e fascínio do público que admira a diferença porque ela é uma marca de *autenticidade*¹⁵. Não são apenas os monstros que surgem com essas

¹⁵ Este fato pode ser percebido com assiduidade em relação aos super-heróis que mantêm a sua diferença (poderes) com intuito de proteger a humanidade.

características, os animais reais e fantásticos também se inserem como produtos simbólicos. Na atualidade, muitos deles são representantes de uma supremacia física.

Os animais fantásticos são aqueles seres formados exclusivamente por partes animais, podendo ser denominados de monstros devido ao impacto que provoca pelo hibridismo corporal. São criaturas fictícias que fazem parte da história mitológica e folclórica de todas as culturas. Alguns deles, como o dragão¹⁶, o unicórnio¹⁷ (cavalo branco que possui um único chifre no meio da testa), a hidra¹⁸ (dragão com sete ou nove cabeças de serpentes), o pégaso¹⁹ (cavalo com asas), o cérbero²⁰ (cão de três ou mais cabeças de serpente e cauda de dragão), a fênix²¹ (pássaro de penas douradas e vermelhas), o grifo²² (cabeça e assas de águia e corpo de leão), a quimera²³ (cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente ou corpo de leão e três cabeças: uma de leão, uma de cabra e outra de cobra), além de outros, são recorrentes em muitos textos literários de diferentes lugares do mundo. A literatura deixou um espaço para essas imagens se renovarem através da criatividade do escritor.

Os monstros que apresentam partes humanas em sua estrutura física como o centauro²⁴ (metade humana e metade cavalo), o minotauro²⁵ (corpo de homem e cabeça de touro), a sereia²⁶ (cabeça e tronco de mulher e parte inferior de pássaro ou peixe) a harpia²⁷ (aves de rapina com cabeça e seios de mulher), as górgonas²⁸ (cabeça de mulher, cabelos de serpentes, presas como as do javali, garras de bronze e assas) a

¹⁶ Criatura presente nos mais diversos mitos do Oriente e do Ocidente.

¹⁷ Dependendo da cultura (não tem origem definida, podendo ter surgido na China ou na Europa), a descrição física do unicórnio recebe características distintas. No geral, é reconhecido por possuir olhos azuis, pernas de antílopes, barba de cabra e cauda de leão.

¹⁸ As cabeças desse monstro da mitologia grega renascem à medida que são decepadas.

¹⁹ Figura da mitologia grega que nasceu do sangue de Medusa, depois que ela decapitada por Perseu.

²⁰ Personagem da mitologia grega que vigiava a porta do inferno; cão de guarda de Hades.

²¹ Ave que renasce das próprias cinzas. Brandão (1991, p. 434) explica que a Fênix é “originária da Etiópia, mas cujo mito está relacionado, no país dos faraós, com o culto de Ra-Herakheti, isto é, o Sol vivo”.

²² A imagem do grifo pode ter surgido no Oriente Médio conforme as considerações de Brandão (1991).

²³ De origem grega, este animal era filho de Tifão e de Equidna.

²⁴ Existe uma possibilidade de esta figura ter surgido no imaginário europeu pelo “espanto dos primeiros gregos ao verem os pastores da Tessália a cavalo, guardando seus rebanhos. Verdadeiros caubóis da Antiguidade [...] (GANDON, 2000, p. 87).

²⁵ Figura da mitologia grega que nasceu de um amor proibido de Pasifaé por um touro branco que o rei de Mínois recusou a sacrificar a Poseidon. O minotauro é conhecido por residir no famoso labirinto construído por Dédalo.

²⁶ A sereia está inserida na mitologia grega, mas apresenta variações quanto a sua estrutura corporal e, por vezes, pode ser comparada a harpia. Uma das características que diferencia a sereia da harpia é o fato de primeira atuar, geralmente, em dupla, enquanto que, a segunda ataca isoladamente, além de ser menos musical e apreciar mais os mortos do que os vivos (BRANDÃO, 1991).

²⁷ De origem grega, as harpias eram conhecidas como: Borrasca, Voa-Rápido e Obscura (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 484)

²⁸ Das três górgonas (Esteno, Euríale e Medusa) que habitam o espaço mitológico grego a mais conhecida é a mortal Medusa, que transformava em pedra quem a olhasse nos olhos.

esfinge²⁹ (cabeça humana e corpo de leão), entre outros³⁰, estão presentes na literatura como forma de representação das inquietudes humanas. Essas imagens estão além da sua representação material, mas é através de sua hibridez que as possibilidades simbólicas são instauradas nos contextos ficcionais de uma obra literária.

Alguns animais reais também assumem diferenciadas simbologias provenientes de valores religiosos, de crenças folclóricas, de estudos filosóficos e de representações artísticas de determinadas culturas. A proximidade do homem com os bichos se estabeleceu desde os primórdios da humanidade através da caça, da utilidade do animal no serviço rural, do uso deles como sacrifícios aos deuses e do misticismo que envolvia a força, o tamanho e o poder animal. Muitas civilizações admiravam/admiram características animais, consideradas superiores às limitações humanas. Os animais eram/são idolatrados pelas disposições naturais e físicas: a fertilidade do touro, o faro canino, o poder regenerativo da salamandra³¹ e da cobra, o poder de caça e a visão das aves, a força do leão, entre outros. Na astrologia zodiacal, chinesa ou védica, os animais são representantes do sistema astrológico, e a partir de uma relação da natureza terrestre com o cosmos é que são criados perfis psicológicos de criaturas. Esses perfis são associados aos modos de vida humana.

No antigo Egito, a população admirava com seriedade os animais, sejam eles répteis, mamíferos, aves ou peixes. Muitos dos animais eram vistos como representações divinas, a partir da crença da reencarnação dos deuses em forma animal. O culto aos animais foi consolidado, sobretudo, no Império Novo (1560-1070 a.C), e determinados bichos eram mumificados e preservados em santuários. O animal era considerado sagrado pela relação que a religião estabelecia entre ele e a divindade. Nos esforços para decifrar as entidades superiores, os homens chegaram a representações infinitamente variáveis de Deus (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009). Assim, alguns deuses eram materializados em formas humanas, animais e híbridas. Eles assumiam variadas formas, como no caso do deus *Ré* que durante o dia era um falcão, e à noite assumia a forma de um velho, ou como *Anúbis* que pode ser representado com cabeça de cachorro e corpo humano, ou apenas como um cachorro selvagem. Nesse tipo de manifestação zoomórfica de várias divindades do Egito, muitos animais foram

²⁹ De origem egípcia, as esfinges possuem corpo de leão e cabeça de faraó. Na mitologia grega, era um monstro feminino que possuía cauda de serpente e asas de águia (JULIEN, 2002).

³⁰ Sobre deuses da civilização egípcia que possuíam partes animais e partes humanas, considerar o estudo de T. Rundle Clark, na obra intitulada “Símbolos e mitos do antigo Egito” (s/d).

³¹ Em algumas crenças populares, a salamandra é conhecida por resistir ao fogo.

considerados sagrados como a rã, o touro, o carneiro, a vaca, a leoa, a porca, o crocodilo, o gato, entre outros.

Na Índia, há ainda hoje um grande número de animais considerados *especiais* pela relação que estabelecem com os deuses da religião hindu, como o elefante por representar o deus Ganesha (humano-animal); a vaca, que era um animal de estimação de Krishna e representa o último estágio de reencarnação na terra; as aves, pela associação com o sol e com o deus meio homem e meio ave, chamado Garuda; o macaco, que ajudou um dos avatares do deus Vishnu a vencer uma batalha; o touro branco e a naja pela relação com Shiva (o primeiro é o guardião e fiel montaria do deus, e o segundo é usado na cintura e no pescoço do deus como representação de imortalidade), além de outros.

No budismo e no jainismo³², os animais são considerados reencarnações de formas humanas e devem ser respeitados assim como os seres humanos. Essas religiões se diferem do movimento Hare Krishna no que tange à reencarnação em forma animal. Os hare krishnas afirmam que, quando uma pessoa reencarna em animal, ela está pagando o preço de suas ações negativas praticadas em uma vida anterior. Logicamente que o elefante, o touro ou a vaca não estão incluídos nesse pressuposto.

A continuidade de crenças da mitologia indígena que envolvem a relação entre o homem e o animal está presente na contemporaneidade, no Brasil. Algumas tribos da Amazônia acreditam que os macacos podem manifestar a reencarnação de um inimigo da tribo, e por isso ele deve ser morto. No entanto, o filhote do animal morto é tratado como parte da família indígena porque representa a conquista de um povo sobre o outro. Os índios acreditam que Deus está presente em tudo (crença panteísta), e a natureza é a sua grande manifestação aos olhos humanos, por isso os animais são admirados e valorizados, inclusive, pelo seu valor alimentar.

A simbologia animal sempre esteve presente no folclore brasileiro, pelas figuras híbridas ou puramente animais. Essa ideia pode ser observada nas lendas do Boitatá³³ (cobra de fogo); da mula-sem-cabeça³⁴; do Mapinguari³⁵ (monstro coberto por longos

³² Religião indiana que preserva algumas ideologias do hinduísmo e do budismo.

³³ De origem indígena, essa cobra é considerada a guardiã das florestas e dos animais. O boitatá mata aqueles que não respeitam a natureza.

³⁴ Acredita-se que era uma mulher que foi transformada/castigada após ter relações sexuais com um padre, ou era o filho dessa relação, como resultado de um pecado.

³⁵ A estrutura física dessa criatura lembra o corpo do macaco, no entanto, o Mapinguari é bem maior, possuindo dois metros de altura.

pêlos vermelhos); do boto cor-de-rosa³⁶; do chupa-cabra³⁷, da cuca³⁸ (velha malvada que em algumas traduções possui cabeça de jacaré); do lobisomen³⁹, da Iara⁴⁰ (metade mulher e metade peixe) entre outros. A relação entre o homem e a natureza pode ser vista através da prática do xamanismo⁴¹, que surge no Brasil pelos métodos indígenas e pelos rituais de muitos africanos que passaram a residir no espaço nacional. Os recursos medicinais baseados em ações xamânicas levam em consideração a harmonia entre o homem e o universo, ou seja, apreende toda existência terrestre (animais, plantas e pedras) como parte do equilíbrio da vida terrestre. Por isso, os xamãs podiam se transformar em animais, porque acreditavam na superioridade deles em relação ao homem, e admiravam o espírito de coletividade instintivo. Apesar de muitas vertentes religiosas afro-brasileiras utilizarem os animais como sacrifício, muitos movimentos sociais buscam a preservação da natureza.

O sacrifício de animais era um costume antigo dos hebreus. O cordeiro, e o boi eram sacrificados pelos servos fiéis de Deus como agradecimento por uma dádiva recebida ou como possibilidade de redenção: “como oferta pela culpa” (Levítico 5: 15). Jesus foi comparado a um cordeiro, porque de todos os animais que eram considerados próprios ao sacrifício, o cordeiro era o único que não resistia para morrer. Seguiu docilmente para o altar e não berrava como os outros animais. Jesus, assim como o cordeiro, sempre se mostrou submisso a uma ordem maior e aceitou a sua morte pacificamente.

³⁶ Um animal que se transforma em um homem (alto, branco e que usa roupas brancas e um longo chapéu para disfarçar o seu grande nariz) que seduz jovens donzelas e as leva para as margens ou fundo do rio. Depois que as engravida, mergulha no rio, antes de amanhecer e retoma a sua forma original.

³⁷ Não existe uma definição estrutural desse animal. Sabe-se apenas que ele possui grandes olhos, e mata animais rurais de alguns países americanos. A lenda que envolve essa criatura é de origem hispânica, mas recebeu destaque em território brasileiro pelos casos registrados na década de 90 em São Paulo, Paraná e Minas gerais.

³⁸ A lenda da cuca possui origem européia e chegou ao Brasil no período colonial. Em Portugal, ela era conhecida como *coca*, e tinha a forma de um dragão. Com a adaptação da obra *O Saci* (1921) de Monteiro Lobato para a televisão, a figura da cuca é representada por um jacaré e ganha apenas uma característica humana: os longos cabelos.

³⁹ Essa criatura possui origem européia: “a crença nos licantropos ou lobisomens é atestada desde a Antiguidade na Europa” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 556). A crença brasileira considera como umas das causas da metamorfose do homem em animal em noite de lua cheia, o não batizado do filho na igreja católica.

⁴⁰ De origem indígena, a lenda de Iara diz respeito a uma jovem índia muito corajosa que ao descobrir que seus irmãos queriam matá-la, planeja assassiná-los. Como castigo, ela é jogada no rio Solimões pelo próprio pai, transformando-se em uma sereia.

⁴¹ Denominada pelo senso comum de *magia*, o xamanismo é uma prática religiosa/filosófica que envolve ações diferenciadas (danças, jejuns, sacrifícios) que buscam uma comunicação com o sobrenatural. O intuito dessas ações é a resolução de problemas humanos.

A bíblia não tolera qualquer tipo de idolatria que não esteja vinculada ao único deus. Por isso, as adorações feitas aos animais eram consideradas *erradas* e muitos animais receberam atributos negativos como a cobra e o cão que passaram a representar o mal. A pomba representa o Espírito Santo e *paz de espírito*, e o peixe é símbolo de Jesus, “porque as iniciais gregas de “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador” se lêem como “ictos” ou peixe. Três peixes juntos representam a Santíssima Trindade: Pai, filho e Espírito Santo” (BRUCE-MITFORD, 2001, p.18).

Todas as culturas consideram os animais como parte da humanidade, nem que seja apenas para tirar proveito deles⁴². As relações estabelecidas pelo homem na busca do entendimento do mundo são baseadas na observação do espaço em que ele vive e na interação com a natureza. Assim, o homem e o animal estão interligados pelo princípio de criação: foram originados pelo mesmo processo (seja evolutivo ou criativo), e sobrevivem na mesma superfície terrestre. Pela sua significativa existência, o animal é símbolo de vida e ocupa um lugar especial no imaginário popular de todas as culturas. Ele chega à literatura, desde os mitos antigos até a contemporaneidade, como representação das emoções e dos sentimentos humanos.

Apesar de resgatar valores e fatos referentes ao primitivismo humano, a utilização do mito na história literária tem a ver com uma tendência à renovação do *atual* pelo *antigo*. Os animais são fontes simbólicas de conhecimento cultural. Representados na literatura com características humanas ou sendo utilizados como possibilidade do humano se estabelecer em forma animal, eles favorecem uma renovação da experiência. As contribuições simbólicas sobre muitos animais se remodelaram com o tempo, mas se constituem parte da história universal. A poesia (contemporânea e de autoria feminina) como “resistência” utiliza o animal como metáfora da condição da mulher para fazer reacender as concepções do mundo em que o poeta está inserido. A figura da *mulher* ganha formas diferenciadas de existência e a busca da irracionalidade parece constituir a maneira mais eficaz e racional de reflexão sobre os modos de vida femininos. O resgate ao que é tradicionalmente estipulado se dá de maneira arbitrária. O poeta recria os acontecimentos presentes a partir de uma identificação desse presente com o passado, possibilitando uma identificação do sujeito

⁴² Neste caso, salienta-se o uso do animal apenas como produto alimentício que gera satisfação econômica (criação de animais em larga escala e/ou animais modificados geneticamente), a prática da zoofilia (relações sexuais entre humanos e animais), o uso de jumentos e cavalos como meio de transporte, sacrifícios de animais com fins religiosos e maus tratos em geral.

contemporâneo com as várias formas da natureza e criações culturais instituídas pela sociedade patriarcal.

III CAPÍTULO

UMA POÉTICA DA EXISTÊNCIA ZOOMÓRFICA COMO INTROSPECÇÃO FEMININA

Em se tratando de textos produzidos no Nordeste, há uma construção simbólica de valoração quanto à representação do espaço, da qual emergem o discurso regionalista e suas pretensões sociais. O discurso de Myriam Fraga não se volta apenas para a questão específica da região Nordeste: pela valorização do espaço e resgate da memória, pelas releituras dos acontecimentos históricos da Bahia e nas representações da terra natal e suas características litorâneas; volta-se também para a construção feminina em meio as ambientes naturais, onde indivíduo e natureza nascem de um mesmo processo.

A escritora baiana agrupou, em *Poesia Reunida*, de 2008, a sua vasta produção literária. Além de resgatar os primeiros poemas produzidos em 1964, acrescenta alguns textos inéditos. O livro é dividido em 11 partes poéticas: *Marinhas*, *Pescadores de Mar Grande*, *A ilha*, *Sesmaria*, *O Livro dos adynata*, *O risco da pele*, *As purificações ou O sinal de talião*, *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, *Os deuses lares*, *Femina e Inéditos e esparsos*⁴³.

Os poemas utilizados nesta análise foram selecionados de acordo com: 1) a reiteração das imagens animais e monstruosas; e 2) a temática poética, visto que as imagens também são usadas como metáfora através de muitos elementos que não estão relacionados diretamente⁴⁴ à mulher, mas à natureza, à cidade, à religião, a acontecimentos históricos, entre outros.

No inconsciente coletivo, a mitologia aparece como base de construção da linguagem criadora. Ela é capaz de representar a trajetória humana de vida e de morte através das mensagens simbólicas que conduzem o indivíduo à busca da significação do mundo. Segundo Hamilton (1999, p. 13), “os mitos são a ciência primitiva, um resultado das primeiras tentativas feitas pelo homem no sentido de explicar o que via à sua volta”. A poesia fraguiana resgata os mitos como “resistência” (BOSI, 1993), por

⁴³ Alguns dos títulos utilizados por Fraga para dividir o livro em blocos de poemas são referentes à sua bibliografia, como no caso de: *Marinhas* (Salvador: Macunaíma, 1964); *Sesmaria* (Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969. Prêmio Arthur de Salles), (2.ed. Salvador: Macunaíma; Omar G., 2000); *O livro dos adynata* (Salvador: Macunaíma, 1975); *O risco na pele* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979); *As purificações ou O sinal de talião* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981); *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (Salvador: Macunaíma, 1983); *Os deuses lares* (Salvador: Macunaíma, 1992); e *Femina* (Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1996. Prêmio Copene Cultura e Arte).

⁴⁴ Em muitos desses casos, a associação entre esses poemas e a condição feminina pode ser estabelecida de modo indireto. Contudo, não há como estabelecer a ligação entre as imagens metafóricas desses textos e a condição social da mulher.

trazer à tona o primitivismo, e como possibilidade criativa da experiência de vida. Ela evidencia as características dos animais como propícias a uma relação com o humano.

Em muitos textos, é a voz feminina que ecoa numa busca por uma identidade (por meio de imagens mitológicas e imagens animais) capaz de concretizar, no espaço literário, uma metamorfose humano-animal e/ou animal-humano. A mulher resolve mostrar a sua inquietude e tenta desprender-se da espécie de *amarração* que lhe impedia de falar. Por ora, ela se solta, mas não definitivamente. Aparece e faz-se aparecer através de questionamentos sobre a sua condição social.

O discurso poético é caracterizado pela oscilação entre a aceitação e a não-aceitação da alteridade submissa. O sujeito lírico sente-se dividido entre essas esferas distintas, porém próximas demais para serem desvinculadas totalmente uma da outra. Esse *sim* e esse *não* se misturam, formando um paradoxo da linguagem feminina presente na literatura escrita por mulheres, como também por homens, segundo a conceituação de escrita feminina defendida por Castelo Branco (1991)⁴⁵.

A mulher oscila entre o ir e o ficar, entre o surreal e o real, entre a insurreição e a submissão. O questionamento sobre os problemas que cercam a mulher na contemporaneidade aparece como consequência de uma saturação das imposições de ordem cultural que aprisionam o universo feminino. A automatização do cotidiano preserva a manutenção dos padrões morais já estabelecidos, e impulsiona as inquietações femininas. Para Touraine (2007, p. 232), o “sujeito-mulher” assume com veemência as inconstâncias do cotidiano moderno, por desenvolver “um desejo de recomposição da experiência”.

