



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Andréa Silva Santos

Mulheres em cena:

representações míticas, bíblicas e históricas na poética de Myriam Fraga

São José do Rio Preto, SP

2023

Andréa Silva Santos

Mulheres em cena:

representações míticas, bíblicas e históricas na poética de Myriam Fraga

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES – Proc. 88887.855114/2023-00.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato

São José do Rio Preto, SP
2023

Santos, Andréa Silva

S237m Mulheres em cena : representações míticas, bíblicas e históricas na poética de Myriam Fraga / Andréa Silva Santos. -- São José do Rio Preto, 2023

153 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Susanna Busato

1. Representações femininas na poesia contemporânea. 2. Referências míticas. 3. Referências bíblicas. 4. Referências históricas. 5. Myriam Fraga.. I.

Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José
do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Andréa Silva Santos

Mulheres em cena:

representações míticas, bíblicas e históricas na poética de Myriam Fraga

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Teoria e Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES – Proc. 88887.855114/2023-00

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Fani Miranda Tabak
UFTM – Câmpus de Uberaba

Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca
UEFS – Câmpus de Feira de Santana

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
01 de setembro de 2023

À Dona Almira, minha mãe, meu porto
seguro. À minha mãe, hoje e sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em especial, pela vida, saúde e força concedidas diante de tantas barreiras ao longo do caminho.

A minha mãe, presença marcante em todos os momentos da minha vida. À pessoa que sempre acreditou em mim, incentivou-me, colaborando imensamente para que eu conseguisse realizar o sonho do doutorado.

Ao meu amor, meu filho Lucas, por quem luto e me torno forte a cada dia.

À minha irmã, Adriana Santos e família, sempre parceira das muitas viagens e sonhos.

Aos meus irmãos, Luís Carlos, Pedro Luís e famílias, pelo amor fraternal.

Ao meu sobrinho, Rubens e família, pelo carinho.

À minha orientadora, Susanna Busato, pela atenção e o carinho com a minha pesquisa, a compreensão diante das minhas dificuldades, e por compartilhar conhecimentos que tanto me ajudaram no processo de escritura da tese.

À professora Cláudia Nigro e ao Professor Arnaldo Franco, que compuseram a banca de qualificação, contribuindo com sugestões preciosas para a revisão da tese.

Às docentes que compõem a banca, a Dra. Fani Tabak e a Dra. Cláudia Nigro, bem como aos professores Dr. Aleilton Fonseca e Dr. Arnaldo Franco, por lerem a minha tese e pelas significativas contribuições.

Ao IBILCE, por propor tantos desafios e conhecimentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES), processo 88887.855114/2023-00, pela concessão da bolsa durante um período do curso de doutorado, o que me ajudou bastante.

Que Deus abençoe vocês.

A vida é o fio seco
Das navalhas

E teu poder, qual seja de um rei,
De um deus ou de um homem,
Não me atinge.

Porque esta lei que proclamas
E não cumpres
É apenas o avesso de teu rosto
Inscrito nas medalhas.
(FRAGA, 2015, p.96-97).

RESUMO

A nossa proposta consiste em investigar o universo de representação das imagens femininas e de seus discursos nos livros: *Poesia reunida* (2008); *Rainha Vashti* (2015) e *Poemas* (2017), da escritora baiana Myriam de Castro Lima Fraga (1937 – 2016), a partir de referências míticas, bíblicas e históricas. A poética de Fraga revisita os lugares de onde partem certos enunciados sobre as mulheres, colocando em xeque os silenciamentos que rondam a sua condição e a malha discursiva autoritária, norteadora de uma sociedade falocêntrica, sexista, misógina e disciplinadora. Fraga dirige-se às mulheres de distintas épocas e culturas ao expor os discursos hegemônicos, que ditam regras e norteiam o comportamento feminino, e os discursos que emergem como resposta a tal controle. A produção literária de Myriam Fraga concebe o fazer literário como uma prática cultural que interfere no campo das diferenças de gênero, garantindo-lhe um lugar no campo discursivo. Sua poética constrói um espaço de expressão individual de necessidades e desejos para várias personagens da história e da cultura. Ao deflagrar pelas figuras femininas a resistência à ordem estabelecida, sua obra revela a possibilidade de ruptura de um discurso que insiste em subalternizar as mulheres e evidencia, por meio da palavra poética, o caminho de sensibilização, conhecimento e transformação para uma prática mais humanista, ou seja, uma compreensão de que as diferenças entre os gêneros não podem ser argumento para o exercício do poder de um sobre o outro.

Palavras-chave: Representações femininas. Referências míticas. Referências bíblicas. Referências históricas. Poesia contemporânea. Myriam Fraga.

ABSTRACT

Our proposal is to investigate the universe of representation of female images and their discourses in books: *Poesia reunida* (2008); *Queen Vashti* (2015) and *Poemas* (2017), by the Bahian writer Myriam de Castro Lima Fraga (1937 – 2016), based on mythical, biblical and historical references. Fraga's poetics revisits the places from which certain statements about women originate, calling into question the silences that surround their condition and the authoritarian discursive mesh, guiding a phallogentric, sexist, misogynistic and disciplining society. Fraga addresses women from different eras and cultures by exposing the hegemonic discourses that dictate rules and guide female behavior, and the discourses that emerge as a response to such control. The literary production of Myriam Fraga conceives literary making as a cultural practice that interferes in the field of gender differences, guaranteeing it a place in the discursive field. His poetics constructs a space of individual expression of needs and desires for various characters of history and culture. By triggering by the female figures the resistance to the established order, her work reveals the possibility of rupture of a discourse that insists on subordinating women and evidences, through the poetic word, the path of sensitization, knowledge and transformation to a more humanistic practice, that is, an understanding that the differences between the genders cannot be an argument for the exercise of the power of one over the other.

Keywords: Female Representations. Mythological references. Biblical references. Historical references. Contemporary poetry. Myriam Fraga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AS MÚLTIPLAS FACES DE MYRIM FRAGA	16
2 CAMINHOS DO MITO	40
2.1 Configurações femininas no poema e na crônica “A fênix”	41
2.1.1 Passos da fênix-mulher	46
2.2 Visões acerca de Lilith	56
3 TRANSGRESSÕES, RECUSAS E INTERDITOS	66
3.1 Entre o vinho e a espada: o erótico no poema “Judite”	66
3.2 Feminilidades e Masculinidades: as muitas vozes em <i>Rainha Vashti</i>	80
3.2.1 Cenas de um banquete	85
3.2.2 Entre as grades do serralho	96
3.2.3 Implicações do “Não”	112
3.3 Entre a transgressão e o interdito: uma leitura do poema “Salomé”	120
4 JOANA: ENTRE AS CHAMAS, OUVI-SE UMA VOZ	131
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como proposta investigar o universo de representação das imagens femininas e de seus discursos, a partir das referências míticas, bíblicas e históricas presentes na obra poética da premiada escritora baiana Myriam de Castro Lima Fraga (1937-2016), cuja trajetória literária e política é fundamental no que se refere à defesa dos direitos femininos. Por essa razão, sua fortuna crítica será por nós considerada como fundamento de sua produção literária e da recepção da crítica. O corpus selecionado nesta pesquisa é formado pelas obras *Poesia reunida* (2008), *Rainha Vashti* (2015) e *Poemas* (2017), nas quais podemos verificar a presença de personas femininas que emergem da história, dos mitos e das narrativas bíblicas. Para as análises crítico-descritivas do corpus escolhido, perseguiremos alguns dados sobre a condição feminina na história, nos textos da mitologia grega e nos textos religiosos de origem judaico-cristã. Pretendemos, ao final, poder traçar um plano do universo feminino na obra de Myriam Fraga, a partir do estudo analítico das imagens construídas nos poemas e os valores simbólicos que destacam, em termos de uma temática voltada para a defesa dos direitos das mulheres. O campo das “representações femininas” abarca uma multiplicidade de sentidos e uma diversidade de sujeitos. O foco da nossa análise contempla, especificamente, a escolha de mulheres heterossexuais em processo de desconstrução da autoridade e domínio exercidos pelos homens heterossexuais sobre seus corpos e vidas. Ou seja, falamos de representações de mulheres, partindo de uma teoria de gênero.

Adrienne Rich, sobre a retomada do passado, pontua: “Precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela”. (RICH, 2017 *apud* BRANDÃO *et. al.* 2017, p 67) Com essa prática, o texto literário de Myriam Fraga se torna capaz de contribuir para o processo de consciência crítica de nossa época, propiciando uma maior reflexão frente à cultura, bem como aos discursos hegemônicos. Estes são resistentes, contribuindo para o processo de manutenção de uma ordem que representa poucos e subjuga a maioria, considerada minoria em direitos, como as mulheres. Em suma, a poética de Myriam Fraga aposta na prática de uma escuta sensível, de acolhimento de suas personagens e histórias, representando um posicionamento político e humanista, para o qual todos os corpos importam.

A escritora se desloca para o passado, mergulha nos textos-fonte, percebe a problemática em torno das mulheres, trazendo para o momento da escrita alguns questionamentos que perpassam a história das mulheres e, também, o próprio tempo vivido

pela poeta. Vale lembrar que o contexto de produção de Myriam Fraga é atravessado por diversas lutas das mulheres na busca de seus direitos. Ao fazer isso, a autora baiana traça um processo de revisão de questões para as quais não podemos olhar de forma ingênua.

No corpus elencado, a escritora aponta algumas práticas discursivas que representam, no plano social e cultural, formas autoritárias e disciplinadoras, as quais delimitam um lugar de subalternidade para as mulheres. Ao longo da nossa pesquisa, elaboramos um quadro do processo de representação das personagens femininas na poesia de Myriam Fraga. Para isso, evidenciamos nas personagens dos poemas os discursos problematizados pela autora, uma vez que esses são responsáveis por construir a representação da mulher na sua poética, voltada para o feminino e suas relações com o elemento mítico, o bíblico e o histórico, atravessando o universo da hegemonia cultural ocidental hebraico-cristã. É assim que nossas análises poderão perceber como, no processo de representação das personagens femininas, a linguagem poética é responsável por construir caminhos para um posicionamento crítico e político do próprio texto de Fraga.

Ao contestar modelos de uma sociedade conservadora, Fraga revisita os silêncios em torno das mulheres escolhidas, atribuindo a elas o direito de se expressarem e reinventarem-se. Sua poética coloca em cena mulheres fortes, corajosas, que rompem a tradição de silenciamento, de invisibilidade e da negação de seus direitos. Para fazerem isso, estão em foco não somente os embates com o sujeito masculino, mas também as vinculações interseccionais, por exemplo, classistas, étnicas, raciais, religiosas. A poética de Fraga constrói um posicionamento crítico e político, que abre espaço para um discurso de recusa. A escritora revela, na escrita de sua voz poética, outras vozes cujos corpos reivindicam a liberdade e o direito de se assumirem como sujeitos de sua própria história. São as mulheres, em seus poemas, que contestam a hegemonia de um sistema violento, disciplinador e controlador de suas vidas. Ao fazer isso, a poesia cria meios para discussões fecundas e pertinentes, revelando o quanto a literatura pode propiciar a reflexão a respeito de velhas condutas opressoras, que ainda sobrevivem na atualidade.

A nossa tese nasceu da inquietação despertada a partir da pesquisa realizada durante o Mestrado em Estudos Literários, na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, entre 2013 e 2015. Ao propor, na época, um trabalho voltado para as “Travessias Urbanas e Memórias do mar na poesia de Myriam Fraga”, o qual teve como *corpus* a obra *Poesia reunida* (2008), notamos a presença marcante das imagens femininas no discurso, configurando personagens da história e da cultura que se posicionavam fortemente. A questão do feminino, ou seja, seus modos de representação no discurso nos revelou um

caminho profícuo de investigação, já que a autora coloca em discussão elementos que perpassam a cultura, fazendo-se presentes na escritura poética como um dado crítico.

Diante do exposto, elaboramos a hipótese de que sua poesia adota uma postura que problematiza os valores de uma sociedade historicamente patriarcal, falocêntrica, a qual age com violência e exclui a participação da mulher em vários contextos, reverberando questões de gênero que atravessam a contemporaneidade. A categoria gênero é política e abarca discussões acerca de uma ampla gama de sujeitos, constituindo-se como um território para a problematização de relações de poder, de apagamentos e silenciamentos de vozes consideradas minorias, envolvendo mulheres, negros, lésbicas, mulheres bissexuais, mulheres transsexuais, homens bissexuais, homens transsexuais, travestis, transgênero, homossexuais, indígenas, entre outras.

No caso da nossa pesquisa, o olhar contempla um grupo de mulheres heterossexuais em seus embates com homens heterossexuais. A nossa afirmação sobre as mulheres que compõem o corpus não as limita a um tipo específico, uno. Quando falamos mulheres, já estamos tratando de diversidade mesmo dentro da “categoria” heterossexualidade, e isso implica uma representação que pensa esses sujeitos a partir de outras modalidades interseccionais, como etnia, religião, classe social. As questões tratadas a respeito da representação das mulheres elencadas pela poeta são atravessadas pelo conceito de interseccionalidade. Este é fundamental para a prática contra o racismo, as desigualdades de classe, o patriarcalismo, e outras (CRENSHAW, 2022 *apud* SCHMIDT, 2017, p. 685). Logo, também partimos da hipótese de que, para reagir a esse quadro assim percebido historicamente pela autora, esta lança mão das referências míticas, bíblicas e históricas para tecer em seu discurso aquilo que a cultura também nos legou em termos do emudecimento das vozes femininas ao longo do tempo. E, a partir desse pensamento, encontramos algumas saídas para isso na poesia de Fraga, além da problematização desse tema.

Ao inserir personagens femininas na escrita, as escritoras colocam em xeque um conjunto de perfis de mulheres, para quem não cabia a expressão dos desejos. Na verdade, houve, em muitos casos, uma mudança de paradigma na maneira de representar os múltiplos femininos. Antes, as mulheres eram, geralmente, representadas a partir da perspectiva do olhar dos homens. Com a escrita de autoria feminina, houve o investimento em outras formas de figuração das mulheres, comprometendo a “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres”. (BUTLER, 2018, p. 18) Outras pautas se tornaram urgentes. Para Izabel Brandão: “Os seres de ficção são investimentos, e vestimentas do ser que escreve – com todos os senões que

compõem a malha desse ser”. (BRANDÃO, 2014, p. 50) Isso aponta para uma questão ideológica do sujeito no caso da poeta Myriam Fraga. Ela evidencia seu posicionamento político ao iluminar personagens colhidas do universo mítico, bíblico e histórico, engendrando também a ação política das personagens. Entre as personagens, temos a mulher simbolizada na figura da fênix; Lilith, a mulher-demônio nas narrativas dos rabis; uma rainha em meio à farsa de um rei opressor e alimentado pelos delírios de grandeza; uma mulher judia, viúva, rica e salvadora do seu povo do jugo do rei Nabucodonosor, porém sem os mesmos direitos dos homens, cuja sociedade lhe retirava o papel de cidadã; e, por fim, a filha de uma rainha acusada de adultério. Ao iluminar essas mulheres, Fraga revisita várias histórias, expõe tensões, paradoxos, aporias e contradições, os quais estruturam a sociedade e a maneira como vivem os sujeitos, bem como faz uma crítica aos paradigmas que relegam a condição de inferioridade para as mulheres.

As questões de gênero se fazem marcantes na poesia fraguiana e nos levam a perceber o olhar crítico e humanista da escritora que se debruça na condição subalterna da mulher, problematizando os discursos marcadores dessa condição histórica e culturalmente. Há um gesto, em sua poesia, voltado para o humano, indagando seus valores e modos de vida. Como nos elucida Said (2007), no livro *Humanismo e Crítica Democrática*, o humanismo seria “um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em produtos do mercado, empacotadas, incontroversas e codificadas de modo acrítico”. (SAID, 2007, p. 48-49) O gesto humanista, no universo literário, é um fato se pensarmos que o escritor não vive alheio às questões culturais, sociais, históricas, políticas e econômicas de seu tempo. Logo, a escrita, de forma simbólica, problematiza e reformula pautas, marcando as relações dos sujeitos na sociedade.

No universo crítico das personagens que engendra, Myriam Fraga busca as diferenças no contexto mitológico, na narrativa bíblica de origem judaico-cristã e no contexto histórico, criando um discurso de resistência, o qual produz o embate com o pensamento que confere à mulher um papel de submissão. Eis, então, nossa outra hipótese: as personagens femininas são construídas como sujeitos ao longo do processo de elaboração de seus discursos, configurando-se, assim, a imagem da figura feminina como um símbolo de resistência e de transgressão. A escrita de Fraga coloca no centro das discussões personagens femininas que, mesmo vivendo a segregação social e política a que foram submetidas, conseguiram romper a tradição de silenciamento e de apagamento de seus direitos. Não é demais lembrar que a segregação social e política a que muitas mulheres estiveram e estão submetidas em nossa sociedade tem “como consequência a sua ampla invisibilidade”, conforme assinala Guacira

Lopes Louro (1997, p. 17), autora que discute questões ligadas ao gênero, sexualidade e estudos *queer*.

As mulheres, ao longo dos séculos, resistiram à invisibilidade, e esse fato é presente na poesia de Myriam Fraga. Suas personagens femininas têm o direito de falar e se colocam à prova diante de adversidades. Como exemplo, temos a rainha Vashti ou mesmo Joana D’Arc, personagens que adentram o universo poético da autora, e esta as concebe no seu drama e lhes confere uma imagem de poder. Joana D’Arc, ao ser queimada na fogueira, surge como a fênix em pleno voo, distante das cinzas, reinventando-se no livro *Poemas*, publicado pela Editora 7 Letras, em 2017: “Pintei as unhas de vermelho, / Quebrei os cristais e os pratos, /E então me reinventei”. (FRAGA, 2017, p.65)

Outras representações femininas são chamadas para a cena de seus poemas como Penélope, Ariadne, Pandora, Helena, a fênix, a medusa, a esfinge e Pasifáé, desestruturando o parâmetro tradicional do “ser mulher”, muito questionado ao longo dos últimos séculos. “Fazer-se mulher”, segundo Louro explica (2008, p.17), “dependia das marcas, dos gestos, dos comportamentos, das preferências e dos desgostos ensinados e reiterados, conforme normas e valores de uma dada cultura”. É importante observarmos que, embora as personagens apresentadas pela escritora Myriam Fraga estejam situadas em épocas muito distantes da nossa, as considerações de Louro lhes alcançam. Um dos exemplos é a fênix, que desconstrói a tradição de ser uma dona de casa.

Simone de Beauvoir (1949) já o dissera: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Em outras palavras, o ser mulher implica uma construção cultural. Louro (2008) reconhece que a frase de Beauvoir perpassou o tempo, alargou-se e abarcou também o masculino: “Nada há de puramente natural e dado em tudo isso: ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura”. (LOURO, 2008. p. 18) Não há papéis definidos, não há modelos de como as mulheres devem viver, e o conjunto de paradigmas definidores do lugar hierárquico mais baixo para elas na conjuntura social não se sustenta. Propiciar discussões em torno disso na literatura é uma forma de mostrar a necessidade de revisar e questionar certas práticas, despertando o olhar crítico e reflexivo de quem lê.

O corpus selecionado para a nossa tese será analisado a partir dos estudos sobre o feminino, visando contribuir para a fortuna crítica da escritora, cuja produção literária tem sido corpus de várias pesquisas, culminando na produção de dissertações e teses em vários programas de pós-graduação, principalmente, na região Nordeste do País. A nossa escolha também contribui para os estudos de poesia contemporânea concentrados na exploração dos modos de representação do feminino.

A nossa tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, “As múltiplas faces da poeta Myriam Fraga”, apresentamos a poeta, destacamos a sua produção literária e a trajetória traçada no campo cultural baiano. Em muitos momentos, ouvimos ecoar a voz da própria Myriam Fraga em sua apresentação, bem como de poetisas, críticos que escreveram sobre a sua obra, salientando trechos de sua poética e também epígrafes que abriram alguns dos seus poemas.

Em “Caminhos do mito”, título do segundo capítulo, enfatizamos as representações femininas, partindo de um tema caro à poética de Fraga: o mito, sobretudo no contexto da mitologia greco-latina. Evidenciamos como a escritora questiona os valores de uma sociedade opressora, patriarcal, atribuindo às mulheres um discurso de transgressão.

No terceiro capítulo, “Transgressões, recusas e interditos”, analisamos os modos como Myriam Fraga problematiza os discursos marcantes da condição de subalternidade da mulher, e como esta assume um discurso de transgressão a partir do erótico, explorando os recursos condenados pela própria sociedade a seu favor e de seu povo. Ressaltamos o contradiscurso de uma rainha como estratégia de recusa diante de uma sociedade desigual, que explora seu corpo como objeto para o prazer masculino. Mostramos também, neste capítulo, como Myriam Fraga percorre um caminho diferente de outros autores em se tratando da representação feminina de um mesmo tema, cuja personagem vai além do símbolo de *femme fatale*, transitando entre a transgressão e o interdito.

No quarto capítulo, “Joana: entre as chamas, ouve-se uma voz”, o nosso olhar se concentra na figura da jovem francesa Joana D’Arc, tratando de pontos relacionados à violência em torno dessa personagem e de seu comportamento transgressor, pelo qual ela paga um alto preço, como outras mulheres também o fizeram, respondendo aos interesses políticos e religiosos da hegemonia cultural ocidental hebraico-cristã.

A linguagem dos poemas que compõem o corpus da nossa pesquisa denota que a poeta se preocupou em ser lida e compreendida por todas as mulheres. Outro ponto que merece destaque é a aproximação entre a poesia e a prosa, permitindo outras possibilidades de investigação, bem como a história que atravessa todos os poemas. No poema e na narrativa “A fênix”, por exemplo, há uma história pautada no tempo primordial, isto é, no mito; na sequência, a poeta recorre ao tempo das narrativas rabínicas; em outro momento, Myriam Fraga visita o Velho e Novo Testamentos, partindo da história das narrativas bíblicas e, no último capítulo, Fraga dialoga com a história da “Guerra dos Cem Anos”, iniciada no século XIV.

1 AS MÚLTIPLAS FACES DA POETA MYRIAM FRAGA

Poesia é coisa
De mulheres.
Um serviço usual,
Reacender 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 sob a pele.

Poesia é a arte
Da rapina.
Não a caça, propriamente,
Mas sempre nas mãos
Um lampejo de sangue.

Em vão,
Procuro meu destino:
No pássaro esartejado
A escritura das vísceras.

Poesia como antojos
Como um ventre crescendo,
A pele esticada
De úteros estalando.

Poesia é esta paixão
Delicada e perversa,
Umidade perolada
Ao escorrer de meu corpo,

Empapando-me as roupas
Como uma água de febre.
(FRAGA, 2008, p. 345)

Neste capítulo, faremos uma apresentação da escritora Myriam Fraga, acompanhando suas múltiplas faces e passos. Em muitos momentos, recorreremos ao seu próprio discurso e

também à sua fortuna crítica para trazermos alguns dados sobre a poeta e a intelectual que, em seu processo de escritura literária, soube aliar o estético e o político em favor de um discurso sobre os direitos das mulheres. Além disso, contextualizamos o cenário da produção literária em que Myriam Fraga desponta bem como sua atuação no contexto cultural baiano, fazendo algumas considerações sobre a literatura na Bahia e os vários momentos do Modernismo nesse estado. Apresentamos, ainda no mesmo capítulo, algumas considerações sobre as “ondas” do movimento feminista no Brasil.

Myriam de Castro Lima Fraga nasceu em Salvador, Bahia, em oito de novembro de 1937,

às vésperas da proclamação do Estado novo que implantou a ditadura de Getúlio Vargas no país. No dia seguinte ao meu nascimento, Jorge Amado, ao regressar de uma viagem pelos países da América do Sul e pelos Estados Unidos, foi preso em Manaus pela polícia de Vargas”. (FRAGA, 2011 *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p. 302)

Myriam viveu em Salvador por mais de setenta anos, de modo que a cidade se transformou em matéria de sua memória afetiva. A cidade ganha vida em sua poética, mas não somente o território soteropolitano, mas também o recôncavo baiano, as muitas ilhas, como se lê nos versos do segundo poema do livro *Marinhas*: “Com velas, cordames e mastros/Construirei minha ausência. / Das tardes de ouro e vento /Ficou-me a face tatuada/De ternuras impossíveis. /Destino de maresias/Tecido com as mãos do vento. (FRAGA, 2008, p.25). Não passam despercebidas as imagens marítimas, e como os símbolos potencializam a imagem das águas que, afetivamente, atravessam o eu lírico.

Em suas páginas literárias, o sujeito lírico se desdobra em memória, apreendendo o que outros olhos não captam nas dobras de um passado, geralmente, longínquo. Desse modo, a escritora Myriam Fraga visita, entre outros, o tema bíblico para problematizar questões de gênero, como o faz em diversos poemas, por exemplo, no livro-poema *Rainha Vashti* (2015).

Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento:

Historiadores devem ser mesmo capazes de buscar a palavra onde há silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência. Historiadores devem, sobretudo, ver além do que aquilo que é mostrado ou dito, pois eles veem de outra forma...De Mnemósine e Clio, estas são as deusas e musas que iluminam seu olhar, no cruzamento da Memória com a História. (2004, p. 25)

A poeta, no exercício de escritura, evoca outras temporalidades e histórias adormecidas, cujos traços se percebem nas camadas de palimpsestos. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), informa-nos que a “palavra poética é histórica em dois sentidos

complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição previa à existência de toda sociedade”. (PAZ, 2012, p. 192) Ou seja, como cultura, a poesia faz parte da história dos povos; e, ao nomear a história, dá origem à sociedade. Todavia, difere-se da história que se preocupa com a “Verdade oficial. A palavra poética, ao contrário, trabalha com o que poderia ter sido, com as muitas histórias, mostrando-se como um território de plurissignificação, de múltiplas potencialidades e criadora de imagens e ritmos.

Myriam Fraga demonstra sua preocupação com os direitos das mulheres em nossa sociedade e cultura ao (re) visitar o discurso que envolve personagens e figuras femininas da história e da literatura. Como mulher e poeta, Fraga assume um lugar de resistência. Concordamos com a autora Hélène Cixous citada por Izabel Brandão (2017):

É escrevendo, de e para a mulher, e assumindo o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher irá se afirmar e ocupar outro lugar diferente daquele que lhe foi reservado, em e pelo símbolo, ou seja, o silêncio [...]. (CIXOUS, 2017, *apud* BRANDÃO *et. al.*, 2017, p. 137).

Consideramos importante destacar as palavras de Myriam Fraga, observando: “Poesia é/ coisa de mulheres”./ Um serviço usual,/Reacender de fogos/ Nas esquinas da morte,/Enterrei a gorda/Placenta enxudiosa”/ Poesia é sempre assim:/ Uma alquimia de fetos,/Um lento porejar /De venenos sob a pele”, do poema “Ars poética”, (FRAGA, 2008, p. 345), o qual foi usado como epígrafe nesse capítulo. Metaforicamente, a poeta tece uma relação bastante íntima entre o processo de escritura poética e a possibilidade de gestação da mulher por meio do léxico e das imagens criadas.

Para apresentar a escritora, partimos de uma entrevista concedida a Giovanni Ricciardi e publicada em “Entrevista com escritores do Norte e do Nordeste” pela Livro.com, em 2009. Esta foi incluída no livro *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*, que é resultado da homenagem à escritora em forma de seminário, realizado na Academia de Letras da Bahia, em 2008, com a organização das professoras e ensaístas Evelina Hoisel e Cássia Lopes, e publicado, em 2011, pela Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA.

O livro, a que nos referimos, apresenta ensaios, depoimentos e resenhas da produção literária de Myriam, contando com a participação de escritoras, poetisas, escritores, ensaístas, jornalistas, críticos literários, a exemplo de Helena Parente Cunha, José Carlos Capinam, Lúcia Vassalo, Adonias Filho, Jerusa Pires Ferreira, Jorge Amado, Bóris Schnaiderman, Angélica Soares, Antonella Roscilli, Florisvaldo Mattos, Ildásio Tavares, Judith Groisman,

João Carlos Teixeira Gomes, Manuel da Costa Pinto, Antonia Torreão Herrera, Cleise Mendes, dentre outros.

Acompanhamos a própria escritora:

Venho de uma família de classe média, profissionais liberais com ligações com a Universidade: médicos, advogados... Meu avô materno, João de Souza Pondé, de antiga família do sertão baiano, era um médico respeitado, com uma grande clientela. De seus nove filhos, três exerciam a medicina, duas de suas três filhas eram casadas com médicos. Os outros filhos, um era advogado, professor da Faculdade de Direito, chegando a reitor da Universidade da Bahia. Os outros dois seguiram a carreira militar, atingindo altos postos em suas corporações. Meu pai, Orlando de Castro Lima, também vinha de uma família numerosa, onde, além dele, dois irmãos eram médicos. Livre-docente da Faculdade de Medicina da UFBA, foi um dos fundadores da Escola Baiana de Medicina, instituição de ensino privado, considerada uma das melhores de nosso Estado, e seu diretor durante 14 anos. Além de um excelente médico, era um homem de grande inteligência e sensibilidade, amava as artes e a literatura e foi um colecionador de gosto apurado. Devo a ele o amor aos livros e às artes, uma sensibilidade um tanto exagerada e certo pendor para a melancolia. De minha mãe, Beatriz Pondé, herdei a obstinação e o senso prático. (FRAGA, 2011, *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p. 302-303)

Segundo Myriam Fraga (2011), com base na entrevista referida, a leitura foi uma prática muito presente em sua vida desde a infância. Em outro ponto, ela destaca, entre suas leituras, os contos de fadas, histórias de aventuras e piratas. A autora cita os Irmãos Grimm, Perrault, Andersen, *As mil e uma noites*, a coleção de Monteiro Lobato. Também são lembrados os nomes de Moby Dick, Balzac, Flaubert, Tostoi e Dostoiévsky. Na lista, ainda há lugar para Charles Morgan, Tomas Mann, Sommerset Maughan, Aldous Huxley e Marcel Proust, bem como Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Edgar Allan Poe, uma de suas leituras preferidas. Em se tratando de poesia, lembra-se dos poetas românticos, contemplando de Castro Alves a Gonçalves Dias. Outros nomes lhes vêm à lembrança, como Baudelaire, Verlaine e os simbolistas franceses, Fernando Pessoa, Camões, Eliot e Pound. Fraga também salienta:

os poetas de minha aldeia, meus companheiros de travessia, passando pelos poetas do Modernismo: Bandeira, Drummond, Jorge de Lima. O primeiro romance de Jorge Amado que li foi Gabriela [...], mas não é o meu preferido. Gosto mais de *Mar morto* e de *Tenda dos Milagres*. Essas foram minhas primeiras descobertas, outras vieram mais tarde, ao longo dos anos, com Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, entre outros. [...] (FRAGA, 2011, *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p. 305)

Myriam Fraga cita uma longa lista de escritores e, certamente, pode não se lembrar de tantos outros autores e autoras. O rol de autores faz parte do cânone da literatura nacional e estrangeira, salientando a formação cultural da poeta. A outros escritores e escritoras,

Fraga dedica poemas, traça diálogo em seus versos e usa trechos de poemas como epígrafes. Ela demonstra a sua admiração por, entre outros, João Cabral de Melo Neto, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Virgínia Woolf, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Haroldo de Campos, Empédocles, Ésquilo, Sônia Coutinho. A poeta também percorre o universo da escultura e dedica um poema à Camille Claudel, escultora que ousou trabalhar com temas considerados inapropriados para as mulheres na sua época, a saber, os nus, sendo considerada uma transgressora.

O relato das leituras da juventude de Myriam nos revela as lacunas existentes no tocante ao lugar ocupado pelas mulheres na produção literária. Isso equivale apontarmos, nunca é demais, que a nossa cultura se constituiu “a partir do olhar hegemônico masculino, quanto às categorias analíticas que sustentaram a institucionalização da literatura como um campo de homens letrados [...]”. (SCHMIDT, 1999, p. 23-24)

Atentamo-nos para o fato de que a escrita das mulheres foi invisibilizada, mas isso não significa que elas não escreviam. Em uma sociedade tão acentuadamente desigual, elas enfrentaram ferrenhos obstáculos para se fazerem ouvidas, lidas, publicadas, saindo do espaço da casa onde, sem consulta, foram obrigadas a permanecerem.

Citamos algumas escritoras que fizeram parte do contexto anterior ou mesmo foram contemporâneas à produção de Myriam Fraga. Entre elas, as Irmãs Brontë, Emily Dickson, Mary Ann Evans, cujo pseudônimo era George Eliot, e Jane Austen. Há uma escritora a quem Myriam Fraga dedicou o poema “Entrando na água”, Virgínia Woolf. Podemos citar várias outras, como Marly de Oliveira, Teresa Horta, Sophia de Melo Bryner Andersen, Astrid Cabral, Cecília Meireles, Lya Luft, Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Rachel de Queiroz, Cora Coralina, Maria Carolina de Jesus. Algumas, inclusive, usavam pseudônimos, o que levanta a hipótese de que seriam levadas mais seriamente se fossem homens.