As relações políticas e culturais entre homens e mulheres sofreram mudanças. Os papéis sociais estabelecidos para cada gênero, apesar de constituírem uma base sólida e estável num conjunto geral de ideologias (CASTELLS, 1999), em suas particularidades, sofreram modificações. Todas as novas perspectivas conceituais sobre os gêneros desmitificam o pressuposto de identidades inalteradas. Por outro lado, os determinantes históricos limitam a possibilidade de flutuação das identidades. E, especificamente sobre a identidade entre os sexos, pode-se afirmar que elas “são fluidas e permeáveis, com possibilidades plurais de representação” (NEGREIROS, 2004, p. 6). Entre essas possibilidades representativas, Fraga utiliza as figuras de animais reais e fantásticos

⁴⁵A autora defende que não existe uma escrita “tipicamente” feminina: para Castelo Branco, homens podem escrever com uma linguagem que apresente peculiaridades consideradas próprias de mulheres no exercício da escrita.

como alusão à vivência feminina em sua eterna ambiguidade: submissa e insurreta; é através delas que a escritora recria uma perspectiva diferenciada da existência, pela qual a mulher pode alcançar novas experiências de vida.

Na poesia de Fraga, natureza e linguagem se fundem para construir a base das relações entre imagem e significação. A autora inclui em seus textos as figuras animais e os arquétipos⁴⁶ mitológicos para representar metaforicamente a realidade: “o homem realiza sua natureza ao integrar-se na natureza, ou antes, ao compreender que está integrado nela” (DUFRENNE, 1969, p. 207). Os poemas fraguianos aproximam o sujeito das suas experiências singulares ou primitivas com o mundo, fazendo-o repensar sobre o *dito* e o *não-dito*, atribuindo sentido às coisas aparentemente sem sentido. A natureza propõe, em sua magnitude ancestral, infinitas possibilidades ao poeta de usar simbolicamente a linguagem para dar sentido à existência, para além de sua mera classificação tipológica.

A mulher animal no jogo dos bichos: uma metamorfose identitária

A sensibilidade de Fraga é percebida pela capacidade de trazer à tona as questões humanas através da simbolização das coisas e dos seres. Um dos recursos utilizados pela escritora para dar ênfase à materialização dos sentimentos é a adjetivação dos termos. A metáfora por comparação é inerente à linguagem fraguiana. Mas é na sua linguagem substantiva, na construção linguística com base no uso de substantivos, no trabalho com qualquer tipo de ser ou coisa, que os caminhos femininos são estigmatizados e ao mesmo tempo desconstruídos. A mulher dos poemas de Fraga se encontra e, depois, se perde devido à inconstância de seus sentimentos diante ao que lhe é ordenado. Há uma linha tênue entre a postura submissa e insurreta do sujeito lírico que aceita uma condição que subestima e reduz a sua capacidade de atuar na vida social, enquanto, em outro momento, questiona seu próprio servilismo à ordem patriarcal.

As ressignificações das relações de gêneros na poesia de Myriam Fraga problematizam o lugar social da mulher por meio do resgate ao universo mítico. O mito pelo seu material simbólico construiu na história das civilizações vários lugares representativos para a mulher: pode ser reconhecida pelo seu poder absoluto, como no caso da Deusa Mãe (pela relação com a natureza e com a fertilidade), e posteriormente, foi submetida ao domínio masculino. Os homens conquistaram as regiões que eram

⁴⁶ Apesar de não utilizar a teoria junguiana, consideram-se as contribuições acerca do termo. Cf. JUNG, 1974.

organizadas pela cultura matrilinear, passando a redefinir o espaço social da mulher, que deveria se limitar ao território doméstico. Fraga utiliza as imagens míticas para evidenciar a problemática feminina através dos tempos. Pela conscientização provocada a partir das teorias feministas, a mulher escritora percebeu a dimensão de seu estatuto social, tornando transparente sua condição de objeto (XAVIER, 1998).

Os elementos do cotidiano são parte constitutiva da imagem poética, coisas e seres: casa, pedra, animal. Essa substantivação da vida feminina pode ser vista como matéria-prima para a escritora baiana em suas composições porque há uma necessidade do sujeito que fala no poema de reconstruir a sua vivência em detrimento à sua vida automatizada pelas regras do patriarcado.

A representação da mulher na poesia de Fraga é como um jogo de quebra-cabeça de imagens: mulher-pássaro, monstro que habita a alma feminina, mulher como um cão domesticado, entre outros. Durante essa consolidação da imagem poética, no que tange a identidade do sujeito lírico, pode-se considerar que a escritora localiza essa mulher num contexto bem específico. A forma como os questionamentos são levantados, a conscientização perceptível das relações sociais demonstram que o sujeito que fala revela certa parcialidade política. Não se trata simplesmente de alguém que observa como as premissas patriarcais afetam a expressividade da vida feminina, mas de uma mulher que, ao olhar a sociedade, se sente afugentada injustamente por essas questões. Portanto, uma mulher que: está em conflito com a sua história social; é intelectualizada e politizada; é casada e mãe, mas está cansada do automatismo cotidiano, dos afazeres do lar, e almeja um espaço maior dentro do sistema patriarcal – o que levaria a crer na inserção desta mulher num patamar socioeconômico supostamente privilegiado⁴⁷.

O contexto histórico na qual Fraga se inseriu no campo das artes estava em transformação. Depois de uma década conservadora onde as mães estimulavam as filhas a serem prendadas para alcançarem um bem maior que era um casamento com um homem bem sucedido, ou de situação econômica estável, antes que envelhecessem, nos primeiros anos da década de 60 ainda havia uma visão romântica e idealizada das possíveis mudanças sociais, e se o conceito de moralismo passou a ser criticado, a esperança de uma sociedade mais justa era a base de resolução da severidade moral. Já nos anos posteriores, a rebeldia e a criticidade direta contra os valores normativos se apresenta frente à ditadura social imposta pelo governo, até porque a pressão

⁴⁷ Todas essas afirmações serão devidamente explicadas através da apresentação e análise de alguns poemas ainda neste capítulo.

o passar dos tempos, acumula conhecimento, sentimentos e sonhos. A “semente dos dias” é plantada por meio de cada movimento do remo na entrada para o mar – o movimento cansativo e repetitivo que exige do pescador paciência, mas que apesar de não lhe garantir bons resultados, lhe traz esperança de realização do trabalho. As características do mar e suas apresentações dinâmicas e osciladas das ondas são representações dos aclives e declives enfrentados pela humanidade:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 592).

É no decorrer de seu percurso histórico e “ambivalente” que a mulher busca por sua realização social, plantando durante sua expedição marítima “redes de esperança”, mas adentrando no contra-discurso do provérbio popular, *nem tudo o que se planta, é o que se colhe*, ela se depara, além dos peixes, com os “naufrágios” da vida: o perigo do “sargaço” tão conhecido por ter assombrado as navegações europeias pela quantidade e força de aprisionamento, pelos mistérios e incertezas dos “búzios” e pela imobilidade que as “algemas” lhe oferecem. A imagem animal do “peixe” é tida, nesse contexto, como um fruto positivo da colheita, visto que está em oposição ao termo “naufrágios”.

As imagens que revelam a cidade natal da escritora, Salvador, se mostram presente em suas obras: “remos”, “mar”, “búzios”, “sargaço”. A representação do espaço é de suma importância, porque é nele que os animais reais e fantásticos estão inseridos como metáforas da vida feminina. No segundo tópico da obra *Poesia Reunida* (2008), a IX e X estrofes do poema “Pescadores de mar grande” (p. 31), percebe-se claramente a integração da mulher com os elementos do espaço físico e com a natureza:

IX

De madeira
Faz-se
O barco,

Rigor de proa
Cortada.

Rigor de máquina
Ou inerte
Bicho deitado.

Um barco,

Sua concha exata,
Seu esqueleto
Lapidado.

Escoceiando no escuro,
Rompe o muro
De gusanos.

Um lenho n'água
E seus vermes.

X

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

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

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

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

(p. 35-36)

Figuras como “barco”, “proa”, e “conchas” na estrofe IX confirmam o que já havia sido levantado anteriormente sobre as imagens que refletem o litoral baiano, estas são frequentes na linguagem fraguiana. A estrutura física do barco, nesse poema, é detalhada. Apesar de sua leveza em alto mar, em terra firme ele evidencia sua imobilidade, por isso o questionamento do sujeito lírico em relação à sua formação: a parte primordial de sua composição está no “rigor” da parte dianteira do barco que é cortado pela máquina num ponto exato de seu comprimento, ou no barco como “bicho deitado” em sua inércia? A metáfora do barco como um bicho remete a metáfora da vida feminina que apenas no escuro (nos momentos de sofrimento) é capaz de “escoicear” e romper os “muros” da sua própria composição, no caso do barco, a

madeira rompida na água com seus inerentes “vermes”, no caso da mulher, os estilhaços viscerais da sua existência.

A mulher predestinada à subalternidade não pode fugir do seu futuro, como mostra a parte X do poema: é a sua “penitência”. Apresenta-se como um animal, uma égua *carimbada* pelo dono, um bicho acuado, sem alternativas. Mesmo com a instabilidade do ar e a intervenção enigmática do mesmo, nada é capaz de desviá-la de seu propósito terreno. Como um “cachorro” preguiçoso, o sujeito lírico se acomoda, aceita e confere o seu estado de submissão lambendo a “soleira” da porta de sua casa, apesar da “espinha” que lhe corrói as entranhas.

A vida da mulher em sociedade parece ter favorecido a sua inserção na vida social: melhor atuação profissional, intelectual, e conseqüentemente, econômica. Um alívio para um número considerável de verdadeiras guerreiras que criavam seus filhos sem nenhuma dos maridos, seja de cunho econômico ou psicológico. No entanto, o desdobraimento dessa mãe, dona de casa e esposa (ou não), se por um ângulo fez surgir uma nova era de mulheres atuantes, inclusive, no cenário político nacional – fato de extrema significância, pois o número de mulheres que chegaram ao cargo de chefe de Estado ainda é pequeno em todo o mundo – por outro lado, intensificou ainda mais a diferença entre os gêneros. Sobre a questão da maternidade, por exemplo, Sharon Hays (1998) explica que existe uma contradição cultural entre o lar e o mundo fora dele, haja vista que a ideologia pública do que deve ser a criação dos filhos exige que a mãe fique em casa se dedicando totalmente ao lar, mantendo uma ostensiva coerência em relação à superproteção materna das mulheres. Através de uma comparação histórica com os anos 50 (considerada a “era da paz doméstica”) e as décadas posteriores, a estudiosa identifica a problemática da questão: a mulher que além do lar se envereda pelo mundo de fora, é caracterizada como energética, ambiciosa e competitiva, enquanto que a sua família carrega a imagem de desintegração de valores e relacionamentos. Uma grande carga de afazeres distancia o sujeito de sua real autonomia, porque enquanto os homens mantêm seus únicos horários de ocupação (trabalho), a mulher precisa de uma mega jornada diária (trabalho, afazeres domésticos, cuidar dos filhos, atenção ao marido e, como um fato subseqüente a todos esses fatores, preocupação com a estética⁴⁹ e com a

⁴⁹ Muitas mulheres se sentem “obrigadas” a cuidar da aparência por fatores que não estão relacionados diretamente à sua vontade. Muitas sentem medo de serem abandonadas pelo marido, ou de ele a “trocar” por uma mulher mais nova e/ou mais bonita, e perderem o emprego por questões puramente estéticas.

sexualidade⁵⁰). Na sociedade atual, todos esses fatores parecem contribuir na formação dessa outra mulher, ou será a mesma luta árdua a favor de um reconhecimento, desta vez, dentro da sua própria casa? Uma hipótese para esta indagação é sugerida na tessitura poética fraguiana: “Viver é repetir-se / Na areia o mesmo signo, / O mesmo passo incerto / De cauteloso bicho” (A ilha, p. 39). Para sobreviver nesse sistema de negações, a mulher deve ter a astúcia de um animal. Ela olha sob as veredas sociais, e apesar dos imprevistos individuais, condena-se por prever o seu destino sucumbido: “O mesmo cão selvagem / Lançando o mesmo grito” (A ilha, p. 39).

A ilha é mais um elemento da natureza baiana destacado no poema, mas está representando, sobretudo, as descobertas da vida e a nostalgia humana: “Toda ilha é um pássaro / De dor e de silêncio, (...) / Toda ilha é um homem / Devorado por dentro” (A ilha, p. 40). Neste trecho, Fraga generaliza o sentimento do sujeito lírico, demonstrando que todos sofrem do mesmo mal; a humanidade inteira como uma ilha, e com ela a solidão, a tristeza e as “incertezas dos passos”, mas é a partir dessa junção entre a terra, o mar e as experiências de vida animal, que o homem e a natureza se integram. O poema é visto como uma “concepção imanentista da vida”, nas considerações de Novaes Coelho (2002, p. 946):

Aí temos metaforizada a concepção imanentista da vida: o homem pertence à terra, não como algo agressivo, mas aconchegante, presa por um ponto ao abismo, o Mistério da vida (que a religião define como Deus transcendente). É esse mistério que o nosso tempo tenta descobrir, como algo imanente ao ser humano, à terra, ao cosmo... (a uma espécie de Consciência cósmica), e não transcendente (como foi definido, no início de nossa civilização, pelo Cristianismo).

Segundo a doutrina imanentista, o homem sente a presença de uma força maior, mas não há como comprovar esse fato. Essa percepção do mundo pela relação intuitiva com a natureza é exposta nos versos fraguianos pela escolha dos elementos que são metaforizados, pela “ânsia do poeta em se sentir parte da natureza, em descobrir-se como um ser/estar na terra, cujo enigma ainda não foi desvelado” (COELHO, 2002, p. 946).

A terceira parte⁵¹ da obra Poesia Reunida (2008), “Sesmaria”⁵² é subdividida em 4 blocos de poemas e um índice onomástico. As subdivisões poéticas são as que se

⁵⁰ Grande parte das mulheres casadas sente-se no dever de ceder sexualmente aos seus parceiros mesmo quando não querem por receio de serem traídas.

⁵¹ De cada tópico e/ou subtópico serão escolhidos apenas alguns poemas para serem analisados de acordo com as especificações desta pesquisa.

seguem: “A cidade” (p.47), “Os fantasmas” (p.57)⁵³, “Os naufrágios” (p.71)⁵⁴, e “Os invasores” (p.77).

Em “Sesmaria”, Fraga retrata alguns acontecimentos históricos da Bahia e do Brasil. A primeira subdivisão possui 7 poemas, mas apenas 4 serão observados, visto que apresentam imagens de animais⁵⁵. Nela, Fraga retrata a sua cidade natal, com suas paisagens e seus turnos. De cunho memorialista, o poema que recebe o mesmo nome do subtópico, “A cidade” (p. 49), arrasta as palavras como numa onda de versos que vão formando ao longo das estrofes uma imagem híbrida da cidade-espaço-animal:

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

Essa visão nostálgica do antigo possibilita uma reconstrução do passado por meio de uma memória fílmica do espaço: geografia precisa na construção se suas imagens paisagísticas. A cidade apresenta certa ferocidade, um engolir de experiências naturais e sociais que se misturam a sua própria história constituindo uma só memória, uma só existência. Vale considerar a afirmativa de Frye (2000, p. 65) em relação à produção poética:

Nenhum fato, não importa quão interessante, nenhuma imagem, não importa quão vívida, nenhuma frase, não importa quão notável, nenhuma combinação de sons, não importa quão ressoante, adianta para um poeta se não se ajustar: se não parecer brotar inevitavelmente de seu contexto.

De alguma maneira, a imagem, ação ou espaço chama a atenção do poeta porque ele necessita se sensibilizar pelo que vê, sente ou escuta, para que aquilo passe a ser percebido de forma diferenciada. A partir daí é que o poeta transforma a sua percepção

⁵²A obra “Sesmaria” foi publicada em 1969 pela Imprensa Oficial da Bahia e em 2000 pela editora Macunaíma.

⁵³ Os poemas deste bloco não serão analisados porque não possuem imagens animais reais e fantásticos que possam ser observadas de acordo com a proposta desse trabalho e/ou não apresentaram relevância para o mesmo, visto que se pretende evitar a redundância das imagens que possuem a mesma representação, ou em alguns desses casos os poemas serão apenas citados.

⁵⁴ Nessa parte, Fraga reconstrói a história de três naufrágios que aconteceram na Bahia: Galeão Sacramento, Galeão Rosário e Nau Sra. da Vitória. Eles não serão analisados, pois não fazem menção assídua de animais e imagens mitológicas.

⁵⁵ Serão exemplificados neste trabalho trechos dos poemas de Myriam Fraga que enfatizam a condição feminina através das imagens simbólicas de monstros, animais reais e míticos e fantásticos.

em arte, transfigurando para os outros, o que lhe tocou de alguma forma. A paixão e admiração do sujeito lírico pelo espaço, no poema “A cidade” (p. 49), são claramente vistas no último verso, quando a cidade é comparada a uma “cadela”, animal fiel ao dono, um ser feminino e animal que carrega em sua extensão territorial o enigmático, os mistérios e os segredos de uma existência.

A capacidade de produzir novas imagens a partir do espaço natural da cidade é a temática desse subtópico estudado. Em “Repetição de paisagem” (p. 51) a cidade é:

Quase
Ilha de sal.

Medusa calcificada
Sua encosta salgada.
(p. 51)

O espaço entre o primeiro e o segundo versos pressupõe um silêncio que parece necessário – forma de garantir a incerteza semântica do adjetivo “quase”. O cenário litorâneo é comparado aqui a uma figura mítica, e novamente a repetição das sensações: de imobilidade – a cidade como “pássaro cansado” que dorme em “E a noite” (p.53), também evidencia essa sensação (a ave dorme em sua “imóvel perfeição”); e de incerteza – a cidade em “Noturno” (p. 54) é como uma “pantera na tocaia do imprevisto”; a questão das vicissitudes da vida também é sugerida nesse poema.

O período colonial trouxe para os habitantes do país instabilidade e receio. Um medo silenciado, reprimido, que não podia nem ao menos ser expresso. Uma emoção sem voos, sem movimentos, trancafiada na gaiola da alma como uma profecia:

Mas os ferrolhos oprimem
As gargantas machucadas,
E os cantos que escutamos
São gritos roucos de aves
Que despedaçam as chaves
Da porta do que buscamos.
(Revelação, p. 81)

A guerra e, junto com ela a aflição, agora encobrem as belezas naturais das paisagens da cidade fraguiana. A necessidade de ser escutada, a incapacidade de tornar possível o entendimento apenas pela fala e não pelo grito, são reproduções significativas da voz lírica-feminina. Esses ruídos “roucos” são índices de sofrimento e morbidez que desintegram a possibilidade de busca, desorganiza e põe fim a qualquer tipo de esperança. Esse sentimento de fraqueza enfrentado por todos que residiam em território brasileiro durante as invasões coloniais também pode ser aludido à condição social da

mulher, já que se tem em todo o contexto da obra uma alocução de caráter emancipatório. O cansaço e a dor não impedem os “gritos” e a tentativa frustrada de alcançar as “chaves” que abrem as portas da liberdade.

Os momentos que antecedem uma invasão inimiga exigem dos que esperam o ataque: “Um rosário de tédio” (A espera, p. 86). Uma “vigília” de tensão e angústia reprimida pelo medo, pela espera absoluta e desequilibrada de certezas e incertezas: “Pesa no ombro a espera, / Como um falcão contido / E fatigado” (A espera, p. 86). A espera é tida como um animal que espregueia a chegada inimiga se deparando com o “cansaço” e o “tédio”.

Ainda sobre a invasão holandesa, “O medo” (p. 91) e o “Pânico” (p. 93) – aqui em formas de poemas – tomam conta do território nacional. A primeira emoção surge como ave silenciada: “O medo como um pássaro / Calado, / Como uma máscara de vidro / Sobre a face” (O medo, p. 91). E como representação do acontecimento, para figurar a segunda emoção – título do segundo poema citado acima –, Fraga utiliza algumas imagens animais/míticas, como bestas, morcegos, grifo, duende e demônio. O espaço baiano recebe uma caracterização sombria e sinistra onde a morte é iminente: “Um rastro de fogo e sangue” (Pânico, p.93).

Os poemas que compõem este bloco caracterizam os comportamentos e as sensações humanas como artifício representativo da linguagem por meio de metáforas, através de imagens animais (reais e fantásticos) e monstros mitológicos. Os acontecimentos do Brasil Colônia são vivenciados pela voz lírica em um tom de tensão que retrata as conquistas e derrotas de povos; pela ilustração de imagens poéticas que metaforizam os anseios dos personagens históricos, como D. Diogo, Francisco Padilha, Frei Vicente, Johan Van Dorth, Francisco Nunes Marinho, D. Francisco de Moura, D. Fradique, Diogo Ferreira, entre outros⁵⁶, além de herois, invasores, generais, vassallos, marranos, guerreiros, mutilados, enforcados, bispos e gigantes; pelas ações humanas e pela voz feminina da cidade que ora se vê em pedaços, ora se recompõe da desgraça.

O leque de experimentações simbólicas provoca questionamentos quanto à condição feminina por sugerir imagens que moldam circunstâncias da existência humana, e mesmo que isso não aconteça diretamente, como nos poemas do subtópico “Os invasores” (p. 77), a forma como os sentimentos são representados pelas figuras animais favorecem uma possível ligação entre esses símbolos e a vida da mulher, esta já

⁵⁶ O índice onomástico é a última parte desse conjunto de poemas. Necessário na melhoria da compreensão dos fatos históricos, tal índice traz informações sobre a história brasileira.

caracterizada pela própria voz poética. O espírito feminino está sempre presente nessa reconstrução da história nacional, como se o sujeito lírico deixasse escapar suas emoções mais íntimas. O desejo libertário sobrevoa “Poesia Reunida” (2008) pelas suas asas e voos rasantes. Contudo, muitas aves fraguianas estão aprisionadas em seu próprio confinamento. Essa mulher representada por Fraga situa-se entre esferas sociais que exigem dela muito esforço para adentrar os caminhos sombrios do machismo ocidental, e a “máscara de vidro” (O medo, p. 91), além de não deixar transparecer totalmente a face, abafa ainda mais o discreto ruído feminino.

No que se refere à condição da mulher, sabe-se que muitos valores morais foram modificados ao longo dos séculos, como a questão da virgindade e do uso de preservativos, que deixou de ser um tabu e, hoje, é comentado nas mais diversas instituições sociais, como a escola e a mídia, com exceção dos compêndios religiosos e de alguns lares, onde há um distanciamento entre pais e filhos devido ao autoritarismo exacerbado. O diálogo nem sempre acontece nos lares porque muitos pais preferem evitar o assunto e iniciam um “espetáculo encenativo”, onde fingem não saber sobre a sexualidade dos filhos, e os filhos fingem acreditar na indiferença dos pais. Na realidade, as conversas com os jovens rapazes sempre parecem mais abertas à negociação, até porque quando uma criança do sexo masculino se aproxima de outra do sexo feminino, os pais do menino privilegiam a aproximação como algo favorável para o garoto. Enquanto isso, do outro lado, as jovens moças continuam tendo que manter a sua *pureza* dentro de casa e, fora dela, surgem como deturpadoras da ordem. A transgressão assume a postura de muitas jovens contemporâneas, por isso a exposição do corpo se tornou algo tão reverenciado exatamente por elas estarem inseridas num sistema mercantil “que leva a transformá-las em objetos sexuais que podem ser comprados, vendidos ou trocados” (TOURAINÉ, 2007, p. 214). No entanto, quando se trata dos relacionamentos afetivos (para a mulher), muito da *ordem natural* prevalece: o compromisso exige uma desvalorização da exposição física, a infidelidade é vista como decadência e falta de decência moral – fato que a renega civilmente pelo senso comum –; as atribuições domésticas estão diretamente ligadas à competência feminina. Embora muitos homens ajudem nas tarefas diárias, a maior parte delas fica encarregada à mulher. Os conceitos que direcionavam as pessoas a buscar um determinado objetivo de vida mudaram, mas antigos ideais permanecem nas raízes culturais de um povo, como no caso da mulher, casar e ter filhos.

O quinto tópico intitulado “O livro dos adynata”⁵⁷ (p. 135) possui uma epígrafe de Jacques Derrida que defende o “vazio” como força da própria inspiração. O silêncio é considerado como princípio vital da ativação criativa mental. O termo “adynata” vem de “adynaton”, só que com uma tradução estritamente feminina pelo acréscimo da desinência de gênero (a). Conforme Moisés (2004, p. 12), “adynaton” é de origem grega, sendo uma figura de linguagem que consiste em uma hipérbole, traduzindo impossibilidade. É geralmente usada em poemas para intensificar a complexidade dos sentimentos, regidos pela indiferença. Esse teórico também conceitua o termo como uma “perífrase de sentido paradoxal”. A intenção da linguagem fraguiana é exatamente demonstrar como a vida feminina é criada a partir de recusas e censuras.

Esse bloco é composto por três longos poemas: “I – Definição ou da impossibilidade de dizer” (p. 137), “II – Paisagem ou da impossibilidade de ver” (p. 145) e “III – Persona ou da impossibilidade de ver” (p. 153). Todos contêm epígrafes que tratam das temáticas propostas ao longo dos textos.

Pelo título dos poemas verifica-se a profundidade do discurso poético. A mulher permanece em eterna descoberta e a sua realização pessoal está relacionada com a alteridade que emerge de qualquer tipo de construção social, visto que o “sujeito não é percebido senão em situação, em relação ao poder que ele possui ou ao qual está submetido, em relação com o outro” (TOURAINÉ, 2007, p. 133), sendo este capaz de expor sua opinião e de criticar a do outro, formando assim um encadeamento interdimensional do pensamento humano que envolve as concepções que regem os comportamentos sociais. Essa relação com o meio impossibilita a fala, já que é marcado por negações, e propicia o silenciamento: “Aqui não falo, / Antes me calo, / Que a vida é um favo / De maldizer” (I – Definição ou da impossibilidade de dizer, p. 140). Se não há alegria no que se diz, não existem razões para dizer. A mulher então prefere se calar, mas encontra uma maneira de expressar suas frustrações:

E as palavras
Com suas patas
Crescem na densa
Saliva amarga.

(I – Definição ou da impossibilidade de dizer, p. 141)

Quase uma construção arbórea, os versos exprimem a voracidade da palavra que ganha forças como raízes de uma árvore. Na imagem poética, elas possuem “patas”, são

⁵⁷ Esta obra foi publicada em 1975 pela editora Macunaíma.

articuladas de vontades. Crescem dentro do espaço fechado e mergulhado de dor da “saliva amarga”. Palavras contidas pelo descaso alheio ou medo do arremesso final? Ou “será o medo do que pressinto?” (I – Definição ou da impossibilidade de dizer, p. 143). O desconhecido assusta o despertar feminino. Não há fala, apenas resquícios de uma vivência infeliz:

Vomito estrias
De consoantes,
Na boca amarga
Os bichos mansos
E as patas-pêlos
Das ruminantes.
Letras que invento.

(I – Definição ou da impossibilidade de dizer, p. 141)

O regurgitar de palavras é o resultado do *congestionamento intestinal* das mágoas guardadas e acumuladas. Uma explosão implacável e incontrolável que necessita ser colocada para fora. Restos de comida como “bichos mansos” que aparentemente estão guardados em lugar seguro sem incomodar, mas que possuem “pata-pêlos” – fiapos que não são facilmente digestivos, por isso são remastigados. São remastigados e voltam do estômago a boca porque não são diluídos. E sem poder se conter, o sujeito lírico feminino dispara em refluxo: “E se me calo, / Não te iludas: / SINTO!” (I – Definição ou da impossibilidade de dizer, p. 143).

O sentido visual é amplamente explorado no segundo poema. Os elementos e fenômenos da natureza permeiam os espaços de vida:

E as chuvas lavam
A carne gasta,

Coisas e bichos
Na mesma intensa
Barrela amarga

(II – Paisagem ou da impossibilidade de ver, p. 148)

A chuva como uma espécie de “purificação da alma” limpa o corpo cansado das atribulações e deteriorado por viver. Os fardos de uma mulher se tornam mais pesados do que os dos homens porque são alimentados por elas mesmas, e por uma ordem arbitrária de valorização preconceituosa e alienatória. Os versos recolocam os seres e coisas como parte de uma única natureza porque os pingos de água caem sobre eles igualmente. E a limpeza da alma, do espaço de vida, dos bichos-humanos e bichos-animais estão sobre a mesma amargura, e a “barrela” com sua capacidade de pureza profunda, lava e deixa o seu sabor acre e desagradável.

Como “obscuro labirinto” (II – Paisagem ou da impossibilidade de ver, p. 149), onde os novelos da vida são desfeitos, a paisagem é caracterizada negativamente com seus “pássaros vagabundos” (p. 148) que deixam excrementos pelos cantos. Uma cidade como “um borralho” (p. 149) onde o sujeito lírico se arrasta:

Súbito réptil,
Serpente que se enrola
Na pedra curva do
Tempo
E morde a cauda.

(II – Paisagem ou da impossibilidade de ver, p. 149)

As serpentes eram representadas pelos caçadores na época paleolítica com uma linha no chão, e o seu movimento torna suscetível qualquer tipo de visualização, já que não se sabe onde ela começa e onde termina, a única certeza é a de que de um lado ou de outro, a linha continua pelo invisível infinito (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).

O “tempo” surge nos versos como Senhor Soberano, como o regente do destino e provêm de uma “consciência” social (SANT’ANNA, 2003) porque não é um algo que já veio pronto, diferentemente da “cronologia e percepção das modificações físicas” humanas. O tempo não é o mesmo para todas as pessoas porque cada cultura possui elementos que caracterizam o seu tempo como diferenciado e específico para aquele dado espaço. Poeticamente, pode ser uma concessão como para Vinícius de Moraes, “Meu tempo é quando”, ou uma impossibilidade de percepção do presente vivido como para João Cabral de Melo Neto que estabelece uma condição para habitar o tempo, “só no passado, morto”, ou ainda um “industrializador da esperança” fazendo o ser humano “se cansar no limite da exaustão” para Carlos Drummond de Andrade. O conceito de tempo da contemporaneidade vai além da descoberta que o passado é reconstruído a cada novo olhar sobre ele pela agregação de um componente intermediariamente vivido; epistemologicamente, o observador pode alterar o que percebe, só pelo fato de ver de uma maneira específica, mesmo sem o saber (SANT’ANNA, 2003).

No poema, o tempo pode ser percebido pelo início e o fim do quinto verso porque seu movimento circular remete à eternidade, e é nele que a mulher fraguiana se perde na impossibilidade de ver sua própria mordida. A serpente como representação feminina alude ao ciclo, ao determinismo das coisas já estabelecidas. A morte e a vida estão em um giratório predestinado e sem fim, porque as concepções sociais são repassadas de gerações a gerações.

As máscaras femininas surgem novamente no último poema desse *livro de negações*:

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.

(III – Persona ou da impossibilidade de ser, p. 155)

A integração com o espaço exige uma localização e reconhecimento da mulher frente ao que ela encontra – nesse momento, ela se dispersa por continuar como “molusco” desarmado, sem meios de defesa e sem opção de escolhas. As máscaras como forma de encobrir/esconder a face, apesar de “múltiplas”, não favorecem a sua visibilidade diante de si e dos outros: “- Se estou, não estou”. A pontuação desse verso exprime a voz direta e as instâncias do pensamento em desequilíbrio. Uma fala que renega pelo advérbio de negação “não”, o que antes afirma. A partícula “se”, e sua carga semântica de uma *quem sabe porventura*, afirma que a presença só se constitui em ausência quando o espaço é visitado, o que nem sempre acontece, visto que o pronome retira a credibilidade do verbo “estar”. Assim, uma mulher invisível não necessita de máscaras diferenciadas, o melhor disfarce é permanecer embalada por sua oportuna imagem.

Em outro momento do poema, a camuflagem ganha, de fato, elementos alegóricos:

Na rua onde passo
Fabrico um disfarce.

A pele no ombro
E os pêlos
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.

(III – Persona ou da impossibilidade de ser, p. 157)

A imagem zoomórfica vai sendo formada pelos acessórios distribuídos pausadamente nos versos. O animal formado evidencia a sua agressividade através de suas “patas”; o seu poder, pelos seus “chifres” e pelas “guampas altas”; e sua força pela “cerviz de chumbo”. A apropriação de um valor simbólico solar e masculino – o chifre do carneiro (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009) – potencializa os valores patriarcais como forma de garantir as andanças do sujeito lírico pelas ruas de sua cidade. A virilidade é exposta, quando, por debaixo do velo animal, a mulher se esconde. Essa pele de carneiro, ou “tosão” de ouro, se torna escudo, ou seja, um meio de escapatória. Mas os pés rachados deixam marcas pelo caminho, marcas de cansaço da injusta vida. Se antes a mulher estava despercebida, aqui ela contradiz sua fala por confirmar que não há caminhadas sem “rastros” no sórdido “asfalto”.

A luta das mulheres em prol de uma efetiva participação social não tem como objetivo a conquista do que é destinado ao homem em sua constituição identitária, ao contrário, é mostrar que as mulheres não são *efêmeros pássaros engaiolados*, elas possuem potencialidades que também podem ser exploradas pelo mercado de trabalho, pelas instituições religiosas, familiares, escolares e políticas. Vocações que estão além da beira do fogão. Tentam poder caminhar em passos largos pelas ruas da cidade sem se preocuparem em não serem percebidas, nem muito menos em se esconderem por trás das adjetivações masculinas. É a busca do poder da palavra, calar, mas também falar, ser ouvida e ter respaldo nos argumentos, que levam aos entendimentos sobre a condição feminina contemporânea. O sistema patriarcal se tornou uma espécie de *carapuça* – inimigo e aliado – do comodismo feminino.

A classe dominante, responsável pela articulação e sistematização das ideias legitimadas pelo corpo social é a principal responsável pelas ideologias que são convertidas e distribuídas como algo comum (CHAUÍ, 1980) para o povo, sobretudo para as classes menos privilegiadas, transformando ideias em leis. Todos os motivos que fizeram com que a mulher se distanciasse de outras dimensões intelectuais e políticas estavam pautadas nas artimanhas patriarcais que foram convencionadas e conferidas pela própria consciência submissa da mulher. Esse processo enigmático de

constituição identitária passa a ser desvendado pelas discussões a respeito das relações de gênero, e enquanto o fogão ainda parecia um bom refúgio para algumas, outras mulheres se reinventavam na natureza poética:

Da primitiva pureza
Me despojam,
Da fúria inocente
E natural

E me fabricam de cólera
E arremesso,
Como um punhal
Ou nítida azagaia.
E me fabricam de olfato
E inclemência,
Uma garra no tempo,
Um ríctus no selvagem
Mundo feroz
Onde rastejo e salto.

Assim me ensinam e faço.
(Cão de caça, p. 164)

“Cão de caça” (p.64) é um dos textos que compõem o sexto tópico de “Poesia Reunida” (2008), intitulado “O risco na pele” (p. 161)⁵⁸. Os versos no poema citado acima vão traçando o perfil do “cão” como se as características fossem acrescentadas uma por uma através do conectivo de adição “e”. A primeira estrofe carrega marcas da visão essencialista por defender a presença de uma “pureza” que já não existe porque foi roubada. Os versos que se seguem já comprovam que o ser feminino é moldado de acordo com os limites sociais estabelecidos. A mulher é criada e moldada por convenções culturais, e como reflexo dessa falta de autonomia, a emoção “fúria” que deveria ser inocente e livre de qualquer tipo de sentimento de injustiça, se transforma em raiva pretensiosa e indignada. Fraga cria para o “eu” do poema um espaço atmosférico, quase que invisível. Esse habitar é a distância entre um “arremesso” e outro, é como se o descaso fosse tão intenso que este ser se constitui como permeação do ar: “nítida azagaia”.

Como produto resultante de matéria-prima modificada pelo fabricante, o cão e seu servilismo ao dono: “Assim me ensinam e faço”, o cão se sustenta pelo seu faro aguçado e por se mostrar um excelente aprendiz, pela sua falta de senso de justiça: “E me fabricam de olfato / e de inclemência,”. Mesmo sendo um bicho que possui “garras”,

⁵⁸ Fraga publicou no Rio de Janeiro uma obra com esse título em 1979, sendo esta considerada um dos livros mais conhecidos da autora, onde está reunida grande parte de sua produção literária.

o animal em questão se apega apenas ao tempo, e como o tempo caminha na eternidade, a mulher representada pelo cão segue seu destino de eterna dependência.

A palavra “ríctus” vem do termo *riccto* que significa “abertura da boca, como em riso forçado” (FERNANDES, 1991, s/p). Assim, os movimentos do rosto canino frente a um estranho podem ser considerados como o sorriso irônico da mulher em detrimento à abstração vivida. Nesse “mundo feroz” de injustiças e recusas, o que lhe resta é o rastejo e o salto – instabilidades de um “eu” em conflito que busca se integrar com o mundo a sua volta, mas não consegue.

Em “O potro de cinzas” (p. 181) a repressão sentida por esse animal é vista pelos olhos de outro que fala do sofrimento físico como um “retalhamento”:

I

...e este cavalo (rancor)
Com correntes de fogo
O estão travando

E o estão retalhando
Com o dente frio
Das esporas.

E esta espuma clara
Em sua boca (freios)
São mariposas nascidas
Do casulo-sua-língua
Lacerada

*Tesouras de ódio
Navalhas de vento,
Mastigam-lhe a carne
Num deslumbramento.*

(O potro de cinzas, p. 181)

A poeta busca como metáfora da vida feminina a descrição desse animal, quase sinônimo de “rancor”, tão útil para a humanidade por ser um meio de transporte. Embora de curta idade, sente o peso das “correntes de fogo”. Passo a passo a anulação é tida como um fardo da própria existência. A ausência de palavras e o uso das reticências logo de início caracterizam a voz que fala no poema como conhecedora do seu objeto de observação. A ideia de continuidade se constrói a partir da primeira linha como se não houvesse interrupção na história sofrida. Pela intitulação do texto se percebe que o “potro” nasce e renasce de suas cinzas, de seu esfacelamento constante. Alguns sinais da negação são semeados na terceira estrofe pelo uso dos termos “freio”, “casulo”, “lacerada”. O que impede o potro de ser livre são exatamente essas convenções que o

colocam sobre uma posição inferiorizada diante do homem – neste caso a referência é entre humano e animal. A repressão é tida como “mariposas”: isto significa dizer que elas nascem do silenciamento provocado pela força do ser que manda, e sua boca se transforma em esconderijo, em “casulo”. A última estrofe desse trecho é realçada pelo recurso da letra em itálico, pelo distanciamento da estrofe anterior – o que demonstra uma irregularidade estrutural, como um pensamento ríspido e sincero que não deveria ser revelado, algo que está fora do padrão e que deve ser destacado pela diferença – enfatizando mais uma vez a crise física do potro. A diferença é que o substantivo “deslumbramento” reativa o pressuposto de uma submissão conferida pela vontade de quem está sendo submetido.

Acredita-se que, diante das situações homólogas encontradas no percurso feminino, comportamentos que a princípio são imposições do convencionalismo social são realizados deliberadamente, sem esforços de mudança: “Traço na areia, / Passo repetido” (O risco na pele, p. 210). Essa mulher dos poemas de Fraga demonstra uma instabilidade de pensamentos e ações. Será que o desejo libertário é reforçado pelo “deslumbramento” da trajetória do “se”, da imprecisão? Ou será que a necessidade de transpor as barreiras patriarcais é limitada por algumas comodidades associadas ao papel da mulher já institucionalizado?

Pelos questionamentos sugeridos entende-se que a “mastigação” da carne feminina pelo massacre de seus desejos mais íntimos causa uma fascinação, porque, de alguma maneira, esse quase masoquismo foi adaptado: “É da fêmea / O abismo / E as obscuras / Forças da terra,” (O risco na pele, p. 208). A dor natural durante o nascimento, do ciclo de vida que se constrói de dentro para fora das entranhas femininas pode ser traduzida como retrato de toda uma vivência, desde o nascimento desta fêmea até a reprodução. Contudo, essa adaptação citada anteriormente não é suficientemente confortável e em determinadas circunstâncias causa grande incômodo, desestabilizando a consciência feminina. O conflito é expresso por meio das ambiguidades presentes no texto: a submissão é o sentimento vivo dentro do poema, mas se apresenta como duplo, pela vontade insurreta que salta aos olhos do leitor na visualização dos animais selecionados: Um faisão enjaulado, / Um tigre, / Fera dormindo ou / Pássaro, / Assim seu espaço claro, / Seu limite (“Corpo a corpo”, p. 199). Essa construção às avessas permite limitar animais extremamente dinâmicos. Por essas possibilidades comparativas com a vida feminina, é que se permite a metamorfose animal-mulher presente em toda a obra analisada nesse estudo.