Para comprovar a existência das mulheres no campo da produção literária, basta acompanhar a sua história no decorrer do tempo nas várias regiões do Brasil e em diversos lugares do mundo. Elas lutaram contra a desigualdade, a discriminação e a busca pelos seus direitos, como o direito à educação, ao trabalho e ao voto, como aponta Luciana Eleonora Deplagne, em “Cixous: o voo transatlântico da Medusa”(2017). Neste, Deplagne comenta a sua tradução de um ensaio de Hélène Cixous, “O riso da Medusa”, publicado em 1975. É importante tratarmos dessa tradução, que integra a obra *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas* (1970-2010), organizado por Isabel Brandão *et.al*, em 2017. Segundo esta autora, o livro contempla vários ensaios, mas alguns deles ainda não haviam sido traduzidos

para o português, gerando uma problemática porque se trata de arcabouço teórico fundamental para as pesquisas envolvendo relações de gênero, mulheres e feminismos no Brasil, o que pode ser explorado para a formação do sujeito desde a graduação. Sobre o texto de Cixous, realçamos a importância atribuída ao ato de escrita da mulher como forma de libertação de uma estrutura em que ela é culpada por tudo, desde as coisas mais simples até as mais complexas. Cixous nota como a mulher constrói na história, entre outros tópicos, a sua própria história. Para nós, um excelente exemplo da culpa imposta às mulheres diz respeito à personagem Lilith.

Muitas das batalhas das mulheres foram registradas em ensaios, transfiguradas em poemas, narrativas, nos periódicos, em produções, por exemplo, desde o século XIX, como nos mostra Constância Lima Duarte em “Feminismo e literatura no Brasil” (2003). A preocupação com as lutas travadas pelas mulheres aparece na produção de muitas autoras, críticas, teóricas, a exemplo das muitas vozes do livro *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Podemos citar também, com base em pesquisas, um número significativo de periódicos que registraram artigos, ensaios e textos literários, comprovando a força das mulheres para quebrarem a redoma em que viviam, posicionando-se como sujeitos críticos e participativos nas relações sociais. E isso passa pela escrita, como defende Hélène Cixous (2017), em “O riso da Medusa”, ao compreender a escrita como uma prática subversiva e capaz de operar mudanças na conjuntura sociocultural.

A partir da entrevista, notamos que, na época da escritora, os homens de famílias com mais poder aquisitivo tinham uma formação universitária. Nesse quesito, diferenciavam-se, geralmente, das mulheres, para quem o “destino” reservava o casamento. Myriam Fraga, filha única, fala também da sua relação com o pai e a mãe:

Minhas relações com meus pais sempre foram excelentes. Sempre me senti amada, muito protegida. Tive tudo que uma menina da minha classe social poderia desejar. Tanto que vivi ao lado deles a vida inteira. Mesmo depois de casada, fomos morar em casas vizinhas, acompanhei-os até o fim da vida. A minha educação seguiu o modelo da época, em colégios particulares para moças. Aos dezoito anos, li *Memórias de uma moça bem comportada*, de Simone de Beauvoir, e levei um susto. Mas já então era difícil escapar da armadilha. Aos dezenove anos, eu estava casada e com um filho. Para variar, meu marido, Carlos Fraga, que faleceu em 2004, depois de uma longa enfermidade, também era ligado à Universidade, pois além de advogado foi professor da Faculdade de Direito e procurador da UFBA. Era então o que se poderia chamar de “um bom partido”. Com um futuro promissor, segundo os cânones da época, seguia os passos do pai, Albérico Fraga, de conhecida família do Recôncavo Baiano, que foi deputado constituinte em 1946 – na mesma ocasião em que Jorge Amado estreava no parlamento, eleito deputado pelo Partido Comunista de São Paulo –, depois secretário da Justiça no governo Mangabeira e reitor da

Universidade Federal da Bahia, em 1963, sucedendo a Edgard Santos, figura mítica em nosso Estado que, nos famosos anos 1950, foi o responsável pela federalização da Universidade da Bahia, dando-lhe projeção nacional na área das artes e da cultura. (FRAGA, 2011, apud HOISEL; LOPES, 2011, p. 304)

Os paradigmas que estruturavam o contexto social e cultural da época vivenciada por Myriam Fraga refletem práticas um tanto invariáveis, atravessando os tempos. A autora pousa o olhar sobre essas questões e constrói uma memória crítica. Ela usa o que “vivenciou” e, parte desse modelo, para revelar o desenho de uma certa época na história.

Mediante o relato de Fraga, percebemos o quanto as relações entre homens e mulheres eram marcadas pelas desigualdades, sustentando a sociedade patriarcal, portanto, centrada na valorização do homem. Médicos, advogados, procuradores, políticos gozavam de status. Imaginamos, então, como as cabeças das jovens eram trabalhadas nos ditos colégios de moça para não deixarem escapar os “bons partidos”, que seguiriam controlando os modos de vida na sociedade, particularmente, os das mulheres.

Os homens gozavam de liberdade, tinham suas aventuras sexuais, ao passo que as mulheres eram vigiadas e deviam seguir as regras da moral e do bom costume, sendo preparadas para desempenharem o papel de boas mães e rainhas do lar desde a infância. Nesse tempo, uma gravidez fora do casamento era um grande problema para as mulheres, e esse receio também era uma forma de acirrar o controle sobre a sexualidade feminina. Observemos que Myriam Fraga tem parte de sua juventude nos anos 50, casando-se também nesse período, isso é, nos conhecidos “Anos dourados”. E esses deflagraram uma repressão muito grande sobre a vida da mulher, definindo um verdadeiro manual a ser seguido, como observado por Carla Bassanezi (2004) em seu texto “Mulheres dos anos dourados”, que faz parte do livro *História das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore (2004).

Conforme Bassanezi, as mulheres não deviam ter intimidades com os rapazes para evitarem a fama de leviana, de garota fácil; não permitirem que os rapazes avançassem o sinal; não usarem roupas ousadas, roupas sensuais; não saírem sozinhas com rapazes ou ficarem em lugares escuros com um homem; as mulheres precisavam controlar seus desejos, mantendo-se virgens até o casamento. Na época, um rapaz dificilmente se casaria com uma moça que não fosse mais virgem. As jovens precisavam, em síntese, adequar-se totalmente às normas, porque os rapazes queriam uma moça de família para o casamento, ou seja, uma mulher recatada, consciente do seu lugar e, certamente, incapaz de contestar o poder do marido.

A poeta, contudo, conseguiu driblar a armadilha que, por muito tempo, limitou as mulheres ao espaço doméstico, ao papel de esposa, mãe e dona de casa. Ela, mesmo se

casando e tendo filhos ainda jovem, começou publicar nos anos 60 e esteve sempre envolvida com questões ligadas à literatura. No seu exercício literário, Fraga criou personagens que assumem um lugar de fala, posicionando-se frente à violência, bem como guiadas pelo desejo de operarem transformações sociais, culturais. O conceito de lugar de fala perpassa as teorias de feministas negras e, nas discussões de Djamila Ribeiros: “pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquização social”. (RIBEIRO, 2017, p. 64) Se às mulheres foram impostos o emudecimento e a invisibilidade, a poesia entra em choque com o autoritarismo e lhes revela um território propício para a insurgência, como acontece com a rainha Vashti, no livro homônimo.

Constância Lima Duarte, em “O cânone e a autoria feminina”, do livro *Mulheres e Literatura – (Trans) Formando identidades* (1997), relembra histórias de mulheres na Europa e também no Brasil que tiveram seus escritos incorporados ao de algum parente escritor; mulheres que se escondiam sob pseudônimos ou mesmo eram orientadas a não tornarem públicos seus textos literários. Segundo a crítica, isso colaborou para o fato “de a produção intelectual de uma mulher praticamente desaparecer da história literária”. (1997, p. 53)

De acordo com Duarte, em outros momentos da história, as mulheres também enfrentaram o peso das teses médicas, que asseguraram a sua incapacidade intelectual, bem como o reforço da sociedade, limitando suas experiências ao âmbito privado. Concernente ao uso dos pseudônimos, Duarte acentua: “visava precisamente preservar a imagem e proteger seu círculo mais íntimo da pressão social, advinda da exposição pública”. (1997, p. 57) Indo além, afirma: “Havia como que uma ‘censura no ar’, uma oposição implícita contra a mulher que escrevesse”. (1997, p.57) E mais:

Também o anonimato – a máscara perfeita da invisibilidade – permitiu às mulheres escamotear o conflito que deve ter sido para muitas um motivo de angústia: ou proteger-se e ter vida privada, ou assinar uma obra e expor-se pela publicação de suas ideias. Entre o ideal feminino e a imagem de artista havia, nesses tempos, uma incompatibilidade quase inconciliável. (DUARTE, 1997, p. 57-58)

Myriam afirma que alimentou o desejo de se tornar escritora e sonhava em ter o seu nome nas capas dos livros desde criança. Ela começou a escrever aos 18 anos, já pensando em publicar, todavia somente:

Em 1963, tomei coragem e enviei três poemas para a secção Porta de Acesso, na revista Leitura, editada no Rio de Janeiro. Tudo no maior segredo, porque não tinha nenhuma segurança se seriam ou não aprovados. Para minha surpresa e alegria não só foram aceitos como elogiados. Logo

depois, comecei a publicar na página literária do Diário de Notícias, depois no Jornal da Bahia, na Tribuna da Bahia e em A Tarde, um dos mais prestigiados jornais de nosso estado. Foi então que conheci o gravador Calasans Neto e nos tornamos amigos inseparáveis. Ele foi um dos criadores das Edições Macunaíma, juntamente com Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares, todos ligados ao movimento cultural iniciado por jovens estudantes do Colégio da Bahia, que ficou conhecido como A jogralesca, e à revista Mapa, que, com apenas cinco números publicados, marcou uma geração. (FRAGA, 2011, p. 306)

Nem todas as mulheres tiveram a oportunidade de, como Fraga, adentrarem os caminhos da escrita, seguindo, de algum modo, “livres”. É importante “Que ela saia do silêncio aprisionador. Que não se deixe enganar, aceitando por domínio a margem ou o harém”. (CIXOUS, 2017, *apud* BRANDÃO, *et. al*, 2017, p. 137) A escolha da escrita como um projeto de vida representou um grande passo para Myriam Fraga. Ela ressalta:

Considero-me uma escritora por destino e vocação. Todos os trabalhos que realizei [...] me direcionaram ao que foi, desde o princípio, meu projeto maior: a palavra. Minhas atividades sempre giraram em torno do ofício de escrever. Quando renunciei a uma carreira universitária, que seria o caminho mais natural às minhas aspirações, dediquei-me de corpo e alma à construção de uma obra literária. (FRAGA, 2011, *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p. 307)

A mulher foi representada, ao longo dos anos, a partir de uma ótica masculina. Quando ela começou a mostrar a sua escrita para o mundo, colocou os perfis criados até então pelos homens em xeque, engendrando um processo de perceber os femininos por um viés plural. Assim, as mulheres começaram a ser delineadas como sujeitos de suas histórias, passaram do papel de representadas para o de representadoras de suas vidas, desejos, medos, fracassos e vitórias.

Com o objetivo de situar o contexto em que Myriam Fraga despontou na arena das Letras, abrimos espaço para algumas anotações a respeito do Modernismo na Bahia. De acordo com João Carlos Teixeira Gomes, em “Presença do Modernismo na Bahia”, que integra o livro *Camões contestador e outros ensaios* (1979), o modernismo chegou muito tarde na Bahia, não apresentou os primeiros impulsos de cunho reformador nesse território, já alcançando a década de 30, marcada pelo processo revisionista da Semana de 1922. Conforme o crítico, o modernismo propagou-se por todas as áreas do país, vindo ao encontro do desejo de renovação que se fazia presente no campo literário no Brasil, mesmo nas cidades marcadas pelo imobilismo literário e ainda presas aos ideários do Parnasianismo, mais que ao Simbolismo.

Consoante Gomes, o modernismo nasceu em São Paulo, já considerada uma metrópole, com um crescimento industrial bastante expressivo e uma economia agrícola

consolidada, que se trata, principalmente, do café. A situação de São Paulo encontrou respaldo nas propostas das correntes estéticas vigentes na Europa, especialmente o Futurismo, de Marinetti, o qual expôs as ideias no primeiro manifesto futurista, em 1909. Gomes acentua:

A glorificação da vida moderna, da máquina, da locomotiva, do avião (que então se chamava de aeroplano), do automóvel, do cinema, das novas conquistas da ciência e da técnica, da expansão cada vez maior das megalópolis de cimento armado com seus arranha-céus, tudo aquilo, em suma, que constituíam alguns dos pontos fundamentais da pregação futurista pôde ter encontrado receptividade mais imediata em São Paulo por sua condição de liderança econômica sobre todo o Brasil. (GOMES, 1979, p. 166-167)

A partir das reflexões de Gomes, em meio à prosperidade de São Paulo, nasceu uma elite cafeeira que ajudou a deflagrar a Semana de Arte Moderna. Esta teve como precursores alguns intelectuais ricos, que viajavam para a Europa, conheciam uma nova concepção de arte e, por ela, foram influenciados. De São Paulo para outros estados, como o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Alagoas, Ceará, Pernambuco, o modernismo fluíu um pouco mais rápido. Estes centros tinham ideias convergentes aos princípios do modernismo paulista em se tratando da necessidade de mudanças no campo artístico.

A Bahia, porém, mantinha um posicionamento de resistência que, na visão de Gomes, estava relacionada às causas econômicas e sociais, bem como às culturais. Elas decorriam de questões históricas da formação da Bahia e da atuação do crítico Carlos Chiachio, radicado no estado. Para Gomes, a Bahia vivia em situação de estagnação, de atraso, não compreendendo as propostas do Modernismo logo de início. E, também em solo baiano, novos e talentosos poetas buscaram apoio em Chiachio que, para o autor de *Camões contestador e outros ensaios*, era uma figura brilhante, com vasta cultura, visão crítica e muita sensibilidade literária:

mas intoxicado pelo conservadorismo da sua própria formação humanística de fundamentos clássicos e também pelo conservadorismo baiano, de que se faria, alias, intransigente intérprete, apesar de ter desfrutado do conceito de ter sido um agitador da nossa vida intelectual. (GOMES, 1979, p. 170)

Conforme Jorge Amado em “Academia dos Rebeldes”, que integra o livro *Literatura baiana: 1920-1980*, organizado por Valdomiro Santana (2009),

na década de 1920, na Bahia, os três escritores que se revelaram – antes de qualquer revista, grupos ou movimento literário – foram: Eugênio Gomes, com o poema “Moema”; Herman Lima, que era cearense, com os contos de Tijipió [...] e Godofredo Filho, com os seus poemas, sobretudo com o Poema de Ouro Preto. (AMADO, 2009, p. 13)

João Carlos Teixeira Gomes (1979) assinala quatro fases do Modernismo na Bahia. A primeira é marcada pelo lançamento da revista “Arco e Flexa”, em 1928, momento em que o crítico inclui os nomes dos poetas Eurico Alves, Godofredo Filho, Carvalho Filho e Hélios Simões.

Anteriormente ao nascimento da revista *Arco e Flexa*, surgiu a “Academia dos Rebeldes”, em 1927, tendo como representantes, entre outros, de acordo com Jorge Amado (2009), Pinheiro Viegas, Walter da Silveira, Sosígenes Costa e o autor de *Tenda dos milagres*, *Mar morto*, e muitos outros. Esse grupo propagou seu manifesto na revista *Meridiano*, que teve apenas um número. “A Academia dos Rebeldes”, nos anos 30, também publicou uma revista intitulada *Momento*, considerada a primeira revista modernista envolvida com temas da arquitetura e do urbanismo moderno. Ela circulou entre 1931 e 1932, apresentou nove números e teve um papel muito importante no processo de renovação cultural baiano.

O segundo momento modernista na Bahia, de acordo com Gomes, é representado pelo *Caderno da Bahia*, publicado entre 1948 e 1951 e contou com nomes como Vasconcelos Maia, Wilson Rocha, Cláudio Tuiuti Tavares, Darwin Brandão. Era um momento pós-guerra e havia uma preocupação, não só com os valores estéticos, como também com o aspecto político no posicionamento dos escritores.

Em relação à terceira fase, “O terceiro momento do Modernismo na Bahia é assinalado pela publicação, em 1957, da revista “*Mapa*”, editada com a colaboração da Associação Baiana de Estudantes Secundários e dirigida por Fernando Peres”. (GOMES, 1979, p. 192) Para Gomes, antes da Revista *Mapa*, o grupo organizou uma “série de espetáculos de teatralização poética que realizou no pequeno teatro do Colégio Estadual da Bahia sob o nome de “As Jogralescas”, entre 1956 e 1957”. (GOMES, 1979, p. 194) Os espetáculos foram:

uma iniciativa pioneira no Brasil e se destinava a levar ao conhecimento direto do público a poesia de modernistas como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Raul Bopp, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, que ainda eram desconhecidos ou vistos com reservas na Bahia no início da década de 60. (GOMES, 1979, p. 194)

Recorremos, para falar sobre a revista *Mapa*, à obra *Literatura Baiana: 1920-1980*, organizada por Valdomiro Santana, mais precisamente “A geração de Glauber Rocha”, em que o poeta Florisvaldo Mattos nota: “concomitantemente ao *Jornal da Bahia* surgiu a revista *Mapa*, criada e dirigida por Fernando Peres e Glauber Rocha. Aí então se centralizou

um grupo do qual faziam parte Calazans Neto, Paulo Gil Soares, eu, Carlos Anísio Melhor, João Carlos Teixeira Gomes, [...]”. (MATTOS, 2009 *apud* SANTANA, 2009, p. 73) Também acerca do terceiro momento do Modernismo, João Carlos Teixeira Gomes cita, entre outros, Júlia Conceição, Lina Gadelha, Carlos Anísio Melhor, Silva Dutra, Alberico Mota, Frederico Souza, José de Souza Castro. A essa primeira geração veio se juntar, mais tarde, entre outros, por se identificarem com “propósitos comuns, ficcionistas e poetas do nível de João Ubaldo Ribeiro, Florisvaldo Mattos, Sônia Coutinho, contista com vários livros publicados, [...] Myriam Fraga [...]”. (GOMES, 1979, p. 195)

Francisco de Assis Almeida Brasil salienta em *A poesia baiana do século XX*: antologia (1999), “a atuação cultural de Myriam Fraga, na Bahia, corresponderia à terceira fase do Modernismo regional, quando surge a revista Mapa, As jogralescas”. (1999, p. 164) Embora tenha existido por pouco tempo, a revista apresentou importantes e mais numerosos poetas que outros momentos do Modernismo baiano. Entre os poetas, majoritariamente homens, o escritor cita Florisvaldo Mattos, Silva Dutra, Adelmo Oliveira, Carlos Anísio Melhor, Raimundo Amado Gonçalves; Fernando da Rocha Peres, Myriam Fraga, Affonso Manta, José de Oliveira Falcón.

Em seu editorial, a revista afirmava:

Mapa é um sonho acalentado em salas e corredores.
Mapa é trecho da vida, que deverá permanecer e frutificar.
Queremos as gerações passando por estas páginas, queremos passado presente como é, e do futuro quando chegar.
Ambos, presente e futuro, devem entregar tudo de si através do pensamento moço. O jovem tem um destino, tem uma Bandeira não para carregar em desfile patriótico, e sim para abrir ao vento e ficar alerta. Cantaremos o hino escutando o inimigo. Semearemos a terra matando a erva má.
Mapa é uma afirmação do que somos. Mocidade voltada para problemas de arte, e que não deixa de conhecer os interesses do Brasil. Se na hora for necessário um grito de abaixo, saberemos como dá-lo. As esperanças estão voltadas para nós. Só nos resta continuar o caminho aberto para uma pátria livre dos abraços interesseiros. Este é o nosso objetivo e para isto estamos em Mapa, esperando o momento, Unidos, irmãos e cheios de confiança no futuro. (GOMES, 1979, p. 192-193)

Para Gomes, os periódicos *Revista da Bahia* e *Serial* completam “o ciclo do Modernismo na Bahia”. (1979, p. 196) O primeiro é de 1965, e o outro publicou o nono número em 1978. Gomes, entre os vários nomes, cita o de Rui Espinheira Filho, Antônio Torres, Antônio Brasileiro, Carlos Capinam, Cid Seixas Fraga Filho, Maria da Conceição Paranhos, Ildásio Tavares, Edilene Matos, Ciro de Mattos, Afonso Manta.

Ao recorrermos aos livros que se referem à Literatura baiana, a escassez de nomes de escritoras nos chama atenção. Em torno das revistas e grupos, os homens aparecem de forma

maioritária. Se recorrermos aos livros que tratam da História da Literatura no Brasil, veremos que o número de autores é significativamente grande, todavia, em se tratando de escritoras, o número é bastante reduzido. Muitas autoras, inclusive, foram esquecidas por um longo tempo e estão sendo resgatadas e publicadas, como a escritora maranhense, Maria Firmina dos Reis.

Uma das escritoras citadas no ensaio de Gomes e no livro organizado por Santana é Myriam Fraga. Ela lançou seus primeiros livros durante os anos 60, “no momento da grande explosão da literatura de autoria feminina ocorrida no Brasil, [...] quando inúmeras e reconhecidas escritoras brasileiras começaram a publicar seus livros, iniciando suas carreiras literárias”. (CUNHA, 2011, p. 95)

Fraga, que tanto falou do mar e das imagens urbanas, nomeou seus primeiros livros de *Marinhas* (1964), e *Sesmaria* (1969). O primeiro livro, com gravuras de Calazans Neto, foi publicado pelas Edições Macunaíma. Mais tarde, originou duas obras: *Pescadores de Mar grande* e *A ilha*. *Sesmaria* recebeu o prêmio Arthur de Salles, que é o nome de um poeta baiano simbolista, cuja produção literária tem raízes no início do século XX e foi publicado pela Imprensa Oficial da Bahia. Sobre o prêmio, Myriam Fraga relembra que os poetas Godofredo Filho, Florisvaldo Mattos e o professor e crítico Eduardo Portella compuseram a comissão julgadora.

Sesmaria teve uma segunda edição em 2000 e gira em torno da história da cidade de Salvador, de fatos e personagens históricos e da invasão de Salvador pelos holandeses no século XVII. A respeito do mesmo, Cid Seixas pontua: “[...] no encaminhamento da temática pode ser comparado a épicos modernos como *Mensagem*, de Pessoa, ou *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, é uma captura de vozes históricas em torno da Cidade da Bahia e do feudo de Garcia D’Ávila”. (2021, p. 33)

E, nesse ponto, retomamos as reflexões da historiadora Sandra Pesavento (2004), quando ela se refere ao olhar do historiador, da sua capacidade de perceber o que os outros não apreendem, ao terem “esta visão mágica de uma temporalidade escoada”. (PESAVENTO, 2004, p. 25) A poeta explora estratégias que lhe possibilitam trazer para o tempo presente, por meio da memória, uma temporalidade que poderia ter sido. Não se define o “foi assim”. “O nomear, tarefa primordial da poesia, é este penetrar no âmago das palavras, portanto, da história” (HOISEL, 2008, p. 11), criando outras realidades e outras histórias.

Compartilhamos alguns versos do poema “A cidade”, que faz parte do livro *Sesmaria*:

Foi plantada no mar

E entre corais se levanta.
 O salitre é seu ar,
 Sua coroa, sua trança
 De salsugem,
 Seu vestido de ametista,
 Seu manto de sal
 E musgo.
 (FRAGA, 2008, p. 49)

É fundamental evidenciar a imponência atribuída à cidade pela poeta. Ela seleciona elementos lexicais capazes de transfigurar a geografia local na imagem de uma rainha. O eu lírico descreve sua roupa, o manto, a coroa e o ambiente de que faz parte. Entre as águas, a cidade ostenta sua majestade.

Conforme Helena Parente Cunha, “até meados do século XX, eram raras as vozes femininas merecedoras do reconhecimento literário por parte do irretorquível poder das instâncias canônicas que decidiam o destino de quem subiria para as glórias do Olimpo, ou desceria para as frias sombras do esquecimento”. (CUNHA, 2011, p. 95)

É também na década de 60 que várias outras escritoras publicaram seus primeiros livros, como a já citada Helena Parente Cunha, Marly de Oliveira, Carolina Maria de Jesus, Sonia Coutinho, Lya Luft, Marina Colasanti, Maria da Conceição Paranhos, Cora Coralina, Nelida Piñon, Astrid Cabral, Orides Fontela e muitas outras.

Das escritoras citadas, algumas são baianas. Entre elas, Helena e Sônia. A primeira é de Salvador, como Myriam Fraga; a outra, de Itabuna. A primeira publicou poemas, contos, romances e ensaios; a última, contos e romances; Helena foi professora, Sônia, jornalista; as duas foram tradutoras e viveram um tempo fora do Brasil; as duas assinaram colunas literárias em jornais e tiveram o Rio de Janeiro como cenário das carreiras literárias. Helena lançou o primeiro livro em 1965, ao passo que Sônia publicou em 1966, ou seja, na mesma década que Myriam, como vimos. Elas receberam vários prêmios e Sônia, inclusive, ganhou o Jabuti. Helena e Sônia têm reconhecimento no Brasil e no exterior. Como Myriam Fraga e outras autoras, elas abordam questões de gênero. As escritoras, como cremos, são influenciadas pelo lugar social que ocupam e de onde parte o discurso, o seu lugar de fala, a formação cultural. Certamente, há outras especificidades que perpassam o processo de escritura, e as autoras, ao elegerem seus temas, constroem caminhos muito particulares.

A escritora Helena Parente Cunha (2011) relembra que o seu primeiro contato com Myriam Fraga aconteceu quando foi publicada a *Antologia Moderna poesia baiana* (1967), momento em que alguns poetas, Antônio Brasileiro, Florisvaldo Mattos, Ildásio Tavares, Carlos Capinam, viram poemas de Myriam Fraga publicados fora da Bahia.

Retomamos a linha temporal das publicações de Myriam Fraga. Citamos o *Livro dos Adynata* (1973) – também publicado pela Macunaíma, com gravuras de Calazans Neto e prefácio de Jerusa Pires. Este livro trata das várias impossibilidades e apresenta três partes: I – Definição ou da impossibilidade de dizer: “Aqui não falo/ Que a língua é um travo/ De maldizer./ Aqui não falo,/ antes me calo,/Que a vida é um favo de maldizer.”(FRAGA, 2008, p. 139-140). Nesses versos, o eu lírico faz um jogo entre as palavras “travo” e “favo”, mostrando a antítese no par amargo x doce e, recorrendo às cantigas de maldizer, revela um tempo de bocas caladas, em que não se podem nomear os sujeitos a serem criticados. Na segunda parte do livro, II – Paisagem ou da impossibilidade de ver, acompanhamos o espaço urbano tomado pelo caos, onde a “cegueira” controla os sujeitos. A poeta, de maneira crítica, constrói a cidade mergulhada em um tempo de violência: “Aqui não vejo,/Que a luz é chave/De dois segredos./ Cem olhos cegos/ Enrugam a pálpebra/ Sobre o que espreito.” (FRAGA, 2008, p. 147). Na última parte, III – Persona ou da impossibilidade de ser, por meio de um metapoema, a poeta constrói o espaço da criação poética como lugar de (re) existir: “Aqui não sou,/ Antes me invento,/ Num só instante/ Duplo momento. (FRAGA, 2008, p. 155). .

Myriam Fraga, sobre *O livro dos Adynata*, diz: “foi escrito num momento de privação das liberdades mais essenciais. Considero este livro um dos meus trabalhos mais bem realizados, tanto na estrutura quanto na forma”. (FRAGA, 2011, p. 315) Sabemos que se trata da Ditadura Militar no Brasil. Novamente, fatos históricos são transfigurados em ato poético, permitindo-nos lembrar da reflexão de Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), “Sem a história – [...] o poema não poderia nascer nem encarnar-se; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo”. (2012, p. 193). Poesia e história estão imbricadamente entrelaçadas. A respeito do termo *Adynata*, a ensaísta e estudiosa de Cultura Popular, entre outros temas, Jerusa Pires observou que “está muito ligado ao mundo virado de cabeça para baixo, uma recorrência que, na poesia medieval, foi muito intensa, o mundo ao contrário, ao revés”. (FERREIRA, 2011, apud HOISEL; LOPES, 2011, p. 141), o que acompanhamos na leitura da obra de Fraga, em suas impossibilidades.

Ainda nos referindo ao livro que Myriam Fraga revela como melhor realização, citamos as epígrafes para as várias impossibilidades. A escritora, entre outras, usou um trecho da música “Agora falando sério”, de Chico Buarque: “Agora falando sério/Preferia não falar”, lançada em 1970; e os versos de Mário de Sá-Carneiro: “Chora em mim um palhaço às piruetas”, de 1937.

A obra *O livro dos Adynata* foi lançado em um momento em que o movimento

feminista tomava forma no Brasil. De acordo com Cynthia Sarti (2004):

Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americanas, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias. (SARTI, 2004, p. 36)

Diferentemente do pensamento de Cynthia Sarti, a crítica Constância Lima Duarte (2003) percebe lampejos de um certo feminismo mais cedo, já no século XIX, do qual cita dois momentos: 1830 e 1870. O primeiro teve como precursora Dionísia Gonçalves Pinto, cujo pseudônimo era Nísia Floresta Brasileira Augusta, uma nordestina do Rio Grande do Norte, que viveu entre 1810 e 1885, residiu em vários lugares do país, a saber, Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro, mudando-se para a Europa. De acordo com Duarte, Nísia foi uma das primeiras mulheres que conseguiu publicar textos na grande imprensa. Ela publicou, em 1832, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* considerado pela crítica o primeiro livro no Brasil a abordar questões ligadas à educação e ao trabalho como um direito das mulheres. O livro também coloca ênfase na inteligência e no direito ao respeito às mulheres. A obra citada foi publicada em um momento em que poucas mulheres sabiam ler e escrever. Para Duarte, ele é o texto introdutório do feminismo no Brasil, mesmo sendo inspirado por outras leituras. No entendimento de Duarte, a escritora brasileira ocupa o mesmo patamar de autoras do pensamento europeu, conseguindo ligar as ideias do exterior e a realidade brasileira.

O segundo momento do feminismo, para a crítica, surge em torno dos anos 1870 e é representado por um grande número de revistas e jornais, editados no Rio de Janeiro e em diversos pontos do país, repercutindo um pensamento feminista e, talvez, sendo considerado de caráter mais jornalístico. Nesse contexto, de acordo com Duarte, houve a ampliação da educação e a luta pelo direito ao voto, concretizando-se este, inicialmente, no Rio Grande Do Norte. É também durante o período da segunda onda do feminismo no Brasil que mulheres das classes média e alta passaram a cursar o ensino superior no Brasil ou fora do país, encontrando resistência dos homens, uma vez que eles as consideravam incapazes de assumirem outro trabalho além das atividades domésticas.

O terceiro momento é ainda marcado pela busca do voto feminino, as lutas pela emancipação das mulheres. É nesse contexto que surgem, entre outros, o nome de Bertha Lutz, mulher incansável na luta pelos direitos das mulheres. No final dos anos 1920, realiza-

se a primeira eleição com a participação de mulheres e, no Rio Grande do Norte, em 1929, foi eleita uma mulher. No restante do país, as mulheres só puderam votar em 1945. Na década de 1930, Rachel de Queiroz lançou seu primeiro livro *O quinze*, cuja história de flagelos causados pela seca, mostra uma personagem feminina que não segue os preceitos da tradição, ou seja, casar-se, viver à tutela do marido e cuidar da família. Não podemos esquecer de ressaltar que esta escritora foi a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras, reduto majoritariamente masculino ainda no século XXI.

A quarta onda do feminismo é demarcada a partir dos anos 1970, que foi instituído como “O ano Internacional da mulher”, 1975, definido pela ONU, e o dia 08 de março como “Dia internacional da Mulher”. No contexto da quarta onda do feminismo, concernente Duarte, as mulheres passaram a ocupar cargos políticos, continuaram a dirigir jornais, abordando a violência contra as mulheres, o preconceito contra as mulheres negras, a política do corpo, a vida das operárias e das mulheres que viviam nas periferias, propondo discussão sobre a amamentação, prostituição, jornada dupla, entre outros temas. Para Duarte (2003), nos anos 70, as mulheres brasileiras lutaram contra a ditadura militar e suas imposições, pelo direito ao prazer, à sexualidade, ao aborto, enfrentando uma conjuntura histórica e política diferente daquela de outros países. Para Izabel Brandão *et. al* (2017) e as ensaístas do livro supracitado, os feminismos dos anos 70 passaram pela efervescência política dos anos 60; propuseram uma política da representação; a revisão dos textos da cultura; a problematização de discursos e símbolos falococêntricos, como explicita Hélène Cixous (1975); e também as relações construídas entre a natureza e a cultura, que são responsáveis por atribuírem o espaço da natureza à mulher; e, ao homem, o da cultura.