Associação entre coisas e seres dá significado ao ciclo natural de vida: animais com características humanas, humanos com comportamentos animais, coisas como metáforas da vida humana e vice e versa. A abstração da existência feminina se dá, muitas vezes, pela comparação física: “Nasci com olho de sapo. / Olho vidrado / No espaço.” (Olho de vidro, p. 202). Mantendo o mesmo olhar, o animal e a mulher buscam saídas para o inexato, circulam sobre o infinito sob a expectativa de um achado. A poetisa reconstrói sua identidade através da associação com o outro não tão diferente, mas que lhe pertence em naturalidade terrestre.

A busca por um retorno mítico como reconstrução da existência feminina

As experiências humanas, em Fraga, são transferidas para um espaço simbólico mítico que se repete na sua produção poética desde a sua primeira obra, “Marinhas” (1964). A voz lírica interpreta a história ancestral como meio de conhecimento das relações entre os seres e as coisas. O resgate da mitologia é assim suscetível de intencionalizar uma ligação entre o plano simbólico e o plano real, reacendendo as chamas da vida anterior. Pela linguagem literária, o que se apresenta como passado revive e se transforma em base sólida, ou seja, inspiração da criatividade poética. O caráter significativo do mito possibilita uma releitura dos acontecimentos tidos como exemplos tradicionais pela relação entre o profano e o sagrado, os deuses e os homens, visto que “a vida divina que os mitos apresentam e descrevem é uma vida prototípica, porque dela emergem os modelos do ser, do estar e do agir dos homens no mundo” (CRIPPA, 1975, p.184).

Pela construção histórica da mitologia ocidental, por exemplo, sabe-se que alguns mitos deixaram de ser considerados sagrados para se tornarem apenas um depósito de lendas e ficções projetadas pelos povos antigos. Desde a inserção do Cristianismo, tudo o que não era justificado pelas leis bíblicas era considerado *falso testemunho*. Os fenômenos culturais passaram, então, por uma justificativa encontrada na Bíblia. Compreender a relevância dos textos míticos está além de questões puramente religiosas: envolve uma complexidade de fatores socioculturais que permeiam os comportamentos humanos até os dias de hoje.

Nos últimos tópicos de *Poesia Reunida* (2008), há uma assiduidade de temas que envolvem os mitos, como em “As purificações ou O sinal de Talião⁵⁹” (p. 215) onde a escritora retorna ao *princípio, a origem* como meio de entender a realidade e buscar respostas para os questionamentos humanos:

Começava a perceber que cada indivíduo é o repositório de vivências antiquíssimas e, ao mesmo tempo, um espelho a refletir o futuro. Esta suspeita era menos fruto de um conhecimento que reflexo de uma intuição. De minha parte, sempre imaginei carregar uma culpa além dos meus propósitos. (Explicação (quase) desnecessária, p.217)

É assim que Fraga inicia este conjunto de poemas, tentando explicar os motivos que a levaram a buscar no mito a sua autodescoberta como poeta e como mulher. A lei de Talião está relacionada à reciprocidade do que se faz e de como se paga por algum ato feito. Deu origem ao ditado popular “olho por olho, dente por dente” e expressa a justiça da forma em que a organização social deve lidar com o crime e com a penalidade. A consciência de que há uma continuidade dos mitos, como se não houvesse linha temporária para eles, aparece pela intuição feminina, pela necessidade de encontrar conhecimentos que sejam capazes de redimir a humanidade, e especificamente a mulher. A “culpa” é apenas uma exemplificação do “peso” dessa existência que pode vir codificada na história dos povos ancestrais. Através dessa relação entre poesia e mitologia, a escritora faz nascer um sujeito lírico curioso que deságua no infinito tentando desvelar os caminhos da própria vivência.

Em “As purificações ou o sinal de Talião” (p. 215) existem cinco subtópicos, e o primeiro deles, “Explicação (quase) desnecessária” (p. 217), é a apresentação desta viagem simbólica ao início do mundo, como já foi comentado anteriormente. O segundo intitula-se “O talhe das pedras” (p. 219) e inicia com um texto dividido em três parágrafos, que abre as fendas do passado, possibilitando o regresso:

Como polvo éramos. (...) Nós éramos como polvos, os múltiplos tentáculos, as ventosas fixadas nos minutos, no cerne dos momentos escorregadios, nós éramos... (...) Agachados no escuro. Úmida sensação de começo, de esperma. (...) E meu sangue é memória regressando no caos, reinventando a si mesma em cada sujo enigma, uma esfinge sem cabeça e sem resposta alguma. (As purificações, p.217)

O texto inicia dando caracterizações animais à criação do ser como se tivesse um processo evolutivo que definiria o comportamento humano. O polvo, como animal que

⁵⁹ Fraga publicou em 1981 no Rio de Janeiro uma obra com o mesmo título, pela editora Civilização Brasileira.

vive nas profundezas do mar simboliza “os espíritos infernais, e até o próprio inferno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 728). Ele representa o nada, o princípio infinito da vida, o pó de onde se (re)nasce. Nesse sentido, a voz feminina se integra ao *todo* no uso do verbo “ser” na terceira pessoa para entender um passado onde o tempo era o regulador do destino, e por isso não poderia ser controlado. O uso do termo “esperma” intensifica a tendência feminina em se autodescobrir, pela sensação sexual que simboliza o equilíbrio entre a vida e morte. Mas essa viagem rumo ao cerne de todos os conflitos femininos está longe de terminar. Torna-se necessário voltar aos confins da mente humana, “reinventando a si mesma”, nem sempre conseguindo se decifrar.

A poética fraguiana sistematiza a ordem deste regresso ao interior da vida. É como se os poemas estivessem bem guardados e mais além desses blocos de textos, por isso a necessidade de escondê-los ainda, de fazer com que o leitor possa, antes de encontrá-los, perceber a profundidade em que eles estão, ou seja, no *imo* desse retorno, como se fossem a chave para o encontro com o antepassado:

Tateamos no escuro.
Bestas
 deuses
 homens.

O universo nos dedos,
As obscuras
Linhas do destino
Em cada palma.
(Vórtice II, p. 223)

Há uma linha descendente entre os seres: “bestas, deuses, homens”. O espaçamento entre os termos pressupõe uma linearidade na história evolutiva mitológica. São lembranças de um passado longínquo que se esconde por entre as “linhas do destino”. Uma lembrança real porque está marcada no corpo do sujeito que fala, mas um tanto que incerta, porque não é claramente interpretada por estar “às obscuras”, como “Um molusco na concha. / Um sáurio / À procura de espaço.” (Vórtice II, p. 223), buscando nascer e/ou ressurgir em outro lugar.

A memória pode ser entendida por sua função autocriativa que estabelece uma relação entre o que foi vivido e o que ainda será. Essa temporalidade é organizada na mente de um indivíduo qualquer que retoma, por meio das lembranças, momentos vividos anteriormente. Tais lembranças são perspectivas de uma única pessoa, mas não

se constituem como fatos isolados, pois, nos casos onde há uma relação de alteridade, um acontecimento particular produz inúmeras alterações na vida de outras pessoas. Nessa necessidade de buscar a memória em movimento, os seres humanos são formados a partir dessa imersão ancestral, em seres mitológicos:

BRÂNQUIAS GUELRAS PATAS MAMAS
HOJE SOMOS O QUE SOMA
PATAS PÊLO DENTES COMA
PÁSSARO PUMA PANDORA

FARFALHAM ASAS DE ABUTRE
VEM A NOITE ME DEVORA.

(Atavismo, p. 226)

Pela linguagem poética de Fraga, o mito é o elo entre o homem e o animal evidenciando o que ambos têm em comum: pertencem ao mesmo plano, transcendendo as perspectivas puramente racionais. O uso da letra maiúscula evidencia a intensidade dos versos ausentes de pontuação por permanecerem ordenadamente como parte de um todo, o que não pode ser separado. As partes animais compõem um único ser porque a vida é um somatório de experiências e não um fragmento de acontecimentos. Esse ser formado por partes de: peixes (brânquias, guelras); de mamíferos (patas, mamas); de animais ferozes (patas, pêlos, coma); de pássaro; de puma (animal felídeo parecido com o tigre); e de Pandora, se preserva enquanto mulher que tenta se reconstruir pela natureza ancestral nas gerações descendentes de todos os seres animais, herdando e deixando para que sejam herdadas particularidades – o que pode ser percebido pelo título do poema. Nesse regresso dinâmico ao útero da vida animal, a mulher é devorada pela noite através da agressividade inconstante do “abutre”, que conforme Fernandes (1991, s/p) pode significar em sentido figurado, “homem sanguinário, de maus instintos” – no poema, o masculino e sua impetuosidade sobre o feminino.

A transformação dos seres, numa espécie de metamorfose, incide na linguagem fraguiana como metáforas da vida da mulher frente ao encontro com a sua identidade. As ideias utilizadas pelos poetas são “mitos conceituais”, que lidam geralmente com imagens, e não com abstrações (como no caso da filosofia), e são normalmente unificados pelo uso da metáfora, em vez da lógica (FRYE, 2000).

Nesse “nostálgico regresso” (Metamorfose, p. 227) ao mito – este fundador de todas as experiências sociais – há uma tendência à agressividade, à violência contra si mesma: “Sou minha fera” (Bestiário, p. 230). Assim, buscar o limite do cansaço e da

dor, devolvendo ao mito seu caráter sagrado, quase profético, parece ser um dos objetivos da poetisa que, nesse jogo de metáforas, admite estar nas rédeas do sistema patriarcal, ao mesmo tempo em que enjeita isso: “Eu caçador/caçado” (Bestiário, p. 230). O sinal gráfico da barra, neste caso, não está sendo usado para separar os versos, mas são usados pela própria Fraga para emparelhar sentidos opostos que se complementam pela intenção lírica na demonstração desta instabilidade vivida pela mulher. Os adjetivos deste verso estão no masculino porque se referem à metáfora do sujeito lírico como um tigre na primeira estrofe: “Na goela do feroz / Dourado tigre, / Eu sobre mim / E a força / Do princípio.” (Bestiário, p. 230)

Os últimos subtópicos de “As purificações ou o sinal de Talião” (p. 215) são, respectivamente, “O vaso ritual” (p. 235), “O sinal de talião” (p. 251) e “A anunciação do silêncio” (p. 273). Serão analisados juntamente por não apresentarem um número extenso de animais que podem ser interpretados a partir de uma possível relação com a condição social feminina. Além disso, alguns poemas destes blocos serão trabalhados no último capítulo por apresentarem um número significativo de símbolos de aves na representação de uma possível emancipação da mulher que fala em “Poesia Reunida” (2008).

Os estereótipos sexuais são o que definem as atribuições dos papéis culturais, diminuindo a atuação da mulher na sociedade, mesmo quando essa possui conhecimento sobre as imposições patriarcais e tem consciência da dimensão do problema em sua vida. Nos poemas de Fraga, a esposa/mãe busca um prestígio social que possa preencher o vazio que lhe transborda. Para isso, navega pelos oceanos do inconsciente e transforma a sua viagem em enigma, pois não existe um ponto de chegada preciso: “Sombra de luz, meu obscuro / Retorno. Viagem do nada / Ao não sei onde.” (Roteiro, p. 241). As imagens do mar e as instabilidades das águas devolvem a esperança: “Absurdo Aqueronte / Onde um peixe navega / E este peixe é meu sonho.” (Roteiro, p. 241), pela figura do “peixe” que está associada à fertilidade e a morte (LEXICON, 1990) – restabelecendo o ciclo de vida – na sua liberdade de movimentos, um deslizar impreciso sobre o acaso das ondas.

O vocabulário rebuscado e a presença constante da intertextualidade exigem uma leitura minuciosa capaz de decifrar os enigmas dessa “Senhora dos Bichos” (Sinete, p. 246) que está buscando desvelar os caminhos da vida, e para isso precisa se apropriar de sua maldição, ou fadário:

E este trágico destino
 E esta herança
 De bem e mal
 Que nos divide e soma.

Somos mais do que os deuses
 Porque somos.
 (Anátema, p. 250)

O sagrado e o profano se misturam na herança do “trágico destino” feminino: o sagrado, pelo resgate ao mito, que abre possibilidades para interrogações que possam levar a uma transformação, e o profano, pela concretização dos moldes prescritos socialmente para as mulheres em sua existência fragmentada e dividida. A diferença desses dois lados é que, enquanto um se assume em plano simbólico, o outro permanece como parte complementar do mundo das coisas. A poetisa afirma isso quando se sobrepõe acima dos deuses pelo fato de estar em presença física no espaço terrestre, como se o sagrado só existisse enquanto irrealdade. Mas sabe-se que a “sacralidade” tem a ver com a forma em que o sujeito se identifica e percebe as suas experiências e as experiências da vida em geral, pois as modalidades do ser no mundo, sagrado e profano, podem ser traduzidas como realidade e uma pseudorrealidade, onde o primeiro se justapõe ao segundo por se prolongar no comportamento do homem profano como herança imemorial (ELIADE, 1992).

A negatividade do destino feminino se repete em outros momentos da obra poética fraguiana como se pode perceber em “Guerrilha (p. 253)”⁶⁰:

Naquela noite de lua calma e borbulhar envolvente de minúsculas, mínimas vidas, o pressentir de sanguessugas ávidas na carne, compreendemos. Nosso destino era aquele suave dom calado de matar-se e matar.

O texto em prosa poética surge em alguns momentos da obra como complemento necessário que tendem a um melhor entendimento, quase uma narrativa. As palavras não são jogadas na envergadura das estrofes, mas mantêm o mesmo padrão metafórico fazendo com que o leitor permaneça no mesmo ritmo fonético, considerando os silêncios entre os vocábulos, mesmo na ausência da pontuação. É possível estabelecer uma ponte com outros textos já citados, visto que ambos remetem a mesma oposição de termos. Poderia ser descrito de outra maneira, a luz do “Bestiário (p. 230)” pelo uso da pontuação auxiliar da barra: “matar-se/matar”. Um contraste de ideias que se juntam e forma um equilíbrio entre as forças submissas e insurretas que desestabiliza

⁶⁰ Outro texto no formato de prosa poética que metaforiza um momento tenso de uma guerra.

o pensamento feminino remetendo sempre a imprecisão, pois ambos os polos não existe um sem o outro e a mulher se vê na obrigação de permanecer em eterna dúvida. A marca no corpo é apresentada como um estigma eternamente pressentido pela intuição feminina. Conforme Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 801), a “sanguessuga” simboliza “os elementos primordiais de que é composto o universo”, assim, mesmo como causadoras de toda a dor elas são compreendidas pelo sujeito lírico. Se todo esse processo de dor e fadário faz parte da *sina* feminina, não há nada que se possa fazer:

Esta é a lei
Que me deram,
Lei do cão,

Dente por
Dente,
Sinal de talião.

(Terror, p. 261)

Pelo título do poema se percebe o calvário deste ser tão necessitado de quietude. É como se ele já estivesse cansado dessas idas e vindas, altos e baixos e sonhos desfeitos. Há uma crítica contra essa lei dos homens, lei infernal pela imagem simbólica do cão que representa morte (LEXICON, 1990) e agonia. Essa mulher tenta sobressair das garras do patriarcado, mas não consegue: “Navego no precário / No infinito / Caminho do preciso.” (Espelhos, p. 270). Independente das embarcações, das trajetórias marítimas, das lembranças recortadas na memória, do resgate à raiz de todas as coisas, nada muda o que já foi projetado. Nessas tentativas de saídas, de fugas, de isolamento, a voz que grita em “Poesia Reunida” (2008) é a mesma que cala, que se cansa e se esconde em seu ciclo de Fênix, se compondo e se recompondo das cinzas.

O oitavo tópico da obra fraguiana, intitulado “A lenda do pássaro que roubou o fogo” (p. 283), retoma a questão dos mitos indígenas, e será analisado no último capítulo desta pesquisa, a partir da simbolização do pássaro como possibilidade emancipatória. Em “Os Deuses lares” (p. 329), nono tópico, há uma continuidade do ciclo mítico da vida feminina, através das personagens Penélope e Circe, duas mulheres que se entregavam à arte de tecer, a primeira para aceitar e dar continuidade à sua espera, e a segunda para alimentar seu labor de deusa. O sentido de suas vidas estava exatamente em buscar no tempo, através da arte, uma maneira de se autoafirmar como esposa ou deusa:

Fazendo e des
fazendo
ponto
a
ponto
o teu (o meu) sudário.

Sozinho,
o cão envelhece
na soleira da porta.

(Os deuses lares, p. 333)

Diferentemente de Circe, que era uma deusa cheia de sortilégios, conhecedora dos mais variados tipos de venenos, envolvendo os homens em uma ilusão frenética de beleza, Penélope confere o seu destino de “cão⁶¹” sempre a espera do seu dono, (seu marido Ulisses que passou um longo ano acolhido nos fios da magia da deusa) envelhecendo em seu habitat doméstico, se resguardando de qualquer tipo de alheamento mundano, buscando preservar sua virtude de mãe leal e esposa fiel. Essa subalternidade não poderia ser melhor representada do que pelo “cão”, que pelo olhar de piedade luta contra o cansaço da espera e se apresenta como “um pássaro, / como um falcão no braço” (Deuses lares, p. 338). A “espera” pesa e traz desconforto a quem a possui, contudo, pode a qualquer momento, alcançar os céus e sair de seu estado de imobilidade.

Ao longo de toda a produção literária de Fraga, o leitor encontra: figuras animais que se repetem, como a do pássaro, a da serpente e a da leoa; termos que fazem menção à agressividade animal, como garras e dentes; palavras que remetem à uma espécie de estigma na pele, como sinete, marca, tatuagem, risco, máscaras, entre outros.

Seguindo sistematicamente a análise de “Poesia Reunida”, no décimo tópico intitulado “Femina” (p. 343), a escritora baiana cria cenários poéticos protagonizados por um “eu” feminino que se identifica com as coisas presentes (do cotidiano) e com os ícones do passado (imagens míticas), e através desse elo criado, a voz feminina tenta decifrar os seus enigmas demonstrando certa consciência crítica quanto a sua posição de inferioridade. Este tópico será abordado com profundidade em “Erotismo e sexualidade em Femina”.

Na última parte da obra fraguiana, intitulada “Inéditos e esparsos” (p. 443), há novamente um resgate ao passado, mas de maneira individualizada, por meio de recordações do cotidiano comum feminino, como em “A uma folha encontrada entre as

⁶¹ No mito grego, o cão de Ulisses o reconheceu, mesmo quando este voltou disfarçado após anos de ausência. Ambos, a esposa e o cão, envelheceram a espera do seu “dono”.

páginas de um livro” (p. 456), “Álbum de família” (p. 470), “Meu pai” (p. 472), desenvolvendo uma subjetividade da experiência que pelo seu caráter dinamizador e habitual, alcança magnitude, estabelecendo uma ligação entre os caminhos de poetisa e os caminhos de mulher.

Em “Alma mater” (p. 477), a mãe é vista como um animal feroz e agressivo que protege a sua cria com todas as suas garras:

A mãe caça mosquitos
Nos cortinados do tempo,
Inocente predador vigiando alfazemas,
Cambraias, altares...
Doce abutre pousado atrás do berço.
(Alma mater, p. 477)

A procriação está relacionada diretamente com os principais questionamentos da vida social contemporânea. Hoje, muitas mulheres optam por não ter filhos, reivindicando suas vontades de criação, mas, em sua grande maioria, elas ainda continuam com a estrutura familiar: pais e filhos. Para Touraine (2007), a sociedade patriarcal não resume a mulher a sua submissão porque ela é *mãe*, e carrega a representação do amor e da transformação e sensualidade do corpo. No entanto, a mulher que antes se dedicava estritamente a sua vida familiar tende a formar uma vida fora do lar, mas não deixando de lado suas preocupações em relação à criação da prole protegendo-a como um “abutre”, caçando todos os males sem piedade, apesar da inocência consciente de que deseja e sempre faz o bem para os filhos. Muitas delas se sentem culpadas por se distanciarem dos filhos durante o horário de trabalho, tentando compensar a ausência com presentes e/ou não estabelecendo limites para as vontades deles, e isso acontece porque “o modelo cultural de uma sociedade racional de mercado coexiste em tensão com o modelo cultural da maternidade intensificada e esgotante” (HAYS, 1998, p. 127). Como a mulher fraguiana não é uma mulher omissa no que tange à sua condição social, estando sempre em naufrágio em dois oceanos distintos: o da submissão e o da insurreição, onde o primeiro tenta lhe tirar a esperança de dias melhores, e o segundo lhe devolve a espontaneidade, há de sua parte uma consciência crítica em relação à construção cultural de sentimento entre mãe e filhos que tem como base o amor altruísta, a proteção exagerada e a persuasão.