Segundo Duarte (2003):

No final da década de 1970 e ao longo dos anos de 1980, um movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre as pesquisadoras. É desta época a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll; assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do Neim – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; do Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do Nemge – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP; entre muitos. (DUARTE, 2003, p. 167)

Em relação ao campo da literatura, diversas escritoras assumiram uma posição

política contrária ao governo da ditadura, como Nélida Piñon que se posicionou contra a censura. Nélida foi a primeira escritora a se tornar presidente da Academia Brasileira de Letras. Duarte cita várias escritoras, cujas temáticas tocam em pontos importantes para as mulheres, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras.

A respeito dos anos 90, Duarte ressalta a crença de pessoas que acreditam no atendimento de todas as reivindicações das mulheres, gerando um momento de pós-feminismo. Para ela, contudo, apesar das conquistas em várias áreas de saber e da vida em sociedade, ainda há muitas práticas nas quais se percebe a presença da tradição patriarcal, como por exemplo, o número menor de mulheres a ocuparem cargos de direção, a presença das mulheres em assembleias e a violência doméstica. Isabel Brandão *et.al* (2017) e as ensaístas que compõem o livro *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas* (1970-2010), em relação à década de 90, propõem discussões que contemplam a relação entre o gênero e as suas intersecções, por exemplo, classe social, religião, raça, etnia, sexualidade, mostram o protagonismo feminista que engendrou transformações, entre outras, na politização de sujeitos considerados subalternos, os estudos culturais e pós-coloniais. As autoras sinalizam que as diferenças não podem ser usadas como forma de opressão, exclusão, e os sujeitos não podem ser limitados a partir dos lugares que ocupam.

Retomamos o final dos anos 70, quando Myriam Fraga publicou *A cidade*, em 1979, desmembrado da primeira parte de *Sesmaria* e também *O risco na pele* (1979). O último, ao contrário dos outros, até então, foi publicado pela Editora Civilização Brasileira, atravessando as fronteiras da Bahia. O livro conta com poemas escritos entre os anos de 1964 a 1977. Chama a nossa atenção o primeiro poema, “A esfinge”, escrito em 1964. Na segunda estrofe, encontramos: “Por ser mulher e pássaro/E leoa, /Tendo forjado em aço/As minhas garras, / É que se espantam/E se apavoram.” (FRAGA, 2008, p. 163) Os versos mostram a consciência da poeta em construir um discurso que põe em tensão questões ligadas à condição da mulher, partindo da simbologia da esfinge. Myriam Fraga faz uma representação do sujeito lírico, revisando o símbolo da esfinge. E, no processo de revisão, a esfinge não é o monstro que impõe enigmas e devora quem não os decifra. Podemos compreendê-lo como uma figura feminina, múltipla. No momento da publicação de *O risco na pele*, na década 70, o Brasil estava vivendo uma efervescência cultural, e o feminismo apontava problematizações relacionadas às desigualdades entre os gêneros; a opressão e a submissão entre os gêneros como uma prática construída; as diferenças de salários entre homens e mulheres; a violência sexual; a violência doméstica; o direito de ter ou não ter

filhos, como aponta Paola Cappellin Giuliani (2004), em seu artigo “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira”, do livro organizado por Mary Del Priore a que já nos referimos.

Em 1981, pela mesma editora, Myriam Fraga publicou *As purificações ou O sinal de Talião*. Este e *O risco na pele* contaram com a apresentação de Mário da Silva Brito, de acordo com Fraga, “o grande historiador do Modernismo de 1922”. (FRAGA, 2011, apud HOISEL; LOPEs, 2011, p. 315) Em 1983, nasce *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, “um disco-livro [...] ,com apresentação de Jorge Amado [...], recriação de uma antiga lenda indígena sobre a descoberta do fogo, musicado por Carlos Pita e ilustrado por Calasans Neto”. (FRAGA, 2011 apud HOISEL; LOPEs, 2011, p. 315) Deste livro, citamos o poema “Cantiga”: “Nas fontes de bem-querer/ Bebo águas de alegria/Olho do Sol é meu guia/Coaraci, Coaraci,/ Mãe deste dia.”(FRAGA, 1983, p. 301), em que temos Coaraci como representação do Sol, e a assonância marcada na terminação das palavras “alegria”, “guia” e “dia”, produzindo a sonoridade nos versos. Em 1985, seis poemas de *As purificações ou O sinal de Talião* foram traduzidos como *Six poems*¹(português e inglês), por Richard O’Connell.

Em 1992, Fraga publicou *Os deuses lares*, cuja apresentação foi feita por Bóris Schnaiderman. No que se refere ao livro supracitado, Helena Parente Cunha assinala “Penélope é a presença açambarcadora, dona e senhora da enunciação, enquanto Ulisses é a onipresente ausência do enunciado”. (2011, p. 98) Em 1994, os poemas do livro *A cidade* foram traduzidos para o alemão por Curt Meysehr-Clason com o título de *Die Stad*. Um ano depois, em 1995, o público conheceu *Sete poemas, de amor e desespero, de Maria de Póvoas, também chamada Maria dos Povos, à partida do poeta Gregório de Mattos, para o degredo em Angola*. Segundo o site oficial da escritora², os poemas foram escritos em 1987 para compor a peça “Gregório de Mattos e Guerra”, contando com roteiro e direção de Márcio Meirelles. Mais tarde, em 1995, foi publicado pela Edições Macunaíma.

O livro *Femina*, de 1996, rendeu à escritora Myriam Fraga o prêmio Copene Cultura e Arte. Nesta obra, ela apresenta diversos perfis femininos ao público, abarcando figuras míticas, bíblicas e e históricas. Sobre o livro supracitado, Helena Parente Cunha acredita que a Penélope de *Os deuses lares* tem sua versão final no poema homônimo do livro *Femina*. Para ela, no primeiro caso, a personagem Penélope “já se distancia da emblematizadora

¹ Biografia. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/biografia/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

²Dados ampliados em Biografia. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/biografia/> . Acesso em: 22 dez. 2022.

tradicional, mas ainda vive do que tece, ponto e nó/laçada e cultua os seus deuses com azeite e sal e terra. Embora consciente de sua superioridade em relação ao esposo, permaneceu no Mar insano de sua interminável viagem”. (CUNHA, 2011, *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p. 103) No poema sem título de *Os deuses lares*, Penélope não consegue se desvincular da espera. Para Helena Parente Cunha:

[...] a Penélope de Femina se rebela, sem precisar recorrer aos venenos e que ela mesma prepara destes cuspes, desta saliva/amarga/desses fusos/ - roca e roca. Termina o interminável bordado e, sem se deixar tocar ou emocionar ante a clara recordação de Ulisses e sua força, reconhece a paz que lhe faltara durante os anos da ausência e reconhece o final do ciclo e da espera. E não vai estar nem aí para Ulisses quando ele chegar. (CUNHA, 2011, *apud* HOISEL; LOPES, 2011, p.103)

A escritora Helena Parente Cunha faz referência ao poema “Penélope” ao citar o livro *Femina* (1996). No entanto, em 1981, o poema de mesmo título integrou o livro *As purificações ou O sinal de Talião*, ou seja, em torno de quinze anos antes da publicação de *Femina*, a poeta publicou o poema “Penélope”. Nele, ao invés de Penélope permanecer fiando e desfiando enquanto Ulisses estava envolvido em suas batalhas, ela tem a consciência de que o tempo havia passado e de que já não era a mesma. Portanto, liberta-se do modelo de mulher à espera do sujeito amado. Para ilustrar a nossa fala, transcrevemos alguns excertos do poema: “Hoje desfiz o ultimo ponto, / A trama do bordado. / Reconheço no silêncio a paz que me faltava. / O ciclo está completo, /A espera acabada./Quando Ulisses chegar,/ A sopa estará fria”.(FRAGA, 1981, p. 65)

Para o professor, poeta e ensaísta Cid Seixas:

Seu livro *Femina* é um testemunho eloquente do lugar da mulher no universo da criação e da inteligência. [...]. Todos os poemas giram em torno de um só e único eixo, o ser mulher. Cada poema é uma fala de personagens. Alguns imortalizados ou tornados clássicos pela tradição literária, como as mulheres retiradas da Bíblia para o espaço profano e sagrado do poema. Outros personagens, bem nossos, saem da aridez das caatingas, como Maria Bonita, para adquirir voz profunda e cortante, como seu punhal de guerreira, no texto de Myriam Fraga. (SEIXAS, 2018, p. 103-104)

Ainda sobre *Femina*

Desde *Sesmaria*, de 1969, que Myriam Fraga elege, canta e conta um tema que serve de centro constelar do livro. Esse procedimento, na verdade, pode ser flagrado aqui e ali em outros dos seus trabalhos, mas sem a mesma nitidez. Tanto *Sesmaria* quanto *Femina* ultrapassam a condição de reuniões de poemas dispersos para afirmar o estatuto de obras orgânicas em que os poemas são falas de um grande diálogo. Não por acaso, o tom épico se infiltra igualmente no lirismo de *Sesmaria* e na obra da maturidade da autora. No livro escrito nos anos sessenta, a poeta cantava a sua cidade;

agora, é o mundo, com todas as suas mulheres, que vem ao encontro da poesia de Myriam Fraga. Mitos sociais e individuais reinventam o universo da mulher, permitindo àquela que outrora cantou a sua cidade erguer a voz para cantar o mundo. (SEIXAS, 2018, p. 105-106)

Myriam Fraga publicou diversas biografias: *Castro Alves*, da Coleção Crianças Famosas, 2001; *Jorge Amado* (s.d); *Jorge Amado*, Ed. Moderna, Mestres da Literatura, 2003; em 2004, também pela Editora Moderna, Mestres da Literatura, saiu a biografia de *Castro Alves*; *Carybé* – Ed. Moderna, Mestres da Pintura, 2005; *Luiz Gama* – a luta de cada um, em 2005; em 2007, também pela Editora Moderna, a série Mestres da Literatura, foi publicada a biografia de *Graciliano Ramos*.

Paralelamente à produção poética, Myriam Fraga integrou diversas antologias, tanto brasileiras quanto internacionais. Citamos *Cinco poetas* (1966); *Antologia da moderna poesia baiana* (1967), que saiu pela Editora Tempo Brasileiro; *25 poetas da Bahia* (1968); *Sete Cantares de amigos* (1975); *Antologia de poetas da Bahia, publicação em braile* (1976); *Em carne viva* (1984); *Poetas Contemporâneos* (1985); *Simulations* (1993); *Sincretismo – a poesia da geração 60* (1995); *Modernismo Brasileiro* (1997); *Poésie du Brésil* (1997); *Poesia em Lisboa* (1998); *A poesia baiana no século XX* (1999); *Águas dos trópicos*(2000); *Antologia de poetas brasileiros* (2000); *A paixão premeditada* (2000); *Poetas da Bahia: século XVII ao século XX* (2001); *Antologia da poesia brasileira*, (2001); *Companhia de poetas* (2003); *Palavra de Mulher*(2003); *Perfil Grécia – em poetas do Brasil* (2004); *Geopoemas/ Geopoems* (2007); *O cangaço na poesia brasileira* (2009); *Memória da Bahia* (2009); *Poesia Viva em revista* (2011); *Transbrasiliiana – 36 mujeres poetas de Brazil* (2013); *Autores Baianos: um Panorama* (2013) – uma edição em português, inglês, alemão e espanhol; *As Mulheres Poetas na Literatura Brasileira* (2021).³

Na prosa, produziu *Flor do sertão* (1968), *Uma casa de palavras* (1997), *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves* (2002). Segundo Cid Seixas, “[...] ela realiza um substancial estudo sobre a vida de Leonídia Fraga, uma das primeiras musas do poeta Castro Alves” (2021, p. 33); e, para isso, toca em um tema muito delicado: amor e “loucura”. Myriam Fraga publicou *O pássaro de sol*, ilustrado pela argentina radicada na Bahia desde 1986, Olga Gómez, professora de desenho e pesquisadora de formas animadas, uma parceria com A Roda, teatro de bonecos, que foi levado aos palcos, em Salvador, durante o São João em 2010. O projeto *O pássaro do sol* foi encenado e recebeu o Prêmio Funarte de Teatro

³ Dados disponíveis em FRAGA, Myriam. **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado, 2008, sp. Dados ampliados em Biografia. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/biografia/> . Acesso em: 22 dez. 2022.

Myriam Muniz (atriz que atuou no cinema e teatro e se envolveu com a formação de outros artistas). *O pássaro do sol* foi publicado em 2012 e, mais tarde, em 2018. Em 2012, nasceu *Uma casa de palavras* – 10 anos depois.

Em 2013, Myriam Fraga publicou *Memórias de alegria*, obra que registra ensaisticamente, sua relação de amizade com Jorge Amado e Zélia Gatai ao longo de muitos anos. No mesmo ano, *Uma casa de palavras: vinte e cinco anos depois* (2013); em 2015, publicou *Rainha Vashti*, poema dramático, também ilustrado por Olga Gómez e publicado pela Editora *A roda, teatro de bonecos*. Nessa obra, como acontece em muitos de seus livros, a poeta recorre a tempos distantes para problematizar questões ligadas às mulheres; ela retoma a narrativa bíblica e apresenta ao público o choque entre a rainha Vashti e Ashuero, desvelando o quanto as relações de poder decidem os destinos e explicitam as desigualdades entre homens e mulheres.

Em 2016, o público conheceu o livro *Ventos de verão*, crônicas publicadas esparsamente na “Coluna Linha D’Água” do Jornal *A Tarde*, do qual Myriam Fraga foi colaboradora durante vinte anos, no período de 1984 a 2004. Postumamente, em 2017, foram publicados dois outros livros: *Poemas*, pela Editora 7 Letras, com o prefácio do professor e crítico Eduardo Assis Duarte e *Mínimas estórias gerais*, que retoma muitas crônicas escritas na coluna a que já nos referimos. Este último livro é uma edição comemorativa dos 100 anos da Academia de Letras da Bahia e dos 80 anos da escritora. Fazem parte dele, dentre outras, as crônicas “A fênix”, que integra o corpus da pesquisa e “Navegações”. Em 2018, foi publicado *Peregrinos e torta de maçã: impressões de viagem*, com ilustrações de Paloma Amado, livro que retomas as anotações feitas pela escritora durante uma viagem a convite do governo norte-americano para participar do Programa Writers in Visitors, em 1985. Em 2021, três obras da escritora foram reeditadas com o selo Myriam Fraga, pela Editora Oiti, por meio do Programa Aldir Blanc na forma de E-book. Elas são *Poesia reunida*, *Poemas* e *Mínimas estórias gerais*.

A carreira de Myriam Fraga contemplou, além da vasta e diversificada produção literária, a atuação como diretora do Departamento de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que foi criado a partir do projeto do Centro de Estudos de Literatura Luiz Gama, conhecido como Centro de Estudos de Literatura, de sua autoria. Myriam participou do Conselho Estadual de Cultura, órgão em que teve atuação muito importante junto ao Serviço de Difusão Cultural; foi membro do Conselho Federal de Cultura (1990-1993); Conselho Federal de Política Cultural (1993-1996); Conselho Estadual de Cultura (1992-2006); Conselho da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB (2004 a 2006);

Conselho Universitário da Universidade Federal da Bahia; Conselho da Associação Baiana de Imprensa – ABI; Conselho de Cultura da Associação Comercial da Bahia – ACB; Conselho da Fundação Pierre Verger e do Instituto Carybé.

A escritora Myriam Fraga foi citada em publicações brasileiras e estrangeiras, como podemos elencar *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, de José Paulo Paes e Massaud Moisés (1968); *Grande Enciclopédia Delta Larousse* (1972); *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, de Afrânio Coutinho (1990); *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (1997) e *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: 1711-2001*, de Nelly Novaes Coelho (2002).

Ela participou como escritora e convidada de muitas conferências, seminários, tanto no Brasil quanto em outros países, como: I Encontro da Poesia Brasileira – Semana Joaquim Cardoso, em Recife (1981); II Bienal Nestlé de Literatura, em São Paulo (1984); Brazilian Writers Project, nos EUA (1985); 40º Congresso da União Brasileira de Escritores, UBE, em São Paulo (1986); III Bienal Nestlé de Literatura, em São Paulo (1986); 5º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros, PUC – Rio Grande do Sul, (2001); Simpósio sobre a Cultura e a Literatura Caboverdianas, em Mindelo, Cabo Verde (1986); Encontro Poesia em Lisboa, em Lisboa (1998); III Congresso Nacional de Escritores, em Pernambuco (2002); Colloque Jorge Amado, Sorbonne, em Paris (2002); Encontro sobre poesia, Journée d’Etudes sur le sujet “A quoi bon la poésie aujourd’hui”, na Universidade de Rennes, França (2005); Festival Literário de Parati – FLIP, Rio de Janeiro (2006); Festival Literário de Porto de Galinhas, Recife (2007); Semana do Brasil, em La Rochelle, França (2007); Salão do Livro de Guarulhos (2011); Dia Internacional do Museu – Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, São Paulo (2012) e 1ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura, Brasília (2012).

Assim como Helena Parente Cunha e Sonia Coutinho, escritoras baianas já definitivamente incorporadas à história da literatura brasileira e não da literatura regional, uma terceira, Myriam Fraga, mesmo vivendo em Salvador obteve audiência nacional. (SEIXAS, 2021, p. 28)

A escritora foi eleita por unanimidade como membro da Academia de Letras da Bahia em 1985, ocupou o cargo de Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado desde a sua inauguração em 1986, desenvolvendo diversas ações com o objetivo de divulgar a obra do escritor, bem como incentivar a publicação de jovens escritores. Fez parte do grupo que lançou e dirigiu as Edições Macunaíma e coordenou a Coleção dos Novos da Fundação Cultural do Estado da Bahia, entre 1980 e 1983, abrindo portas para novos escritores, o que demonstra a sua preocupação com sujeitos que tentavam publicar seus livros. No que se refere

à coleção citada, trata-se de uma linha editorial – resultado de uma proposta apresentada por Myriam Fraga à Fundação Cultural do Estado da Bahia, envolvendo escritores inéditos e também em processo de formação. Dessa proposta, foram realizados encontros de literatura intitulados emergente I e II em parceria com o instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, e 14 autores foram lançados.

Além dos prêmios já elencados, Myriam Fraga recebeu o Prêmio Casimiro de Abreu, o qual foi concedido pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (1972); a Medalha Castro Alves – Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel, Salvador (1984); Medalha do Mérito Castro Alves – Secretaria da Educação e da Cultura do Estado da Bahia (1984); Personalidade Cultural – União Brasileira de Escritores – UBE, Rio de Janeiro (1987); Medalha Maria Quitéria – Câmara dos Vereadores da Cidade do Salvador (1996); em 1997, recebeu o Troféu Catarina Paraguaçu; Prêmio Alejandro José Cabassa – União Brasileira de Escritores – UBE, Rio de Janeiro (1998). Em novembro de 2015, Fraga recebeu o Prêmio pelo conjunto da obra, que foi concedido pela Academia de Letras da Bahia e da Eletrogoes.⁴ Em fevereiro do ano seguinte, a escritora faleceu aos 78 anos na cidade que amou e cantou, onde “não há nada que se assemelhe ao barrufo das ondas numa tarde calma ou ao nascer do dia num navio singrando águas profundas, quando o céu, tingindo-se de vermelho, salpica de sangue as espumas como se fossem pássaros degolados”. (FRAGA, 2017, p.48)

O excerto citado é da crônica “Navegações”, que integra o livro *Mínimas estórias* gerais. Nela, percebemos o tema da viagem recorrente na escrita de Myriam Fraga, para quem as viagens marítimas têm um diferencial. Ela que viveu em uma cidade banhada pelas águas, rodeada de ilhas, morreu em Salvador, onde o céu pincela de vermelho as ondas do mar.

⁴ Dados ampliados em Biografia. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/biografia/> . Acesso em: 22 dez. 2022. Dados disponíveis em FRAGA, Myriam. **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado, 2008, sp. Dados ampliados em Biografia. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/biografia/> . Acesso em: 22 dez. 2022.

2 CAMINHOS DO MITO

Hoje desfiz o último ponto,
A trama do bordado.

No palácio deserto, ladra
O cão.

Um simbilo de flechas
Devolve -me o passado.

Com os olhos da memória
Vejo o arco
Que se encurva,
A força que o distende.

Reconheço no silêncio
A paz que me faltava.
(No mármore da entrada
Agonizam os pretendentes.)

O ciclo está completo,
A espera acabada.

Quando Ulisses chegar,
A sopa estará fria.
(FRAGA, 2008, p. 264)

Neste capítulo, faremos, inicialmente, uma discussão a respeito das configurações femininas no poema e na narrativa de mesmo título, “A fênix”. A escolha destes se deu como forma de mostrar a força do mito de natureza grega, que perpassa tanto a escrita da poesia, quanto a da prosa de Myriam Fraga. Na sequência, centramos o nosso olhar no poema “Lilith”. Em ambos os casos, refletimos sobre as representações femininas feitas pela poeta, os discursos hegemônicos colocados em pauta, bem como os construídos como resposta e possibilidade para a ruptura.

A mitologia, sobretudo a de extração greco-latina, tem presença marcante na literatura de Myriam Fraga desde o início da sua trajetória como escritora. Por meio dela, a autora revisita personagens, figuras mitológicas e provoca discussões sobre as mulheres no seu tempo, da escritora, e na contemporaneidade.

Antes de começarmos a analisar os poemas e a narrativa, o nosso olhar se volta para a epígrafe. Myriam Fraga retoma a personagem Penélope, esposa de Ulisses, desvirtuando o mito. Para Roland Barthes:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade,[...], o mito abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias. (BARTHES, 2009, p. 235)

Ou seja, o mito que eterniza a ideia da mulher como aquela cujo destino é esperar pelo companheiro que desbrava o mundo, o que parece natural e acertado, é revisitado e reconstruído com a palavra poética, que é também revolução. O eu lírico encerra o seu bordado, quebra o ciclo vivenciado pela esposa, cuja existência gira em torno do ato de tecer e destecer, à espera de um esposo que tarda em retornar. A palavra poética possibilita a passagem de um estado de passividade legado à figura feminina para a condição de autoconhecimento e escolhas. Penélope entende que o marido por quem aguarda é tão somente uma imagem na memória. Assim, quando Ulisses regressar, não encontrará mais à sua espera uma esposa preocupada e resignada. Ao fazer essa desconstrução do mito, a ação de Myriam Fraga aponta os problemas que perpassam as relações entre homens e mulheres no contexto da sociedade, mostrando que esta precisa revisar suas práticas, que ainda subordinam as mulheres.

2.1 Configurações femininas no poema e na crônica, “A Fênix”

O poema “A fênix” foi escrito em 2014 e incluído no livro *Poemas*, de 2017. Postumamente, no mesmo ano, Fraga teve sua crônica também intitulada “A fênix”, publicado em *Mínimas histórias gerais*. Esta última integrou a Coluna “Linha d’água”, já citada.

Temos, portanto, uma narrativa e um poema situados entre o século XX e o século XXI, respectivamente. Tanto no poema quanto na crônica, percebemos o diálogo com o mito grego que serve para a criação de um contexto de mudança em termos de experiência para a personagem feminina.

Nos anos 80, o Brasil ainda vivia um período bastante conturbado devido à ditadura militar, que deflagrou um regime de opressão política, censura no campo das artes, perseguição de sujeitos que não coadunavam com os postulados que regeram a história do país desde o golpe de 1964. Mas, há na década de 80, conforme atesta Paola Cappellin Giuliani (2004), nas mais diversas áreas e envolvendo profissionais como educadoras, médicas, assistentes sociais, entre outras, houve movimentos de mobilização em prol do ensino, da saúde, da cidadania para as mulheres, contando com um aporte feminista. Se nos

anos 50 o destino mais comum para as mulheres era o casamento e a maternidade, na década de 80, houve uma consciência quanto a outros temas, por exemplo, a saída das mulheres do âmbito doméstico, a maior participação no mercado de trabalho, a ocupação de cargos, antes majoritariamente, masculinos, a participação em sindicatos. A década de 80 também conheceu movimentos contra a violência doméstica, e, entre outros, a declaração de direitos iguais entre homens e mulheres, promulgada pela Constituição Federativa do Brasil, em outubro de 1988. A luta das mulheres atravessa o século XXI e alcança várias conquistas, como a do Código Civil de 2002, que não reconhece o direito do marido em pedir anulação do casamento se a esposa não fosse mais virgem.

Tanscrevemos os textos:

A Fênix

Renasço a cada passo. A cada manhã, renovo minhas penas. Ontem foram as brasas. Meu corpo frágil, meu ser de indecisa textura, ardeu em chamas, devorou-se inteiro ao calor de sua própria fogueira. No fim, restou um pouco de pó, cinzas escuras. Mas, ao romper da manhã, os carvões se agitaram. Débil ruflar de asas, um espichar de remígios e, novamente pássaro, me ultrapasso. Para o alto, para o alto! Atrás, são cinzas mortas, pó desfeito, uma pequena coivara onde crepitam ainda, rescaldantes, os restos do braseiro.

Aos poucos, lentamente, recupero os sentidos. Aos poucos, lentamente, reaprendo os caminhos, me oriento devagar pelas velhas pegadas. Aqui, sem dúvida, já estive. É meu este traço, este espalmado rastro. Sinto que há ainda em mim vestígio de abismo. Um chamuscado leve, uma fina cicatriz no encontro das asas. E uma lembrança quase morta, uma recordação abafada da ferroadada das chamas, do dilacerante calor brotando das entranhas.

Mas renasci. Renasço todo o tempo. E meu tempo é este constante oscilar, este pêndulo esticado entre o toque de morrer e a hora do resgate. Ainda há pouco, eu apenas um montículo de pó, resíduos calcinados. Mas uma nova força revive de minhas brasas, asas soltas no espaço.

Agora, o céu é meu. E todo este dia glorioso com seu hálito de jasmins, com seu sopro de plumas. Meu é este dia, o espaço deste dia. E a força de viver bate forte nas veias. Respiro com prazer e me engolfo no vento. Mais uma vez, retomo meus cantares. Mais um dia! Mais um dia! Sei que, breve, de novo, morrerei. Sei que nova mortalha de pó e cinza velará a minha face. Outro fogo me espera, outro mergulho ao cerne da fornalha.

Mas agora me equilibro na força de minhas asas. Todo o horizonte me pertence, tudo o que embaixo respira e se renova. Ventos bruscos do céu, arco-íris, auroras. Um dia, de novo enfrentarei o holocausto. E, novamente, arderei até a poeira final, o restolho, o borralho. Mas não importa. Sei que tudo isso é apenas passagem. E renascerei de novo de minhas cinzas. Íntegra e radiante para novas batalhas.

(FRAGA, 2017, p. 70-71)

A Fênix

Pintei as unhas de vermelho,
Cortei o cabelo,
Mudei a cor do batom.

Vesti uma roupa leve
De cores primaveris,
Comprei um par de sandálias

E fui buscar minha vida
Que um dia deixei perdida,
Nos enganos que guardei

Em gavetas escondidas
Onde coisas escondidas
Ainda esperam por mim.

Poemas que não revelo,
E pensamentos secretos
Que ainda não decifrei.

Olhando as folhas que o Tempo
Mais uma vez renovara
Em sua árvore sagrada,

Quebrei os cristais e os pratos,
Queimei todos os retratos
E então me reinventei.
(FRAGA, 2017, p. 65)

Myriam revisita o mito da fênix, a ave que renasce das cinzas, retomando a mitologia, um dos fios condutores de sua poética. Nos dois textos, há o emprego da figura mitológica, a fênix, como metáfora para o renascimento da mulher. Na narrativa, há um processo constante de tentar a renovação a partir de um exercício diário; o autoconhecimento é marcado por feridas, o corpo em chamas, a cicatriz nas asas, quedas e voos representados, respectivamente, pelo processo de combustão; o salto para tocar os céus e alcançar um espaço pelo qual se luta arduamente. Ao construir uma narrativa na qual florescem atos contínuos que culminam na libertação do sujeito, a poeta mostra, simbolicamente, o desejo e a ação das mulheres na luta por seus direitos, constituindo-se como uma prática permanente. A ação das mulheres para realizar seus desejos e necessidades é constante, o que é simbolizado na figura do pássaro mítico em processo de renovação.

A ideia expressa uma antítese, por meio da relação entre baixo x alto. Nos versos: um “pêndulo esticado entre o toque de morrer e a hora do resgate”, bem como na imagem do holocausto e da libertação, que representa a catarse, fica novamente visível a reflexão em torno das mudanças recorrentes. Tudo isso se estrutura a partir do presente, passado e futuro, ou seja, ocupa a mesma dimensão, sem dúvida, mítica.

Para Chevalier e Gheerbrant:

A fênix, segundo o que relataram Heródoto ou Plutarco, é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade [...]. A fênix é, no Egito antigo, um símbolo das revoluções solares. [...] Seja como for, a fênix egípcia, ou Bennou, estava associada ao ciclo quotidiano do sol e ao ciclo anual das cheias do Nilo, daí sua relação com a regeneração e a vida. (2012, p. 421-422)

Para Chevalier e Gheerbrant, “a fênix fêmea é o emblema da rainha em oposição ao dragão imperial”. (2012, p. 422) Podemos fazer uma analogia entre essa afirmação e a luta diária travada pelas mulheres contra as barreiras criadas por uma sociedade disciplinadora, que dita os preceitos a serem seguidos, emudecendo-lhes.

Os verbos da narrativa aparecem no presente, no pretérito perfeito e no futuro do Modo Indicativo e merecem destaque, porque conseguem imprimir a imagem de um fazer cíclico na tessitura narrativa. Entre outros, elencamos “Renasço”, “renovo”, “ardeu”, “restou”, “ultrapasso” no primeiro parágrafo. No segundo parágrafo, citamos “recupero”, “reaprendo”, “oriento”. No terceiro; “renascer”; “renasço”; “revive”. No quarto, “respiro”, “retomo”. No penúltimo parágrafo, “morrerei”; “velará”. E, por fim, no sexto, “renova” e “enfrentarei”.

O fazer cíclico criado a partir da escolha do léxico aponta para o símbolo da libertação por meio da imagem da mulher-pássaro, que assume a voz discursiva no poema e na narrativa. Em alguns casos, o verbo recebe o prefixo, “re”, o que contribui para o fazer permanente da ação. A imagem do pássaro é emblemática através da renovação das penas, do ruflar das asas, do “espichar de remígios” e do pássaro livre e consciente da necessidade de ultrapassar-se, como vimos na narrativa e nos versos do poema: “E fui buscar minha vida/ Que um dia deixei perdida, / Nos enganos que guardei”. (FRAGA, 2017, p.65) Myriam Fraga assume, portanto, uma postura revisionista do mito nos dois casos.

A narrativa de Fraga é marcadamente poética e mostra, em seus vários quadros, a presença cromática a partir do paradigma do fogo e das sensações provocadas no corpo do eu lírico. Visualizamos as cores do borralho, das chamas e da fornalha, o chamuscado na pele, o tom avermelhado do fogo e o olfato revelado no perfume dos jasmims. A presença cromática se mostra na relação antitética brasa x cinza, morte x vida, inércia x movimento, gerando uma volição interna do sujeito, um desejo e poder realizados numa esfera utópica.

A gradação atravessa o processo de metamorfose na narrativa, iniciando-se a partir do fogo. “E, novamente, arderei até a poeira final, o restolho, o borralho”. Desse processo, é possível perceber o gesto desenhado na narrativa, a partir do qual a personagem aponta para o alto, ou seja, há um movimento ascendente: “Para o alto, para o alto! Atrás, são cinzas

mortas, pó desfeito, uma pequena coivara onde crepitam ainda, rescaldantes, os restos do braseiro”. (FRAGA, 2017, p. 70) Ao optar pelo uso de verbos no pretérito perfeito, a personagem parece fazer um convite para que leitoras e leitores lhes acompanhem no processo de metamorfose e compartilhem a sua experiência.

A personagem tem consciência de que é necessário enfrentar o processo doloroso representado pelo fogo para alcançar a renovação. A sua existência depende totalmente desse movimento. Para se atingir a mudança, há necessidade da confirmação, vivência e afirmação daquilo que foi negado. Isso é possível no corpo do poema e resulta em um processo catártico, porque é libertador para o sujeito.

Não podemos deixar de realçar o tom catártico impresso na narrativa:

Agora, o céu é meu. E todo este dia glorioso com seu hálito de jasmims, com seu sopro de plumas. Meu é este dia, o espaço deste dia. E a força de viver bate forte nas veias. Respiro com prazer e me engolfo no vento. Mais uma vez, retomo meus cantares. Mais um dia! (FRAGA, 2017, p. 70-71)

O sujeito inscreve sua heroicidade no trecho da narrativa referenciada, apropriando-se do espaço e do tempo diurno. O eu lírico vence os obstáculos, renova-se, toma posse da vida e revela prazer em aproveitá-la. Esta é representada pelo vento, pelas flores, como o jasmim que, segundo uma lenda árabe, simboliza liberdade e luminosidade. O eu lírico se sente assim diante da vida. E tudo isso acontece mediante as recorrentes transformações, gerando instantes propícios para a retomada dos cantares.