O “eu” representado na estrofe se vê como animal porque nos versos que se seguem assume sua tendência persuasiva e paradoxal: “A mãe é sortilégio dos contrários, / Tubarão e pelicano: devoradora e devorada.” (Alma mater, p. 477). Na

sociedade atual, falta uma compreensão da lógica cultural que designa o amor como uma ideologia da maternidade (HAYS, 1998). No plano simbólico, o amor altruísta está representado por uma ligação que surge na formação do feto, no útero da mulher, e permanece por toda a vida, como um elo inseparável e indestrutível que não pode ser sentido, por exemplo, pelo pai na sua relação paternal. Pela representatividade animal da mulher, o sujeito lírico ganha formas diferenciadas de vida, se distanciando do plano real e mantendo com ele uma ligação entre essa nova vivência animal e a sua existência humana, instaurando questionamentos que parecem não ter solução, como o entrelaçamento entre mães e filhos e o jogo de emoções que o envolve.

Pela metalinguagem em “Poema” (p. 445), o sujeito lírico permanece sobre as mesmas expectativas já percebidas em outros versos: “O canto é o mesmo. / Farol de destinos / Decapitados.”. A luz aponta para um caminho já conhecido, futuro com fim pré-escrito que não favorece a unicidade do ser em inserção ao meio em que vive, ao contrário, este caminho é sempre fragmentado, incompleto, “decapitado”. Assim, o corpo é constituído de vidro, matéria sólida, porém frágil:

No corpo de vidro
As serpentes se agitam,
E as enxadas na pedra
Reconstroem o espaço.
(Poema, p. 445)

O corpo transparente, cristalino e quebradiço se constitui de agitação, de excitações que estimulam a busca por uma reconstrução da experiência e do espaço em que ela se legitima. O sujeito lírico se mostra para o outro em transparência, não deixando que passem despercebidos os seus desígnios – que rastejam nas suas entranhas em forma de animal venenoso –: se encontrar por meio da linguagem e ressignificar sua vivência na tentativa de uma liberdade.

Como mencionado antes, as temáticas das produções fraguianas giram em torno da visão lírica feminina que observa a realidade, atribuindo-lhe uma caracterização simbólica dos seres e das coisas que habitam a mente humana. Nessa reta final de “Poesia Reunida” (2008), no poema “Hestia” (p. 453), ressurgiu uma figura divina, que poderia inclusive compor o tópico “Deuses lares” (p. 329), visto que se trata de Héstia e sua personificação de protetora do lar: “Apoio os meus pés no tempo, / Fêmea, sagrada e imóvel, / No que invento.” Héstia era uma deusa da mitologia greco-romana, também conhecida como Vesta. É simbolizada pelo fogo da lareira, dos lugares sagrados: o lar e os altares. Permaneceu virgem e se dedicou às cidades e às famílias. Trazendo esta

discussão para o âmbito social contemporâneo, pode-se observar o seguinte fato: a dedicação exclusiva à família e, consecutivamente, à casa, exige da mulher um distanciamento de outros tipos de ações políticas e sociais que são consideradas relevantes na formação da cidadania. Por um viés estritamente machista, a falta de atuação social, a não ser a do lar, preserva na mulher inocência e virtude, por isso muitos maridos atribuem à esposa características diferentes das que atribuem/atruiriam às amantes⁶². A idealização de esposa se distingue de qualquer outra categorização de mulher, porque ela se diferencia pela lealdade, dedicação, servilismo, obediência, fidelidade, paciência e por estar sempre reclusa – muitos valores tradicionais estão sendo remoldados de acordo com as crescentes transformações sociais, o que faz surgir casos frequentes de mulheres que não aceitam mais estar sobre o cabresto masculino. Contudo, em Fraga, a mulher se apresenta como a deusa do “fogo sagrado” exalando pureza onde passa; infelizmente ela não vai muito longe, visto que a imobilidade de Héstia fez com que ela “não desempenhasse papel algum no mito, permanecendo sempre mais como um princípio abstrato, *a Ideia da Lareira*, do que como uma divindade pessoal” (BRANDÃO, 1991, p.57). Diferentemente de Héstia, a humana Helena, descendente de Zeus, foge com um amante, abandonando a família em troca de uma paixão e se vê, depois, diante da fúria de seu povo:

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

Os espartanos são vingados pelo considerado “rapto” de Helena quando organizam uma armadilha em que soldados invadem Tróia depois de se esconderem em um grande cavalo de madeira. No final de toda essa guerra, “restam ruínas” de toda uma

⁶² Uma pesquisa realizada por Goldenberg (1990) traça o perfil da identidade da amante do homem casado, mostrando que, mesmo no final do século XX, havia um descrédito quanto às relações institucionalizadoras, como o casamento, e uma valorização das novas formas de relacionamentos amorosos, onde o mais importante não é a fidelidade, e sim a liberdade de expressão, e a “crítica ao papel da esposa do amante aparece algumas vezes feitas à própria mãe: mulher submissa, que parou de trabalhar e tornou-se totalmente dependente do marido” (GOLDENBERG, 2008, p.67). A estudiosa ainda afirma que “não existe um modelo acabado a ser seguido, mas algo a ser inventado no dia-a-dia”, o que vem trazer à tona as novas formas de pensamento feminino que já podiam ser apontados como preponderantes no estudo dos comportamentos humanos e nas relações entre os gêneros. Ideias estas que não eram mais tão legitimadas pelas gerações, mãe e filha, mas que iam adquirindo atribuições renovadoras ao longo dos tempos.

existência, de toda uma história; pedaços que serão reconstituídos pela memória lírica do “eu-poético que busca a vida na cidade troiana, um lugar de possibilidades “Onde os homens / Morriam pela beleza, / E as mulheres se encantavam, / Quando o amor era apenas / Um pretexto para os deuses” (Herança, p. 474), e para a mulher, a chave para a liberdade, mesmo sendo esta, uma fatalidade posterior. Na história grega, Helena (a causadora de tantos morticínios) volta para os braços do marido Menelau, reassumindo sua dignidade real (BULFINCH, 2006); volta para sua vida e retoma a ordem *natural*.

Os versos precisos, quase pesos das mãos de um trabalho manual, são revestidos de falta de dinamismo mais uma vez em “Estatuária” (p. 458), poema dedicado a Camille Claudel:

Desenho tua ausência
 Na memória do barro,
 O que preciso se faz
 Guardar, ou esquecer,
 Na desmesura da falta.
 (Estatuária, p. 458)

Claudel era uma escultora francesa nascida no final do século XIX que delineava as curvas humanas com um tom ultrarromântico, evidenciando a dor como parte inerente das relações amorosas. Angustuada por ser eternamente a outra, até ser abandonada definitivamente por seu companheiro, também seu instrutor, e por receber críticas que colocavam em prova a sua atuação artística, morre louca em um manicômio aos 79 anos. Esta “desmesura da falta” é assimilada pela imagem escultural na construção dessa estátua-mulher, que permeia toda a obra fraguiana, onde “as omoplatas, salientes / Como asas” (Estatuária, p.458) refletem o desejo de liberdade de voo em detrimento ao aprisionamento no barro. Até a imagem animal do gato, quando parado, reflete esse estacionamento do ser:

O gato é puro ato.

 Salto no vazio,
 Sombra furtiva
 A deslizar no escuro.

 A presença do nada
 Que encanta e resvala,
 Estátua,
 Na almofada da sala.
 (O gato, p. 469)

O gato se apresenta como astuto e misterioso que tem facilidade em “deslizar no escuro” e se camuflar na sombra clandestina, não se expondo visivelmente. Por outro lado, em algum momento da sala, ele se acomoda e entra num estado de repouso. Esse gato, personificação feminina, pode sugerir um discurso machista a respeito do estereótipo da mulher traíçoeira e não confiável.

O “eu” tenta conceituar esse animal que relembra tudo o que já foi dito sobre a imobilidade da mulher, suas angústias, suas feridas abertas e seus traumas. Uma “presença” quase que ausência. Há uma heterogeneidade quanto ao simbolismo deste animal, pois

oscila entre as tendências benéficas e as malélicas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada (...). No Japão, o gato é um animal de mau augúrio, capaz, segundo dizem, matar as mulheres e de tomá-lhes a forma. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 461).

A percepção humana se condensa nas estrofes dos poemas onde a mulher se transfigura em outro ser e/ou coisa, pelos versos soltos sugerindo um silêncio necessário, que conduz o leitor a uma espécie de observação das experiências, sugerindo, conseqüentemente, um possível entendimento do mundo. Um silêncio como o espaço vazio deixado por um animal que não se conteve em saltar, pulo animal que retorna ao chão já em outro lugar, com outro olhar sobre um novo horizonte, se apropriando de um território que passa a ser fixo.

Erotismo e sexualidade em “Femina”

Com a inserção da mulher na literatura, os críticos propuseram analisar uma nova perspectiva sobre o papel dela na sociedade brasileira – fato resultante das ideologias feministas em voga naquele momento – já que “um poeta não vive em uma outra história, distante ou alheia à história da formação social em que escreve” (BOSI, 1996, p. 119-120). Bosi revela que a obra do poeta poderá conter dois polos convergentes: um “positivo”, da ideologia dominante, e o outro “negativo”, da contra-ideologia, mas de alguma maneira esses pensamentos são expostos pela linguagem artística. Se, de um lado, o artista está inserido numa determinada cultura e não tem como fugir de sua alienação, por outro, ele critica a própria organização social da qual mantém uma íntima relação abstrata de naturalização.

Pela mudança cultural da qual emergiram as escritoras brasileiras, foram desencadeados vários modos de usar a palavra para denunciar aquela realidade

retomada até a atualidade: uma submissão relativa. Essa suposta submissão não está pautada, única e exclusivamente na continuidade da condição desfavorável da mulher, ao contrário, ela é relativa porque estabelece vínculos com as tendências emancipatórias dos ideais feministas.

Instaurando esse direito tão buscado, que é a inclusão da mulher no cenário literário, em especial para criticar a imobilidade sexual e social que lhe era imposta, muitas intelectuais assumiram nitidamente suas condições preestabelecidas pela sociedade sexista através de uma linguagem que assume a mulher como submissa, ao mesmo tempo em que tenta subverter esse fato. Na décima parte da obra intitulada “Femina” (p.343)⁶³, Fraga busca sintetizar os limiares femininos pela sensibilidade do sujeito lírico que se reconstrói em seres animais buscando um desvelar da sexualidade, do encontro com o outro e da constituição identitária. Essa parte da obra é dividida em 7 subtópicos (sendo o primeiro sem título, iniciando com “Ars poética” (p. 345) um conjunto de 11 poemas), são os que se seguem: “Calendário” (p. 369), “Idílios” (p. 383), “Bestiário” (p. 393), “Poliedro” (p. 405), “Clepsidra” (p. 423) e “O banquete das musas” (p. 437). Todos serão analisados em conjunto sendo levado em consideração, neste estudo, o uso de imagens animais relevantemente representados pela voz feminina.

Em “Ars poetica” (p. 345), a escritora utiliza-se da metalinguagem para exemplificar o lirismo de seus textos:

Poesia é coisa
De mulheres.
Um serviço usual,
Reascender de fogos.

Nas esquinas da morte,
Enterrei a gorda placenta enxundiosa

E caminhei serena
Sobre as brasas
Até o lado de lá
Onde o demônio habita.

Poesia é sempre assim:
Uma alquimia de fetos,
Um lento porejar
De venenos sobre a pele.

(*Ars poetica*, p. 345)

⁶³ “Femina” (1996) foi publicado em 1996 e recebeu o Prêmio Copene Cultura e Arte.

A ideia de arte poética (ou “arte pela arte”) viajou ao longo dos tempos por Roma pelo lirismo satírico de Horácio, pela Grécia pelo múltiplo e retórico Aristóteles, até chegar às Américas e se expandir pelo mundo moderno pelo poema de Archibald MacLeish, intitulado “Ars poetica”, reassumindo o compromisso da arte com uma perspectiva voltada para as técnicas da retórica, ou “arte da persuasão” (CHAUÍ, 1994), possibilitando a legitimação de uma nova maneira de produzir literatura pela valorização dos conceitos clássicos, mas como artifício linguístico que favorece a sagacidade do autor frente às transformações estéticas. Em Fraga a “ars poetica” se estabelece como parte natural do cotidiano feminino como se a existência por si mesma já justificasse a presença da poesia.

A figura do demônio aparece num plano fantasmagórico habitando um espaço específico, ou outro lado, criado a partir das intenções de liberdade. Para chegar até esse “lado de lá”, o “eu” do poema necessita percorrer um longo caminho cheio de infortúnios, “brasas”. Na tentativa de transcender a realidade, a construção da identidade desse “eu” se estabelece na tendência biológica fértil de reprodução. Por isso a poesia é definida como química de “fetos”. Poesia como produto de reprodução feminina, como objeto expelido pelas entranhas da mulher; parte que a compõe, ao mesmo tempo em que possibilita o “porejar” das angústias mais íntimas, que agora são expostas como “venenos”.

O erotismo, em Fraga, pode ser percebido no poema que recebe o nome de uma figura feminina quase que lendária no cenário nordestino: “Maria Bonita”. Ela surge, no contexto, submissa na exatidão do convencional, onde só existe o outro, o macho, para que ele possa servi-lo e segui-lo: “Teus dedos como setas / Apontam meu destino: / Meu caminho” (Maria Bonita, p.356). Ainda, o sujeito lírico é comparado a inúmeros animais como recorrência da sua consciência submissa e insurreta:

Sou tua fera. Sussuarana
 No escuro – bote e salto.
 Jaguatirica acesa nestes saltos
 Mundéus de teu alarme.
 Sou o parto
 Da morte que te espreita.

Sou teu guia,
 Tua estrela, teu rastro, tua corja.
 Sou tua mãe que chora,
 Sou tua filha. Teu cachorro fiel,
 Tua égua parida.
 Sou a roseta na carne,
 O lombo nas esporas.

Sou montaria e cavalo,
 Fúria e faca.
 Ferro em brasa na espádua
 Sou teu gado,
 Tua mulher, tua terra,
 Tua alma,
 Tua roça. Coivara
 Que incendeias e apagas,
 Tua casa.

(Maria Bonita, p. 357)

O sujeito que fala admite ser “fera” que na luz esconde seus intentos e se resguarda, enquanto no escuro (que é o momento de atacar), se transforma numa figura ameaçadora. Como bicho selvagem, desperta para possibilidades em busca da presa e atenta para as armadilhas, limitando seus passos. Percebe-se, além disso, nesse contexto, a inversão dos papéis aparentemente estabelecidos no início. Agora o “guia” é a mulher do poema porque assume sua posição de caçador, afirmando ser o determinante da possível morte de Lampião. A insurreição surge na comparação de Maria Bonita com animais que intimidam. No entanto, como “rastros” ela se mostra como sombra do homem, em sua existência secundária, que o acompanha em todos os lugares. Aspectos de submissão são observados: o sujeito lírico é representado como: “égua parida” que sofre na sua constituição de reprodutora e “cachorro fiel”, em dedicação e lealdade. Esse último animal aparece em outro poema: *Lycaios* (p. 401), e no conceito popular, é visto como animal lhano ao seu dono, numa relação de posse deste sobre o bicho. Assume uma ligação onde o animal pertence a alguém a quem ele deve obediência.

Na estrutura semântica de “Maria Bonita” (p. 355), a submissão se revela por meio de uma ligação entre o erotismo feminino e a natureza. A personificação do “eu” do poema em Maria Bonita possibilita uma ressignificação da existência humana pela metáfora dela, comparada a um cavalo que acompanha o amado em suas aventuras. Apesar de representar também “velocidade, graça e nobreza” (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 61), a própria imagem desse bicho remete à subordinação, remete ao sofrimento, pois como meio de transporte, suporta o “peso” físico/emocional do seu dono, além de muitas vezes precisar ser surrado, forçado a seguir o caminho já estabelecido. Além disso, a posição sexual pressupõe o homem “montando” sobre a mulher, ascendendo e apagando o fogo da paixão, controlando até os desejos femininos.

A transfiguração do sujeito lírico se dá, além disso, por outras formas, como nota-se nas seguintes estrofes:

Areia no sapato
 Sou a rede
 Aberta como um fruto,
 Sou soluço. Fome escura
 De poço. Sou a caça
 Abatida. Lebre e gato
 Coisas quentes ao tato.

Vem meu dono, meu sócio
 Meu comparsa.
 Desarma o teu cansaço,
 Desata a cartuncheira,
 A noite é farta
 Como besta no cio.

(Maria Bonita, p. 357 - 358)

Através das expressões corporificadas pelo “eu” do poema como: “rede”, “fruto”, “soluço”, “fome” e “caça” é que a autora instaura as subjetividades de uma submissão erotizada. A mulher surge como incômodo nos pés do outro, como algo que está sempre abaixo do homem, ou propenso a ele, por uma doação deslimitada, assim, abre seu corpo, como “um fruto”, tornando-se a “caça abatida”, enfraquecida e possuída durante o ato sexual num jogo de perseguição onde o caçador é sempre a figura masculina, nesse caso, a do gato. A instauração da insurreição é engendrada no processo composicional dessas estrofes pela relação constante entre caça e caçador, mulher e homem, animal e humano, lebre e gato, posto que “a animalidade é tão bem mantida no erotismo que o termo animalidade, ou bestialidade está a ele sempre ligado” (BATAILLE, 2004, p. 146).

A mulher, nos poemas de Fraga, assume o seu condicionamento de ser domada e domesticada como um bicho, porque a noite propicia os prazeres e o desejo contínuo. O campo de batalha de guerra de Lampião, portanto, é Maria Bonita. Os versos dos poemas analisados comparam a mulher ao animal, reinventando imagens da unidade poética: eis o modo que a escritora usa para destacar uma consciência submissa (eu sou), ao mesmo tempo em que cede a ela (eu quero ser). Caminhos espinhosos, onde se veem os espinhos, mas mesmo assim fura-se neles.

A linguagem poética fraguiana cria uma pulsação de sentidos que é a florada nos versos e percebida pela representação da mulher que se denomina ou é denominada como outro ser. A sensibilidade que se apresenta nos poemas de maneiras diversas pela percepção da natureza como parte da vida humana não favorece uma harmonia dessa tessitura poética, ao contrário, excita o questionamento e a inquietação. Possibilita uma resistência ao falso moralismo social, quando se apegando a memória ancestral, emite

imagens capazes de elevar a realidade a um plano simbólico vinculado à composição e recomposição do prazer:

Crava o teu punhal de vida
Em mim
Que a morte espreita

E além do prazer
Te espera o sono
E mais que o sono
O eterno
E te devoro.

(Tarântula, p. 399)

O ciclo de morte e vida apresenta uma realidade natural: muitas vezes a aranha, durante o acasalamento, necessita matar o seu parceiro, tirar a vida do outro em nome da reprodução da espécie. Traz consigo toda a simbologia da “Grande Mãe” (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 57), da imagem feminina ligada à fertilidade. Mas o “punhal” sugerido nos versos de Fraga alude à anatomia do órgão sexual masculino – pelo uso do verbo “cravar” – que, quando devorado pela genitália feminina (aranha), desfalece: “Te espera o sono”. É nesse devorar feminino sobre o homem que esse sono/morte se instaura como “eterno”, porque o veneno da aranha é fatal, é a duplicidade do erotismo que envolve a “fascinação diante da vida e diante da morte” (Paz, 1984, apud SOARES, 1999, p. 25).

Em “Cobra de vidro” (p. 396), o sujeito-poético se entrega ao *falo* (que simboliza o “poder gerador, fonte e canal do sêmen, enquanto princípio ativo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 418) configurado na imagem da cobra⁶⁴ e na própria ideia pejorativa desse animal e na sua forma cilíndrica, que remete ao órgão sexual masculino), aceitando o seu “desígnio”: “Me entrego, transparente, / A este desígnio: / Espaço e precipício” (Cobra de vidro, p. 396). No momento da entrega, da concretização da paixão, há uma postura do “eu” feminino em se mostrar tal como se é (“transparente”), numa espécie de inocência ou concessão desmesurável, mesmo tendo consciência do seu futuro sempre próximo a um abismo (“precipício”), como se não houvesse outra saída, a não ser a de um fim trágico.

A recorrência do uso do termo “vidro” surge em toda a obra poética fraguiana como necessidade de enfatizar as fragilidades humanas. Contudo, nesse poema é a representação do rigor masculino que é posto como algo vulnerável, como algo que se

⁶⁴ A cobra de vidro, apesar de parecer uma serpente e possuir o formato semelhante, é um lagarto.

quebra, que tende ao esfacelamento, ao “sono” profundo: “O que foi e mata / E frágil se espedaça” (Cobra de vidro, p. 396). Nos últimos versos desse poema, há a representação do prazer incontrolável:

Cobra de vidro
 Teu veneno em meu sangue
 Como um fogo,
 Implacável.
 (Cobra de vidro, p. 396)

O gozo masculino é o “veneno” da cobra provocando na mulher essa inquietante sensação de prazer sem limites. Isto pode ser observado pela imagem do “fogo” que está ligada à significação sexual pela semelhança entre as primeiras técnicas usadas para a produção do fogo, que é o movimento de fricção, e o movimento de vaivém durante o ato sexual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009). É a simbolização da paixão ardente, do estado mais elevado da experiência do ser humano (tanto na copulação do desejo, quanto na reprodução da espécie), que, vinculada à natureza, reconstitui o lirismo erótico da linguagem fraguiana, também assinalado em “Salamandra” (p. 400): “Esta ilusão que morre / E renasce / Mais fogo do que fogo”. De acordo com Aristóteles e Plínio, a salamandra não só resiste ao fogo, mas o apagava, avançando corajosamente contra ele, como um inimigo em busca da vitória (BULFINCH, 2000). Tal animal possui em sua pele um líquido leitoso que o protege contra o fogo; por isso, consegue se arriscar a permear-se entre as chamas.

A metáfora do ato sexual pode ser percebida claramente nos poemas de “Femina” (p. 343) como propensão a uma submissão concebida (pelas imagens poéticas que demonstram um servilismo gratuito pelo desejo) e como espaço de denúncias onde a voz que se expressa é de uma mulher que expõe supostas fraquezas do homem. A contradição existe, porque ao retornar ao seu discurso servil, a mulher fraguiana percebe que, mesmo após a morte, o falo renasce, volta “mais fogo do que fogo”.

No poema “Corpo”, a escritora baiana define o corpo como um espaço ainda não explorado e de encontros e desencontros:

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

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

Pássaro-fêmea, carne
 Colada em moldura,
 Pele, poro.
 (Corpo, p. 415)

O corpo é ave que tenta libertar-se, é a “carne” limitada e disfarçada pela “moldura” que apenas a ornamenta. É como uma ave embalsamada, oca e inútil, ou seja, é a mulher estagnada em seu claustro. Conforme Xavier (2007), o corpo é marcado pelos valores e crenças da sociedade em que está inserido. Os efeitos da cultura sobre ele desmistificam a ideia do mesmo como identidade natural. Se não existe espaço para esse corpo na lógica patriarcal, ele imobiliza-se em dois aspectos: *externo* e *interno*. O primeiro se refere à realidade predominantemente machista, e então estável em sua inalterabilidade; enquanto que o segundo se refere à pressurosa instabilidade emocional feminina quanto à interiorização dos preceitos culturais impostos. Há, ainda, outras figuras marítimas apresentadas nesse poema, como o peixe e a sereia que, possuindo “barbatanas selvagens”, quando passam pelo corpo deixam as marcas dos cortes na pele; são as dores dos “(des)encontros, naufrágios / Precipícios” da vida feminina. O corpo da mulher é identificado midiaticamente como *produto* de valorização masculina, mas é nele que as marcas adentram a alma da mulher. Ele é a única forma física representativa das emoções humanas, no entanto, quando se trata da mulher, o corpo é visto apenas como *objeto* de satisfação masculina. O corpo, portanto, passa a ser sinônimo de desgraça, já que é o caminho para o “precipício”

Em “Poema anterior: ocasos” (p. 435), o conflito feminino se dá a partir do passado e do presente dos corpos, no antes e no depois do sexo. A sedução torna-se perigosa porque ascende a ambiguidades de sensações:

Travo de angostura
 amor –
 Campo intocado.

- Tu, você.
 Olímpia cabeça
 de touro
 ouro no
 olho de ametista:
 pedra lunar, topázio.

Ouro no fio seco
 das espadas. Ouranos:
 devorando / devorado.

(...)
 Plasma, esperma, lama,

Apenas a voz
de um corpo ausente.
(Poema anterior: ocasos, p. 435-436)

Pelo gosto amargo na boca, propiciado pela bebida mágica “angostura”, a evidência do ato sexual é confirmada, inclusive nos versos posteriores, pela presença dos “ocazos” masculinos: “Plasma, esperma, lama”. O amor se apresenta como um espaço que não foi ainda explorado porque só há presença física, e nada mais. O lirismo dos fragmentos revela um desejo ambíguo porque o caminho que leva ao prazer é difuso e divergente. A imagem do touro é de um animal possante, feroso e dominador, não só devido a sua grande força, como também pelo seu potencial como produtor de numerosa progênie. Ele exerce grande influência na história cultural das civilizações. Na mitologia egípcia touros vivos eram venerados como encarnações de deuses. Os babilônicos usavam o touro como símbolo de seu principal deus, Marduque. Também foi uma das formas em que Zeus se transfigurou, como no episódio em que viu Hera transformar sua amada mortal Io em bezerra. Em todos os casos, o touro é a representação da fecundidade, do poder e da dominação. O olhar ofuscante de ouro sobrepõe às outras pedras menos valiosas, pela sua luz e grandeza, irradia o momento valioso da junção dos corpos onde o substantivo “ouro” possibilita uma criação verbal “ouranos” – estado de reciprocidade entre os amantes, de irradiação do prazer.

O arranjo da linguagem nos versos fraguianos presume na imagem erótica uma espécie de prazer desconfortante. A inconstância dessas emoções sentidas pelo “eu” do poema confirmam que ele ainda não é capaz de entregar-se inteiramente à paixão, pois a certeza de um triste fim, de um *depois* cheio de perguntas sem respostas impedem que ele se realize e se reconstrua sem dor:

Na volúpia da posse
Teu estigma
É como marca na carne,
Ferro em brasa

Que se dilui e apaga
E deixa apenas
Rastros,
Apenas o apagado
Percurso de teus dedos
Nas espáduas.

(O súcubo, p. 402)

A mulher desabafa nesses trechos, alimentada pela sensação de ser possuída pelo outro, masculino e zoomorfizado em demônio – ser da mitologia babilônica que se unia

aos mortais para gerar desgraças (SPALDING, 1973). Um desejo intenso associado ao demoníaco pela excitação da “posse”. Esse efeito estigmatiza o corpo possuidor pela euforia do desejo, e o corpo possuído pelas marcas deixadas, que não apagam com o tempo, mas deixam o trilho do caminho percorrido restando vazio e solidão.

Possibilidades emancipatórias: imagens de aves e voos

O pássaro, sem dúvida, é o animal mais constante nos textos fraguianos. Em alguns poemas, eles aparecem impedidos de alcançarem os céus, estão sempre forçados a permanecerem reprimidos e/ou presos de alguma maneira, como se pode observar pelo uso dos termos: “pássaros empalhados” (Desencanto, p. 165), “aves paralíticas” (Os argonautas, p.238), “pássaro cego” (Arúspice, p.244 e Motim, p. 265), “asas frágeis” (Pássaro inútil, p.447), “asas sobre o nada” (Parábola, p. 275), entre outros. Essa ideia de aprisionamento é característica do pássaro fraguiano que está sempre em busca de um planar tranquilo, mas que nem sempre consegue fazê-lo:

Albergália é o vôo
Inconcluso,
Riso ocluso na boca
É só metade,
A outra parte perdeu-se
No tumulto.
(Albergália, p. 269)

As palavras “vôo” e “inconcluso” são como fendas de lados opostos, pois a segunda ratifica a primeira transformando a probabilidade em limitação como um decepamento de asas. Assim também acontece entre “riso” e “occluso” quando o segundo termo desestrutura o primeiro, mudando todo o sentido do verso. Esse ser em pedaços nunca se recompõe em Fraga, não encontra a outra metade que lhe falta, mas a consciência da formação identitária é notória e estimula o sujeito lírico a pensar em uma perspectiva diferenciada, de uma nova experiência humana.

A ave pode ser concebida como figura do fracasso: dos desejos não alcançados, da vontade abafada, do anseio e do medo atrapalhando a elevação da mulher como em “Pássaro inútil” (p. 447) onde o “pássaro” sonhado é de “vidro” e o “eu” do poema mergulha em seu pessimismo diante da situação vivida: “E hoje resta apenas / A lembrança do vôo, / E o fragmento inútil / De um cristal maior.” A memória aqui resgata os fardos da vida, e o seu resgate presume uma intensa amargura e sensação de desilusão como algo cada vez maior, e mais presente.

Em “O gavião” (p. 168), novamente a escritora alude à metamorfose da vida feminina em experiência animal:

Ele mesmo faz a rota
Da órbita
Que não ultrapassa.

Assim o vôo é espiral
Amplíssima e regulada,

Expectante planar tranqüilo
Em que vibra uma emboscada.

Assim como o “gavião” que estabelece o seu espaço (“Ele mesmo faz a rota”), a escrita feminina instaura uma nova forma de pensar a realidade por meio da imaginação poética em retorno à natureza, e encontra na figura do pássaro a imagem espiritual da liberdade. O limite também é traçado pela ave, ou seja, ela se permite em limitações. A agressividade é inerente a imagem do bicho que está sempre à procura de sua vítima, preparando uma “emboscada”. O sentimento feminino está frequentemente em conflito, ora percebe o seu “limite”, e confere a ele o seu destino, ora tenta se preparar para fugir dele, vibrando a cada nova maneira de viver.

No poema “O Abutre” (p. 403), verifica-se a imagem libertária do voo na exemplificação destes saltos realizados por essa outra ave de rapina: “O abutre se alimenta / De suas asas, / De seus longos vôos / Altos.” Através da sua capacidade de visualizar a longa distância e de manter-se em pleno voo em lugares de clima quente ou temperado, esse animal, de hábitos detritívoros, “por alimentar-se de corpos em decomposição e de imundícies, também pode ser considerado um agente regenerador das forças vitais [...] um purificador, um mago que garante o ciclo da renovação [...] (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 9). Utilizado como metáfora da mulher que fala em “Poesia Reunida” (2008), o abutre traz a renovação da vida, abre novos horizontes para o olhar feminino. O que alimenta a esperança da mulher em tentar descaracterizar os parâmetros dominantes que a limita é esse retorno ao sonho, à natureza primitiva, que possui o poder da transformação, como busca de autoconhecimento.

Da mesma maneira a borboleta assume essa dimensão libertadora. Todavia, dessa vez, caracterizada pela leveza e delicadeza, como se pode notar em “Falena” (p. 397): “Bailarina do sol / Assim te expões, / Exata”. Depois que se livra do casulo, a falena busca a luz e, por isso, muitas vezes, morre por sua exposição “exata”. Simboliza

a “busca da verdade [...], também representa fragilidade e impermanência [...] (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 57). Nos poemas, a liberdade sempre vem acompanhada de prejuízos para quem a procura, mas constitui uma aspiração feminina, que ainda não foi plenamente alcançada. A liberdade “não pode se definir se não a partir de uma relação com a ordem de determinações natural-mecânicas que constitui um dos segmentos do nosso legado genético” (LEVY, p. 1990, p. 155). Não há como se dar conta da liberdade sem antes perceber que há negação dela, negação estabelecida pelos valores “natural-mecânicos” instituídos pela cultura dominante.

As imagens de voo aparecem com muitíssima frequência em toda a obra através dos termos “pássaro”, “ave”, “salto”, “asa”, “pena”, “gaivota”, “vaga-lume” e “corvo”; e ultrapassam a margem da realidade condicionada, buscando estabelecer uma lógica entre o que se pensa sobre o comportamento feminino e como se processa no cotidiano da vida do “eu” que fala. Tais imagens beiram no conflito entre a submissão e a insurreição que ainda perturba a vivência e, conseqüentemente, a escrita feminina. Todavia, de algum modo, simbolizam a busca pela emancipação da mulher contemporânea.

Também são reflexos da metamorfose feminina sugerida pela escritora baiana a criação de uma existência libertadora, ou, quem sabe, emancipatória, como pode ser percebido pelos movimentos do trapezista, no aforismo poético: “No voo, todo se alcança / E se ultrapassa.” (O trapezista, p. 449). A figura do artista que se mantém na reta pretendida com todas as suas forças, carregando seu próprio peso, sugere a capacidade do “eu” que fala no poema em se restabelecer diante da vida através da força, do equilíbrio, da concentração e do salto. A poetisa chega a compará-lo com a andorinha, pois este animal não pousa no chão, mantendo-se sempre na sua firmação constante, e representa para a cultura africana “a pureza, [...] não entrando portanto em contato com a sujeira” (LEXICON, 1990, p. 19).

A oitava parte de “Poesia Reunida” (2008) sob o nome de “A lenda do pássaro que roubou o fogo⁶⁵” (p. 283) contempla o mito indígena de um jovem que foi transformado em pássaro para que assim pudesse buscar as labaredas do sol para o seu povo. Na introdução desse bloco de poemas, a escritora resume umas das possíveis ramificações dessa lenda, explicando que o rapaz,

⁶⁵ Em 1983, Fraga publica um disco livro com esse mesmo título, compostos de seis músicas de Carlos Pita e ilustrações de Calasans Neto.

ao retornar vitorioso, porém, em meio às festas e celebrações pelo seu feito, desfazendo-se o encantamento, verificou, cheio de mágoa, que o tição de fogo que trouxera no bico havia-lhe calcinado a face, tornando-a uma máscara disforme, à cuja vista todos fugiam. Inconsolável, pediu ao pajé que novamente o encantasse. Compadecido, o feiticeiro fez-lhe a vontade, transformando-o no pássaro chamado Japu ou Japuaçu, com plumagem verde-amarelo-alaranjada, que lembra a cor das labaredas, e um bico cinzento com a extremidade vermelha, recordação de sua viagem ao palácio do Sol, de onde trouxe o fogo para os homens que o desconheciam (p. 285).

A construção da imagem animal, nessa parte da obra, é realizada de maneira específica, diferentemente dos outros poemas em que o pássaro aparece, pois está relacionada diretamente a essa lenda dos índios tapuias. Levando em consideração tudo o que já foi estudado sobre a frequente recorrência ao mito na linguagem fraguiana, torna-se pertinente apontar que, enquanto o mito revela valores e acontecimentos primordiais, onde seres fantásticos, deuses e heróis surgem num tempo não determinado, a lenda fala sobre seres humanos em épocas determinadas, e independente das aparições de seres fantásticos, o que predomina é a ação humana (BELLOMO, 2000). No caso da lenda do pássaro que roubou o fogo, o “eu” explora as suas aflições por meio da releitura dessa história. O jovem estabelece a relação entre os céus e a terra, mas depois sofre com as consequências subjacentes ao seu deslumbramento.

Essa parte é composta por 7 subtópicos⁶⁶ (“Noite”, p. 287; “Lenda”, p. 293); “Metamorfose I – O pássaro”, p. 299); “Viagem ao palácio do Sol”, p. 305; “Retorno”, p.309; “Metamorfose II- O homem”, p. 315; e “Solidão”, p. 321, que contam gradativamente a história do jovem índio em busca do seu tesouro solar. A escritora revela o pássaro como símbolo do dinamismo, e “reinventa em poesia a cosmogonia que está em nossas raízes brasílicas” (COELHO, 2002, p. 496). A estrutura da prosa poética é muitas vezes utilizada pela autora. No entanto, os parágrafos se distanciam um dos outros como se fossem estrofes. O espaçamento é bem maior do que num texto comum, como se pode notar nesse trecho final de “No princípio era noite” (p. 289):

No princípio era o fosso, a muralha do escuro.
Apavorada espera do sem nome. Até que o
pensamento exausto, como um animal caçado, se
escondesse na funda gruta do sono, e a tristeza
amortalhasse a terra com a neblina de seu hálito
de sombra.

⁶⁶ A análise desses poemas que compõem estes subtópicos será realizada de maneira conjunta, mas na ordem em que estão dentro da obra fraguiana, até porque seguem o roteiro de viagem do índio em busca do fogo.

O início do “pensamento” que sugere ultrapassar o limite terreno surge entre descasos e esperas como um “animal” que se esconde no fundo da alma, velado pela “tristeza” e pelo cansaço. A vontade de ir além do alcançado se estabelece a partir do “fosso” humano, alimentado pela sensação de isolamento, esse é o princípio do que pode vir a ser realizável: sentir a opressão para, depois de conhecê-la, poder organizar formas de combate. Para o índio, a conquista pelo fogo veio da necessidade de não o possuir, do sofrimento do povo que padecia com frio. Estabelecendo uma ponte entre essa lenda e as situações homólogas do cotidiano feminino, considera-se que o “eu” poético sofre a submissão, e por isso busca uma transformação da experiência visando à insurreição feminina. A releitura da lenda de Japu (ou Japuaçu) pode ser considerada uma metáfora feminina, já que o jovem guerreiro também buscava esse intercâmbio entre o desejo como fonte de pensamento e o desejo como algo realizável. Partindo do pressuposto de que o desejo nada mais é senão a vontade consciente (ou não), extremista, intensa e altruísta de realização de um objetivo qualquer, e as perspectivas afetivas entre seres que desejam e objetos/seres/coisas desejados, a lenda tapuia pode ser considerada a base da representação do desejo feminino libertário da mulher fraguiana.

O Poema “Neste escuro país” (p. 290) estabelece uma continuidade da sombra negativa que pairava sobre o povo indígena antes da conquista do fogo: “Neste país da noite, / Meu tormento/ Como uma cavalo em chamas, / Como um potro / Lacerado de espinhos”. As imagens dos animais, tanto “em chamas” como “lacerado de espinhos” favorecem a compreensão da intensidade do “tormento” do sujeito lírico, visto que são animais dinâmicos e rumorosos. Mas com “O nascimento do dia” (p. 291), passa a existir a esperança:

Eu canto o mênstruo da aurora. Eu canto o parto
do dia. Na trilha de meus sonhos, há canários
despertos e cachos balouçantes de acácias
amarelas.

Ah! O vento, o vento como um fauno, perseguidor
e aflito, eriçado de unhas, pêlos, cornos, falo; o
vento bailarino tange as nuvens da alba.

Fraga expõe um erotismo feminino de maneira abstrata pelas imagens da natureza: pelas cores da “aurora”, que remetem ao sangue menstrual; pelo nascimento do dia como um “parto”; e pela imagem do “vento” como um “fauno” – monstro masculino, híbrido (meio homem, meio bode) que protegia os rebanhos – e seu símbolo

de poder, o “falo”. Os “canários” acordam nesse raio solar que produz efeito positivo. No despertar desse eu-pássaro pela luminosidade do sol é que se encontram as alternativas diferenciadas da vida, as novas oportunidades de encontrar outros caminhos que possam favorecer o dinamismo feminino.

A extensão do objetivo se propaga pelo desvelamento das possibilidades que antes não eram percebidas, muito menos desejadas. Para tudo se tem um motivo:

Busco o fogo, busco a chama
Para além do meu cansaço.

O que busco é só espaço,
Sua imagem,
Sua exata partitura,
E o salto além da voragem.

(Uma estória sem nome, p. 295)

A finalidade desse desejo apresentado nos versos se define na busca do sol como um “espaço” que ainda não foi explorado/alcançado, e para isso, torna-se necessário passar por cima do cansaço e também dos limites que já foram impostos – visando a meta de se obter algo que ainda não se conhece. Intui-se que não havia mais plenitude na vida indígena sem o fogo, o que estava estabelecido não era o suficiente, faltava algo. Se não existisse incômodo, não haveria motivos de mudanças.

Foi através da magia, do sobrenatural pelas mãos do pajé que o índio pode ser transformado em ave: “O que te deu o vôo / E o destino de pássaro.” (O feiticeiro cego, p. 304). Apenas o jovem, sozinho, alimentado pela vontade, não poderia atingir a superfície celeste, mas precisava de uma força extra, além dos seus entusiasmos terrenos. Não apenas no teor simbólico da lenda indígena, mas também na própria construção poética de Fraga, a natureza se apresenta como fonte inspiradora da criatividade humana, ela “continua a ser o humo obrigatório de qualquer metáfora de que a imaginação é o fermento e a alquimia” (RIBON, 1991, p. 90), instituindo pelo olhar do poeta formas de concretização da existência.