Suzana Funck (2016), em “O jogo das representações”, artigo que integra o seu livro *Crítica literária feminista – uma trajetória*, afirma que “as histórias que contamos e o modo como nos imaginamos e nos re (a) presentamos têm fortes implicações políticas, uma vez que o discurso é um importante lugar de contestação de práticas sociais naturalizadas”. (2016, p. 316) A escritora Myriam Fraga, em ambos os textos, coloca em pauta a discussão a respeito de comportamentos naturalizados na vida das mulheres. O poema “A fênix” é um excelente exemplo. A personagem e o eu lírico apontam para possibilidades de mudanças, o que implica a libertação.

Myriam Fraga contesta estruturas, comportamentos, atravessa o tempo cronológico e consegue alcançar o que encontramos no pensamento de Mircea Eliade (1979, p. 66): “a visão do Tempo infinito, do ciclo sem fim das criações e das destruições dos Universos, em última instância o mito do eterno regresso, valorizado como ‘instrumento de conhecimento’ e meio de libertação”. É o que também percebemos na narrativa “A fênix”:

Mas renasci. Renasço todo o tempo. E meu tempo é este constante oscilar, este pêndulo esticado entre o toque de morrer e a hora do resgate. Ainda há

pouco, eu apenas um montículo de pó, resíduos calcinados. Mas uma nova força revive de minhas brasas, asas soltas no espaço. (FRAGA, 2017, p 70)

Fraga adentra o universo da mitologia, em muitos momentos de sua obra, para discutir assuntos pontuais de seu próprio tempo e, por que não, do nosso, a saber, situações referentes às mulheres. Ela flagra, na mitologia, uma imagem da “sociedade patriarcal e falocêntrica” (VASSALO, 2011) e procede a um percurso que busca a igualdade de direitos entre homens e mulheres. A personagem do poema passa de um estado de engano, em que as palavras, certamente, produziam maneiras de ser e de viver (LOURO, 2008). É importante lembrar que Myriam Fraga retoma um tempo e situação longínqua, no entanto seu discurso converge com as preocupações contemporâneas. A personagem de “A fênix” age contra os postulados hegemônicos e norteadores do certo e do errado, do proibido e do permitido às mulheres.

Ao colocar as mulheres em cena, ou seja, no centro das discussões, a proposta de Fraga cria um discurso político por meio do simbólico e revela, através do eu lírico, um posicionamento contrário à subordinação da vida das mulheres, criando um contradiscurso. A poética de Fraga se volta, como veremos, à contestação dos discursos androcêntricos, revisando posturas discriminatórias. A literatura, como trabalho intelectual, configura-se, dessa forma, como possibilidade de construção de campos de coexistência, (SAID, 2007), onde todas as vozes emergem e as diferenças são reveladas em sua plenitude.

2.1.1 Passos da fênix-mulher

Acompanhamos na leitura do poema “A Fênix” um eu lírico feminino que conta a sua experiência de libertação. O sujeito lírico fala a partir do lugar de reivenção, o corpo do poema, que é lugar de memória.

Ao dizer: “Pintei as unhas de vermelho/Cortei o cabelo, /Mudei a cor do batom” (FRAGA, 2017, p. 65), o eu lírico assume a centralidade do seu agir: “Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergência de vozes historicamente interrompidas [...]”. (RIBEIRO, 2017, p. 85) E isso acontece no poema que estamos analisando. Ouvimos a voz de uma mulher. Um corpo que não podia se manifestar assume o lugar de fala, faz escolhas e começa a construir a sua história.

Os verbos “pintar”, “cortar” e “mudar”, conjugados no Pretérito Perfeito do Modo Indicativo, revelam uma experiência “vivida” e carregam um sentido de mudança. No segundo e terceiro tercetos, os verbos “vesti”, “comprei”, “fui”, “deixei”, “guardei” criam uma dinâmica para os próximos passos da fênix, que passa a ser o sujeito crítico da sua vida.

A escritora parte de atos do enunciador em relação ao corpo, como, por exemplo, ao falar da cor das unhas, que não é uma cor qualquer, mas uma cor quente, forte, ligada às mudanças, revoluções, força, transformação. A roupa leve expressa o desejo de se libertar de sistemas opressores. O texto poético contempla um processo de reinvenção. Trata-se de um ser que atravessa as imposições de um território de exclusão.

A escolha da cor vermelha é mais um elemento de ligação entre a mulher e a fênix:

Como se tratava, no Egito, da garça real purpúrea, pode-se evocar o símbolo de regeneração, que é a obra em vermelho alquímica. [...] A fênix corresponde, [...], como emblema, ao sul, ao verão, ao fogo, à cor vermelha. Seu simbolismo se relaciona também com o Sol, a vida e a imortalidade. A fênix é a cavalgadura dos imortais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 422)

Vermelho significa regenerar-se, transmutar-se. A cor vermelha, em muitas culturas, esteve ligada à aristocracia, à igreja, demarcando uma posição social de privilégio. Muitas mulheres não podiam usar vermelho. Abrimos parênteses para realçar que a cor vermelha, em se tratando de batom, foi relegada às prostitutas durante muito tempo em algumas culturas. Essas mulheres tinham que realçar os lábios de vermelho para se diferenciarem das consideradas “decentes”.

A mulher-fênix se posiciona criticamente frente às condições regidas por discursos autoritários e controladores, tentando corroer a estrutura discursiva que lhe condena a ser um corpo dócil, ou seja, obediente e preparado para responder às necessidades impostas. Foucault (1987), no livro *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, entende as disciplinas como um conjunto de métodos capazes de controlar minuciosamente as operações do corpo, sujeitar suas forças e impor uma relação que gravita entre a docilidade e a utilidade. Quanto mais necessário for o corpo, mais mecanismos podem ser explorados para torná-lo obediente. Acreditamos que, quando se cria e propaga por meio de discursos, da violência física e simbólica, da imposição, um conjunto de técnicas capazes de obrigar as mulheres a, por exemplo, permanecerem no espaço doméstico, afirmando diariamente que elas não são capazes de fazerem nada que ultrapassa a redoma do lar, as chamadas disciplinas estão em uso.

Com base em Butler (2018), em suas reflexões sobre o corpo livre para outras possibilidades culturais, podemos compreender que pintar as unhas de vermelho, mudar a cor do batom e cortar o cabelo representam ações norteadas pela necessidade de viver outras experiências.

Para destacarmos a simbologia do corte do cabelo, correspondente ao périplo da

personagem no poema de Myriam Fraga, faremos uma breve reflexão sobre o cabelo, partindo do conto de fadas “Rapunzel” (1812), dos Irmãos Grimm e da releitura do clássico supracitado, o filme “Enrolados” produzido pela Walt Disney e lançado no Brasil em 2011. A escolha das personagens, dá-se porque, de algum modo, remetem para o imaginário tradicional de associar beleza e feminilidade ao cumprimento das madeixas. No conto, Rapunzel é uma jovem com longas tranças, que foi encarcerada por uma feiticeira em uma torre. No filme, Rapunzel tem longos cabelos dourados, mágicos e com o poder de curar as pessoas e mantê-las jovens. Como na narrativa, a personagem é trancada em uma torre.

Ao saber que Rapunzel estava se relacionando com um príncipe, a feiticeira se sente traída, corta as tranças da jovem, abandonando-a na floresta. Sozinha, Rapunzel se torna mãe, enfrenta muitas dificuldades com seus filhos até reencontrar o príncipe que está cego, recuperá-lo por meio de suas lágrimas, casar-se e ser feliz para sempre ao lado do seu amado, como é característico no gênero conto de fadas. No caso do filme, a personagem tem seus momentos de liberdade com um sujeito que não é um príncipe, enfrenta dificuldades, mas o desfecho do casamento é mantido.

No contexto do poema de Fraga, não há menção a casamento, e cortar o cabelo é um rito de passagem. Se pensarmos que o cabelo longo foi e ainda é, em diversas culturas, um sinal de feminilidade, podendo ser associado tanto à narrativa quanto ao filme, o poema citado rompe esse modelo de belo. A figura feminina construída a partir do diálogo estabelecido com a fênix mítica, escolhe como deseja viver e isso inclui decidir o tamanho do cabelo. Não obedecer à imposição da cabeleira longa, significa não comungar com valores de um modelo histórico que não permite às mulheres o poder de decidir se querem ou não ter cabelos longos.

Na segunda estrofe, são usados verbos fundamentais para dar continuidade ao processo de metamorfose da fênix-mulher: vestir e comprar. O terceiro verso se liga à estrofe seguinte, mantendo aberta a comunicação, diferentemente dos versos da primeira estrofe. Na segunda estrofe: “Vesti uma roupa leve/De cores primaveris. /Comprei um par de sandálias” (FRAGA, 2017, p.65), percebemos a antítese leve x pesado. Ao optar por uma roupa leve, o eu lírico se livra de normas impingidas às mulheres, e as cores primaveris representam recomeços, passagem de uma condição a outra. E, não podemos deixar de observar que as sandálias deixam os pés livres, expostos, diferentemente dos sapatos, que são fechados. Novamente, o poema apresenta uma antítese: aberto x fechado.

O desejo de recomeço é mantido na terceira estrofe “E fui buscar minha vida/Que um dia deixei perdida, /Nos enganos que guardei”. (FRAGA, 2017, p. 65). A conjunção “e”

insere a atitude de busca no poema, podendo imprimir a ideia de consequência aos versos. Ainda nesses versos, é possível pensar na viagem como tema recorrente na poética de Myriam Fraga. Quando pensamos em viagem, estamos tratando da busca por autoconhecimento. Se há busca, deparamo-nos com outra antítese, a da paralisação x movimento, ou melhor, deslocamento. Ao tratarmos de busca, vemos a oposição entre “encontrada” e “perdida” e o confronto entre a “verdade” e os “enganos”. A viagem representa o retorno para o interior, para a intimidade: “Em gavetas escondidas/Onde coisas escondidas/Ainda esperam por mim”. (FRAGA, 2017, p. 65) Podemos ressaltar a oposição marcada através dos termos “escondidas” e “expostas” como o que o poema revela e o que permanece inacessível. O sentido do último verso da terceira estrofe é explicitado mediante o uso do *enjambement*. O verbo “ guardei ” encontra apoio no verso “Em gavetas escondidas”, que inicia a quarta estrofe. Observamos a lógica construída entre o vocábulo “ guardei ” e o local onde se guarda: “em gavetas escondidas”, que está na quarta estrofe. É importante mencionarmos que a busca da vida deixada para trás pode denotar, entre tantas, outras possibilidades de leitura, como a saída da mulher do reduto doméstico. Ela que, em outro momento da história, ficou circunscrita ao ambiente privado, tendo o casamento e a maternidade como suas maiores aspirações e símbolos da felicidade, passou a trabalhar fora, a lutar pelo direito à sexualidade, pelo respeito ao seu corpo, pela equidade salarial, contra a violência. Em suma, essa mulher conheceu um mundo mais amplo que o lar onde vivia.

O sujeito lírico empreende uma viagem ao encontro de si mesmo, percorrendo os arquivos do seu interior. De novo, uma estrofe se une à outra, denotando “coisas esquecidas” à espera da ação da Fênix. A questão de se autoconhecer aparece também na crônica à medida que a personagem profere o discurso sobre a retomada da sua vida:

Aos poucos, lentamente, recupero os sentidos. Aos poucos, lentamente, reaprendo os caminhos, me oriento devagar pelas velhas pegadas. Aqui, sem dúvida, já estive. É meu este traço, este espalmado rastro. Sinto que há ainda em mim vestígio de abismo. Um chamuscado leve, uma fina cicatriz no encontro das asas. E uma lembrança quase morta, uma recordação abafada da ferroadada das chamas, do dilacerante calor brotando das entranhas. (FRAGA, 2017, p. 70)

Na quinta estrofe: “Poemas que não revelo/E pensamentos secretos/Que ainda não decifrei”. (FRAGA, 2017, p. 65), os versos revelam uma referência metapóética, e o eu lírico assume a existência de coisas indecifradas, estabelecendo uma ligação entre a quarta e quinta estrofe. No nosso entendimento, há uma referência à criação literária como meio para a construção de discursos capazes de desconstruir as histórias únicas e estereótipos forjados

para alavancar uma tradição sexista, conservadora e misógina “cujo intento sempre foi o de normatizar, regular e controlar o espaço, os papéis e as intervenções das mulheres na vida social”. (SCHMIDT, 2006, p. 770) As duas últimas estrofes citadas apontam para a necessidade de retomada de alguns aspectos da vida do sujeito lírico, que permanecem como enigmas a serem desvendados para o ciclo da mudança ser completo.

Mais adiante, o tempo surge imbuído de renovação, assumindo uma condição sagrada. O último verso da sexta estrofe encontra apoio no início da última estrofe, e é diante da árvore sagrada que entendemos se tratar de um tempo cíclico, mítico: “Olhando as folhas que o Tempo/ Mais uma vez renovara /Em sua árvore sagrada, (FRAGA, 2017, p. 65) Para Mircea Eliade (1979), o tempo sagrado é aquele instante não cronológico em que um acontecimento passa a existir. Diferentemente do tempo do relógio, o tempo mítico ou sagrado não cessa. Por isso, a permanente renovação das “folhas”, que podemos associar à constante necessidade de transformação do sujeito lírico.

No poema, o sujeito lírico passa por processos de mudanças, envolvendo o corpo e a tomada de decisão. Ele quebra objetos representativos da esfera doméstica, como os pratos para compor parte da cena com cacos e cinzas, desprendendo-se dos laços que a mantinham presa a uma conjuntura responsável por lhe atribuir um papel secundário na sociedade; quebrar e queimar envolvem decisões capazes de transportar as mulheres para outra realidade. Ao falar de si, a Fênix-mulher ecoa vozes outras, operando uma desconstrução do manual criado para domesticá-las, tornando-as senhoras do lar e submissas. Não podemos deixar de lado a presença da imagem criada pelo substantivo “cristais”, configurando o sentido de fragilidade atribuído à mulher, vista como sexo frágil. Essa imagem é desconstruída. A mulher vai além do domínio de pais, irmãos e maridos para outra esfera, a partir da qual faz escolhas e luta por questões que considera imprescindíveis. Na crônica de mesmo nome, a fênix entra em combustão e se ergue do borralho para ganhar os ares e ter seu recomeço na narrativa, reconfigurando uma história de desafios, tal como a história das mulheres ao longo dos anos.

João Carlos Teixeira Gomes acentua que: “Myriam tem elaborado uma poesia que interpreta a vida a partir de uma visão simbólica da realidade externa ou do questionamento da condição humana através da utilização de um material de fundo predominantemente mítico”. (2011, p. 182) Elencar, através da representação literária, as vivências das mulheres e suas histórias é pertinente e necessário, pois “a representação serve como um modo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; [...]”. (BUTLER, 2018, p. 18) Ao beber na fonte do mito,

Fraga promove uma representação do ser feminino como capaz de tomar as rédeas da sua existência, transgredindo um modelo de ser mulher.

Salientamos as reflexões de Guacira Lopes Louro: “Conselhos e palavras de ordem interpelam-nos constantemente, ensinam-nos sobre saúde, comportamento, religião, amor, dizem-nos o que preferir e o que recusar, ajudam-nos a produzir nossos corpos e estilos, nossos modos de ser e de viver”. (2008, p. 19). No poema, o eu lírico assume um lugar de fala. É ele que se pronuncia e dá detalhes acerca de si. Através do eu, são representadas ações que parecem simples, todavia configuram uma ação contrária às normas de um modo de vida a que as mulheres estavam sujeitas, por exemplo, negando-lhes o direito ao próprio corpo.

As ações da fênix-mulher são mostradas a partir de sua própria fala. Ela se torna a voz enunciativa, projetando-se nos versos. Há a apropriação de uma referência clássica, o mito, para se proceder à subversão de um discurso instituído, já que a voz feminina ganha corpo e diz de si, assumindo-se como senhora de seus atos. Fraga contraria uma ordem do discurso estabelecida ao longo da história, revelando a preocupação de muitas autoras em suas produções literárias, entre elas, Marina Colasanti, com quem mantém alguns aspectos em comum.

Apontamos algumas semelhanças entre as duas escritoras. Verificamos, inicialmente, a biografia de Myriam Fraga e Marina Colasanti. As duas nasceram no mesmo ano, em 1937. Elas produziram poemas, contos, crônicas, livros infantojuvenis, entre outros, e ambas escreveram para jornais. E o ponto-chave: as duas discutem assuntos ligados às mulheres e recorrem, geralmente, aos textos clássicos, aos personagens míticos, usando estratégias discursivas para subvertê-los. É comum para as duas autoras, na construção de seus universos e de suas personagens, buscarem tempos e culturas distantes a fim de problematizarem assuntos que perpassam as experiências das mulheres.

O distanciamento assumido pelas duas escritoras nos permitem citar Giorgio Agamben em seu livro *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios (2009), para quem:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Podemos citar muitos exemplos de poemas em que o fazer literário de Myriam Fraga converge com as considerações de Agamben. Entre outros, “Penélope”, “Joana”, “Judite”, “Lilith”, “A fênix”, “A esfinge”, “Salomé”, “Medusa”, “Pandora”. Myriam Fraga seleciona narrativas míticas, bíblicas e históricas e produz um contradiscurso. Marina Colasanti (2009),

entre outras estratégias, viaja em busca de castelos, princesas, príncipes, tecelã e de tantas outras personagens, e problematiza os discursos androcêntricos.

A respeito da autora de *A moça tecelã*, Susana Funck(2016) destaca que a literatura como linguagem individual é, por si só, um modo de transgressão. Colasanti faz uma reformulação de narrativas do gênero conto de fadas, engendrando uma intervenção importante, pois coloca em xeque a discussão de um gênero mítico que alimenta as desigualdades entre homens e mulheres.

O nosso olhar se volta, nesse ponto, à personagem do conto “A moça tecelã”, narrativa em terceira pessoa, de Marina Colasanti. A escritora toca em um ponto muito importante: o cerceamento do direito de ter direito nessa narrativa. A protagonista tecia tudo que desejava, inclusive criou seu companheiro. Ao saber do poder do tear, o marido aprisionou a tecelã em uma torre, onde era obrigada a obedecer às exigências dele. O comportamento do sujeito evidencia a dominação masculina e a subordinação da mulher. Além disso, mostra uma prática muito usada contra as mulheres: trancá-las, recurso que teve vários objetivos. Pensando de forma mais geral na obra de Colasanti, ela cria, em muitos momentos, um ambiente cercado de objetos mágicos, como o caso do tear no conto citado e discute diversos tipos de violência sofridos pelas mulheres. Conforme Susana Funck, Colasanti atribui o poder de criação à personagem feminina, o que era um dado comum na narrativa de tradição oral, perdendo-se nas muitas versões produzidas a partir de regras norteadoras do sistema patriarcal, atravessando os séculos XVIII, XIX e XX.

As escritoras Myriam Fraga e Marina Colasanti são contemporâneas e não estão de acordo com tudo que perpassa seu tempo. Elas empreendem um ato de diacronia e dissociação para discutirem problemas recorrentes no tempo atual, ao passo que constroem discursos pautados na busca de igualdade de direitos para as mulheres. A fênix quebra a redoma onde vivia aprisionada e também os pratos, agindo de forma transgressora. Ela não comunga com as normas, logo não as aceita. No conto de Colasanti, a moça destece os fios, desfazendo seu companheiro. A ação da personagem equivale a se libertar da sujeição. Em relação às personagens, as ações representam atos transgressores, pois elas não aceitam o modelo que estrutura as relações entre homens e mulheres determinado pelos companheiros.

Trazer as mulheres para o centro da cena é, de alguma forma, tentar compreendê-las, como pontua a historiadora Tânia Navarro (2014), como sujeitos que trabalham a linguagem; agem; inventam outras representações de si; criam outras imagens e representações dos sujeitos, atuando com liberdade. E a literatura é uma forma de prática de liberdade. No poema de Fraga, a personagem rompe com o modelo imposto e segue sua vida da forma que

lhe convém. Ela se liberta da opressão sofrida sobre seu corpo e passa a escrever a sua história com outras tintas.

É importante enfatizar que várias ações da fênix são voltadas para o corpo, desprendendo-se de uma situação repressora. Foucault (1987) afirma que o corpo está presente no campo político e é marcado pelas relações de poder (FOUCAULT, 1987), as quais exercem métodos de controle. (FOUCAULT, 1987) Consoante Foucault “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. (1987, p. 163) Ao falar sobre o corte do cabelo, a mudança na cor do batom, a pintura das unhas, a roupa leve e a compra do par de sandália, o sujeito lírico performa a mudança.

Destacar personagens femininas na tessitura poética demonstra que:

[...] ao se escrever, a mulher fará voltar aquele corpo que lhe confiscaram, o qual tornaram um estranho no ninho, o doente ou o morto, e que tão frequentemente é o mau companheiro, causa e lugar das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se, ao mesmo tempo, o fôlego, a fala. (CIXOUS 2017 *apud* BRANDÃO *et al.*, 2017, p. 135-136)

Ao se libertar da hegemonia masculina, a mulher decide o quê e como se vestir, a cor do batom e do esmalte, o modelo de cabelo, e segue novas trilhas. É importante salientar que sua fala e o seu desejo de se posicionar no mundo de forma crítica estavam interditados. Ao escrever, a mulher deixa transbordar a voz, antes negada. Myriam Fraga, na visão de José Carlos Capinam:

desafia os interditos, fazendo a cena da história de seu país, não apenas a história literária, mas a história da mulher cidadã com seu canto a desafiar as censuras e o silêncio. E sempre dentro do campo das palavras, e não há melhor combate em que se possa vencer os históricos personagens do obscurantismo e da opressão. Território, sim, do épico. (CAPINAN, 2011, p. 152-153)

Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva, pesquisador da obra de Fraga e professor da Universidade Estadual do Maranhão, ressalta:

Para Myriam Fraga, a poesia produzida por mulheres reflete essa intensa preocupação com a libertação de uma voz proibida de se expressar plenamente acerca de si, do seu corpo e do seu desejo, já que, por muito tempo, foi uma voz masculina que lhe serviu de referência. Segundo a autora baiana, isso só se tornou possível, a partir do momento em que a mulher passou a se enxergar como sujeito, quando houve um deslocamento no eixo da produção poética [e] uma quantidade cada vez maior de mulheres tentando expressar-se através da poesia. (FRAGA, 1999, p. 214 *apud* SILVA, 2011, p. 238)

Assim, ao escrever, muitas mulheres fazem um percurso diferente daquele percorrido

pelos homens, porque há necessidade de desconstruir uma rede de estereótipos, discursos de inferiorização das mulheres que, mesmo depois de tantas lutas e muitas conquistas, ainda tolhem a liberdade e os seus direitos, entre eles, o direito de falar, ser ouvida e respeitada. Ainda há necessidade de representações femininas que coloquem as mulheres como sujeitos críticos, e não os seres idealizados sempre como frágeis, dóceis e submissos que a escrita produzida pelos homens legou para a história da literatura.

Mais uma vez, dialogamos com Djamila Ribeiro: “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discurso importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias”. (RIBEIRO, 2017, p. 75) Logo, “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. (2017, p. 84)

No poema e na crônica “A fênix”, acompanhamos não uma voz terceira que enuncia a alteridade feminina, mas notamos o feminino amalgamado nas veias poéticas. Para Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva:

Entre as autoras dos anos 1970 e 1980 observa-se a releitura ou a reinterpretação de mitos ou arquétipos femininos eleitos pela cultura patriarcal e que cristalizaram determinadas imagens femininas como estereótipos. Esse procedimento de ressignificação possibilita que tais imagens de mulheres passam a ser reconstruídas com novas condutas”. (SILVA, 2011, *apud* HOISEL, LOPES, 2011, p. 237)

É o que acontece no poema em análise. Myriam Fraga aborda o teor simbólico da ave mítica, associando-a à mulher, a qual corrói a subalternidade e se liberta. Myriam cria um discurso de revisão que Adrienne Rich, citada por Brandão (2017), compreende como a prática de olhar para o passado e vê-lo de uma outra forma, de retomar um texto a partir de uma nova chave crítica de leitura. Para a autora, esse ato corresponde a uma forma de sobrevivência, de busca e de necessidade de autoconhecimento, o que é também uma forma de recusa.

Notamos o quanto o direito a uma vida plena foi negado às mulheres, e como elas precisaram revestir suas unhas/garras de força, como a esfinge de Myriam Fraga, para transpor as muralhas da invisibilidade. O eu lírico, ao assumir a primeira pessoa e contrariar as práticas de imposição, deixa explícito que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”. (RIBEIRO, 2017, p. 64) E o falar é representado por verbos que empreendem novas decisões, comprovando outra fase do sujeito.

As atitudes do eu lírico são o caminho para a libertação de um regime opressor, em

que o “patriarcado não é uma ideia abstrata: é a manifestação material e simbólica da dominação masculina através das instituições, da legislação, da religião nas práticas conduzidas pelos homens, pais, maridos, irmão, filhos, vizinhos, namorados”. (NAVARRO, 2017, p.63) As ações desencadeadas no poema reverberam o inconformismo do eu lírico referente ao vivido e desestruturam um sistema de violência, comprovando os anseios da escritora com seu tempo.

Em discurso proferido na Academia de Letras da Bahia, quando tomou posse em julho de 1985, Myriam Fraga afirmou:

Hoje sei que não sou uma intelectual de gabinete. Sou uma mulher plantada firmemente no chão de sua terra, de ouvidos e olhos atentos aos rumores do mundo, de coração aberto aos sopros mais distantes; solidária e consciente na maturidade, quando finalmente começamos a aceitar que a sabedoria consiste talvez em procurar entender as coisas mais simples. (FRAGA, 1985, p. 20)

O discurso de Fraga mostra um sujeito atento às formas de ser e estar no mundo consigo e com os outros sujeitos, consciente de seu papel como mulher, escritora, intelectual, fincada entre o local e o universal. É pertinente enfatizar uma observação de Edward Said: “uma das marcas da modernidade é o modo como, num nível muito profundo, o estético e o social precisam ser mantidos, e são frequentemente mantidos, num estado de tensão inconciliável”. (SAID, 2007, p. 157) Entendemos que Fraga, com suas representações femininas, oferece a chance de conhecimentos referentes às mulheres e desnuda desejos que nos habitam, gerando autoconhecimento:

Para nós, da literatura, que trabalhamos com sistemas estéticos/cognitivos/simbólicos/textuais [...] o exercício da crítica literária através de uma política interpretativa sustentada por estratégias textuais que possam decodificar os regimes de verdade incrustados nos textos da cultura, deslocar suas hierarquias e abrir espaços para as diferenças é uma forma mais importante de construir novos conhecimentos sobre quem somos nós. (SCHMIDT, 2006, p. 795)

A poética de Fraga “assume a voz coletiva da mitologia para desfazê-la e com ela dizer seu próprio discurso. Aí repousa parte significativa da originalidade dessa artesã da palavra: Myriam Fraga”. (VASSALO, 2011, p. 235) Ao explorar a linguagem do mito, parece-nos que a poeta aponta as desigualdades já na origem dos fatos, no tempo primordial, que também é sagrado, como por exemplo, no caso de Penélope. Enquanto Ulisses viaja, conhece outras terras, enfrenta os monstros e o desconhecido, Penélope permanece em seu “lar”, tecendo e destecendo as esperas. É ela que, sozinha, enfrenta a solidão em sua imersão interior, e, como tal, permite-lhe o autoconhecimento e a descoberta de que a espera não

compensa. A partir desse processo, Penélope desperta para a possibilidade de uma nova vida e outras experiências. O mito é, desse modo, o ponto de partida para a construção da narrativa de emancipação da mulher, como acontece no poema “A fênix, que apresenta atitudes de enfrentamento. Há a atualização do mito em diálogo com o movimento político das mulheres, e isso se fará presente ao longo de toda a tese.

Myriam Fraga, por meio da figuração das mulheres (isso mesmo, no plural,) faz do poético o espaço onde o estético e o político enlaçam as mãos. A linguagem opera a subversão de padrões de conduta e de modelos carregados de estereótipos que humilham, violentam e excluem as mulheres das mais diversas áreas. A autora consegue desestabilizar certos arranjos, buscando:

visibilidade da mulher como produtora de discursos e de saberes, instaurando um recorte diferencial na leitura da historiografia, da tradição literária e dos cânones nacionais, a partir do reconhecimento da cumplicidade entre os pressupostos e critérios de valoração que sustentam o sistema literário, e relações de poder inscritas nas práticas discursivas e culturais que circulam dentro e fora do campo dos estudos literários. (SCHMIDT, 1999, p. 26-27)

2.2 Visões acerca de Lilith

Nesse tópico, vamos analisar o poema de Myriam Fraga intitulado “Lilith” com o propósito de fazermos algumas reflexões sobre o discurso transgressor. Partimos de algumas considerações sobre a representação de Lilith ao longo da história para, na sequência, apresentarmos e analisarmos o poema.

A psicóloga, psicanalista e analista junguiana, Bárbara Black Koltuv (1997), debruça-se sobre alguns contos antigos e modernos a respeito da figura de Lilith, atendo-se principalmente ao *Zohar* – livro do Esplendor, obra cabalística que remonta ao século XIII, o qual faz uma meditação sobre o Velho Testamento. Para a psicanalista, a natureza de Lilith é concebida como “uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza”. (1997, p. 17) Segundo Koltuv, Lilith é resultado da desavença entre duas criações divinas – a lua e o sol. As duas luzes não se entenderam: a luz noturna, a lua, sentiu-se também impedida de ter seu poder de escolha respeitado, como é possível verificar na obra *O livro de Lilith* (1997):

É justo e adequado que as duas luzes governem, a luz maior de dia e a luz menor de noite ... Deste modo, o domínio do dia pertence ao macho e o domínio da noite, à fêmea. Há dois tipos de luzeiros. Os mais distantes chamam-se "luzeiros de luz" e os mais próximos, "luzeiros de fogo". (ZOHAR, 120b, *apud* KOLTUV, 1997, p. 20)

Há em torno da figura feminina uma gama de estereótipos que veio de tempos muito

distantes, atravessou séculos e atribuiu às mulheres certos poderes sobre os homens, como ser um tanto demoníaca, capaz de desviar os homens do bom caminho, mostrar-lhes outros rumos, usar seus conhecimentos de bruxaria para alcançar o que desejam. Em suma, a mulher ganhou contornos de demônia e tornou-se símbolo da tentação.

Entre as muitas narrativas, um lugar foi reservado para Lilith, que ficou conhecida como a primeira esposa de Adão, e foi criada a imagem de uma mulher cheia de volúpia, destilando luxúria por todos os poros. Koltuv faz referência às semelhanças existentes entre Hécate e Lâmia. A primeira, conforme Pierre Gramal (2005), tem o poder de atuar em todos os campos. Ao contrário das outras divindades, ela está ligada à magia e ao feitiço, presidindo as encruzilhadas. É capaz de nutrir a juventude, igualando-se à Artemis e a Apolo. É uma deusa com três cabeças ou três corpos, cujas estátuas ocupavam espaço nos campos na Antiguidade e, diante das quais, eram colocadas oferendas. Lâmia, por sua vez, é a deusa que se envolveu com Zeus e sofreu os castigos de Hera, esposa dele. Desse modo, todas as vezes que Lâmia dava à luz, Hera fazia a criança perecer. Infeliz com sua realidade, ela passou a viver em uma caverna, invejando as mães felizes. Por fim, passou a devorá-las.

De acordo com Pierre Grimal,

A temática das Lâmias é semelhante à de Lilith: isto é, a liberdade e a paridade na relação amorosa com o macho. Aquilo que foi recusado à Lilith hebraica, de fato, é retomado e imposto — quase por uma lei de contrapasso — pelas Lâmias. Nos amplexos sexuais, as Lâmias submetem o homem, que fica embaixo enquanto o demônio o cavalga. Existem baixos-relevos áticos onde são representadas Lâmias cavalcando viajantes adormecidos. A posição tinha duplo sentido: uma, para o coito propriamente dito, [...] noutro sentido, esmagava-o com os joelhos apoiados sobre o tórax, oprimindo-o no sono com excitações oníricas e poluição, [...]. (2005, p. 46)

Jane Bichmacher de Glasman, especialista em Língua Hebraica, Literaturas e Cultura Judaica, discorre acerca do nascimento do mito de Lilith, relatando o momento em que ela ainda seria descrita como deusa para, posteriormente, assumir a condição de demônia. Lilith tornar-se-ia, então, a que atrapalha ciclos importantes na vida das mulheres, como casamentos e partos, e seria a culpada pelo alto número de crianças mortas. Ela passa a ser o temor de gerações, que viam nas práticas de magia e feitiçaria, no uso de certos objetos, os rituais para se livrarem dos seus poderes. Em algumas versões traduzidas das Escrituras Sagradas, ela passa a ser vista como “a bruxa de noite”, “monstro da noite”; a mãe dos Lilim, que são figuras demoníacas.

Para a autora, no Tamulde, que “é um compêndio de discussões legais, contos rabínicos e comentários sobre passagens bíblicas”. (GLASMMAN, 1999, p. 182) Lilith

representa o papel de demônio da noite. Glasmmann assinala que o Tamulde:

Também reforça impressões mais antigas dela como um súcubo, um demônio em forma feminina que fazia sexo com homens enquanto eles dormiam. Práticas sexuais nocivas são ligadas a Lilith quando ela poderosamente incorpora o mito de demônio amante. (GLASMMAN, 1999, p. 183)

A escritora e socióloga mexicana, Martha Robles (2006), discute a respeito de algumas figuras femininas da história da humanidade. Ela nos mostra como as mentalidades conformaram modelos femininos, legando-lhes o lugar da submissão. Para a escritora, Lilith foi vista como:

Um demônio noturno, a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa ou, para um juízo mais sã, uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem (ROBLES, 2006, p. 35)

Roberto Sicuteri (1986), psicanalista italiano, na obra *Lilith – a lua negra*, revisita várias versões a respeito da narrativa sobre a personagem. Segundo o autor, que também recorre aos textos rabínicos, Lilith aparece desde a sua criação como um “demônio”, com saliva e sangue; é um súcubo que protagoniza momentos de lascívia e prazer com os homens e mata mulheres grávidas e crianças. Lilith é aquela que assombra com sua força sexual e psíquica, é a bruxa nos rituais de sabás, é vampiro, lua minguante, a ausência no ciclo lunar, a que não pode ser explicada pelo racional e nem se submete, fugindo para o Mar Vermelho.

O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do Gênesis — e particularmente o mito do nascimento da mulher — são ricas de contradições e enigmas que se anulam. Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja. (SICURETI, s.d, p. 11)

Observamos que as autoras e o autor recorrem a uma história mais distante para fazerem suas reflexões sobre Lilith, dirigindo-se ao livro *O Zohar - O livro do Esplendor e O Talmude*. A poeta Myriam Fraga vai além, porque explora, na atemporalidade literária, situações que tomam corpo na sua temporalidade como mulher, poeta, escritora, intelectual, mãe e tantas outras formas que assume.

Lilith

Eu sou a sombra escura do cipreste,
O outro lado da lua onde a luz não penetra,
A que chegou primeiro e foi traída.

Quando criou-se o homem, eu fui criada,
 Nasci do mesmo barro.
 (Não fui como a outra feita de um pedaço.)

No princípio do tempo, fabricada
 Da mesma prima matéria de onde veio
 O que não quis ser meu igual e foi vencido.

Não quis ser cavalo e cavaleiro,
 Olhar o outro lado dos espelhos
 E dividir comigo o mistério escondido.

A recusa custou-lhe o paraíso.
 Eu sou a dama da noite, eu sou mistério,
 Por quase nada perdi o meu império.

Hoje habito o silêncio e o sortilégio
 De ser um nome poderoso que estremece,
 Aquele que comanda as legiões do inferno.
 (FRAGA, 2017, p. 64).

O poema está relacionado à narrativa bíblica que trata da criação de Adão e Eva. O sujeito lírico conduz a sua história, mostrando força e determinação. A poeta explora o tema da personagem insubmissa como forma de preservar a sua memória. Lilith é a figura que aparece nas narrativas de muitos povos sempre associada ao negativo, o que não é mantido pela poeta Myriam Fraga. Para Fraga, Lilith não segue padrões, tem desejos, luta pela igualdade de direitos e subverte uma ordem social patriarcal, sendo, por isso, demonizada.

Fraga propõe uma discussão a partir de aspectos que ressaltam, na personagem, o seu lado transgressor. Ao retomar o mito de Lilith, a poeta ilumina essa personagem, mantendo-a viva na história, bem como põe em evidência elementos que a distinguem da outra personagem, Eva, cuja narrativa foi perpetuada pela história. O poema não está de acordo com as fontes apresentadas, narrativas que demonizam a figura feminina. Myriam Fraga, ao longo dos poemas apresentados, atualiza os mitos, e essa atualização representa um olhar atento e participativo no que se refere às questões que fazem parte das lutas das mulheres.

Ao afirmar que foi criada ao mesmo tempo que o homem, Lilith demarca o território discursivo de igualdade entre os sujeitos. No poema, a poeta enfatiza o gesto da personagem que não se subordinou ao homem. Com esse comportamento, sai em busca do que lhe parece melhor e conquista a sua liberdade. Em suma, a escolha de Lilith já demarca um posicionamento político por parte da poeta. Lilith é uma personagem transgressora, que se nega a seguir os postulados de uma tradição dominadora, contrapondo-se aos preceitos patriarcais.

O poema é composto por seis estrofes, todas formadas por tercetos, e é conduzido por um sujeito lírico em primeira pessoa, transformando a matéria poética em ato de resistência, portanto, ideológico, intencional e político, uma vez que os versos revelam um contradiscurso quanto ao papel de submissão legado às mulheres pela hegemonia masculina.

Na primeira estrofe, o eu lírico assume a condição de ser “a sombra escura do cipreste, / O outro lado da lua onde a luz não penetra,”. Há um jogo entre a sombra e a lua – o escuro e a luz; há uma lua vestida de sombra e uma luz imersa no escuro. Esse jogo confere um certo tom antitético aos versos. O sujeito poético também afirma a traição que sofreu. Em *Lilith – a lua negra*, Sicureti (2009) nos fala de uma Lilith coberta de sangue e saliva, o oposto de Eva.

Conforme Chevalier e Gheerbrant, o cipreste é uma “Árvore sagrada para numerosos povos. Graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida(cipreste-tuia)”. (2012, p. 250) Ainda conforme os autores do *Dicionário de Símbolos*, o cipreste é “Árvore funerária em todo o mediterrâneo, deve, sem dúvida, tal fato ao simbolismo geral das coníferas, as quais, por sua resina inalterável e folhagem persistente, evocam a imortalidade e a ressurreição”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 250) É possível fazer uma leitura da figura de Lilith como o outro, mas esse outro não pode assumir o lugar do indesejado, e sim o da diferença com suas singularidades. Em suma, o outro existe, tem força, resiste e permanece.

No poema, o sujeito lírico afirma sua origem: “Nasci do mesmo barro” de onde o homem foi criado. Assim, o poema subverte o discurso de afirmação sobre o material usado para criar Lilith, isso é, o poema não se submete à teoria. Ele assevera a igualdade entre os sujeitos, comprometendo a lógica cruel dos valores que subordinam as mulheres: “Lilith rompe os grilhões do relacionamento de poder entre os homens e as mulheres que resulta do patriarcado. Lilith escolhe a separação diante da coerção ou submissão no interior do abrigo da convicção tradicional’. (KOLTUV, 1996, p. 45)

A questão semântica também deve ser levada em consideração a partir do uso dos verbos “criar” e “fazer” na segunda estrofe. No primeiro caso, o sujeito existe como resultado de uma ação primeira; no segundo, desenvolve-se o sujeito a partir daquilo que já existe, o homem. Há no verbo “criar” uma relação com a dimensão divina: criação, dar forma. Por outro lado, a segunda mulher foi feita a partir da criação do homem. Ironicamente, Lilith reforça a incompletude da outra. Eva foi feita de um pedaço, o que, no pensamento do sujeito lírico, atribuiu-lhe uma condição diferente, porque lhe falta uma parte: “Quando criou-se o homem, eu fui criada,/ Nasci do mesmo barro./ Não fui como a outra feita de um

pedaço”. (FRAGA, 2017, p. 64)

Eva seria, na perspectiva apresentada, tão somente uma parte do sujeito masculino e, portanto, não seria igual ao eu lírico. Como sujeito fragmentado, é negada a Eva a condição de completude, do todo. Se ela não é um todo como a própria Lilith e o homem, falta-lhe alguma parte. Lilith se apoia no argumento de não ser parte como Eva. Ela não foi feita. Foi criada desde os primórdios. Este é o pensamento que rege sua existência e a defesa de seus direitos. Como a narrativa perpetuada foi a de Eva como a primeira mulher, alguns valores foram estabelecidos em relação ao gênero, que acabaram subordinando a mulher, ou seja, como parte do homem, ela não ocupava a mesma condição deste.

Lilith não aceitou ser vista como menor, como inferior. Colocou-se, então, como a vencedora: “O que não quis ser meu igual e foi vencido”, / “Não quis ser cavalo e cavaleiro”. Lilith não aceitou passivamente ficar sob Adão na hora do sexo. A postura de Lilith revela o seu desejo de equidade, de desconstruir o modelo de dominação dos homens, o que era característico das sociedades antigas, chegando aos tempos atuais em muitos países.

Construir uma aliança com Lilith seria uma forma de adentrar o mistério dos espelhos, conhecer o outro lado. Ela desejou construir uma parceria com Adão, todavia ele, como sujeito moldado para subalternizar a mulher, acabou herdando a derrota. Não foi a transgressão de Lilith que lhe custou o paraíso, já que neste teria a tutela de um homem a direcionar-lhes os passos, seguindo uma via contrária ao seu pensamento. Ela preza a liberdade de ir e vir, decidindo os rumos de sua própria vida. Foi o homem que, seguindo um sistema que sempre primou pela submissão das mulheres, provocou sua própria ruína.

Na quinta estrofe, os versos “A recusa custou-lhe o paraíso. / Eu sou a dama da noite, eu sou mistério, / Por quase nada perdi o meu império” reforçam a ideia de que foi Adão quem perdeu outras possibilidades. Não é Lilith que perde o paraíso, e sim Adão. A ela, não foi dada a ordem de deixar o jardim das delícias. A decisão de sair pelo mundo partiu da própria Lilith. Talvez em busca do seu paraíso, ou o paraíso estava nela ou era ela própria.

Lilith não se prendeu a uma situação, seguindo regras com as quais não concordava, como a relação com um parceiro que não lhe propiciaria prazer. Desse modo, Lilith viveria à sombra de um sujeito responsável por ditar o que lhe caberia ou não. Diferentemente, Lilith tinha seu império. Atentemo-nos para o uso do substantivo império e para a conotação de grandiosidade que ele comporta. Lilith poderia agir como desejasse e usufruir de sua liberdade da maneira que lhe conviesse. Em suma:

Lilith é aquela qualidade pela qual uma mulher se nega a ser aprisionada num relacionamento. Ela não deseja a igualdade e a uniformidade no

sentido de identidade ou fusão, mas os mesmos direitos de se mover, mudar e ser ela própria. (KOLTUV, 1996, p. 41)

Embora a referência de Myriam Fraga seja colhida da Antiguidade, há pontos em comum entre o poema “Lilith” e a segunda década do século XXI (Myriam faleceu em 2016), que ultrapassa outros momentos da história, chegando aos nossos dias. Afirmamos isso, porque o poema explora a desigualdade entre os gêneros que, ainda hoje, em muitas culturas, é uma barreira a ser transposta pelas mulheres, e isso não está distante da realidade brasileira, infelizmente. Por mais conquistas que tenhamos para celebrar, ainda há um número expressivo de mulheres vítimas de opressão. Por outro lado, o poema também aponta a construção de argumentos, bem como a saída da situação de opressão, não sendo estranho às discussões das mulheres na contemporaneidade.

Percebemos na narrativa de Lilith e no poema os conflitos entre os sujeitos, visto que a criatura masculina teve privilégios desde o início.

No princípio, a Lua quis fundir-se com o Sol e nele se aquecer, como nos conta o mito do Zohar, mas Deus ordenou-lhe que descesse, a fim de seguir as pegadas da humanidade, como uma sombra. Em consequência dessa diminuição, a Lua renasceu como Lilith, o flamejante espírito livre. Depois disso, ela coabita com os homens à sua disposição. Do mesmo modo que as filhas de Hécate e a Lâmia, ela faz com que o homem se levante, sobe em cima dele e cavalga-o, para seu próprio prazer e poder (KOLTUV, 1997, p. 41)

Jane Glasmman cita com base no “Alfabeto Ben Sira”, que é um texto grego dos apócrifos baseado num original hebraico, considerado parte do cânon das escrituras por algumas denominações cristãs (GLASMMAN, 1999, p. 182), que Lilith é o demônio alado contrário às ordens de Adão, entre essas o lugar ocupado durante o ato sexual. Entretanto, Lilith entende essa lógica como inferioridade atribuída a ela pelo fato de ser mulher e deseja desfrutar dos mesmos direitos que o homem. Como não há possibilidade de diálogo e mudança, ela se torna transgressora ao proferir o nome de Deus. Lilith, então, voa em busca da sua liberdade. Mais uma vez, a poeta explora o símbolo do pássaro, representando a liberdade pela qual tantas mulheres continuam lutando.

Houve, ao longo da história, um processo que sempre forçou as mulheres a ocuparem um papel secundário nas relações sociais. Ela existiam, mas não deviam se inscrever na história. Elas não falavam/apresentavam-se. Ao contrário, foram representadas. E, nesse processo, quem tinha o poder de controlar os discursos gerou a necessidade de representá-las a partir de um ótica, geralmente, negativa. Lilith é, portanto, concebida como uma figura demoníaca, revelando um dos muitos estereótipos impingidos às mulheres e difundidos ao

longo dos tempos, porque teve a coragem de se rebelar contra o que parecia a “natural” lógica do mundo. Ela foi vista como a culpada pelos erros em uma sociedade que encontrou formas absurdamente cruéis de culpar as mulheres por não aceitarem os modos de opressão, nem terem seus discursos deslegitimados.

Conforme Koltuv:

O mais antigo material biográfico referente a Lilith aparece no antigo texto intitulado Alpha Beta Ben Sira. Esta obra é um midrash, uma imaginação ou meditação ativa sobre os mitos bíblicos acerca da criação do homem e da mulher. O midrash de Ben Sira analisa as conflitantes histórias do Gênesis sobre Lilith (a mulher primordial, a primeira esposa e a outra metade de Adão) e Eva - criada alguns trechos mais adiante. Segundo Ben Sira: Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que ele usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó ou terra. (1997, p. 37)

Nas narrativas dos rabis, eles fazem referência ao material usado na criação de Lilith: sujeira, impureza. Fica o questionamento como provocação. Por que Deus usaria sedimento impuro e sujeira na sua obra? Talvez, para os rabis, a mulher já carregasse a semente da inferioridade e do mal desde a origem, um estigma. Entretanto, a Lilith do poema luta contra as normas que tentam lhe sujeitar.

O discurso de Lilith impõe-se em busca de um lugar outro, à diferença de Eva. “A reivindicação de Lílith por igualdade fundamenta-se no fato de que tanto ela como Adão foram criados do pó ou da terra; contudo, Lilith se recusa a ser mera terra para Adão. Ela quer a liberdade de se mover, de agir, de escolher e de decidir”. (KOLTUV, 1997, p. 40) A Lilith de Myriam Fraga é uma mulher que, em tempos distantes, já questionava certas práticas, negando-se a se submeter às vontades masculinas.

Através de Lilith, Myriam Fraga coloca em discussão os papéis delimitados para homens e mulheres no decorrer da história, faz crítica acerca do “poder” negativo atribuído às mulheres, evidencia o lugar de superioridade ocupado pelos homens ao longo dos séculos, discute a respeito do prazer negado às mulheres, que serviam apenas para a reprodução. Lilith, então, é para a poeta, o símbolo da transgressão, da força, da liberdade, da conquista e da destruição de discursos falocêntricos.

Koltuv (1997) faz referência à associação de Lilith, o súcubo, à figura de “Lamash-tu, a bruxa assassina de crianças” (1997, p. 13-14), espalhando-se para o resto do mundo com outros nomes, entre eles, A Mulher Devassa, A Fêmea Impura. Esse mito reforça a repressão à sexualidade da mulher. No poema de Fraga, contudo, a personagem se coloca acima dos obstáculos, revela sua força nos embates de gênero, indo de encontro à figura de uma Lilith criada e reproduzida como modelo que demoniza as mulheres. Ela afirma: “No princípio do

tempo, fabricada/Da mesma prima matéria de onde veio/ O que não quis ser meu igual e foi vencido” (FRAGA, 2017, p. 64). A Lilith de Myriam Fraga não é o súcubo que sufoca os homens à noite durante a relação sexual, como a história dos rabis asseverou.

Ao retomar o mito de Lilith, Myriam Fraga coloca em xeque a discussão sobre as verdades consideradas únicas, como discute a escritora nigeriana Chimamanda Adiche (2019) em “O perigo da história única”. A história única impõe uma verdade e ela é absoluta. Desse ponto de visto, Lilith é o demônio de longos cabelos e asas, o súcubo que sufoca os homens na relação sexual, a mulher assassina das crianças. Myriam Fraga revisita o mito que faz parte da história de muitos povos, mostrando o quanto as histórias contadas envolvem poder, e isso implica pensar, dentre outros, em quem ocupa o lugar de narrador dessas histórias e como elas são narradas. A Lilith do mito foi construída em uma sociedade regida por paradigmas masculinos, machistas, patriarcais, falocêntricos, responsáveis pela produção de discursos propagados a fim de manter a hegemonia de um grupo dominante. Lilith, enquanto demônio, faz parte de uma fantasia coletiva, expressão de Sicureti (2009). Para nós, trata-se de uma fantasia que não é positiva, sendo propagada para responder certas questões que a sociedade de uma dada época não conseguiu compreender, como por exemplo, o índice de mortalidade das crianças em alguns momentos, conforme Glasman (2012).

A figuração de Lilith como bruxa também é um modo de tentar manter a ordem de uma estrutura social que determina padrões de como as pessoas devem não apenas ser, como existir. Há uma pretensa ordem responsável por reger as relações sociais. Quem não se encaixa, é excluído, jogado às margens e culpabilizado por fatos que desestruturam a conjuntura social.

Sicureti aborda a questão da caça às bruxas, que resultou em uma “horrenda carnificina física e psíquica [...]” (SICURETI, s.d, p.62), com condenações e mortes à fogueira, bem como no descrédito do Cristianismo diante do mundo. Os rabis interpretaram a negativa de Lilith, quanto a se manter passiva diante do que estava vivendo, como desvio de comportamento e isso, para eles, abriu brechas, possibilitando a produção de imagens e narrativas nas quais a mulher assume sua lascívia; apodera-se dos homens durante a noite; e, por meio do sexo, suga-lhes a potência vital, atuando como súcubos: “Nunca antes, como após o ano Mil, o homem lutou contra os componentes erótico sexuais que quer reprimir confinando-os ao sabá das manifestações satânicas. Nunca, como nesta época, a mulher teve que pagar um preço tão trágico pelo ódio masculino à força instintiva. (SICURETI, s.d, p.62)

Ao selecionar Lilith, Myriam Fraga traz com a personagem uma série de questionamentos que perpassam a história do mito, como o jogo entre o certo e o errado, o

sagrado e o profano, Deus e o diabo, a sexualidade como prazer e não somente como meio de reprodução, a religião. E, nesse caso, no discurso do mito, recaiu sobre as mulheres, o que era visto como ruim, demoníaco e inexplicável. Nessa leitura, a mulher é vista como símbolo do mal e capaz de mil ardis. Logo, diante disso, imputa-lhe a culpa pelo que não se consegue, muitas vezes, reprimir. O poema de Myriam Fraga não cria espaço para a personagem do súcubo, visto que o seu olhar se volta para o discurso como uma prática de contestação, de recusa. Lilith, no poema, prenuncia a não aceitação de modos de tratamento e imposições de inferioridade.

No poema, é Lilith quem vê o homem como o vencido na história. Se ela veste as roupas de uma demônia em muitas mitologias, passa a habitar o Mar Vermelho, a matar crianças e a seduzir os homens; é tratada com encantamentos e esconjuros; no poema, ela tem o poder da escolha e, portanto, explicita que não se submeterá. O eu lírico, ao falar do sujeito que negou ser seu igual, desperta-nos para uma das possibilidades de leitura: a história da negação do prazer sexual às mulheres. A mulher “decente”, como a sociedade entendia o termo, não podia expressar seus desejos e, se o fizesse, era mal vista. Com as esposas, os homens agiam de uma forma, mas as coisas aconteciam de outro modo com as prostitutas. O sexo, em outros tempos, era visto como forma de procriação. E a mulher tinha o papel de reprodutora, sofria pressão da família para se tornar mãe, sendo culpada pela sociedade se não fosse “capaz” de gerar filhos fortes.

Entendemos que os versos: “Hoje habito o silêncio e o sortilégio/ De ser um nome poderoso que estremece, / Aquele que comanda as legiões do inferno.”, elevam Lilith ao patamar de deusa. Sendo assim, se a voz de Deus é capaz de abalar as estruturas do inferno, Lilith assume para si esse mesmo poder. Fraga mostra o quanto Lilith é atual no sentido da não aceitação do que é colocado como verdade a ser seguida, desvelando a existência de tantas Liliths, mulheres discriminadas por terem coragem de assumir suas verdades e seus desejos. Ao retomar a personagem, Myriam Fraga toca no ponto crucial: a não submissão das mulheres vistas como Liliths, aquelas que não se encaixam nos padrões instituídos, seguindo resolutas para inscreverem seu lugar na história.

3 TRANSGRESSÕES, RECUSAS E INTERDITOS

Esta noite eu dançarei
Entre facas e abismos,
Sua espada nas mãos
Seus urros nos ouvidos.
(FRAGA, 2008, p. 353)

Porque devo conter
O risco incerto
Do meu canto?
Palavras são demônios
Que liberto ao falar.
(FRAGA, 2015, p.100)

Ó funesta tentação
De voltar àquela tarde
Em que, dançando
selvagem
Ao som de flautas,
Congelei a tua imagem
No fundo das retinas.
(FRAGA, 2008, p. 359)

Myriam Fraga recolhe das narrativas bíblicas um farto material para a composição da sua poética. Entre as referências que se espriam em seus poemas a partir de uma relação dialógica com os textos bíblicos, citamos as três que fazem parte do nosso corpus: Judite, Vasti e Salomé.

A nossa proposta é discutir, inicialmente, a respeito do erotismo no primeiro poema, “Judite”. Na sequência, tencionamos fazer algumas reflexões sobre as masculinidades e feminilidades no livro-poema, *Rainha Vashti*, acompanhando como a escritora cria um discurso de recusa, consequentemente, um ato de transgressão, que perpassa os três poemas. No caso do último, ou seja, “Salomé”, refletimos sobre a transgressão e o interdito, os quais atravessam o erotismo, que se encontra no campo de representação das personagens femininas, tecendo também um breve paralelo entre a representação da mulher feita por Myriam Fraga e a produzida por alguns autores, a saber Oscar Wilde, Fernando Pessoa, Gustave Flaubert e Menotti Del Pichia em suas obras, “Salomé”.

3.1 Entre o vinho e a espada: o erótico no poema Judite

Myriam Fraga revisita a narrativa bíblica da personagem Judite em seu poema de

mesmo nome, o qual integra o livro *Femina*, de 1996 e, mais tarde, foi incluído na *Poesia reunida*, de 2008.

Judite é uma figura bastante presente nas artes plásticas e aparece em quadro de pintores como Pedro Américo, Mantegna, Botticelli, Caravaggio, Gentileschi, Gustav Klimt, na escultura de Donatello, entre tantos outros, atravessando os séculos. Trazer a personagem das Escrituras para a cena do poema é também revisitar a história do seu povo, comprovando que a história atravessa todos os poemas do corpus selecionado. Desse modo, há a necessidade de refletir a respeito das relações de gênero em sua interseccionalidade com modalidades raciais, sexuais, religiosas, por exemplo.

Judite

Esta noite eu irei à tenda
De Holofernes.

Lá o encontrarei reclinado
Em seus coxins de ouro.

Esta noite eu irei
Pé ante pé ao abismo,
Ao vértice candente
– Espiral, sumidouro.
Esta noite levantarei
Lentamente a cortina.

Aflito em meu peito
Já um pássaro se agita,

E eu habito este instante
Como meu sangue habita
As gargantas do corpo
– Corredeiras aflitas.

Esta noite eu irei
À noite do meu príncipe.

Meus olhos queimam
A tarde,
E a seda dos vestidos
Transpira ansiedade
E gozo e malefício.

Esta noite eu irei,
Sacerdotiza, ao sacrifício.

Já sinto em minha boca
Os seus dentes aflitos
E o dourado esplendor
De suas unhas polidas
Desenhando em meu corpo
O rastro do suplício.

Esta noite eu beberei
De seu vinho encarnado
E lhe darei leite e mel
Em taças ovaladas.

Desatarei a trança
Que prende meus selvagens
Cabelos ondedos
Como serpes em cio,

Esta noite eu irei.

Esta noite eu irei...
Já farejo o caminho
E o perfume envolvente
De seu corpo ungido
Com óleo de jasmins
E sangue de inimigos.

Há no ar um cheiro agreste
(Ou nos meus próprios sentidos?)
De suor de cavalos
E sumo de narcisos.

Esta noite eu dançarei
Entre facas e abismos,
Sua espada nas mãos,
Seus urros nos ouvidos.

Depois:
A cabeça rolará
Suave,
E não se ouvirá
Um grito.

Só o doce esguichar
Do sangue
Em meus dedos aflitos.
(FRAGA, 2008, p. 352-353).

Judite, no texto bíblico, formula em seu discurso a inquietação não somente de uma mulher, mas de um grupo visto como minoria, ou seja, o povo de Israel diante dos assírios. É desse universo que Myriam Fraga colhe a sua personagem, cujo comportamento dialoga com a reflexão de Butler.

os impulsos feministas – tenho certeza que existem mais de um – emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são apenas meus, e que isso me coloca em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto. (BUTLER, 2019, p. 218)

A personagem Judite é descrita como uma mulher viúva, bonita, com boa situação econômica e hábil com as palavras, como encontramos na narrativa bíblica. No momento em que a história se passa, no contexto supracitado, o povo da cidade de Betúlia havia sido cercado pelo exército do general Holofernes, homem de extrema confiança do rei dos assírios, Nabucodonosor, o tirano, cujo intento era subordinar toda a população ao seu comando. Observamos que o embate se dá entre representantes de dois povos: os assírios e os judeus, indo além da categoria de sexo, pois, no caso, entram elementos interseccionais, por exemplo, étnicos e religiosos.

Os primeiros capítulos do Livro de Judite narram como o rei Nabucodonosor, conhecido como “senhor de toda a terra”, envolveu-se na conquista de um território que contemplava uma extensão do Egito e Etiópia a oeste, abarcando os limites orientais do território persa. Os povos da região, diante da ameaça dos assírios, começaram a fortificar suas cidades, preparando-se para a guerra. A população de Betúlia recebeu ordens do sumo sacerdote, Joaquim, para proteger a cidade. O exército assírio dificultou o acesso da população de Betúlia à água, provocando o medo nas pessoas. Diante disso, o povo recorreu aos homens que ocupavam os postos de autoridade na cidade, como Uzias, em busca de ajuda, preferindo render-se ao general Holofernes a perecer de sede.

Nesse momento, Judite entrou em cena. Ela conseguiu adentrar e circular livremente o espaço do inimigo e, de maneira estratégica, teve acesso à tenda do general, onde conseguiu decapitá-lo. Assim, libertou o seu povo da ameaça dos assírios. O poema de Myriam Fraga transfigura a libertação dos judeus através das mãos de Judite, detalhando os passos planejados pela personagem. Ela, como mulher de uma condição social favorável, certamente não era vista da mesma forma que as mulheres pobres. Mas, não nos esqueçamos de que são os homens que assumem os cargos de autoridade na cidade.

A história em si não dispensa a ironia, porque Judite (nome que também é a forma feminina da palavra hebraica para “judeu”) desafia a autoridade secular do homem (representada em sua história por Holofernes e Uzias) antes de aniquilar totalmente o vasto exército do rei Nabucodonosor. Desta forma, ela sozinha salva o povo judeu e sua religião. (BALDOCK, 2009, p. 178)

A força de Judite e as estratégias usadas para derrotar Holofernes, certamente, foram questionadas por estarem ligadas a uma mulher. Parece difícil de acreditar, como o autor pontua nas entrelinhas, que uma mulher fosse capaz de resolver conflitos de batalhas, as quais, secularmente, fizeram parte do território do sujeito masculino. Lembremos-nos de que há outros exemplos de mulheres fortes na Bíblia.

Na narrativa bíblica, após decapitar Holofernes, Judite volta para o espaço doméstico, porém os homens continuam desenvolvendo suas atividades e ocupando seus postos. Em um contexto regido por uma tradição em que os homens comandam vidas e nações, temos uma mulher que se recusa a ficar parada e age de forma transgressora. Coube a Judite ter a ideia de como livrar seu povo do perigo, planejar as ações e dominar a situação. O poema de Fraga faz o desdobramento do comportamento de Judite. Em um tempo em que um dos grandes trunfos da mulher era a beleza, cabendo à mulher a incumbência dos deveres com a família e a casa, Myriam Fraga retoma da narrativa bíblica uma mulher que pensa, tem ideias, age com inteligência, é estratégica, planeja seus passos e toma atitudes baseadas na razão para alcançar seu objetivo: derrotar o exército comandado por Holofernes. Dessa forma, o eu lírico não é um sujeito passivo, bonzinho. Ele explora suas armas para conseguir o seu intento.

Judite é a protagonista que desempenha o papel em uma sociedade na qual a mulher não era considerada cidadã. Havia fronteiras entre o mundo público e o privado. O primeiro era o território dos homens, e o segundo, o das mulheres. Dessa forma, não era permitido àquelas atravessarem o espaço doméstico. Dos homens, era esperado o lado racional, a coragem e a força. Mas, Judite tem um comportamento subversivo para uma mulher do seu tempo, porque ela rompe o modelo de mulher ligada ao instintivo, ao inconsciente, ao mistério, ao irracional. Ela age racionalmente e imbuída de uma intenção política. Na sua ação contra Holofernes, destaca-se o logos, a razão que estrutura todos os seus passos, mudando o rumo da história. E nisso consiste o seu comportamento de personagem transgressora. É ela que se depara com um homem acostumado com as lutas, os inimigos e o vence. Para derrotar o adversário do seu povo, Judite usa os atributos que a própria sociedade patriarcal lhe impõe como valores negativos, ou seja, a dissimulação e a sedução. Chega a ser irônico.

Para a história da época, ou seja, nos tempos bíblicos, nem todas as mulheres podiam expressar totalmente seu pensamento. Certamente, havia uma diferença entre as mulheres pobres e as ricas. Judite fazia parte do segundo grupo. De qualquer forma, era esperado que as mulheres se casassem, tivessem filhos, cuidassem da casa, do marido e, claro, acreditassem, fossem bonitas. Entretanto, tanto na narrativa bíblica quanto no poema, Judite parece se deslocar desse lugar pré-concebido e adentra o território das batalhas e violências. Ao selecionar essa personagem da narrativa bíblica, Myriam Fraga consegue tocar no ponto das diferenças étnicas e religiosas. Judite era uma mulher rica, judia e servia a um único Deus, enquanto Holofernes pertencia ao povo dos assírios e tinha outros deuses.

As lentes de Myriam captam e registram o comportamento dessa protagonista como um ato de bravura. Quando a personagem não aceita a imposição de um grupo que se coloca como superior, no caso, os assírios, e, de alguma forma, age contra essa imposição, isso não representa um ato de resistência? A ação de Judite consiste em resistir e transgredir uma ordem social que lhe subalterniza como judia frente a outro povo, e também como mulher.

Na narrativa bíblica, Judite recolhera-se na sua condição de viúva e isso era agradável ao povo. Ela era vista como uma mulher santa, porque respeitava os preceitos de Deus, e por isso era considerada pelos judeus. Caso tivesse um comportamento diferente, seria vista de outra forma pela população de sua cidade. Para o povo de Betúlia, Judite era corajosa e tinha pudor, e isso era muito importante. Em torno das mulheres, sempre houve repressão. Fica evidente como a mulher judia devia se comportar na Antiguidade: resguardar-se, ficar restrita ao âmbito doméstico, não ter vários maridos ao longo da vida, diferentemente dos patriarcas que possuíam várias esposas e concubinas.

A escolha de Judite por Fraga nos possibilita alguns questionamentos. O que faria Judite após a ação de vencer o inimigo do seu povo? Voltaria para o sossego do seu lar, como o esperado em uma sociedade patriarcal? Ou seria vista de outra forma, ou mesmo se descobriria como outra mulher? Levantamos essas questões, porque a leitura do poema suscita algumas tensões ou mesmo contradições. Na narrativa bíblica, após degolar Holofernes, Judite volta para a sua casa e continua sua vida tranquilamente. Não cremos, porém, que a produção de Myriam Fraga acerca do tema de Judite daria para a personagem um desfecho de submissão. Uma mulher com o comportamento de Judite não parece se encaixar em um modelo hierárquico opressivo.

No texto bíblico, acompanhamos a oração de Judite quando esta invoca a ajuda de Deus para vencer os assírios:

Olha sua altivez, envia tua ira sobre suas cabeças, dá à minha mão de viúva o ímpeto que pensei. Pela astúcia de meus lábios, fere o escravo com o chefe e o chefe com seu servo. Quebra sua arrogância pela mão de uma mulher. Tua força não está no número, nem tua autoridade nos violentos, mas tu és o Deus dos humildes, o socorro dos oprimidos, o protetor dos fracos, o abrigo dos abandonados, o salvador dos desesperados. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Judite 9, 9-11)

Judite clama pela ajuda de Deus para conseguir desenvolver seu plano. Nesse momento, Judite é parte de um povo sofrido, pois faz parte da cidade de Betúlia, cercada pelo exército de Nabucodonosor. Judite se mostra consciente do papel que ocupa na sociedade como judia e como mulher. Pela tradição da época, a mulher não tinha o mesmo prestígio que os homens, não sendo considerada cidadã. Não era atribuição de uma mulher

enfrentar a força inimiga e salvar o seu povo, mas Judite faz exatamente isso na história e no poema de Myriam Fraga. Outro ponto que merece destaque: a oração parte de uma mentira. A personagem consegue adentrar o território dos inimigos e desenvolver seu plano, usando a mentira. Não podemos deixar de observar o vetor de identidade religioso. Judite, no texto bíblico, recorre ao Deus dos judeus, ao contrário de Nabucodonor, visto como um Deus na terra, ou tinha seu próprio Deus, diante do qual impunha que o povo se curvasse.