A radicalização social também exige mais do que forças femininas para o combate entre o que se almeja e o que realmente se apresenta como possível, porque quanto mais tenta sair dessa lógica binária que incidem o despotismo masculino, a mulher cai na rotina obrigatória, nas imensas atividades que lhe são atribuídas, independente da sua postura socioeconômica, pois mesmo que não realize atividades domésticas, por exemplo, contrata outra *mulher* para fazê-las. As variantes desse comportamento podem ser identificadas na sociedade atual: opção por não ter filhos;

comportamento mais firme e seguro tanto nas relações afetivas quanto nos âmbitos profissional, político e econômico; recusa em exercer determinadas funções domésticas: cozinhar, lavar o banheiro, retirar o lixo, tomar conta dos filhos enquanto estão na presença dos maridos. Parece ironia pontuar esses últimos comportamentos como *mudanças significativas*, haja vista que realmente não corresponde à maioria, mas pelas transformações, sejam grandes ou pequenas, é que a mulher se desloca socialmente tentando encontrar novos significados para sua vida. No poema, o sujeito lírico (índio-pássaro) alcança o seu vôo: “Ó sagrado dever do homem, / Ser preciso / Navegar nesses ares.” (Heráldica, p. 308), sabendo que deve se proteger do seu próprio desejo, da consequência do seu salto.

A sensualidade presente nos poemas retrata esse encontro do guerreiro com o sol, onde o pássaro se torna animal reverenciado:

Oh! eterno seja o passo,
Minha pele no teu aço,
Ó pássaro, pássaro.

Senhor do Sol me arrebatou,
Ó pássaro,
Tuas garras como arado
Revolvendo meus pedaços.

Meu corpo de sementeira
Na raiz do teu abraço.
(Semeadura, p. 313)

A paixão surge desse enlaçamento entre o “eu” do poema – que agora já não é mais pássaro, e sim mulher – com a ave, símbolo da insurreição. O pássaro é a ponte entre a mulher e a sua liberdade, representando a possibilidade do sonho, trazendo consigo “o apelo a um sentimento prestes a eclodir intensa e abertamente” (SOARES, 2006, p.37). Soares afirma ainda que Fraga “ressingulariza a relação amorosa, investindo nas imagens de prazer de um ‘eu’ feminino, que têm a Natureza como fonte e motivo”. A “semeadura” é um produto dessa relação, é o fruto do sentimento que o animal fecunda na mulher por representar tudo o que ela almeja.

O retorno da viagem em busca do ouro celeste teve seu resultado previsível, como qualquer fato embasado em uma lei física que não promove ação sem reação:

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

A lembrança de fundas cicatrizes.
(Cicatrizes, p. 317)

Depois de sua expedição ao Sol, o índio volta com marcas na pele. Reiteração constante na linguagem de Fraga: marcas como tatuagens. Esse retorno frustrado do índio, depois de estar sobre forma humana e sentir que ficou deformado, com a face que lembra uma máscara assombrosa, remete a volta do feminino no consolo da submissão. O índio perde parte da sua identidade, como pode ser observado pelo título do poema “Eu sou ninguém” (p. 318). Mesmo que na lenda o homem se vê transformado eternamente em pássaro, nos poemas, continua amargurado, como se tivesse pago um preço além do que poderia. Ele volta ao seu estado inicial de dor, mas agora sem esperança, é o que lhe cabe: “Teu escuro silêncio / É como um dardo / No coração da noite.” (O escuro silêncio, p. 324). O “silêncio” retorna depois dos cantos e dos voos alcançados, e a voz feminina volta a se calar no interior dessa lenda amazônica fraguiana.

Hibridismo: uma resignificação imagético-simbólica dos seres

A civilização Greco-romana tinha, na mitologia, o alicerce da trajetória legitimada do seu povo. Os homens e os deuses faziam parte desse contexto, onde “cada um devia conhecer seu lugar e ficar nele para cumprir o seu destino” (GANDON, 2000, p. 19). O resgate pelo passado é uma das maneiras de percepção do presente, de observar como a trajetória humana esteve centrada em sociedades que são modificadas, mas não desintegradas do processo evolutivo histórico. Todas as culturas permanecem unidas por um ou outro aspecto, que são comuns a todas elas, como a fé em uma força maior, seja ela parte da humanidade ou ligada à religiosidade.

Há uma preocupação por parte de Fraga em evidenciar imagens que representam esse *resgate* do passado; algumas delas são: 1) da mitologia grega: Penélope, Ulisses, Ariadne, Pasifaé, Dejanira, Helena, Narciso, Circe, os argonautas; 2) de origem bíblica: Judite, Jacob, Salomé, Daniel; 3) de fontes históricas: Joana d’Arc, Gregório de Matos e Maria dos Povos, Maria Bonita, Carmem Miranda, Pedro Álvares Cabral, José de Anchieta, Tomé de Souza, entre outros.

Um grande número de personagens femininas revela seus sentimentos, suas frustrações e anseios pela voz de um sujeito lírico personificado. Em alguns poemas, essas sensações são regidas pela alusão aos animais e/ou criaturas míticas:

Voa, ave maldita,
 Na fumaça.
 A santidade jaz,
 Insepulta, nas brasas.
 (Joana, p. 350)

No poema “Joana” (p.349), depois que o fogo invade o corpo de Joana d’Arc, a dor trará algo de divino sobre a morte. O ritual lembra uma passagem de uma vida, uma história que termina e dá continuidade a outra que começa. A trajetória corajosa de d’Arc resultou em uma glorificação de seu nome. Pelo seu *sacrifício* à humanidade, ela recebeu um espírito eterno em forma de ave que até hoje é imortalizado. Em Fraga, não há glorificação sem sofrimento, ele está presente como força geradora de sentido da vida feminina.

Mas é através do hibridismo físico dos monstros mitológicos que Fraga revela uma percepção feminina *questionadora*. É uma forma de interpretar a vida em virtude de uma inquietação interior que expande a busca de um espaço diferenciado, de uma possibilidade. Na visão do cânone tecnocientífico, interpretar significa avaliar ou mensurar (WADDINGTON, 1999). Fraga realiza esse feito recriando a vivência dos seres através das metamorfoses dos sentimentos humanos em experiências animais. Os monstros possuem visualmente uma estética fora do comum; além disso, são caracterizados como agressivos e deturpadores da ordem. As imagens são utilizadas nos poemas da autora para enfatizar uma tentativa de ir além das fronteiras culturais, numa busca por uma nova existência, como se observa em “Medusa” (p. 213):

Há tambores na carne.
 No entanto
 Defrontam-se em mim
 A vontade e o silêncio.

Há signos de evasão
 E ruínas egípcias
 E no fundo da memória
 Um cão chamado Ciclope

A Medusa era uma bela jovem que, por ter seduzido Poseidon, foi violentamente castigada por Atena, que lhe transformou em um monstro que petrificava quem a olhasse nos olhos. Pela ressignificação do mito grego, o sujeito lírico se configura em aproximação com o monstro tentando se achar a ele como forma de autoconhecimento, mas permanece na dúvida entre ir ou ficar. Trazendo essa discussão para a esfera social, a vontade de se libertar dos domínios culturais que condicionam a

vivência da mulher é um sentimento perturbador que, quando se agita, estremece as estruturas emocionais do eu-poético. O dilema consiste na “vontade” e no “silêncio”, e representa a existência feminina em seu paradoxo. A realidade cotidiana prova que nem tudo que se pensa, ou se almeja, pode ser realizado. Esse íntimo desejo por um subterfúgio pode ser comparado a um cão Ciclope – junção de um cão com os gigantes da mitologia grega que possuíam um só olho no meio da testa. A comparação expressa a intensidade desse desejo reprimido, já que os Ciclopes eram monstros ferozes de temperamento selvagem (HAMILTON, 1999).

Na quarta estrofe do poema, o sujeito lírico confronta-se com as possíveis consequências da concretização do desejo:

Na espessura da treva
 Meus achados
 São dentes de leopardo
 No pescoço.
 (Medusa, p. 213)

A vontade é limitada, pois um passo fora do padrão pode significar o estrangulamento, a própria ruína. O sentimento conflitante que é alimentado pelo “eu” do poema lhe sufoca como dentes afiados de um felino no pescoço, são seus “achados”, pensamentos que estavam sendo reprimidos. Percorrer outra vivência fora do pragmatismo social é provocar a própria morte; contudo, continuar na cômoda inércia torna-se impossível:

Dente por dente
 Recuso teus arautos
 Górgona de ruivos pelos,
 No entanto viajo
 No silvo de teus répteis
 (Medusa, p. 213)

A medusa, no poema, é uma espécie de mensageiro que tenta intimidar a mulher, e reprimir a vontade de enfrentá-la. Esse desejo libertador pode ser considerado o “cão” feminino pronto para eclodir. Apesar dessa rivalidade (“Dente por dente”), o sujeito lírico ainda se sente dividido entre falar ou silenciar, tendo como atrativo o assvio das serpentes da Medusa. Este conflito é nitidamente visto nas duas últimas estrofes do poema:

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

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

O “eu” do poema não sabe se afronta sua condição ou entrega-se a ela totalmente. Existe uma indecisão entre matar a Medusa ou transformar-se em pedra. Perder-se no abismo dos olhos do monstro é reencontrar-se em silêncio. É predestinar-se a ser uma eterna estátua em sua submissa imobilidade.

Em “A esfinge”, a vivência feminina é novamente reconstruída a partir do hibridismo assumido pelas figuras que possuem partes humanas e animais:

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

No fundo, não me importa
 O enigma que proponho.

Por ser mulher e pássaro
 E leoa,
 Tenho forjado em aço
 As minhas garras,
 É que se espantam
 E se apavoram.
 (A esfinge, p. 163)

Por fazer parte de duas culturas díspares, a esfinge é representada e caracterizada distintamente em cada uma delas (SPALDING, 1973). Na mitologia egípcia, é um leão com cabeça de homem, caracterizado pela bondade e sabedoria; diferentemente na mitologia grega, onde possuía a cabeça de mulher e era impiedosa e cruel, além de esconder um enigma autodestrutivo. As sociedades apreendem os símbolos de acordo com as suas necessidades culturais e as representações desses símbolos passam pelo imaginário coletivo para ser organizado e legitimado por ele. Bellei (2000, p. 18) afirma que o monstro se configura em termos de ambiguidade porque “serve para confirmar a norma, enquanto dela distante, e questioná-la, enquanto dela faz parte”. Há uma alusão metafísica à mulher do poema e à comparação com a esfinge pelo título sugerido por Fraga. Essa mulher como esfinge assume o seu destino trágico. Ela precisa de uma

camuflagem para viver numa sociedade que lhe designa como *sexo frágil*, se definindo e sendo definida como *figura indecifrável*.

A representação da mulher como enigma a ser decifrado é popularmente relacionada com o fato de serem consideradas emotivas e inconstantes. Este pensamento está fundamentado nas rotulações sociais que designaram qualidades/defeitos para os gêneros. O caráter duplo da esfinge está exatamente na contradição que apresenta: se for decifrada, morre; se não, mata. Assim, se apresenta como “uma entidade opressora e condenada” (SANT’ANNA, p. 82). Por isso, assim como os dentes no pescoço, decifrar o seu mistério significa destruir-se. É o preço da liberdade.

No “Labirinto” (p. 204), são expostos vários animais como representação dos sentimentos humanos. A escritora usa-os como base para elucidar as coisas e o comportamento humano: o “tigre” é usado para representar a noite; o “lobo”, o tempo; o cachorro, o desespero do mundo; entre outros. No entanto, as imagens transmitem a todo instante a figura principal, ponto chave do poema: o minotauro. Ele é fruto do amor proibido entre o touro branco que Poseidon criou para o governante de Creta e a esposa de Mínos. Em “Pasífae e o touro” (p. 348) a relação amorosa entre a mulher e o animal se apresenta de forma intensa: “Apenas nos olhamos / Enquanto a pele estala / Como um fruto”. Novamente se vê a reiteração do corpo, dessa vez com uma conotação de alimento. Esse amor impossível que só permite a longa distância uma veneração entre os amantes: “Sou delicada e cruel / Tu és manso e assassino”. A imagem feminina é a da mulher dominadora, cruel e ciumenta. Pasífae era controladora, e utilizava seus poderes de feiticeira para enganar as pessoas e alcançar os seus objetivos.

Retomando o poema “Labirinto”, a mulher que fala aqui se configura na própria Ariadne:

Eu, Ariadne,
Caminho no que teço,
No que vomito
Da náusea de fiar
Os novelos exatos.
(Labirinto, p. 205)

O sujeito lírico se vê predestinado a seguir os caminhos que já estão traçados. É uma espécie de *provação necessária* que dá sentido a vida: “É meu destino / De perdido animal” (Labirinto, p. 206). Ariadne é a principal ajudante de Teseu na sua saga contra o minotauro. É a representação da mulher apaixonada, que se entrega ao amado,

colocando os seus sentimentos acima das convenções familiares. A personagem grega facilitou a morte do monstro e, conseqüentemente, a saída de Teseu do labirinto. A mulher é assumida por Fraga como um ser que se encontra num labirinto de ambigüidades, não sabe se enfrenta, ou não, o que lhe espreita, pois, nesse contexto, o minotauro se configura como ser instigante de desejo e adorado, mas ao mesmo tempo, é contra ele que o “eu” do poema se predispõe a estar:

Seguiremos juntos,
 Duas caras de pedra,
 Duas gárgulas
 De olhos perfurantes
 Como aves.

Te adoro como um ídolo,
 Te atavio de ouro
 E menta.
 Adorno-te com lágrimas
 E danço sobre o fosso
 Do improvável remorso.

Há um ritmo de açoite
 Perdido nos altares,
 A lembrança das vítimas
 É um hálito de narcisos.

Te atravesso com a espada
 De meus gritos,
 Tua solidão é minha
 Como os mitos
 Com que teço esta rede,
 Armadilha de seda,
 Projeto para o sono
 Deste monstro que habita
 Os labirintos.
 (Labirinto, p. 207)

O ambiente sombrio reflete o espaço ocupado pelo minotauro, onde há *ecos* de dor e sofrimento. O “eu” do poema, por fim, decide enfrentar o monstro, atravessando o corpo dele com os seus “gritos”. No entanto, ambos padeciam do mesmo infortúnio: a solidão, “Tua solidão é minha / Como os mitos”. Na tentativa de transgredir o sistema opressor que desvaloriza e submete o feminino, a mulher mostra a sua força e fúria. A figura da “gárgula” é usada para representar o sujeito lírico feminino e o minotauro. Juntos, irão seguir nesse caminho nebuloso, afinal a mulher não tem escolha, porém são como duas feras que tentam se proteger um do outro. Sob essas condições, a mulher confessa a sua atração pelo que, muitas vezes, a amedronta, uma espécie de inquietação interna em forma de minotauro: “Te adoro como um ídolo”. A mulher alimenta e

preenche esse sentimento de idolatria ou de amor com sua dor e suas lágrimas. Numa espécie de *ápice e desenlace*, ela transforma seu destino em escudo, é a sua eterna convicção. Seu sofrimento é tão profundo que perfura e invade o monstro, como uma “espada”.

A vida é um labirinto. Os caminhos percorridos fazem parte de uma trilha previamente proposta. Embora muitas vezes esses caminhos sejam conhecidos ou deduzidos, não há como afirmar o que se pode enfrentar/encontrar perante esse percurso. Em relação aos possíveis caminhos tidos como *previsíveis*, o que o senso comum classifica como *intuição feminina* pode vir a ser uma das poucas alternativas nesse momento, e é nesse pressentimento que as mulheres asseguram sua mente, e (des)confortam os seus corações. É na certeza pessimista do sofrimento que surge a esperança da possível mudança. Conscientizar-se da realidade abre espaço para as tentativas de reconstrução da experiência. Em meios obscuros, a visão feminina ascende à luz. Esse labirinto de vida é um labirinto de sensações, onde circulam pensamentos utópicos, desejos constantes e sonhos (im)possíveis.

Nessa última parte do poema, Ariadne é representada por um animal. O símbolo da aranha que tece “armadilha de seda” pode estabelecer um elo com o erotismo. Essa armadilha é dupla, pois, para tecê-la, a aranha necessita estar sobre ela, envolvendo-se nessa sedução ambígua. O sentimento inquietante é o resultado da contradição em aceitar ou não aceitar a submissão imposta pela sociedade, e aqui esse sentimento é simbolizado pelo minotauro e sua viril imagem de possuidor. O “projeto” para esse “monstro” que habita a alma feminina é o “sono” – armadilha tecida por Ariadne. Questionar a vivência, a construção social, é a maior prova da contemplação de vida, das idas e vindas da mulher, é dar sentido à existência.

Nesse repertório de imagens poéticas encontra-se, além disso, o Centauro, outra forma expressiva do paradoxo existente entre a realidade feminina e sua subjetividade. Alguns escritores abordam a figura dessa criatura de forma quase que absolutamente negativa, como, por exemplo, Gandon (2000, p. 85), que define-os como seres “antipáticos e de uma brutalidade incomum [...] violentavam as mulheres e brigavam com todos os homens que encontravam”. No entanto, outros estudiosos redefinem o conceito em relação a esses monstros:

Os antigos apreciavam muito o cavalo para considerar que a sua união com o homem constituísse uma forma degradante e, assim sendo, o centauro é o

único dos monstros mitológicos da antiguidade ao qual eram atribuídas boas qualidades. (BULFINCH, 2000, p. 156).

Na história mitológica, há evidências das características animais desses seres como traço marcante de seu comportamento. Conta a mitologia que existia, apesar disso, dois centauros que se destacaram por sua hospitalidade, bondade e sabedoria, como Quíron e Folo. Em geral, a figura desse monstro possui um aspecto sombrio e agressivo. Nos poemas de Fraga, eles oscilam entre dois comportamentos distintos. No “Labirinto” (p. 204), o centauro é dotado de asas e alude, em sua duplicidade, ao terrestre (por sua metade cavalo), e ao divino (por sua metade humana em associação aos discursos cristãos e míticos quanto à criação do homem como a imagem e semelhança de Deus). Ele representa um conflito feminino: “São centauros com asas / Os dedos / Nas espáduas”.

Em “Dejanira” (p. 346), o centauro é o amante do sujeito que fala no poema, e estabelece com ele um jogo amoroso em que o ato agressivo é erotizado:

Ele me bate com as patas
E me sacia
Com seus dedos de fera
E de argonauta.

Na história mitológica, o centauro Nesso tenta violentar Dejanira, mas o seu marido Hércules consegue salvá-la. É recorrente no poema o conflito entre prazer e dor. O centauro sacia os desejos e causa aflição. Essa fera habita a intimidade feminina diariamente: “Eu sonho com um centauro / Toda noite” (Dejanira, p. 346). Nessa fantasia intimista, o sujeito lírico funde as duas sensações: a de gozo e a de agonia, e se permite ser seduzido, se entregando a ação do outro.

Em “Helênica” (p. 390) é narrado, em breves versos, o triste fim do “bom centauro”, conhecido como Quíron. Há duas tradições históricas sobre esse personagem mitológico: uma afirma que ele cedeu sua imortalidade a Prometeu, enquanto a outra diz que durante o combate entre centauros e lápidas, Heracles, ou Hércules, feriu-o acidentalmente com uma flecha envenenada (JULIEN, 2002). Esta última versão é a base para a produção lírica de Fraga: “Um ferimento que não se apaga / Nunca / uma dor que não cessa”. Depois de ser atingido, o centauro percebe sua inutilidade diante da morte. Não há o que fazer, o que lhe resta é apenas o sofrimento.

A ambivalência do desejo atordoa o sujeito lírico. Perceber a imortalidade do centauro é reconhecer a limitação social do “eu” do poema. É o resultado da situação confusa em que vive a mulher: por um lado, acorrentada pela sociedade, que exige dela sujeição, e por outro, pronta para se libertar e entregar-se à mudança: “Em meu coração, o veneno se agita: / Mordidos fomos pelo mesmo dardo”. A construção metafórica do discurso feminino nos versos de Fraga demonstra que, apesar da “dor”, há um desejo transgressor, que surge a partir da tragédia (“o veneno”), e se configura como um sentimento incansável, irremediável. A insurreição é essa tentativa de fugir das *garras* masculinas, busca-se um desprendimento da mulher em relação à lógica patriarcal, e nasce exatamente pela situação imóvel, ou aparentemente sem resolução.