A beleza de Judite consegue encantar e atrair todos: “Admiravam-se de sua beleza e, por ela, admiravam os filhos de Israel. Disseram uns aos outros: ‘Quem desprezaria um povo que tem mulheres como esta? Não é bom ficar um só homem deles. Os que ficassem poderiam seduzir toda a terra.’” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Judite, 10, 19)

A partir desse questionamento, a mulher é vista como uma mercadoria. Se os judeus perdessem a batalha, as mulheres se tornariam propriedade dos assírios. A prática de escravizar os sujeitos abatidos nos confrontos era comum. No caso das mulheres, uma das funções era atender aos desejos sexuais de seus dominadores. Ralph Gower, em *Novo Manual dos Tempos Bíblicos* (2002), aponta a crueldade dos assírios, que escravizavam crianças e mulheres, destruíam as cidades, cometiam atrocidades, como torturar, cegar e queimar vivos os homens importantes dos povos vencidos. Para terem o controle do número de mortos, as cabeças cortadas eram contabilizadas.

Segundo a narrativa bíblica, Judite permaneceu no acampamento durante vários dias. Após contar como vencer os israelitas, Holofernes lhe deu permissão para sair com sua serva com o objetivo de orar. E nas três noites seguintes, sempre à meia-noite, Judite e sua serva saíam, e levavam consigo uma bolsa de comida.

Na quarta noite, segundo a narrativa bíblica, o general deu ordens ao seu eunuco para convidar Judite para um banquete: “Vai e convence a mulher hebréia, que está junto de ti, a vir até nós, para comer e beber conosco. Seria uma vergonha para nós deixarmos esta mulher partir sem termos relações com ela. Se não a seduzirmos, rirão de nós!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Judite 12, 10-12). Holofernes pretendia seduzir Judite, todavia, no poema, é Judite quem encena o jogo da sedução. É a personagem que explora a sua beleza com o intuito de derrotar Holofernes. E o faz após preparar as ações nos mínimos detalhes, como nos mostra o poema de Myriam Fraga. A poeta exponencia a gestualidade da personagem em suas ações. Outro dado colocado em discussão se refere à relação entre Holofernes e Judite no sentido de homem e mulher. Na mentalidade da época, caberia ao homem o ato da sedução? Judite precisava se tornar uma presa nas mãos de Holofernes. Era uma questão de honra. Isso é desconstruído no poema, no qual quem ocupa a posição de protagonista é

Judite. É a partir dela que todas as ações ganham forma, vida e cor.

A narrativa bíblica, como mostra o excerto citado, traz outros detalhes acerca da cena descrita:

‘Senhor Deus de toda força, neste momento, volta o teu olhar para a obra de minhas mãos, em favor da exaltação de Jerusalém. Agora é o tempo de reapoderares-te de tua herança e de realizares o meu plano, para ferires os inimigos que se levantaram contra nós.’ Avançando então para o balaústre do leito, que estava próximo à cabeça de Holofernes, tirou seu alfanje; em seguida, aproximando-se do leito, pegou a cabeleira de sua cabeça e disse: ‘Faze-me forte neste dia, Senhor Deus de Israel.’ Golpeou por duas vezes o seu pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça. Rolou o seu corpo do leito e tirou o mosquiteiro das colunas. Pouco depois, saiu e deu a cabeça de Holofernes à sua serva, que a jogou no alforje de alimento. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Judite 13, 4-9)

Judite comete um ato considerado, entre alguns povos, bárbaro. Cortar e expor a cabeça do general era uma maneira de mostrar a força do povo afrontado e, conseqüentemente, a fragilidade do exército inimigo. E, mais, contrariando os preceitos de ser mulher na mentalidade da época, Judite revela a sua face transgressora. Da ação de Judite, resultaram a vitória dos israelitas, o corpo decapitado do homem, antes respeitado como o comandante do conflito, bem como a fuga dos assírios.

A imagem da morte envolvendo a decapitação também está presente no poema “Salomé”. Chevalier e Cheerbrant (2012) notam que, entre os celtas, as cabeças dos inimigos eram cortadas e cuidadas com óleo. Eram expostas presas nos cavalos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), o ato de cortar a cabeça do adversário era visto como forma de incorporar o seu poder e simbolizava também a manifestação do espírito no corpo. Os crânios, muitas vezes, eram usados como taças, como aparece no poema “A uma taça feita de um crânio humano”, do poeta romântico Lord Byron. Havia uma crença de que os crânios tinham um caráter mágico e curavam diversas doenças. No entanto, a decapitação era entendida como um ato bárbaro por alguns povos, como gregos e romanos. No poema, matar Holofernes não significou a incorporação do poder dos assírios, pelo contrário, foi a resposta de um povo considerado menor diante da força inimiga, e a vitória do Deus que protegia o povo judeu.

Se nas representações femininas produzidas por homens, as mulheres ficaram circunscritas ao espaço da casa, se as mulheres foram louvadas como deusas, musas por sua beleza, admiradas ou mesmo recriminadas pela maneira como administraram as atividades do lar, a poeta cria um ambiente onde a personagem não é a mocinha frágil, a mulher romantizada, tampouco submissa. Muito pelo contrário, ela empunhou a espada do próprio Holofernes e o degolou. Não podemos nos esquecer de que a espada é um símbolo fálico e, entre outros, está ligada ao poder e à virilidade do homem. Judite poderia matar Holofernes

de outra forma, contudo o uso da espada traz outros sentidos para o poema, pois ela é manejada pela mulher contra o poderio de um povo, comprometendo a hegemonia assíria e também masculina.

É para esse universo que Fraga se volta e ilumina a personagem na sua coragem de dizer não a um parâmetro de mulher, transgredindo as normas da estrutura patriarcal a partir da linguagem. A poeta atribui ao eu lírico as possibilidades de contestar o vivido através da linguagem, operando mudanças.

Entendemos ser necessário falar do perigo em se tratando da literatura, como observa a escritora Marina Colasanti no ensaio “Por que nos perguntam se existimos”, do seu livro *Fragatas para Terras Distantes* (2004):

[...] a literatura implica linguagem individual. E a linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido. Se nos homens a transgressão é estimulada e louvada pela sociedade – o herói é sempre, de uma maneira ou de outra, um transgressor –, nas mulheres ela é execrada. A heroína não é aquela que transgride, mas aquela que dentro da norma se supera, enaltecendo a norma. (COLASANTI, 2004, p. 75)

Revisitar a história de Judite é um modo de mostrar outras leituras, questionar comportamentos, refletir acerca de dimensões pessoais e políticas no processo de escritura. O mesmo acontece com as duas outras personagens no capítulo em análise: Vashti e Salomé. Myriam Fraga seleciona mulheres guerreiras e as coloca como protagonistas de seus poemas. A poeta preenche algumas lacunas do texto bíblico, ao revelar a consciência das personagens, cujas vozes ouvimos em primeira pessoa. Na narrativa bíblica, as personagens não falam, logo não se inscrevem no discurso. No poema “Judite”, a personagem se impõe. É ela quem comanda o cenário de sedução e morte, traçando seus passos de forma racional, desde o levantar de uma cortina até o ato de degolar Holofernes.

O poema “Judite” apresenta dezessete estrofes, formadas por um, dois, três, quatro, cinco e seis versos. O eu lírico, a partir de um instante presente, projeta um tempo futuro, explorando um viés prospectivo. Myriam nos apresenta o poema formado por várias cenas, e nós acompanhamos os passos tecidos pela memória do sujeito lírico. Essa memória do futuro caminha para o fim trágico de Holofernes. A personagem, a partir do presente, ensaia as cenas futuras, as quais tomam forma no momento da leitura, porque já está escrito. Fraga faz uso da história de Judite para determinar pelo discurso, nos verbos no futuro, uma ação já conhecida. O que seguimos são os passos para a danação de Holofernes. Há suspense e o poema coreografa esse tempo futuro que vai acontecendo, paradoxalmente, no presente da leitura. Comprendemos que se trata de uma estratégia retórica.

Fraga consegue descrever com sensualidade os passos de Judite, a partir das ações que irá protagonizar, levando o leitor a se aproximar dessa figura que, estrategicamente, constrói o caminho de seu gesto final: decapitar Holofernes. A sensualidade de seus gestos constrói o erotismo da cena, destacando na personagem o saber de sua Beleza explorada para a sedução da vítima.

Entre os verbos que modulam as ações da personagem, “ir” é o mais recorrente na tessitura do poema, assumindo a forma “irei”, que aparece seis vezes ao longo das estrofes. Uma vez marcado no Futuro do Presente do Modo Indicativo, o verbo anuncia a ação para a qual se prepara o eu lírico. Há verbos que apontam o erotismo, por tratarem do movimento do corpo usado a fim de aguçar os sentidos e seduzir, como vemos em “beberei teu vinho encarnado”, “desatarei a trança”, “desenhando em meu corpo/ o rastro do suplicio”, “dançarei entre facas e abismos”.

A razão é o elemento norteador do comportamento de Judite. O planejamento da morte de Holofernes fica visível na coreografia feita pelo sujeito lírico conforme ele descreve seus passos. A poeta explora o recurso da descrição, comprovando a racionalidade empregada no ato da sedução:

O erotismo é meditado. A crueldade e o erotismo se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito. Essa resolução não é geral, mas sempre é possível passar de um campo a outro: trata-se de campos vizinhos, fundados um e outro na vontade de escapar resolutamente ao poder do interdito. A resolução é tanto mais eficaz quanto for salvaguardada a volta à estabilidade, sem a qual o jogo seria impossível. (BATAILLE, 1987, p. 53)

E não devemos nos esquecer de que a presença do general e seu exército nos arredores de Betúlia é prova da batalha desencadeada pelos assírios. Ao tecer, por meio das ações futuras, o final que o general Holofernes terá, acompanhamos a gestualidade de Judite. Sabemos que tudo faz parte de um jogo de sedução e, nele, há o interdito que diz respeito à proibição de matar e é, inclusive, um dos mandamentos bíblicos: “Não matarás”. Contudo, acontece a transgressão, e esta, na situação do poema, é um ato político. Judite executa o general não por um capricho, mas com o objetivo de proteger seu povo da guerra. Ela tem uma causa maior e age em nome desta. Para isso, ela tem a autorização de Deus. Ao eleger Judite como uma de suas personagens, Myriam Fraga levanta também o questionamento acerca da contradição materializada na ação da personagem. O que é proibido, interdito ganha amparo da figura divina, no caso de Judite, por se tratar da liberdade do povo judeu.

O vinho aparece no encontro entre Judite e Holofernes a partir da projeção do eu lírico na décima estrofe, porém não se trata de um vinho qualquer. Ele é encarnado e nos

possibilita pensar na imagem do sangue, como numa antecipação da cena final. Ao mesmo tempo, a cor do vinho implica a ideia de sedução. A situação desencadeada pelo excesso de vinho mostra o momento adequado para a decapitação. Holofernes representa o excesso, Judite é o equilíbrio, o cálculo. E, nessa capacidade de calcular cada passo, de raciocinar acerca de como agir, ela desafia uma sociedade controladora e se torna transgressora como mulher também.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o vinho aparece como fonte do conhecimento e é presente nos cultos pagãos. O leite e mel, que aparecem na décima estrofe do poema, apontam-nos a fartura bíblica, presente no livro de Êxodo – referência a uma terra de onde mana leite e mel, a terra prometida. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012): “Os livros sagrados do Oriente e do Ocidente os associam e celebram em termos sempre muito próximos, que muitas vezes direcionam o símbolo para uma conotação erótica. É a terra de Canaã, mas é também o mel do amor imortal do Cântico dos Cânticos”. (2012, p. 603) O eu lírico, ao dizer que dará leite e mel a Holofernes, explora o símbolo da doçura e leveza, o que faz parte do plano para matar o general.

Há um paradoxo nos versos do poema que se refere às bebidas. O vinho surge como símbolo erótico e ligado aos deuses e cultos pagãos, ao contrário do leite e do mel, ligados à figura do deus de origem judaico-cristã. No jogo entre o vinho, o leite e o mel, notamos a inteligência da personagem, símbolo do que é doce e leve, envolvendo o amante. Em Cântico dos cânticos, encontramos: “Teus lábios são favo escorrendo, ó noiva minha, tens leite e mel sob a língua,[...](BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico dos cânticos,4,11) No poema, acompanhamos: “Esta noite eu beberei/De seu vinho encarnado/E lhe darei leite e mel”. (FRAGA, 2008, p. 352) O cenário é iluminado pelo excesso do vinho, o qual relaxa e coloca o homem de batalhas na condição de “frágil” e “desprotegida” figura, fora do contexto de trabalho. É nesse momento, embriagado pelo vinho, que Holofernes é assassinado pelas mãos de uma mulher.

Para Bataille (1987) o trabalho requer sensatez e, na festa, no jogo, outros comportamentos são liberados. O general Holofernes, a partir do momento em que se coloca em uma situação de excesso, de algum modo, permite que a razão e a sensatez fiquem em segundo plano: “Judite, porém, foi deixada sozinha na tenda com Holofernes, que estava caído em seu leito, afogado em vinho. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Judite, 13, 2)

O interdito implica a norma, o respeito aos limites. Por exemplo, matar o general representa a transgressão, isso é, o sujeito, ultrapassou a zona do permitido, a razão. O problema é que muitas vezes, “[...] os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão,

não são, entretanto, racionais. No começo, uma oposição tranquila à violência não teria sido suficiente para opor os dois mundos: se a oposição não tivesse ela mesma de alguma forma participado da violência, [...]”. (BATAILLE, 1987, p. 42) Isso significa que o próprio sujeito dotado de razão, vivendo em um contexto com regras que precisam ser obedecidas, limites além dos quais não pode seguir cometeu, desde tempos imemoriais, atos de barbárie contra seus semelhantes. Voltamos à contradição apontada pelo poema em seu diálogo com o texto bíblico. Judite seguia os preceitos de Deus, cujo mandamento foi desconstruído para salvar um povo específico: os judeus. Ao selecionar suas personagens, Myriam Fraga assume um posicionamento provocativo, pois mexe em questões tensas nos livros bíblicos, como mostramos ao longo da leitura crítica.

No poema, os adjetivos revelam o estado subjetivo das personagens, o modo como elas aparecem nos versos, evidenciando traços físicos, características dos objetos em cena, a ambientação, por exemplo: “dourado”, “aflito”, “aflitas”, “aflitos”, “polidas”, “encarnado”, “ovaladas”, “selvagens”, “ondeados”, “envolvente”, “ungido”, “agreste”, “suave”, “doce”. No poema de Myriam Fraga, temos o brilho dos coxins, onde o homem de confiança de Nabucodonosor descansa durante o cerco feito à Betúlia. Ele está relaxado, mergulhado em seus assentos de ouro. O medo do eu lírico é simbolizado na imagem do pássaro e nas corredeiras aflitas, no receio de uma boca que busca a boca da mulher desejada, as unhas polidas que percorrem o corpo feminino. Os adjetivos “selvagem” e “ondeados” reportam à cena dos cabelos soltos, os quais ganham movimento serpenteante.

Os adjetivos “envolvente” e “ungido” são relacionados ao corpo do general, como vemos nos versos:

Esta noite eu irei...
Já farejo o caminho
E o perfume envolvente
De seu corpo ungido
Com óleo de jasmims
E sangue de inimigos.
(FRAGA, 2008, p. 353)

Os adjetivos criam a imagem do corpo do general, despertando o desejo. Judite não necessariamente precisa ser alheia ao corpo do general. Merece bastante atenção o segundo adjetivo, na nossa leitura, usado de forma irônica. A palavra “ungida” tem uma conotação religiosa, todavia há uma quebra desse pensamento na tessitura do poema. O corpo que passa pelo ritual da unção é também marcado pelo sangue dos inimigos nas batalhas.

O pronome demonstrativo “Esta” aparece na expressão “Esta noite” que introduz nove estrofes, denotando a presença da anáfora, recurso que confere ênfase à mensagem ao

longo dos versos. A expressão supracitada antecede os planos para o encontro com o general, marca a urgência em que as ações serão colocadas em prática, aproximando o tempo de enunciação do eu lírico do tempo de realização dos desejos. A partir da fala de Judite, percebemos o tom assertivo que se desenrola no poema.

Sobre o tempo na poética de Myriam Fraga, Evelina Hoisel e Cássia Lopes (2011) pontuam: “Ao penetrar no reino das palavras, a escritora baiana destrona alguns impérios na atemporalidade dos mitos. É uma escrita debruçada sobre o instante, muito distanciada da insígnia preservacionista; posição que questiona em seu labor literário”. (2011, p. 10) As reflexões das ensaístas nos permitem compreender que, mesmo partindo do universo mítico, Myriam Fraga volta-se para o instante e problematiza questões pontuais no tempo presente.

Os sentidos atravessam o poema de Fraga, tornando-o muito visual, imagético, as cenas desfilam diante dos nossos olhos e ganham destaque os tons de ouro, dourado, vermelho e encarnado. O cheiro é revelado por meio dos jasmims, dos sumos de narciso, do suor de cavalos que impregnam o ambiente. O sabor é criado pelo doce do leite e mel e também do sangue, usado de forma irônica. A audição é explorada a partir dos gritos do general. Entre toques e maciez, a seda materializa a presença do tato, e também podemos sentir o suave movimento da cabeça que cai.

A maneira como a poeta explora a linguagem lhe permite a criação de um ritmo, o desenho das cenas, a elaboração do quadro imagético e simbólico, permitindo-nos tecer diversas considerações com as redes de sentidos criadas no poema. Sua relação com a linguagem estabelece o ponto de onde tudo começa, e a partir da qual o poema aponta para o mundo e suas teias discursivas.

O poema nos apresenta o ponto de vista da personagem, no caso, Judite. Ela, ao descrever as cenas do encontro com Holofernes que aconteceria no futuro, faz a leitura de como ele se comportaria diante da sua beleza. Em Holofernes, havia o desejo de “possuir” uma bela mulher, de tomá-la como sua: “O coração de Holofernes foi arrebatado por ela, e seu espírito se agitou. Estava possuído de um intenso desejo de se unir a ela. Desde o dia que a vira, espreitava um momento para seduzi-la.” (BIBLIA DE JERUSALÉM, Judite, 12, 16) Judite, contudo, exerce o protagonismo de vencer o general, tornando-o cativo de seus encantos.

O poema não trata exatamente da guerra que estava prestes a se abater sobre o povo de Betúlia. O poema foca o momento em que Judite, enquanto sujeito lírico, projeta como fará para alcançar o que deseja. O poema é atravessado pelo interdito, porque existe um mandamento contra o assassinato. Entretanto, Judite não segue esse preceito. Conforme

Bataille (1987), “A transgressão do interdito não é a violência animal. É a violência ainda, exercida por um ser suscetível de razão (colocando, no momento oportuno, a sabedoria a serviço da violência)”. (BATAILLE, 1987, p. 43)

Judite se mostra estratégica para o desafio, no entanto também deixa transparecer o receio frente ao que enfrentará. Embora siga em direção “Ao vértice candente”, ela sente aflição diante do abismo. O poema traz a imagem da brasa em seu ponto máximo, no ápice. A noção do perigo é explicitada na imagem do “– Espiral sumidouro”, conduzindo a personagem a um território que provoca medo. Há aflição diante do inimigo, entretanto é latente o desejo de ferir o general. Matar Holofernes equivaleria a minar as forças do exército, que atua a cargo de um poder que esmaga os mais fracos em nome do desejo de submissão de outros, marcando as diferenças entre os povos. A brasa surge como metáfora desse desejo.

A imagem do pássaro – recorrente na poética de Myriam Fraga – serve como metáfora para a condição do eu lírico, que é parte do instante, e se faz ser enquanto sujeito no tempo em que se insere. Trata-se de um pássaro aflito, com medo, como nos versos: “Aflito em meu peito/Já um pássaro se agita,”. (FRAGA, 2008, p. 352) Como pássaro, há a necessidade do voo:

E eu habito este instante
Como meu sangue habita
As gargantas do corpo
– Corredeiras aflitas.

A personagem tem consciência da sua intenção, sabe dos arranjos que fez para salvar seu povo do jugo dos assírios, no entanto parece haver um certo prazer nesse jogo. Não exatamente prazer em matar, como um ato sádico. É como se o corpo temesse o momento do encontro entre os corpos, mas ao mesmo tempo desejasse o prazer do encontro. Antonia Torreão Herrera (2011) postula:

Se Judite seduz Holofernes para matá-lo em prol de salvar seu povo, configurando-se historicamente, como um sacrifício, o poema constrói uma noite de amor e sangue, projetada pelo tempo verbal: Esta noite eu irei, no qual a corporeidade dos óleos, dos dedos, dos olhos que queimam, das sedas, apontam mais para o prazer que para o sacrifício, sacralizando o desejo feminino, o ritual de posse e prazer, ato performático, [...]. (HERRERA, 2011, p. 46)

O eu lírico se vê como um sujeito que participa dos rituais do sacrifício, das oferendas feitas aos deuses, ou mesmo poderia ser a vítima da situação, aquela a ser sacrificada em nome de uma causa. Nesse ponto, temos a alusão a uma possível posse dos

corpos, ao desejo do general pela beleza de Judite, bem como à tortura da personagem que se vê, em alguns momentos, como vítima, ou, talvez, o receio da Judite diante de seus próprios desejos.

Na última estrofe, desencadeando o golpe final, a personagem volta à estabilidade: “[...] A cabeça rolará/Suave, /E não se ouvirá/Um grito. / Só o doce esguichar/Do sangue/Em meus dedos aflitos”. (FRAGA, 2008, p. 353) A imagem final reflete o misto de angústia e de fascínio. Os dedos da personagem continuam aflitos, tal o pássaro preso no peito, as corredeiras aflitas e os abismos sondados por Judite. O ato revela a violência e a frieza da personagem, mas também a ironia e a sutileza. Mesmo a personagem cometendo um homicídio, sua gestualidade é bastante delicada, comprovando uma das facetas da poeta Myriam Fraga no processo de construção do eu lírico. Como realçamos, a imagem do pássaro é, indiscutivelmente, um símbolo na poética de Myriam Fraga. E, como tal, pode ser explorada como uma das vias de investigação simbólica a que a obra está aberta.

3.2 Feminilidades e masculinidade – as muitas vozes em Rainha Vashti

O livro *Rainha Vashti* (2015) foi a última obra publicada pela autora, que faleceu em fevereiro de 2016. A publicação se deu por meio da *Editora A Roda: teatro de bonecos* e conta com ilustrações de Olga Gómez. O nosso intuito é discutir a respeito das vozes femininas e a relação conflituosa com as masculinidades no poema-livro supracitado. O livro *Rainha Vashti* estabelece diálogo com a realidade de muitas mulheres, não só da segunda década do século XXI quando foi publicado, como ainda hoje, porque consegue tocar em pontos que fazem parte da pauta de discussões das mulheres e de suas lutas em busca de uma sociedade mais igualitária.

Lembremos-nos de que, nos anos 2000, tempo em que a escritora Myriam Fraga ainda estava publicando, muitos debates estavam acontecendo. Em meio aos acontecimentos, houve a aprovação de algumas leis relacionadas à violência contra as mulheres, como a “Lei Maria da Penha”, a lei do Feminicídio, que qualificou a morte das mulheres vítimas de violência doméstica ou que são assassinadas por causa do gênero como crime de homicídio.

A obra é um poema dramático, o qual apresenta várias semelhanças com o gênero tragédia em se tratando da antiguidade clássica grega, entre elas, por exemplo, a escrita em versos. Entre as semelhanças, além dos versos, citamos o coro. Para Pierre Grimal, em seu livro *Teatro antigo* (1978):

o poema dramático, ora trágico, ora cômico, explica um facto que nos parece natural, mas que nem por isso deixa de ser bastante surpreendente, a regra muito tempo seguida segundo a qual toda a peça de teatro deve ser redigida em verso. Claro, há gerações que vimos surgir um teatro em prosa;

mas isto constituiu, na altura, uma inovação quase escandalosa, e o público considerou que os autores de tais peças se entregavam ao mais fácil. (GRIMAL, 1978, p. 37-38)

O livro *Rainha Vashti* é composto pelo argumento, o prólogo, três atos – o terceiro com três cenas e a cena final, e o epílogo. O drama apresenta uma linguagem poética, tem um rei e rainha como figuras centrais, assemelhando-se à tragédia grega. Myriam Fraga usa uma citação da peça *Os Persas*, do dramaturgo Ésquilo: “Que mortal escapará à enganosa astúcia do Destino?” (FRAGA 2015, *apud* ESQUILO), como epígrafe. A citação expõe a força do Fatum (destino) que se sobrepõe a todos os indivíduos. Ashuero, de linhagem de reis vencedores de muitas batalhas, certamente achava que conseguiria vencer os gregos, mas foi derrotado na batalha de Salamina.

No poema, Fraga revela o olhar atento e crítico para as questões de gênero, que têm lugar nos debates da contemporaneidade. Ela faz incursões no campo da memória, retoma algumas das passagens das Escrituras e destaca o trecho em que o rei Ashuero ordena a presença da rainha Vashti diante do público para mostrar a sua beleza, como podemos ler no Velho Testamento da Bíblia de Jerusalém, no Livro de Esther. Mesmo dialogando com uma narrativa temporalmente distante, a escritora flagra a condição atual de muitas mulheres e constrói, em seu texto dramático e lírico, um espaço para múltiplas vozes. Entendemos a escolha da poeta como um ato político, ou seja, trazer Vashti para a tessitura do poema é, de algum modo, apontar para uma discussão envolvendo questões ligadas à representação de uma mulher que ocupa o posto de rainha da Pérsia, sendo ela estrangeira. Percebemos, então, a interseccionalidade que perpassa as identidades, atuando com a modalidade racial e a de gênero.-

Myriam Fraga destaca a atitude de transgressão da rainha Vashti na obra homônima, preenchendo os espaços do texto bíblico. Na narrativa bíblica, apenas sabemos que Vashti não cumpre a ordem e, por isso, é substituída por Esther. No poema de Fraga, Vashti ganha corpo e voz. No livro-poema, a rainha Vashti enfrenta o embate com Ashuero, uma vez que ele deseja expô-la na festa oferecida aos seus convidados. Quando ela é chamada pelo rei, ela diz não e por isso perde o seu posto de rainha. No entanto, o poema nos revela outras questões. Não se trata apenas de uma mulher dizer “não” para um homem. Ironicamente, é uma rainha que se nega a cumprir a ordem de um rei, é uma mulher, uma estrangeira a desafiar os preceitos que estruturam a vida no reino persa. Há alguns elementos interseccionais envolvidos, a exemplo da modalidade racial. Vashti não era da Pérsia. Tudo isso em um contexto no qual as mulheres são ensinadas a dizerem “sim”, não questionando

as vontades dos seus “superiores”. A atitude de Vashti compromete os desejos de Ashuero e a ordem do reino. Seu ato foi visto como subversivo e merecedor de punição, como forma de exemplaridade, indiciando a violência como método de manutenção do poder instituído, como é possível ler no livro de Foucault (1987), *Vigiar e punir: nascimento da prisão*.

O livro apresenta um corifeu, um profeta/bufão (Figura) que se apresenta com máscaras e vestes de uma personagem de um lado, caracterizando-se, do outro lado, como outra personagem; os setes magos; o coro dos sátrapas, governantes das várias províncias do reino, os quais aparecem mascarados, outra característica da tragédia; o coro das concubinas; o coro dos escravos; a escrava e o cortesão.

O poema dramático é formado pelos atos “O banquete”, “O serralho” e “O castigo”. No primeiro, deparamo-nos com a encenação do poderio do soberano persa e, nessa parte, apenas os homens falam. É a parte do drama em que Ashuero dedica muitos dias para sua festa como forma de camuflar o fracasso na batalha de Salamina, que perdeu para os gregos. As personagens aparecem em meio aos conflitos gestados por discursos que sustentam o domínio masculino e sujeitam as mulheres. Myriam Fraga revela um regime de tensões e desigualdades. Em seguida, ou seja, no segundo ato, conhecemos o cenário onde as mulheres vivem confinadas; é nesse espaço que vemos e ouvimos as mulheres, e a rainha se nega a comparecer à presença do rei, cometendo um “crime” de cunho político. No desfecho, “O castigo”, temos o terceiro ato, em que Ashuero e os homens de sua confiança, os conselheiros, decidem o destino de Vashti, usando o banimento como exemplo de punição para que as outras mulheres continuassem subordinadas aos seus maridos. No epílogo, as vozes das concubinas costuram a última cena e lamentam o destino da rainha.

Myriam Fraga mantém a presença do coro como personagem coletiva que, no caso das concubinas, apresenta grande força dramática, pois elas representam o dado crítico da conjuntura social, revelando a negação dos direitos às mulheres. Elas revelam a situação de desigualdade vivenciada pelas mulheres, apontando os problemas no reino. A respeito do coro na tragédia grega, Carlos Ceia (2009) comenta:

O coro tinha várias funções no drama grego: é uma personagem da peça; fornece conselhos, exprime opiniões, coloca questões, e por vezes toma parte activa na acção. Ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública, reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse no seu lugar. Acresce ainda a função de elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado e promovendo quebras de acção por forma a levar o público a reflectir sobre o que se está a passar. (2009. sp)

O Prólogo é apresentado por meio de uma voz em *off* que parece assumir um tom de profecia ou mesmo o Fado/Fatum, em síntese, realçando o poder do destino:

Estava escrito. No fundo do mais fundo dos vales estava escrito.
Os apressados caminantes, os que não podem ver além do raio de seu olhar obstinado, os que não se deixam debruçar no precipício que margeia as estradas, ignoram a antiga inscrição que apenas consola do que o tempo destruiu.
E tudo se passa como se fosse um sonho.
Bailarinas cegas inventam minha sorte, os pés ligeiros, meus pés bailarinos nos encantamentos do tempo, portais encantados abrindo-se ao que chamam futuro, mera repetição de passados, voltas e voltas, volutas de um tempo morto.
Isto estava escrito e foi há muito tempo, quando reinava Ashuero sobre a Pérsia. (FRAGA, 2015, p. 31)

Uma voz narrativa inicia o poema dramático de Myriam Fraga, podendo ser a voz da própria rainha, que se guia entre presente e passado, anunciando seu destino traçado nos tempos quando Ashuero foi rei da Pérsia. A personagem aponta o futuro como momento do desfecho da sua história, mostrando o futuro como o desdobramento do tempo pretérito. Para configurar a imagem de repetição do tempo, a poeta faz um jogo com as palavras voltas e volutas. A última palavra remonta à arquitetura, sendo uma forma espiralada de uma coluna.

Fraga, pelo viés do lírico e do dramático, põe em pauta a atitude de Vashti ao ter um discurso de recusa, apontando para o silenciamento e a exclusão das mulheres, ao tempo que constrói um lugar, onde é possível ouvir outras vozes, havendo uma pluralidade de discursos. Desse modo, o território literário funciona como um espaço onde outras vozes conseguem ser ouvidas. São vozes de sujeitos que, por não coadunarem com o regime hegemônico, são calados, portanto, impedidos de assumirem certos papéis no corpo da sociedade. Estas reflexões dialogam com o pensamento de Nigro *et. al.*, para quem:

[...] todo gesto estético é sempre um ato político no sentido de representar o lócus de enunciação onde o artista está alocado. Assim, a literatura como os outros constructos artísticos pode trazer à cena social as vozes de determinados sujeitos que foram silenciados ao longo dos tempos. Esses sujeitos também podem ser entendidos aqui como corpos, ou melhor, como corpos dissidentes, que ainda são vítimas de preconceito [...]. (NIGRO *et al.*, 2018, p. 18).

Cleise Mendes, poeta e também professora do Curso de Doutorado em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia, em sua apresentação de “Rainha Vashti: a dimensão lírica de uma fábula política”, reflete acerca de alguns pontos, destacando, entre outros, o jogo de encenação do poder responsável por sustentar as práticas soberanas de Ashuero, o teor

político e a força dramática empregada por Myriam Fraga na escrita do seu drama. Para ela, Fraga faz um corte preciso e coloca em cena o rei Ashuero:

[...] depois da derrota humilhante em Salamina, de volta à cidadela de Susa, capital do reino persa. O rei, ainda lambendo as feridas da malfadada batalha, decide apagar a memória de seu insucesso por uma superexposição das riquezas do império: durante centenas de dias ordena a realização de festas e banquetes, e abre seu palácio à visitação pública para, assim, alimentar a imagem de seu poderio. (MENDES, 2015 *apud* FRAGA, 2015, p. 13)

Ashuero, o Xerxes I da História, filho de Dário, tentou conquistar outros territórios, como fez Dário I, seu pai, colocando o império persa como o maior da Antiguidade. O poema dramático de Myriam Fraga explora os delírios de poder do rei Ashuero, adentra vários espaços do palácio, perscrutando a subjetividade de homens e mulheres de distintas condições. A escritora evoca outros discursos, põe em cena múltiplas vozes e problematiza a situação das mulheres, reverberando questões de gênero presentes nos dias atuais.

Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), constrói uma genealogia crítica de gênero, na qual aborda a questão da mulher como sujeito do feminismo, problematizando o binarismo sexo/gênero; faz uma leitura do estruturalismo, envolvendo relatos psicanalíticos e feministas sobre o tabu do incesto como meio de imposição de identidades de gêneros distintas no âmbito da estrutura heterossexual. A filósofa e professora universitária procede também a uma construção crítica a respeito do corpo materno em Julia Kristeva, indo além ao apresentar sua teoria performativa de atos de gênero, provocando uma ressignificação ao romper a estrutura binária, com categorias de corpo/sexo/gênero/sexualidade. Sobre o gênero, Butler nota que:

O gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (2018, p. 21)

Isso nos leva a compreender que, no contexto da Antiguidade evocado por Myriam Fraga (reinado persa), a manutenção do sistema autoritário, da dominação das mulheres pelos homens, em suma, sustentava-se em práticas culturais, históricas e políticas que naturalizavam as relações de gênero. Dessa forma, parecia não haver possibilidades para a mudança, como se não houvesse formas de contestar as estruturas sociais, políticas, econômicas, como se o gênero fosse uma “identidade estável ou um lócus de ação do qual decorrem vários atos [...]”. (BUTLER, 2018, p. 242) Entretanto, na nossa leitura, essa naturalização é colocada em xeque até mesmo no texto bíblico, já que Vashti, quando decide

não cumprir o mandado do rei, revela a sua insatisfação.

Isso ganha contornos no texto de Fraga, em várias passagens, quando a rainha questiona o seu modo de vida, a farsa de que faz parte, bem como as servas e concubinas formulam seu mal-estar através de um discurso crítico, comprovando ser o gênero “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos”. (BUTLER, 2018, p. 242) Logo, há a ilusão de permanência nesse processo. Contudo, ao mesmo tempo, percebemos o caráter da descontinuidade, de atos que passam a não dar conta das necessidades do sujeito, como no caso de Vashti. Ela, então, pode performar outros atos e, nesse caso, há uma desconstrução do binarismo homem/poder, mulher/submissão.

O livro *Rainha Vashti*, ao focalizar suas mulheres, suas vozes e as condições a que são submetidas em relação aos homens, tangencia a possibilidade de revisão crítica acerca de comportamentos hegemônicos, atitudes discriminatórias, relações de gênero ainda pautadas sobre o binarismo do sexo: homem/mulher. Temos, dessa forma, a superioridade de homens sobre mulheres, sustentando um regime de poder que explora a violência como meio para a perpetuação da ordem dominante, dialogando com algumas ideias defendidas por Butler. Sintetizando, há uma conjuntura eurocêntrica.

Elencar, por meio da representação literária, as experiências das mulheres, suas histórias, pode ser compreendido como convergente às ideias de Butler, para quem: “[...] a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; [...]”. (BUTLER, 2018, p. 18)

3.2.1 Cenas de um banquete

No primeiro ato, “O banquete”, temos a apresentação da sala do palácio real, o espaço externo aberto para o trânsito do público. Neste, várias personagens anunciam o que se passa e com que objetivo. Trata-se da arrumação para as festas de muitos dias, visando esconder o fracasso da batalha em Salamina. É importante destacar este ato do drama lírico, pois ele consegue captar a atmosfera da vida no reino, evidenciando atos de poder e imposição responsáveis por nortear a relação entre os sujeitos.

O corifeu, como cabia no teatro grego, faz a abertura do primeiro ato. É por meio dele que acompanhamos, na sala do palácio de Ashuero, a história:

Corifeu

Uma história que se conta

É como um livro sem data,
Escrita que se adelgaça
Nos longes do entendimento.

Esquecimento e lembrança
Unidos na mesma festa,
Perdidos na mesma dança.
[...] (FRAGA, 2015, p. 35)

Na sequência, em torno do trono, estão dispostas as figuras mascaradas. São os sátrapas.

Coro dos sátrapas

[...]
Tão proclamadas mentiras,
Tão exibidos tesouros!

Para apagar da memória,
Num jogo de faz de conta,
O passado que se nega,
O fracasso que se esconde.
[...]
(FRAGA, 2015, p. 36).

Os chefes das províncias afirmam a condição de Ashuero, o rei que mente para disfarçar a derrota, confirmando a farsa do soberano, o simulacro. Em síntese, tudo se resume a artifícios para sustentar a frágil condição do seu reino.

No palácio real do rei Ashuero,
Como oferenda aos deuses tutelares,
É preparada a sala do banquete.

Não há tempo a perder, pois o momento
Pede fogos acesos, pede vinho,
Na embriaguez sagrada desses ritos
A noite pede luzes, pede cantos,
Sortilégios de corpos que se tocam
Embalados na fúria dos desejos.

E entre espirais de fumo e desvario
Bailarinos dançando sobre as brasas
Tentam escrever na cinza o próprio mito.
(FRAGA, 2015, p. 36-37)

A ambientação é marcada por cantos, danças, desvarios, desejos e a tentativa de inscrição das façanhas do rei Ashuero no campo dos mitos, tornando-o eterno. A fala do corifeu é muito irônica, porque a escrita tem como corpo a cinza que, sendo pó, escorrega entre os dedos. A cinza tem uma dimensão metafórica, indiciando o quanto o registro de poderio do rei é tão somente ilusão. A cena evoca a sedução, o encantamento, a magia,

denotando possíveis momentos de orgia, parecendo um culto ao deus Dioniso, o deus do vinho na mitologia grega. A festa serve como oferenda aos deuses protetores da casa, os deuses tutelares. O vinho aparece, como nos poemas “Judite” e “Salomé”, e impõe a marca do excesso.

Ao evidenciar as masculinidades, o texto lírico-dramático comprova o quanto o sistema no reinado é estruturado a partir de uma hierarquia em que as mulheres ocupam uma posição mais baixa, contra a qual se erguerá a rainha Vashti. Ela confronta os discursos autoritários, disciplinares, produzidos e propagados para tolherem os direitos da mulher de assumir o seu lugar como sujeito crítico e participativo nas relações sociais.

Na fala dos sátrapas, fica visível o assombro provocado pelo poderio do rei, bem como a ideia de invenção e ilusão, em suma, todo o aparato criado com a finalidade de sustentar os atos do soberano. Há necessidade da encenação de um ritual, demonstrando a farsa do reino e a tirania de Ashuero. O tom hiberbólico na primeira estrofe e a anáfora representada pela palavra “trezentos” chamam a atenção, reforçando o assombro dos sátrapas diante do que foi visto, ouvido e vivido no reino persa durante o banquete de Ashuero. A sonoridade fica por conta da aliteração representada pelo fonema “s” presente em festejados/revelados na primeira estrofe, além da assonância “o”, marcada em “tirano”/ “engano” na segunda estrofe. Na última estrofe, liga o terceiro e quarto versos por meio do enjambement, além de usar a gradação marcada pelos verbos “esconder”, “rasgar” e “esquecer”. No fechamento do poema, a poeta explora o paralelismo sintático nos dois primeiros versos, conferindo-lhes fluidez.

Coro dos sátrapas

Trezentos foram os dias festejados,
Trezentos foram os sonhos revelados
E de trezentos o assombro contemplado
[...]

Assim se torce o rumo do passado
E se encobrem os erros do tirano,
Inventando uma lenda a cada dia
Na ilusão de criar um novo engano.

Uma herança maldita que se apaga,
Uma derrota amarga que se nega,
Uma página no livro das memórias
Que se esconde, se rasga, e que se esquece.
(FRAGA, 2015, p. 37).

O primeiro ato é composto por personagens masculinas. Entre essas, estão os escravos envolvidos na preparação da sala para a grande festa – o banquete. Por meio deles,

sabemos o que será servido, visualizando a decoração das mesas:

Escravo 1

A mesa, a mesa, a mesa real...

Escravo 2

Todas as sedas, todos os linhos,
 Todos os manjares
 E pratos de ouro, copos de vinho,
 As aves raras...

Esclavo 3

Todos os manjares...
Irônico, à parte,

E a fome principal
E os ossos escondidos...
E as cabeças
Dos chefes subjugados.
(FRAGA, 2015, p. 37-38)

Escravos

[...]
Volteiem os bailarinos nesta hora,
Rasguem-se os véus, desate-se a volúpia,
A luxúria é fruta doce para os dentes,
É um manjar de deuses, ambrosia,
(FRAGA, 2015, p. 38)

A fala do escravo 2, ao apresentar os tecidos “seda” e linho”, a riqueza dos pratos, as “aves raras”, os manjares, destaca a suntuosidade do ambiente. Mais uma vez, a imagem do prazer, do desregramento dos sentidos e dos desejos carnaís são colocados em cena, o que fica explícito através do léxico usado pela poeta, como os substantivos “volúpia” e luxúria, este comparado à doçura da fruta, ao manjar dos deuses, bem como o convite ao desprendimento, à exposição da volúpia. A ironia é usada para desvelar o cenário que camufla a vergonha do rei. Na verdade, há uma ordem para o desdobramento de cenas cercadas por excessos, como aparece nos outros dois poemas do capítulo. A festa é o momento para a liberdade máxima, quando se pode deixar fluir todos os desejos. A dança, também presente nos poemas “Judite” e Salomé”, colabora para a construção da cena em *Rainha Vashti*, constituindo-se como um campo de pesquisa aberto à investigação na poética de Myriam Fraga.

O banquete é um encontro de serpentes regado à peçonha, sedução e orgia. O uso do termo mandrágora confere uma aura de magia ao cenário, apresentando uma carga simbólica: “Entre os gregos, ela era chamada de planta de Circe, a Mágica. Ela inspirava um temor reverente”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 586-587) Circe pertence à mitologia grega. Ela é também conhecida como feiticeira e, de acordo com Pierre Grimal (2013), tinha o hábito de metamorfosear as pessoas estrangeiras.

Escravo I

Assim o rei engole seu passado,
Neste banquete de víboras, nesta sopa
De escorpiões, mandrágoras e veneno.
(FRAGA, 2015, p. 39)

Não podemos deixar de falar do Bufão/Profeta. O primeiro desafia as ordens estabelecidas e profere um discurso crítico acerca do rei, do seu poder sustentado a partir das fraquezas dos súditos. “O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida”. (PAVIS, 2008, p. 35)

Um reino é um rei: seu ouro,
Seus escravos, seus vassalos.

Um rei!...
[...]

O que é um rei senão minha fraqueza
Disfarçada em coragem, meu remorso,
E esta ilusão de construir trincheiras?

Um rei...

Um rei só é poderoso porque existem
Os parvos de nascença, os mutilados...
Os que mentem no escuro de seus quartos
Dizendo: - O rei é bom, que Deus o guarde...

E na esperança das sobras do banquete
Fingem esquecer o fosso que os separa.
(FRAGA, 2015, p. 40-41)

E, ainda em transe:

Um rei é como um deus em seu sacrário,
Como o sol a brilhar no firmamento,
Senhor dos espaços e do tempo.

[...]

Agora... O resto...

O resto é aquela sombra disfarçada,
Aquele boca vazia do outro lado,
Tão longe do cristal de suas taças.
O tempo de um reinado não importa:
Seja hoje, amanhã, antigamente,
Um príncipe, um rei, um comandante,

É tudo areia do mesmo saco,
Barrela da mesma fonte.
(FRAGA, 2015, p. 42)

Nos excertos elencados, o discurso crítico do bufão problematiza as desigualdades sociais, a distância entre o rei e o povo. Para o bufão, um reino se estrutura a partir dos escravizados, dos subjugados e, independentemente do tempo, as figuras reais têm comportamentos semelhantes, tendem a dominar outros povos, ocupando o papel de colonizadores. Logo, inferimos que as relações de poder chegam ao nosso tempo por meio da naturalização de práticas da conjuntura política, histórica, econômica e cultural, explicitamente demarcada nas diferenças de classe.

O profeta, caracterizado como lhe cabe no texto dramático, expõe o futuro do reino e a impossibilidade de resistência quanto à ação do tempo:

O tempo há de chegar...
O sol está maduro
E um mar de sombras
Cresce no oriente.

Ah! O tempo...
O tempo é um deus cruel,
Um implacável

Devorador de sonhos e promessas.

Nenhum império
Resiste à sua voragem,
Nenhum mortal o vence
Em sua marcha,

Nenhum poder detém
Sua passagem.
(FRAGA, 2015, p. 41)

E delirante

Trevas... Trevas...

Com meus olhos sem luz vejo a cabrita

Acorrentada no altar do sacrifício,

Vejo somente trevas...

Trevas.... Trevas...

Enquanto o sol resvala sobre o abismo

Apodrecendo inteiro como um fruto.

(FRAGA, 2015, p. 42-43).

A repetição da palavra “tempo” intensifica o poder de sua ação sobre todas as coisas, sujeitos e reinos. O bufão, referência ao profeta cego Tirésias, atento à visão desenhada à sua frente, explicita o poder do tempo, o qual assume a conotação de deus implacável, de cujas garras nada, nem ninguém escapa. Tudo tem início na corrente do tempo, findando na mesma corrente. Em meio ao tempo, o sol começa a perder a força, diminuindo seu esplendor. Em breve, a lua ilumina o céu, e um novo ciclo começa. Tirésias faz a previsão: “Com meus olhos sem luz vejo a cabrita/Acorrentada no altar do sacrifício”, parecendo-nos apontar para o destino da rainha. As sombras se aproximam, a luz solar se refugia. Novamente, a poeta explora o recurso da repetição, usando, dessa vez, a palavra “trevas”, podendo reforçar a previsão referente à rainha Vashti.

As ideias defendidas quanto à encenação ganham mais força na voz do rei. Segundo Cleise Mendes: “À custa do relato bíblico, é feita uma anatomia dos delírios do poder, da fragilidade das hierarquias, da insanidade que sustenta os impérios”. (MENDES, 2015, *apud* FRAGA, 2015, p. 17)

Ashuero

É de uma espécie de doença
Que sofremos, nós, monarcas,
Uma febre maligna, um desatino,
De dominar o tempo que nos mata.

Assim vamos vivendo nesta farsa,
Esquecendo que um dia tudo acaba
E, ao fim só restará a permanência
Da face esculpida nas estátuas.

(FRAGA, 2015, p. 43-44)

[...]

Ashuero

Perdi o que perdi; meus sonhos de conquista
De um império que abarcasse toda a terra.
A vitória que sonhei transformou-se em derrota.

É preciso esquecer, é necessário

Construir outra quimera, outra mentira,
Outra ilusão que sustente minha glória.
(FRAGA, 2015, p. 45)

Inicialmente, observamos a luta entre o sujeito e o tempo. Aquele deseja a todo custo impor-se sobre o tempo, tornando-se eterno. Todavia, o sujeito é um ser temporal, finito. Talvez, permaneçam suas obras, o que representaria uma “falsa” permanência do sujeito. Só a arte permanece, como “[...] face esculpida nas estátuas.” A insanidade observada por Cleise Mendes (2015) materializa-se no delírio do rei que acreditava possível conquistar e dominar toda a terra. Ainda segundo a mesma crítica, “o gesto de Ashuero nada tem de original, e repete o ritual que os déspotas de todas as épocas sabem de cor: o poder é algo que se encena, que se dá em esplendor”. (MENDES, 2015, *apud* 2015, p. 13) Myriam Fraga cria um “[...] festim/ De apetites/Desvairados,” (p. 46), no qual há “desatino e tumulto, / A festa é o sonho, o nada. /Derradeira ilusão de condenados,/ A festa é a loucura libertada,/ Os pedaços do deus finalmente colados”. (MENDES, 2015, *apud* FRAGA, 2015, p. 47-48) . Mais uma vez, o poema traça o desenho do excesso, criando um espaço onde todos parecem sucumbir aos desejos, onde a liberdade consiste em ultrapassar os limites, e a razão é uma sombra fugidia. Esse excesso também está presente nos poemas “Salomé” e “Judite”. No primeiro caso, o tetrarca Herodes, certamente movido pela alegria do vinho, oferece até a metade do reino à enteada; no poema “Judite”, é o excesso do vinho que fragiliza Holofernes.

Myriam Fraga, no ato “O banquete”, problematiza a centralização das figuras masculinas, discute sobre a necessidade de encenação do poder e a reificação do corpo das mulheres, tornado objeto para exibição.

Ashuero:

Néctar para os olhos,
Como um mimo, um regalo.
A cada dia **mostrarei**
Uma carta a mais
De meu baralho,

Uma gota a mais
De meus perfumes
Uma princesa a mais
De meu serralho.
(FRAGA, 2015, p. 52, grifo nosso)

Os governantes apresentam um discurso semelhante:

Coro dos sátrapas

Na **exposição** do tesouro que juntaram
Os descendentes de Ciro, nosso deus coroado,

Como **alfaia** mais valiosa e mais secreta,
Falta **exibir** a pompa dos serralhos,
Falta **mostrar** ao povo a formosura
Dessas mulheres que ajuntas como pérola,

Mostra aos príncipes reunidos a beleza
Dessas **deusas cativas** que fenecem,
Apaziguadas e insones como feras.
(FRAGA, 2015, p. 53, grifos nossos)

O eu lírico desnuda o tratamento dado às mulheres. Elas são vistas como meros objetos que, pela beleza, precisam ser mostradas ao público, são joias para enfeitar o reino, como revelado no uso do substantivo “alfaia”. O verbo “exibir” remete ao ato de expor alguém, de torná-lo visível para os espectadores. Esse desejo é reiterado em: “Falta mostrar”. As mulheres são tratadas como reféns do poder de um soberano que sente prazer em expô-las. Suas vidas lhes são negadas, permanecendo circunscritas ao ambiente do serralho. Myriam Fraga faz uso acertado do léxico, é precisa e pontual na rede de sentidos, como podemos notar também no excerto:

Corifeu

Por que não **exibir**, enfim, a joia rara?
A mais **preciosa** prenda de teus lares?
A esposa predileta, a bem-amada?

Coroada como deusa e mulher,
Alimentada com o leite da cabrita
Que mamou em **Hathor**, a grande vaca?

A que tem o poder das escrituras,
A efigie, o estandarte e a fortuna
Da imprecisa batalha.

A poderosa guardiã da espada
Que, entre **Ormuz e Arimã** equilibrada,
Corta os cornos da lua.
(FRAGA, 2015, p. 54, grifos nossos).

Vashti tem uma dimensão divina, contudo permanece presa ao papel de “prenda” a ser exibida. O poema cita a deusa Hathor, da mitologia egípcia, que foi muito cultuada no Antigo Egito; é a deusa-vaca, uma deusa de muitas faces; a deusa das festividades; da alegria; do amor; das danças e da sexualidade. Ela se apresentava de várias formas, como mulher com um disco solar na cabeça e chifres, como mulher e com orelhas de animais. Para

Hererra (2018): “Vashti tem as características de uma heroína trágica, que está no limite do humano e do divino”. (HERRERA, 2018, p. 271) Vashti tem o poder de decifrar as escrituras e mantém-se entre os deuses persas representativos do bem e do mal – Ormuz e Arimã. Vashti é a personagem responsável por manter o equilíbrio.

A escritora problematiza os papéis sociais, e o rei envaidecido do seu poder é, muitas vezes, uma figura ridicularizada e tratada com ironia no discurso de seus governantes, do escravo e da rainha Vashti, que profere: “Onde estarás, Ashuero, imperador dos contrários?” (FRAGA, 2015, p. 68) A rainha Vashti assume um posicionamento crítico diante do rei e de outras figuras masculinas. E, como leitora, percebemos como o poema permite reflexões acerca da subjetividade das mulheres, seus desejos e necessidades, colocando em pauta discursos que relegam para elas uma posição secundária.

O rei, ao reagir, reafirma a sua autoridade:

Ashuero pensativo, dirigindo-se aos sátrapas

Deve o tesouro maior
Ficar guardado
Aos olhos da cobiça?

Pode a formosura
Negar-se
Ao gozo da luxúria?

De que serve possuir
E não mostrar-se
O possuído?
[...]

Que seja atendido agora
O rogo dos convivas

Resoluto

E se apresente a princesa,
A gazela encantada,

Coroadada de estrelas,
Perfumada
De jasmins e alfazema.

E faça de seu corpo
Uma oferenda
Uma dádiva preciosa
Aos olhos deslumbrados.
(FRAGA, 2015, p. 54-55)

Sua fala confirma a condição da mulher como mercadoria, uma joia possuída por um senhor. O discurso do rei evidencia a reificação do corpo feminino. Há a subordinação do corpo da rainha, que é colocado à disposição para o deleite dos seus convidados e bajuladores. As mulheres são violadas em seus direitos. Elas são subalternas nas relações de gênero, o que fica explícito no discurso das personagens masculinas, como ainda acontece hoje, comprovando a atualidade da proposta de Myriam Fraga ao eleger as mulheres do corpus tratado em nossa pesquisa. Ao publicar o livro *Rainha Vashti* em 2015, Myriam está atenta aos problemas e desafios enfrentados pelas mulheres, as quais continuam tendo seus corpos desrespeitados, assediados e tratados como meros instrumentos para satisfazer aos desejos do sujeito masculino.

O rei se torna dono de um objeto valioso, devendo exibi-lo como troféu, desrespeitando a mulher. Ela é no discurso do soberano, um corpo bonito e, por isso, precisa ser cobiçado. Para Ashuero, a rainha Vashti se resumia a um prato para a cobiça dos súditos. Na leitura que fazemos, trata-se de um corpo com o qual ele não se importa, e usá-lo para despertar a inveja é um trunfo. O rei havia perdido a batalha para os gregos, mas ninguém possuía uma mulher como a sua. Mais uma vez, Ashuero camufla a sua fraqueza, tentando submeter outros sujeitos. Para Antônia Herrera:

No comando do Rei está presente o exibicionismo do poder e a necessidade de se afirmar como tal, a vaidade acendida pelos bajuladores, a luxúria acentuada pelo vinho e a voz soberana que ignora outras vozes. Ao mesmo tempo, está a ideia de ter o outro (no caso, esse outro é uma figura feminina, digna de valor), como uma das posses nessa lógica do luxo, do poder e do excesso. (HERRERA, 2018, p. 265)

Dessa forma, Vashti é vista como:

Escrava 1

Uma iguaria sem preço,
Prato régio no banquete
Que alimenta quem não come.
(FRAGA, 2015, p. 69).

A escrava, de forma irônica, denuncia a representação do corpo da rainha no banquete de Ashuero. Para ela, Vashti resume-se ao alimento desejado pelos convivas, é um prato raro que, uma vez exposto, sacia a lascívia do público.

Elódia Xavier, na obra *Que corpo é esse? O imaginário no corpo feminino*, dirige seu olhar crítico para contos e romances brasileiros, refletindo a respeito da condição da mulher a partir da representação feminina construída nas narrativas. Xavier faz uma tipologia do corpo, destacando dez categorias: o corpo invisível, o subalterno, o disciplinado, o

imobilizado, o envelhecido, o refletido, o violento, o degradado, o erotizado e o liberado. Conforme a autora, todos os corpos são disciplinados, ou seja, são preparados para responder às inscrições sociais, políticas e culturais que lhes marcam o comportamento e a existência. Interessa-nos o estudo da autora, porque notamos, na obra analisada, o quanto o sistema cultural e os discursos teimam em disciplinar as mulheres, e como estas contestam a sua situação, enquanto corpo que, de algum modo, é espoliado.

Para o poder instituído, a rainha e as outras mulheres são corpos disciplinados, subalternos. No discurso do rei, é naturalizada a imobilização da mulher, ela é tão somente um corpo que se tenta invisibilizar e erotizar. Todavia, veremos a reação e a atitude de enfrentamento da rainha. Assim, o corpo marcado pelas inscrições reguladoras de sua existência, torna-se livre para decidir seus caminhos. Fraga faz de seu poema um lugar de recusa, de contestação das instituições patriarcais, de subversão de papéis e condições impostas, ratificando o fato de a literatura ser uma prática humanista:

O humanismo não é um meio de consolidar e afirmar o que “nós” sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em produtos do mercado, empacotadas, incontestáveis e codificadas de modo acrítico. (SAID, 2007, p. 48-49)

A literatura nos possibilita questionar comportamentos, normas e práticas que regem muitas vidas. Ela é, mediante a transgressão da linguagem, portanto, o lugar da crítica, o espaço para propor mudanças históricas, sociais e culturais, como vimos nas análises.

3.2.2 Entre as grades do serralho

O segundo ato, “O serralho”, é o cenário de confinamento das mulheres. Nós vemos as mulheres cercadas por grades. No espaço dessa cena, a atitude da rainha em não comparecer à presença de Ashuero e de seus convidados para ser vista e desejada é considerado um desrespeito, até mesmo um “crime” de conotação política.

O exército do rei Ashuero, Xerxes na História, conforme a tragédia, foi abatido por um exército menor, certamente guiado pela fúria do poderoso Zeus. Esta é mais uma história em que, “[...] eternas repetições do Mesmo: contam intrigas, lutas pelo poder, guerras, sempre conjugadas no masculino. Mesmo quando adentramos as mentalidades, é a história do viril que se perfila”. (NAVARRO, 2014, p. 613), ou seja, são os homens que assumem o papel daqueles que lutam, vencem as batalhas e são consagrados heróis.

Em “O serralho”, adentramos o espaço interior do palácio. É o lugar onde fica o

harém à espera de um chamado, visto que as mulheres não podem entrar à presença do rei sem receberem a ordem. Na área ocupada pelas mulheres no reino, grades cercam todos os ambientes, comprovando a falta de liberdade. Encontramos a rainha, as concubinas e as escravas. Somente as mulheres e os eunucos circulam nessa área. Myriam Fraga revela em seu poema um costume que fez parte da cultura de muitos povos, ou seja, a tradição poligâmica, em que um homem tinha muitas esposas; e, as mulheres, ao contrário, não tinham liberdade e viviam confinadas. O espaço do serralho é o lugar do interdito. As cenas iluminam os dramas das mulheres. Entre outras possibilidades, o harém representa a subjetividade das personagens e, com isso, suas angústias e conflitos. A rainha, as servas e as concubinas desnudam suas vivências e os dramas de vidas negadas.

Coro das concubinas

Este leito de seda,
Este ninho, este encosto,
O calor destes óleos,
Da cânfora na pele.

Este aroma de fruta,
Este banho
De alcaçuz e anilina,

Estes dedos de espuma
E o cabelo trançado
Com jasmims e açucenas.

Esta comida certa,
Ambrosia e baunilha,
Este favo na boca

E este sono,
Reclinado em coxins,
É um preço, é barganha.

Há uma teia de vidro,
Um alçapão, armadilha
A conter nossos passos.

Mas no fundo de tudo
Será sempre possível
Escapar ao desastre,

Pois nos resta o punhal,
O laço no pescoço,
A veia desatada,

O veneno no prato
E o salto no escuro
Se há grades na janela...

(FRAGA, 2015, p. 61-63)

As quatro primeiras estrofes trabalhadas de forma sinestésica provocam os sentidos de quem lê. Tato, visão, paladar e olfato se amalgamam. As imagens se desdobram no poema, e é possível vislumbrar o cenário sofisticado e os hábitos das mulheres. A escritora opta pela maciez da seda para o encosto, seleciona algumas plantas medicinais, como o alcaçuz e a cânfora, ressalta o uso da anilina, que serve, entre outros, para recarregar as energias. Ela escolhe a açucena e o jasmim para ornar a bela trança, a ambrosia, a baunilha e o favo para deliciarem o paladar. A anáfora, representada pelo pronome demonstrativo “Este” sinaliza a proximidade entre o eu lírico e o ambiente, bem como traz detalhe sobre o banho da rainha. Temos, então, uma primeira apresentação do território das mulheres. Neste, o eu lírico nos apresenta os cheiros, sabores, a suavidade de peles aquecidas por óleos, o toque macio da seda no corpo, a beleza de cabelos entrelaçados por flores e o gosto doce na boca.

As últimas cinco estrofes interrompem a beleza das imagens criadas nas estrofes iniciais, apresentando o alto preço pago pelas mulheres que fazem parte do reino. Seus passos são vigiados e contidos. No entanto, elas salientam as estratégias que podem explorar para subverterem a situação. Entre as possibilidades, está o punhal representando a possibilidade de morte para o tirano, conseqüentemente, a liberdade para os outros sujeitos e o veneno na comida. Todos os poemas do terceiro capítulo revelam mulheres que não têm medo do poder masculino.

Vashti ganha corpo, voz e uma subjetividade questionadora. Myriam Fraga provoca a reflexão sobre as masculinidades e feminilidades, desconstruindo enunciados essencialistas, ao revelar, por meio da literatura, a possibilidade de travessias e de rupturas.

No texto de Myriam, lírico em sua construção discursiva, a protagonista que na bíblia não tem voz nem sobredeterminantes que legitimem seu gesto, ganha voz, sentimento e pode por uma fala dizer de seu ser/estar. Numa linguagem poética, metafórica, nós temos, por intermédio das imagens, um obscuro delineamento do que se passa no interior da Rainha. (HERRERA, 2018, p. 271)

A rainha tem consciência da farsa que vive e problematiza a sua condição de poder ou não fazer escolhas, de ser dona de sua própria história e conduzi-la como desejar:

Retorno a este jardim
E não me encontro,
Nem consigo rever-me
Nos espelhos.

Sei dos muros – simetria,

Sei das pulseiras – algemas,
Sei das promessas – mentiras,

Nas cartas deste baralho,
Na ilusão deste jogo,
Escolho ou sou escolhida,
Sou rainha ou sou cativa?
(FRAGA, 2015, p. 63-64)

É importante apontar o trabalho com as imagens poéticas feito por Myriam Fraga, colocando as joias como instrumentos de violência: algemas. A própria construção da estrofe cria um efeito especial no drama, visto que a rainha faz perguntas e abre espaço para uma resposta, reafirmando modos de aprisionar e mentir: “Sei das pulseiras – algemas,/ Sei das promessas – mentiras,”que pode ser proferido pelo coro das concubinas, por exemplo.

Vashti formula seu mal-estar no não reconhecimento de si mesma, pois se percebe além do papel social imposto, e projeta a situação como um jogo, expondo o risco: “Escolho ou sou escolhida, / Sou rainha ou sou cativa?” Ao ter consciência da sua situação, sente-se como um objeto para atender aos caprichos do rei. Vashti traz em seu pensamento e ação a inquietação de outras mulheres, pois fala em nome de suas servas, das concubinas, em suma, das vítimas de um sistema hegemônico, que lhes condena à dor e ao silenciamento ao se colocar como detentor de todos os saberes sobre as mulheres. Para Navarro (2014): “O patriarcado não cessa de discorrer sobre as mulheres, seus corpos, suas mentes, destilando “verdades” absolutas a seu respeito”. (NAVARRO, 2014, p. 39)

Na sequência, a escrava se posiciona:

Escrava

Rainha de um falso reino,
De uma cidade inventada.
Num casulo protegida,
Num calendário, apagada.

Rainha só de mentiras,
De esperanças afogadas
Em madrugadas falidas.

De um tempo desperdiçado
Em tantas noites perdidas,
Desenhando o itinerário
De um caminho sem saída.
(FRAGA, 2015, p. 64)

A escrava produz um discurso duro, mostrando a farsa do reino, onde as pessoas

vivem às custas de mentira, aparências e estão imersas em um labirinto. Isso pode ser comprovado pelo uso de alguns adjetivos, como “falso”, “inventado”, “apagada”, “falidas e “perdidas” nos versos citados. O discurso comprova como as mulheres sofrem o apagamento de seus direitos, são impedidas de tomarem decisões, e têm seus comportamentos guiados por um conjunto de normas, as quais controlam suas histórias, determinando o que elas podem ou não fazer. Sobre essa questão, citamos a reflexão de Guacira Lopes Louro (1997) quando ela observa: “A segregação social e política a que as mulheres foram conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade”. (1997, p. 17)

Vashti sente a sua condição de exilada. Filha do rei da Babilônia, teve a vida forjada ao lado da existência do rei da Pérsia. No poema, várias questões entram em jogo, como a situação de Vashti como mulher, rainha e estrangeira no reinado persa.

Da terra dos rios gêmeos eu vim,
Da cidade dos palácios de barro,
Sobrevivente do caos, alimentada
Com o húmus das fontes mais sagradas.

Por vales caminhei, por entre ninhos de abutres,
Crestando minhas asas de pássaro exilado
Pelo sol implacável, nas altas cúpulas do céu,

[...]

Vim para habitar este país,
Para alcançar o último degrau do abismo
Que devora o coração dos homens.

O exílio é minha pátria, meu inútil paraíso.
Novilha encantada, a cumprir meu destino
Nos rituais do sacrifício,

Exposta a olhares que cortam como látegos,
Espinhos em minhas carnes, esses olhares
Profanos, que me despem, devoram.
[...]