No poema intitulado “Centauro” (p. 398), é enfatizada a angústia existencial do ser feminino. São sistematizados os pontos cruciais dessa angústia: Submissão *versus* Insurreição. A mulher transfigura-se no próprio centauro, em seu dilema “Incompleto e perfeito / Neste duplo”. A parte inferior do centauro representa a trajetória de submissão enfrentada pelas mulheres, na visão cristã, desde os primórdios da existência humana: “[...] e terás desejo ardente de teu esposo, e ele te dominará” (Gênesis 3:18). O discurso masculino tradicional condiciona a mulher através de normas de conduta e procedimentos estabelecidos à sua condição subalterna. Da mesma forma, a doutrina bíblica encara a ação da mulher como subordinada ao *chefe* ou “cabeça” da família. Estes pressupostos morais configuram um aspecto de dependência previamente estabelecido e, assim, ela aceita a dominação que lhe foi imposta.

A parte superior é o instinto humano, impossibilitando a mulher de exercer uma postura insurreta pela razão, já que o racional (parte humana) é marcado pela problemática histórica feminina na incansável busca do reconhecimento social. Já a metade animal aproxima-se do *anormal*. É a metade que configura o ser como monstro, ou “criatura da fronteira marcada por um não-ser mais do que por um ser e condenada a estar permanentemente tanto dentro como fora, e, portanto sem lugar” (BELLEI, 2000, p. 18). A metade cavalo se distancia do padrão convencional; assim, integra esse paradigma, quando engendra a representação dos desejos libertários femininos:

Ao noturno galope
Que acende em minha carne
Um desejo ancestral
De caminhos sem volta.
(Centauro, p. 398)

O pensamento libertário proporciona um desejo de cavalgar sem limites e sem volta nas fronteiras sociais. Um sentimento que expande a busca por uma atuação mais efetiva da mulher, um resgate a um antepassado livre, sem marcas da hierarquia machista. Portanto, a parte humana como animal é capaz de ser apascentada ou domesticada; a animal, como humana, de rebelar-se ao uso dos instintos, como o de sobrevivência. Nesse sentido, a mulher se apresenta como um *não-ser*, mas que se estabelece como possibilidade nos versos fraguianos e ameaça *vir a ser*. A submissão e a insurreição pertencem à representação literária da mulher, que alude a uma tendência anarquista, mas que se situa na fronteira entre o aprisionamento e a liberdade, entre o subjetivo e o objetivo. Há uma necessidade intrínseca em não romper de vez os grilhões, sem trazer à consciência do homem as marcas dessa alienação. Se isso é possível, a aceitação dessa submissão defronta-se com a não-aceitação – fatos de um mesmo percurso. Depois da conscientização de suas possibilidades, nenhuma mulher é a mesma: “Caminhos sem volta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As temáticas que envolvem a produção literária brasileira tem se mostrado plurais desde as décadas de 60 e 70, quando uma revolução de comportamentos e pressupostos sociais foi evidenciada por grupos intelectuais a fim de apontar ações diversificadas, colocando em evidência discussões políticas que até então eram abordadas de forma mais restrita. O papel social da mulher começa a ser questionado com mais ênfase pelo discurso feminista, que passa a lutar efetivamente por uma política que favoreça a inserção da mulher na sociedade. Abrindo espaço para novas perspectivas sobre o que se poderia discorrer sobre o gênero feminino, as escritoras brasileiras começam a articular sua fala, buscando uma (des)continuidade de assuntos que possam garantir a representação da mulher e dos seus sentimentos e desejos mais íntimos. Não se trata apenas da exposição, mas sim de como usar a linguagem de modo que suscite uma reflexão crítica acerca das diferenças sociais.

A produção de autoria feminina ganhou destaque a partir das teorias feministas, enquanto elementos basilares de movimento político-cultural e das relações de gênero como esteio da cultura ocidental. Questionar o papel da crítica que por anos invisibilizou os escritos femininos é cada vez mais urgente, pois só com a leitura crítica e denunciadora da omissão de nomes representativos da história literária brasileira é que se pode perceber o descaso com essas vozes, que foram silenciadas, e que ainda o são, em muitos casos. Algumas considerações sobre a questão foram apontadas no primeiro capítulo deste trabalho, onde se constatou que, mesmo com grande atuação cultural e (muitas vezes) política das mulheres burguesas e escritoras, o reconhecimento crítico de suas produções literárias envolve questões culturais e econômicas e políticas. Apesar de o número de mulheres na literatura produzida nacionalmente já ter merecido considerável registro, há um crescimento de escritos que se destacam frente às rotulações que estigmatizam o texto feminino como “previsível” (por tratar de questões subjetivas e que envolveriam – “apenas” – experiências voltadas à intimidade feminina) e alienado às experiências de caráter pessoal.

A escritora baiana Myriam Fraga se destaca desde a década de 60, e suas imagens recriam o espaço social da mulher e questiona o discurso hegemônico, ao mesmo tempo em que o “eu” poético feminino se percebe inserido nesse sistema social, legitimando conceitos de ordem patriarcal. Estabelecendo um elo entre o que pode vir a ser a emancipação da mulher e a supressão desta ideia, Fraga parte da alusão metafísica,

construindo imagens poéticas que precedem o raciocínio lógico. A natureza surge como fonte de inspiração poética capaz de recriar uma experiência feminina, sugerindo uma espécie de metamorfose humano-animal e animal-humano, desencadeando uma série de ressignificações sobre a vida da mulher contemporânea e sua relação com o mundo que a cerca. Pela simbolização do animal como representação das coisas, dos sentimentos e da mulher é que a escritora baiana constrói seus poemas, articulando elementos da natureza como molduras da linguagem.

Os símbolos animais e figuras mitológicas apresentados na obra “Poesia Reunida” (2008) refletem sentimentos humanos, estabelecendo assim uma aproximação com a vivência feminina (por meio da metáfora), visto que o sujeito que fala nos poemas revela uma inconstância de emoções e anseios. Através da cultura local, cada civilização pode compreender o simbolismo dos animais que estão presentes no imaginário coletivo a exemplos dos deuses, monstros e demônios. Neste trabalho, percebeu-se como as construções imaginárias de uma sociedade influenciam diretamente na consolidação dos valores destinados a estabelecer as relações entre os indivíduos, e como o símbolo animal não se constitui em algo inacabado ou pronto: ele está sempre sujeito a novas explicações, dependendo do ponto de vista cultural e daquele que faz a leitura.

Por se tratar de um espaço simbólico, onde a “voz” que fala nos poemas busca uma compreensão da própria existência através de imagens, o recurso ao mito se torna inerente ao discurso da autora. Os mitos aparecem na maioria dos textos, sejam eles de origem indígena, africana, bíblica e greco-romana, este último destacando-se pela assiduidade representativa de personagens, animais e monstros.

Em todo o contexto da obra de Fraga o fundo arcaico tradicional surge pelo apego à história antepassada, origem da vida humana, e às postulações que refletem os significados dos bestiários, como fonte de estudo da vida animal. Contudo, a renovação e o caráter questionador observados na linguagem da baiana evidenciam uma tendência libertadora, que desconstrói e constrói uma experiência diferenciada para a mulher. Essa poesia de *resistência* (MOISÉS, 2004) percebida em Fraga está exatamente organizada nas simbologias dos monstros e no resgate do mito como fonte de conhecimento da história humana, pela tradição e renovação. Na relação com as experiências como mulher, baiana e intelectual, a escritora cria uma atmosfera lúdica e, dentro desse lugar, plasma as necessidades de um “eu” poético que demonstra suas angústias em relação à sua existência “quebradiça” e “transparente”.

Como meio de interpretação da existência da mulher, a escritora singulariza as aflições do cotidiano e mostra como o meio influencia o comportamento do sujeito, mesmo quando ele (no caso, o sujeito lírico) tem consciência das circunstâncias que o circundam e das possíveis consequências advindas desse fato. Estabeleceu-se uma ponte entre as possibilidades significativas das imagens poéticas e a vida social contemporânea para viabilizar inferências na variação semântica flagrante nos poemas.

O sujeito que fala no poema fraguiano se estabelece enquanto mulher, envolvida em uma incansável busca por sua inte(g)ração com o meio e sua identidade através da visualização e reconstrução do espaço e da história que o cerca. Situou-se, então, a voz poética dos textos fraguianos como emanada de uma mulher branca, intelectual, baiana, esposa e mãe, que questiona as suas funções culturais frente a uma sociedade que visa o masculino acima de tudo como fonte de poder.

O autoconhecimento é o ponto de partida no retorno ao passado, na reconstrução da vivência humana, e se constitui como fonte de estudo do segundo momento da análise. O retorno ao que é ancestral surge como arcabouço dos poemas possibilitando um mapeamento da trajetória da vida terrestre. Questões sobre nascimento, morte, crescimento e realizações são metaforizados através de uma reconstrução simbólica do que já é simbólico (o mito). No imaginário feminino, todos os movimentos culturais são revistos e organizados como parte de um processo descobridor, tornando necessário que a mulher dos poemas volte aos confins da existência, “reinventando a si mesma” para se autodecifrar.

O caos da vida contemporânea conduz os indivíduos a uma alienação cultural de caráter arbitrária, onde as coisas da vida podem ser definidas segundo as interferências familiares e ambientais e as peculiaridades de cada indivíduo. Essa mesma sociedade confere uma rotulação geral às expectativas sociais, estigmatizando os comportamentos como indecifráveis e sempre à mercê de interpretações, indefinindo qualquer possibilidade sistêmica da vida, visto que os valores tradicionais não mais comportam/justificam as ações da humanidade contemporânea. Pela valorização de tudo que é efêmero, o domínio da cultura machista não consegue se legitimar pelas mudanças como antes, mas continua exercendo a sua função hierarquizada, valorizando o que é conveniente para alguns, enquanto outros continuam à sombra de um modelo, como no caso da mulher. Para ela a diferença entre os gêneros sempre foi marcada pela inferioridade feminina, dado que se analisou no terceiro momento desse trabalho. A submissão feminina integra o ideário social de mulher e o desenvolvimento de sua

sexualidade fica ameaçado pelas ideologias patriarcais que referenciam a subalternidade diante o exercício da sexualidade. Neste caso, a voz feminina presente nos poemas analisados demonstra que muito do que pode ser considerado um ato de submissão está intrinsecamente ligado ao fato de a própria mulher aceitar a maneira como é tratada, a forma como ela se doa, conferindo o que a sociedade prega como verdade absoluta, sabendo que ela pode transformar o clímax de desejo em algo extremamente positivo e satisfatório.

Nas construções metafísicas fraguianas, o sujeito-mulher torna-se capaz de perceber como o sistema social impõe valores tradicionais como modelos que devem ser seguidos, e, por esse motivo, ressalta-se a tendência, muitas vezes, insurreta deste, já que tenta ultrapassar as barreiras impostas pelo patriarcado. Todas essas artimanhas da linguagem poética sugerem uma representação da vida baseada na existência animal ligada, sobretudo, às perspectivas de voos, às imagens de aves que revelam uma forte tendência emancipatória, um desejo latente de ultrapassar e sobrevoar os limites sociais.

A vulnerabilidade expressa pela fala poética aponta a falta de um pensamento sistemático por parte do “eu” feminino, pois este é apresentado como um ser em constante conflito, dividido entre duas faces de uma mesma persona, oscilando entre afirmar e contestar a condição de submissão diante a sociedade sexista, e este fato é bem representado nos textos fraguianos através do hibridismo sugerido pelas figuras mitológicas analisadas no último tópico do terceiro capítulo. Essas figuras que possuem partes humanas e animais, ou puramente animais, mas constituídas por outras várias espécies, enfatiza o conflito entre submissão e insurreição, desestabilizam a vivência do sujeito lírico que não consegue alcançar a sua ascensão pessoal e social.

Dentro das possibilidades de expressões artísticas, o poeta reflete, em seus textos, parte da sua identidade e da cultura que o cerca. A vinculação entre obra e autor parece indiscutível. Ambos caminham juntos na consolidação da ideia norteadora de uma temática que parte de uma abstração/observação do mundo para depois representar-se como dado cultural. Para dizer a transitoriedade do pensamento feminino, já tendenciosamente disposto a fugir de um “molde” fabricado, acabado e pronto do que deveria ser mulher, de acordo com os padrões patriarcais, Fraga cria um universo diferenciado com bases em elementos naturais e coloca as expectativas humanas como parte de um universo animal basicamente racional por servir de representação à vida da mulher contemporânea. A observação da realidade se dá através das experiências femininas de um “eu” confuso e em eterno conflito, beirando os limites do que deseja e

do que pode realizar na sociedade. Uma viagem percorrida pelo sujeito mulher em busca de um espaço reinventado, que o coloque em cena ativamente em suas próprias construções imaginárias. No discurso fraguiano, os parâmetros sociais são limites impostos que devem ser reavaliados, mas que teimam em permanecer como “ordem maior”.

As rotulações sociais distanciam as mulheres de sua identidade particularmente construída e articulada de acordo com as características subjetivas de cada uma, e, apesar das mudanças, principalmente em relação às generalizações dos papéis do homem na contemporaneidade (que passa por uma indefinição comportamental pela necessidade de mudar e também permanecer com anseios dos padrões tradicionais), a cobrança no que se refere ao papel social da mulher teima em permanecer.

Além de reproduzir o discurso patriarcal, a literatura como espaço de consolidações imaginárias também proporciona ao poeta a possibilidade de instaurar-se em outra vida, capaz de alcançar uma referência própria de liberdade. A produção de autoria feminina continua enfatizando os temas do cotidiano, mas valorizando os sentimentos íntimos femininos e a organização da linguagem como fonte de questionamento social. As críticas quanto à condição da mulher na contemporaneidade tornaram-se um mecanismo de emancipação porque, ora subvertem a ordem, ora recriam novas possibilidades de vida.

O redimensionamento das relações entre aceitar a submissão e negá-la estrutura-se em sua ambiguidade no retorno ao mito, nas metamorfoses das realidades humanas em experiências animais. A mulher que alcançou a conscientização do seu papel mais que coadjuvante na sociedade, dá importância a sua experiência para a construção das relações culturais. Este foi o avanço positivo, embora ainda distante da “liberdade” tão almejada. Quando for alcançada a emancipação plena da mulher a dicotomia entre submissão (influência do mundo externo e estável) e insurreição (influência do mundo interno e instável), enraizadas na vivência feminina, não será ainda extinta. Enquanto foge da lógica cultural predominantemente tirânica, a mulher cai na armadilha do seu próprio paradoxo, em seu eterno conflito. Ela beira a emancipação, mas ainda se encontra “presa”, ao comportamento condicionado às expectativas do meio social, que renega e acata a um tempo, sem perder de vista o desejo de libertação.

REFERÊNCIAS

- AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. O mito hoje. In: _____. **Mitologias.** 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989: 131 – 178.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLEI, Sergio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais – ensaios de crítica literária e cultural.** Florianópolis: Insular, 2000.
- BELLOMO, Harry Rodrigues. Mitologia grega e romana. In: FLORES, Moacyr (org.). **Mundo Greco-romano: arte, mitologia e sociedade.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000: 91– 100.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia, 1992.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina.** São Paulo: Brasiliense, 1991 (Coleção Primeiros Passos).
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. **O livro ilustrado dos símbolos: o universo das imagens que representam as ideias e fenômenos da realidade.** São Paulo: Publifolha, 2001.
- BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Ermakoff casa editorial, 2007.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia – histórias de deuses e heróis.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CASTELLS, Manuel. O fim do patriarcalismo: movimentos sociais, família e sexualidade na era da informação. In:_____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999: 169 -279.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição e o imaginário: primeira abordagem. In:_____. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **Introdução à história da filosofia**: do pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLARK, T. Rundle. **Símbolos e mitos do Antigo Egito**. São Paulo: Hemus, s/d.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

CRIPPA, Adolfo. **Mito e cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.

DAVIDSON, Donald. O que as metáforas significam. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

DOLEZEL, Lubomir. **A poética ocidental** – tradição e modernidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura**: (trans) formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997: 53 – 60.

_____. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol. 17, n. 49, set. / dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 20 de maio 2010.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, 2ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DURANT, Will. **A reforma: história da civilização européia de Wyclif a Calvino: 1300 – 1564**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES. **Dicionário brasileiro globo**. 18ª ed. São Paulo: Globo, 1991.

FRAGA, Myriam. **Poesia Reunida**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994: 17 – 22.

GANDON, Odile. **Deuses e heróis da mitologia grega latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOLDENBERG, Mirian. **A outra**: um estudo antropológico sobre a identidade da amante do homem casado. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HAYS, Sharon. **Contradições culturais da maternidade**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação casa Rui Barbosa, 2003: 15 – 25.

JEHA, Júlio. Monstros como metáforas do mal. In:_____(orgs). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007: 9 – 31.

JULIEN, Nádia. **Minidicionário compacto de mitologia**. 1ª ed. São Paulo: Rideel, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **El hombre y Sus símbolos**. Madrid: Aguilar S A de ediciones, 1964.

LARSEN, Stephen. **Imaginação mítica**: a busca de significado através da mitologia pessoal. Rio de Janeiro: Campos, 1991.

LEXICON, Herder. **Dicionários de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LOPES, Anchyses Jobim. **Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

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

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Regis de. A consciência mítica: fonte de resistência do sagrado. In: _____(orgs). **As razões do mito.** São Paulo: Papyrus, 1988: 69 – 80.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura: (trans) formando identidades.** Porto Alegre: Palloti, 1997: 79 – 89.

NEGREIROS, Tereza Creusa de Góes Monteiro; FERES-CARNEIRO, Terezinha. Masculino e feminino na família contemporânea. **Estudos e pesquisas em psicologia.** Rio de Janeiro, vol. 2004, n. 1, jun. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S180842812004000100004&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 20 de maio 2010.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAIXÃO, Sylvia. A literatura feminina e o cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura: (trans) formando identidades.** Porto Alegre: Palloti, 1997: 71 – 78.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza.** São Paulo: Papyrus, 1991.

SADLIER, Darlene J. Os debates sobre a mulher / gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura: (trans) formando identidades.** Porto Alegre: Palloti, 1997: 17 – 34.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília. **Discurso pedagógico, mito e ideologia.** Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A reinvenção do tempo na literatura. In: _____. **Que fazer de Ezra Pound.** Rio de Janeiro: Imago, 2003: 157 – 184.

_____. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SARDENBERG, Cecília M. B.; COSTA, Ana Alice A. Feminismos, feministas e movimentos sociais. IN: BRANDÃO, Margarida Luíza Ribeiro; BINGEMER, Maria Clara L. (orgs.). **Mulher e relações de gênero.** São Paulo: Loyola 1994: 81 – 114.

SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. In:_____. **Estudos Feministas**. Florianópolis: Janeiro – abril de 2005: 11 – 30.

SERRES, Michel. **O incandescente**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

SOARES, Angélica. Por uma compreensão ecofeminista do erotismo (um exercício crítico na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. In: SILVA, Antônio de Pádua dias da (org). **Representações de Gênero e de Sexualidades**: inventários diversificados. João Pessoa: Editora Universitária, 2006: 34 – 43.

_____. **A paixão emancipatória** – vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira: DIFEL, 1999.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário das mitologias européias e orientais**. São Paulo: Cultrix, 1993.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação casa Rui Barbosa, 2003.

TEIXEIRA, Jerônimo. Monstros e prodígios. In: **Superinteressante**: agosto de 2003, ed. 191. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/superarquivo/2003/sumario-edicao-191.shtml>>. Acesso em: 20 de agosto de 2010.

TOURAINE, Alain. **Um novo paradigma**: para compreender o mundo de hoje. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

VASCONCELOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. In: SÜSSEKIND; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação casa Rui Barbosa, 2003: 54 – 60.

WADDINGTON, Claudius Bezerra Gomes. As artimanhas do cânone – releitura do erotismo em Marly de Oliveira, Astrid Cabral e Myriam fraga. In: CUNHA, Helena Parente. **Desafiando o Cânone** – Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70 / 80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999: 135-149.

XAVIER, Elódia. Representação do corpo: uma tipologia. In: **Anais do III Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades**, 11 a 13 de junho de 2007. Campina Grande: EDUEPB, 2007.

_____. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**: Antologia. Ed. Mulheres/Edunisc, 1999. Disponível em: <<http://www.editoramulheres.com.br/livro9.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2010.