Meu reino é solidão.

Acrobata sobre o fio das navalhas,
Cumpro parte dos ritos que me tocam.
Minha vida é um calendário de ausências
E a beleza, um veneno sutil escorrendo da pele.

Animal capturado nas escuras cavernas
Onde o sol se agasalha,
Rodopio entre véus que arranco como cascas,
Até o âmago de meu corpo, o caroço, a semente.

[...]

Onde estarás, Ashuero, imperador dos contrários?
Quando do oriente se levantarem teus mortos
E o sol despencar dos céus apagados?
(FRAGA, 2015, p. 66-68)

Ela questiona a sua desvalorização, a posição submissa, o fato de ser exposta, ter o corpo e a beleza exibida diante de olhos ávidos de luxúria. São olhares que machucam, desnudam e violentam seu corpo. Myriam Fraga faz uma crítica ao discurso de reificação do corpo feminino, corpo que, na instituição patriarcal, não importa e é disponibilizado como espetáculo para excitar o público. Expor Vashti era uma forma de exibição para Ashuero. E essa prática não deixa de ser um tipo de violência:

Violência simbólica – todas as formas de inferiorização social ou institucional cujo fundamento é “ser mulher”. Quer seja no domínio do imaginário – imagens produzidas com e sobre as mulheres, expondo e explorando seus corpos ou nas hierarquias econômicas e sociais, a violência se exprime de diversas maneiras para assegurar a dominação masculina.
(NAVARRO, 2017, p. 50)

O poema vai além da violência simbólica explicitada por Tânia Navarro, visto que a rainha Vashti não segue a ordem do rei e não se coloca à sua disposição. Ao contrário, diz não à figura masculina, a um representante “real”, a uma conjuntura social, cultural e política opressora. Vashti faz do corpo o lugar de sua subjetividade, e a negação representa o discurso para a mudança.

Vashti explicita a insatisfação, a solidão em que vive, o fato de ser estrangeira, de se sentir uma exilada, já que veio dos arredores dos rios Tigres e Eufrates. Não nos esqueçamos de que, nesse tempo, as mulheres não escolhiam seus maridos. Os casamentos eram arranjados pelos pais, isso é, os homens faziam seus negócios, envolvendo as filhas. Talvez, Vashti foi forçada a ir para a Pérsia após ter se tornado vítima em alguma batalha entre seu povo e os persas. Ela não coaduna com o desejo de poder de Ashuero, que o leva a uma sucessão de confrontos com a finalidade de tornar cativos todos os povos, tentando angariar riquezas e conquistar o prestígio de seu pai, Dário I, e de outros antecessores, como o avô, Ciro, o Grande. Isso, de certa forma, aproxima Ashuero do rei Nabucodonosor, que também desejou conquistar o mundo. Vasti é o equilíbrio em meio à insanidade do rei. Dessa maneira, como no poema “Judite”, temos uma mulher que pensa e age com racionalidade.

Vashti expõe os desafios enfrentados, mostrando a consciência quanto à beleza ser o fel que lhe banha a pele e lhe penaliza. Em outras palavras, ela tem consciência do intento do

rei em explorar sua beleza como vaidade. Vashti lamenta a sua condição de pássaro exilado e, nesse ponto, entendemos tratar-se de um elemento simbólico que aponta para a impossibilidade de viver em sua plenitude. A imagem do pássaro aparece no discurso das concubinas e, anteriormente, no poema “Judite”, na narrativa e no poema “A fênix”, bem como no poema “Joana”, configurando-se, ora como uma liberdade negada, ora como libertação ou mesmo como corpo, cuja matéria é reles perante a santidade da alma. Vashti tem uma relação com as divindades, foi alimentada com a matéria orgânica sagrada e se coloca como a “novilha encantada nos rituais do sacrifício”. Observamos que a ideia de sacrifício também está presente no poema “Judite”.

Atentamo-nos para a beleza de alguns versos: “Animal capturado nas escuras cavernas/Onde o sol se agasalha, /Rodopio entre véus que arranco como cascas, /Até o âmago de meu corpo, o caroço, a semente”. (FRAGA, 2015, p. 267), nos quais Vashti, por meio da dança, desnuda-se em giros, mostrando o âmago da subjetividade. A dança explorada nos versos não se configura como um recurso erótico. Ao contrário, acreditamos que imprime uma dor tamanha, quase um desespero. A imagem do sol que se agasalha é de um lirismo gritante e fruto da capacidade da poeta de criar as imagens na tessitura poética.

Na última estrofe, Vashti questiona o futuro de Ashuero – o “imperador dos contrários”, permitindo-nos acompanhar imagens apocalípticas com a escuridão dos céus, a queda do grande astro – o sol – e o despertar dos mortos.

As concubinas produzem um canto consonante às aflições da rainha. A primeira esposa e as outras mulheres são vítimas da mesma opressão:

Coro das concubinas

Ó Vashti, minha rainha,
Ó bem amada, atada nesta roda,
Meu destino é teu destino,
Atada neste trono, nesta púrpura,
Nesta ilusão que vestes como vestem
O corpo de alfazema teus vestidos.

Ó Vashti, minha rainha, a formosura
É teu risco, teu medo, teu suplício,
Precipício em que te lanças inteira
Para o abismo da noite que te espreita
Na escuridão profunda dos espelhos.

[...]

Um rei te fez rainha e um rei é nada,
Nessa terra sem preço que é teu corpo,

Nessa terra sem dono que é teu peito,
Onde lateja um coração selvagem.
(FRAGA, 20125, p. 68)

As concubinas reconhecem na beleza de Vashti o seu infortúnio e também o seu aprisionamento, tendo as outras mulheres o mesmo destino. Entretanto, veem Vashti como dona de um coração selvagem, sem preço, com o poder de alçar voo.

Na fala do eunuco, o discurso de autoridade do rei é reafirmado:

Eunuco

Ordena o rei
Que se apresente a esposa
Para dançar na sala
Do banquete,

Com o melhor de seus vestidos,
As insígnias de sua casa e as joias
Da coroa real.
(FRAGA, 2015, p. 69, grifo nosso)

Na voz do eunuco, o verbo “ordenar” comprova o poder do rei. A rainha e as outras mulheres devem estar à disposição de seus maridos. Não cabe a elas dizerem “Não”. Por serem mulheres, estabelecem-se limites para elas. São ditadas normas de conduta que devem ser cumpridas. De um lado, há o sujeito a quem cabe dar as ordens; do outro, quem é forçado a calar-se, limitando-se à obedecer. Para Navarro:

No caso do patriarcado, a ação sobre o humano é a invenção de corpos e papéis sociais em função da genitália que passa a defini-los, em um esquema de dominação e subordinação. É de fato um tecido, que de forma anônima ou não, mantém a clausura das mulheres em seus corpos sob a violência material ou representacional. (NAVARRO, 2014, p. 37)

A definição de papéis para homens e mulheres vem de muito distante, mantendo-se a mentalidade daquilo que cabe aos homens e às mulheres desde a infância. Durante a infância, são definidos os brinquedos para meninos e meninas, as cores das roupas, o modo de sentar, falar e gesticular, entre outros. Pela vida à fora, esse processo é mantido. Desde crianças, garotos, em muitos casos, têm mais liberdade. À medida que o tempo passa, as meninas começam a ser mais cobradas por um modelo de comportamento definido para elas antes mesmo do nascimento. Esse padrão aprisiona as mulheres, e isso atravessa o campo das representações femininas.

Em seguida:

Escrava

Como um fruto perfumado,

Que se colhe e não consome,
 Uma iguaria sem preço,
 Prato régio no banquete
 Que alimenta quem não come
 (FRAGA, 2015, p. 69)

A fala da escrava reflete o modo como Vashti é vista pelos homens no reino: um objeto, um corpo para alimentar a lascívia, um prato raro. É um corpo para ser cobiçado e devorado. Temos, no corpo, a simbologia do alimento para aguçar os sentidos e despertar a inveja. Olfato e paladar entrelaçam os versos. A poeta faz uma crítica ao pensamento misógino, que concebe o corpo da mulher como um objeto sexual do desejo masculino. Essa crítica é muito atual, porque as mulheres ainda são tratadas dessa forma em muitas culturas.

Vashti, em seguida, faz uma reflexão:

Até quando os anéis destruirão os dedos?
 E minha boca cerzida pelo medo
 Guardará entre os dentes meu segredo?

Até quando serei cúmplice desta farsa,
 Deste trono falido, deste reino
 Que apodrece por dentro, como um peixe,
 A refletir ao sol as escamas de prata?

Eu sou o que não sou, por mais que diga
 As palavras serão sempre silêncio,
 Sempre será o dito por não dito.
 (FRAGA, 2015, p. 69-70)

Perecível e violada
 Nos segredos
 De meu ser assassinado,
 De minha carne,

Onde séculos inscreveram
 O enigma das estátuas,
 O estigma das serpentes,
 [...]
 (FRAGA, 2015, p. 71)

Através da fala de Vashti, percebemos a crítica de Fraga às representações das mulheres marcadas pelo estigma da serpente: a mulher como cobra, víbora, capaz de enganar e induzir aos erros, estereótipos que vêm de tempos remotos. Também está presente a ideia da mulher como um ser misterioso, enigmático, e cujo discurso não tem prestígio por ser produzido por uma mulher, não podendo, desse modo, circular livremente. A mulher é amedrontada, calada, ameaçada, agredida de diversas maneiras: fisicamente, psicologicamente, sentindo todas as agruras por ser mulher. Notamos o silenciamento da voz

feminina e a negação de existência para Vashti. Ela é parte de uma encenação contra a qual ergue a sua voz. A voz de Vashti reflete a consciência sobre a sua condição como mulher e rainha. Para as concubinas, as mulheres não têm poder e são indivíduos que trazem uma marca, são assinalados. Observamos que essa ideia aparece em outros momentos de *Rainha Vashti*. A escritora traz o “Outro” para a literatura, o corpo marcado, assinalado enquanto sujeito da diferença, isso é, as mulheres, problematizando as diferenças criadas por um discurso hegemônico responsável por representar as mulheres desde tempos longínquos. Elas têm um destino traçado e definido por documentos reais:

As espadas são espadas,
As coroas são coroas,
Pensamento é pensamento,
Uma mulher... Não é nada.

O que se constrói na pedra
O que se escreve com sangue
São documentos, são mapas
De um destino assinalado,

Voo de pássaro, augúrios
De outro tempo, de outra estrada.
(FRAGA, 2015, p. 70)

Em outra passagem: a rainha destaca sua condição: “Bruxa assinalada, / Maldita e sagrada.” (FRAGA, 2015, p. 73). A poeta toca no ponto da associação entre a mulher e a bruxa, uma ideia difundida desde a antiguidade. Sicureti (2009), quando fala de Lilith, pontua que a bruxa se tornou uma necessidade na época, porque ela representava o pecado, o mal a ser combatido em nome da religião, de Deus. Silvia Federi faz um trabalho instigante em *Calibã e a bruxa* (2017), no qual discorre sobre a “Caça às bruxas”, que julgou e condenou muitas mulheres à morte na fogueira. Quase tudo era motivo para se afirmar que uma mulher era bruxa. A mulher era vista como sedutora, atemorizava os homens, tinha poderes malignos, era capaz de destruir os homens e provocava muitos males. O estigma da bruxa aparece em “Lilith” e em “Joana”, comprovando a existência de pontos convergentes entre os poemas.

A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura. Aqui, a expressão “rebelde” não se refere necessariamente a nenhuma atividade subversiva específica em que possa estar envolvida uma mulher. (FEDERI, 2017, p. 332)

A ideia de sujeito que traz a marca da diferença, também aparece nas vozes das concubinas:

Concubina I

O que eu sei de lábio mudo
E de olhos bem fechados
É uma verdade clara:

Sobre nós puseram grades
E nossas faces tatuaram
Um sinal

Somos pássaros sem asas.
(FRAGA, 2015, p. 73)

Coro das concubinas

Somos aves de silêncio
Com nossas línguas cortadas,

Somos pássaros sem asas
Numa gaiola dourada,

Somos cartas num baralho
De figuras apagadas, [...]
(FRAGA, 2015, p. 73)

Através das estrofes, comprovamos a falta de liberdade das mulheres, o quanto elas sofrem coerções ditadas pela hegemonia masculina. O verbo “ser” introduz as três estrofes e anuncia a voz coletiva das concubinas. As mulheres são simbolizadas pela metáfora do pássaro sem asas, subjugadas, mantidas em estado de confinamento, violência e dor. São vítimas de um modelo de sociedade que lhes usurpa o direito de serem sujeitos. Há um mecanismo para torná-las inexistentes e isso começa pela negação do direito à fala, pela imposição de um modelo de conjuntura social em que as mulheres têm suas vozes caladas.

A respeito da boca emudecida, consideramos pertinente apontar as reflexões presentes no texto “Da pele à palavra: o uso da voz liberada como expurgo da dor”, de Fernando Luis de Moraes e Michela Mitiko Kato Meneses de Souza, o qual faz parte do livro *Decolonizando saberes interseccionados na literatura e na educação* (2023), organizado por Cláudia Nigro, Davi de Souza e Fernando de Moraes:

um dos estratagemas porventura mais cruéis e desumanos em relação ao Outro é a asfixia de sua voz ou sua total constrição à invisibilidade e ao ostracismo. Evidencia-se, assim, uma instância não menos cruel em que a fala é forçosamente calada; a boca, por sua vez, é obstruída e amordaçada, e seus usos, então, privados e interditos. (DE MORAIS; KATO, 2023, p. 56)

Se no texto citado, a discussão envolve as experiências dos sujeitos escravizados e também o quanto, ainda hoje, os sujeitos negros são silenciados, no nosso caso tratamos de uma experiência em que a poeta Myriam Fraga, por meio do simbólico, propõe a discussão

sobre a interdição do discurso das mulheres. No artigo supracitado, os sujeitos eram obrigados a usar uma máscara que lhes proibia de falar, ao passo que, no discurso das concubinas, o eu lírico mostra o estigma, revela a língua cortada, impossibilitando a produção da fala.

Guacira Lopes Louro, em seu texto *Pedagogias da sexualidade*, afirma:

Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, “normais” (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião, etc.) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos “outros” (e sobre os outros); apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos. Por tudo isso, podemos afirmar que as identidades sociais e culturais são políticas. As formas como elas se representam ou são representadas, os significados que atribuem às suas experiências e práticas é, sempre, atravessado e marcado por relações de poder. (2018, p. 19)

Tanto Vashti quanto as concubinas sofrem a violência de terem sua vida controlada por outros sujeitos que, hierarquicamente, ocupam posições mais elevadas nas redes de poder que estruturam a sociedade. Elas não têm o direito de se representarem. Elas são representadas por outros sujeitos. E eles, através do seu modo de narrar as histórias, criam as históricas únicas, divulgam e fortalecem muitos estereótipos. As relações de poder também podem ser observadas através da fala dos eunucos:

Ah! Os filhos de Ciro,
Herdeiros desta Pérsia
De ouro, e brilho, e sangue
E madreperolas.

Os descendentes do sol,
Os donos da Síria,
Prepotentes navegadores
Do Nilo, Tigre, Eufrates,

[...]

Ah! Os herdeiros de Ciro,
Os deuses coroados!

Que no livro do tempo
Inscreveram suas marcas,
Seus signos gravados
No coração das pedras,

Bem no alto
Deste planalto que habitam
Como pássaros.
(FRAGA, 2015, p. 74-75)

Os eunucos salientam o poder e a riqueza da Pérsia, dos reis que singraram os mares e dominaram outros povos, como Síria e Egito. Ao mesmo tempo, referem-se também ao sangue, que mancha todas as riquezas, permitindo-nos relembrar que os impérios são construídos com base na extrema violência, na barbárie. De um lado, um povo colonizador; do outro, um povo colonizado. Entre eles, muitas vidas perdidas. Ironicamente, os eunucos atribuem uma dimensão divina aos reis, associando-os ao Deus Sol. São “Os deuses coroados!” Não há separação entre o divino e o humano. Os descendentes de Ciro são também os deuses ávidos pela conquista de outros territórios, são os pássaros livres para o voo. cremos que o uso da interjeição “Ah!” que inicia duas estrofes do poema marca a ironia. São os reis que continuaram as façanhas de Ciro, como Cambises II, Dário II, fazendo parte de um dos grandes impérios da antiguidade.

Vashti indignada:

[...]
Dormem em meu sangue
Séculos de esfinges
E a escrava egípcia, Isis,

Contou-me que Hathor,
A deusa vaca,
É quem regula o ciclo
De meus sonhos [...]

[...]
(FRAGA, 2015, p. 75)

A fala de Vashti, de forma hiperbólica, retrata o quanto a sua imagem está associada aos seres mitológicos, conhecidos pela sua perversidade e pelos enigmas que criavam. A rainha, de forma indignada, retoma a imagem de mulher como aquela criatura capaz de provocar o mal, denotando a crítica construída pela escritora Myriam Fraga. Outro traço observado diz respeito à relação com a deusa egípcia Hathor. Vashti faz referência à deusa Hathor, a deusa de mil faces, com suas diversas representações ao longo da história.

Vashti observa:

Muitos deuses se mostram,
Muitos ídolos. E minhas mãos,
Cobertas de oferendas,
Anseiam por tocar os pés estreitos
Da deusa de mil faces.
(FRAGA, 2015, p. 76)

No discurso do eunuco, temos a voz legitimadora da supremacia do sujeito masculino:

Eunuco

O rei a espera na sala do banquete
 Como se espera o sol na madrugada
 Tua beleza acordará o dia
 Tua dança marcará o ritmo das horas.
 (FRAGA, 2015, p. 78).

Do outro lado, uma voz que se ergue e se impõe. Temos um corpo preparado para aceitar as normas, no entanto, mostra autoconsciência quanto ao ser e estar no mundo, engendrando indícios de subversão. A autoconsciência da rainha lhe leva a reagir, criando fissuras na rede discursiva, ao tempo que assume a condição proibida: a de se manifestar. A sua fala vai de encontro aos paradigmas que sustentam a mentalidade falocêntrica, ou seja, “As posições de gênero ocupadas por sujeitos na contemporaneidade conflagram discursos distintos”. (NIGRO, 2015, p. 22).

Vashti

Me guardo no silêncio do meu quarto
 Nenhum passo, nenhuma profecia
 Me indicará o rumo do compasso. [...]

Não serei como a flor despetalada,
 Levada pelos ventos do deserto.
 Para mim haverá o rumo certo,
 Os passos com que meço meu destino.

Espinhos sob os pés, danço a minha morte.
 (FRAGA, 2015, p. 78-79)

Vashti se mostra uma mulher crítica e consciente em relação à sua condição. Ao dizer não ao rei Ashuero, assume as consequências do seu ato, contrariando a estrutura estabelecida, na qual não cabia a uma mulher atitudes e comportamentos de insubordinação. Vashti contraria os postulados da sociedade de que faz parte. Conforme Cleise Mendes: “Ao dizer não, arriscando-se a pagar com a vida o preço de sua desobediência, Vashti deixa de ser apenas uma mercadoria valiosa do tesouro real e torna-se senhora do seu destino, ainda que seja para leva-lo a termo”. (MENDES, 2015, *apud* FRAGA, 2015, p. 14)

O discurso de negação representa uma postura de enfrentamento, uma atitude subversiva, uma libertação: “e o corpo culturalmente construído será libertado, [...] para um futuro aberto de possibilidades culturais”. (BUTLER, 2018, p. 164) Proferir um “não” na conjuntura de um reino, contexto dominado pelos homens, marcado pelas desigualdades é um ato político, que compromete o sistema de hierarquias e lugares definidos. Assim, a construção poética atua contra o silêncio imposto aos sujeitos subalternizados, atuando de forma a romper com a hierarquia, como aponta Djamila Ribeiro (2017).

Na ressignificação do relato bíblico, em *Rainha Vashti* (2015), de acordo com a professora e ensaísta Antonia Torreão Herrera (2018), percebemos a imagem de uma mulher, cujo perfil nos revela uma voz que reivindica um lugar insubmisso: o de fazer escolhas, enfrentar a estrutura patriarcal e misógina, correndo sérios riscos pela tomada de decisão:

O texto poético numa encenação dramática traz de um passado longínquo de pequenas notas de um livro sagrado, a figura de uma mulher que ganha corpo poético, ganha voz, um perfil grafitado na ilustração do livro, uma consciência subjetiva que diz de seu lugar na história da Pérsia. Texto que faz do infortúnio uma riqueza. De uma rainha de mentira (expressão usada no texto) uma rainha de verdade, rainha de seu destino, dona de seu próprio corpo, escolha que define uma dissolução na morte e uma afirmação na vida, na história. (HERRERA, 2018, p. 272)

A atitude da rainha Vashti representa uma insurgência contra a autoridade do rei Ashuero, que concentra todos os poderes em suas mãos. Antígona, da tragédia homônima, desafia as ordens do rei Creonte. Este havia proibido que Polinice, irmão de Antígona, fosse enterrado. Ao se recusarem a ter uma atitude de aceitação diante das imposições, as duas personagens se tornam transgressoras, assumindo as consequências de seus atos. Vashti, como mulher, jamais poderia ir de encontro à palavra do rei, contudo ultrapassou os limites estabelecidos. A Antígona, na mesma condição de mulher, jamais seria permitido o não cumprimento estabelecido pela promulgação de Creonte.

Myriam Fraga, ao recorrer à narrativa bíblica, faz, em seu livro-poema, o lugar de reflexão sobre os modos de ser, comportar-se de algumas mulheres. Logo, “[...] a revisão do passado se revela como um espaço de recuperação identitária, um lugar de resistência, de identidade coletiva, de percepção do outro que foge à norma”. (BRANDÃO, 2014 *apud* SILVA, 2014, p. 53-54) A representação de Vashti contempla justamente uma mulher que não vive cegamente para dizer sim às ordens do marido.

No ato de resistência, a personagem incorpora as vozes das servas, das concubinas. A esse respeito, entendemos ser importante destacar que: “Na mulher, recorta-se a história de todas as mulheres, sua história pessoal, a história nacional e internacional. Como combatente, a mulher faz corpo com todas as liberações[...]”. (CIXOUS, 2017 *apud* BRANDÃO *et. al*, 2017, p. 139) O “não” proferido pela rainha foi o primeiro passo para outras mulheres, vítimas do regime, criarem coragem, tomando decisões contrárias ao ensinado. Vashti abre uma porta. E contra isso, Ashuero luta e promulga o edito para regular o comportamento feminino, obrigando as mulheres a se manterem passivas, acatando os ditames dos maridos. Para Navarro:

a história androcêntrica é uma história do baixo ventre: tudo se passa em torno do sexo, sexualidade e do poder que lhes dá a importância conferida

ao masculino: dominação, submissão, força, conquista, assujeitamento de outrem, principalmente das mulheres [...]. (NAVARRO, 2014, p. 614)

Vashti, ao proferir o interdito, tece no seu destino o de tantas outras mulheres que têm demarcado seu lugar no mundo e na história, vítimas da desigualdade na relação de gênero. Para Herrera, Vashti é uma heroína trágica que enfrenta uma estrutura de poder: “De uma existência da qual só teria um nome, constrói um enredo, dona de um texto, de um drama. De criatura passa a criador, tece seu próprio destino, muda o curso da sua história e da história de um reinado. Diz NÃO também ao corpo de Rainha”. (2018, p. 272) Vashti escolhe tomar a decisão que lhe parece acertada, respeitando-se como mulher e sujeito crítico.

Vashti assume um posicionamento político, atentando contra os regimes patriarcais, o que é sempre comprometedor para os sistemas autoritários. Logo, compreendemos que: “a literatura emerge assim como problematização de representações do e sobre o mundo e gênero é uma delas”. (NIGRO, *et. al*, 2018, p. 15-16) Vashti cria outras possibilidades, delineia outros rumos para a história das mulheres do reino. Sua atitude assume a dimensão de algo proibido a ponto de ser destituída do posto de rainha. Em meio a tantas batalhas, abre-se espaço para o ato da criação. Vashti vence os contrários e assume um lugar na produção de um discurso a contrapelo. Seu reino é também o da imaginação, das batalhas:

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

Imaginar
Esse é meu campo de batalha,
Salamina sem fome, sem cansaço,
Sem derrotas, sem barcos.
(FRAGA, 2015, p. 76)

A imaginação se constitui como o território da invenção, da reflexão e da resistência. É o espaço de luta contra a hegemonia que teima em controlar as mulheres. A imaginação é o lugar da criação, universo de liberdade e do autoconhecimento. E, nesse cenário, o triunfo é criar. A luta travada é contra discursos e práticas misóginas, sexistas, falocêntricas e patriarcais. É uma luta atenta às conquistas não de uma, mas de todas as mulheres. E a literatura é um dos territórios para tais batalhas.

3.2.3 Implicações do “Não”

Após a recusa de Vashti, temos o terceiro ato – O castigo – o qual apresenta três cenas e mais uma cena final. Na primeira, Ashuero e os magos se reúnem para decidir o castigo e o destino da rainha:

Corifeu

O que dirão os sábios deste reino
De um atitude tão desesperada?

Uma mulher sozinha levantar-se
Contra o rei, contra as regras, contra tudo
Que se entende por normas de conduta.
[...]

Se nunca antes na história desse império
OuvIU-se falar de ousadia tamanha,
De uma ofensa tão grande contra os deuses,
De semelhante injúria a um soberano?
(FRAGA, 2015, p. 83).

Fraga ouve a voz da rainha, que contraria a ordem do rei Ashuero. Myriam Fraga evidencia o discurso do outro para contrapô-lo ao discurso de recusa. A atitude de Vashti vai além da negativa de uma mulher diante de um homem. Ela, como rainha, contraria princípios norteadores das formas de vida na sociedade da época, provocando uma situação que precisa ser revertida.

Certamente, quem estava julgando Vashti esperava que ela tivesse outro comportamento, servindo de exemplo para as outras mulheres: “Fazer-se mulher dependia das marcas, dos gestos, dos comportamentos, das preferências e dos desgostos que lhes eram ensinados e reiterados, cotidianamente, conforme normas e valores de uma dada cultura”. (LOURO, 2008, p. 17) Vashti, porém, não cumpre o esperado. Ela impõe a sua vontade. Os magos, com quem o rei discute a respeito da punição para a rainha, evidenciam seu pensamento em relação às mulheres na forma de questionamento:

Coro dos sete magos

É próprio das mulheres não ter culpas,
Ou culpadas **nasceram já marcadas**
Pelo estigma do mal, tatuado na carne?

Mistério que enlouquece o coração dos homens,
Formosura que esconde a memória de um crime
– Ruína e malefício –, o veneno da língua
A escorrer, como mel, pela curva do ventre [...]
(FRAGA, 2015, p. 83-85, grifos nossos)

Os magos desenham a imagem da mulher como sedutora, perversa, misteriosa e bela, uma *femalle fatale*. Ela é assinalada, é símbolo do mal, como no poema “Lilith”, é como uma Eva “responsável” pela queda do homem. Sempre que as mulheres desobedecem às regras, é reafirmado o discurso do estigma, da marca que as inferioriza. O eu lírico cria um contraponto entre o substantivo “veneno” e o “mel”, consequentemente, um elemento mata e o outro adoça. Isso mostra o caráter dubio da personagem na concepção dos sete magos. Há também uma conotação erótica a partir do líquido descendo “pela curva do ventre”. A mulher é vista como um ser maléfico, o que encontro apóio na imagem da serpente, cuja língua expele o mal.

Segundo pregavam os autores do *Malleus Maleficarum*, as mulheres eram lindas de se ver, mas contaminavam ao serem tocadas; elas atraem os homens, mas só para fragilizá-los; fazem de tudo para lhes satisfazer, mas o prazer que dão é mais amargo que a morte, pois seus vícios custam aos homens a perda de suas almas — e talvez seus órgãos sexuais (KORSS; PETERS 1972, p. 114-115 *apud* FEDERI, 2017, p. 338)

A obra *Malleus Maleficarum*, na tradução brasileira *O martelo das feiticeiras* (2004), é um livro do século XV, que ficou conhecido como o manual da Inquisição, o qual foi amplamente usado durante vários séculos. Pelo excerto supracitado, é explícito o discurso misógino, perverso, machista, androcêntrico que condenou milhares de mulheres à fogueira, atribuindo-lhes o status de bruxas. Segundo a versão dos autores do livro supracitado, os inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger (2004), elas, tanto no corpo quanto na mente, são mais fracas que os homens, fato que as levava a se ligarem mais facilmente aos atos de bruxaria. Em seu livro, os autores também defendem a ideia de que as mulheres são mais ligadas à carnalidade, não têm a retidão dos homens, visto que foram formados por uma costela do peito dos homens, são seres imperfeitos, mentem, são insaciáveis, enganam, decepcionam e copulam com os demônios. Os autores se apoiam também em exemplos de santos, filósofos, citam personagens bíblicas e afirmam a perversidade das mulheres. Eles revelam seus privilégios, como sujeitos do sexo masculino, pelo fato de serem diferentes das mulheres, tudo isso com o objetivo de justificarem o seu discurso em relação às bruxas. Eles apontam também a relação das bruxas com as serpentes, o que retoma a tentação de Eva no Éden.

Para o monarca, a mulher lhe devia obediência, visto que era um ser “menor”. Ele entende a negação de Vashti como uma audácia, tal como o rei Creonte diante de Antígona. Na segunda estrofe, há a associação da mulher à imagem da serpente, que pode ser uma retomada do texto bíblico, reafirmando a condição da mulher como aquela que engana, trai e

provoca o mal.

Uma mulher
Que **recusa** obediência
É um inimigo vivendo
Em nossa casa,

Um traidor comendo
Em nossa mesa;
Uma **serpente** dormindo,
Em nossa cama,

[...]

(FRAGA, 2015, p. 85, grifos nossos)

As relações tecidas na sociedade são estruturadas por discursos. Na linha hierárquica, há aqueles que estão no topo e, por isso, acham-se aptos a decidirem o que pode ser dito, quem diz e como diz, falando por si e também pelo outros. Logo, não cabia a Vashti proferir um discurso de negativa. O comportamento de Vashti soa como uma afronta na compreensão do rei

Ashuero

Recusar-se a cumprir
Uma ordem real
É uma ofensa grave
Que limita meus passos.

É preciso refazer
Todos os laços
Dessa rede de poder
Que celebra meus atos.
(FRAGA, 2015, p. 86-87)

Ashuero se sente no direito de agir para manter o status de soberano frente ao seu reino. Ele concebeu a ação de Vashti como uma conduta capaz de ameaçar a sua posição como homem e rei. Os magos participam do discurso de condenação de Vashti:

Bigta

E que essa mulher-espelho, estilhaçada,
Não reflita senão a própria face.

Carvena

Em nome do rei se escreveu,
Com o lacre do rei se estampou.

Memucan

Sete vezes selada, sete vezes,
A sorte da rainha.
Todos juntos

Sete vezes selada, sete vezes:
Escrita, assinada e publicada
A sorte da rainha.
(FRAGA, 2015, p. 87)

Como Vashti “ousou” desobedecer às ordens do seu rei e dono, foi punida. Antes, a punição, muitas vezes, era o banimento, o trancamento em torres e em conventos; hoje, a punição fica por conta das mortes das mulheres, alcançando estatísticas cada vez mais alarmantes. Tornou-se necessário conter o perigo de sua atitude. O gesto de recusa de Vashti poderia induzir outras mulheres a se rebelarem contra seus maridos. O castigo serve para mostrar o que pode acontecer com quem desafia as regras. Entram em cena os mecanismos de punição. Michel Foucault, na obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1987), tematiza a existência de uma estrutura de poder, a qual se mantém a partir do controle da vigilância e punição dos corpos, abrangendo longos séculos da história:

Em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão. (FOUCAULT, 1987, p. 28)

A segunda cena mostra Ashuero envolto em questionamentos sem entender o porquê do comportamento da rainha, a sua convicção de precisar dos vencidos para se autoafirmar, confirmando a sua fraqueza, e o confronto travado entre ele e Vashti.

Não sei que pecados cometi,
Não sei que faltas pratiquei,

[...]

E se derramei inutilmente o sangue,
Foi pela honra do império, pela glória,
Pelos manes reais.

[...]

Se erre, já redimi a culpa
E me prostrei no altar do sacrifício,
Honrando, assim, aos deuses tutelares.
(FRAGA, 2015, p. 91)

Cortesão – surgindo das sombras

Por que te afliges, rei? Por que te importas
Com o que pensam de ti esses farrapos?
Esse mísero pó que te suja as sandálias?

Por que não esmagá-los com os coturnos

Ou passá-los no fio das espadas?
(FRAGA, 2015, p. 91-92)

Ashuero

Eu preciso deles,
Dos vassalos, da rainha,
Eu preciso do escravo,
Dos vencidos.
[...]

Não pode haver vencedor
Sem um vencido
Nem senhor sem escravos.

[...]

Eu preciso do escravo,
Feroz ou submisso,
Eu preciso,

Pois dele é que vem
O brilho movediço
Com que disfarço
O engano de meus dias.
(FRAGA, 2015, p. 92-93)

O discurso do rei Ashuero expõe sua fraqueza e a necessidade de se sentir forte a partir da fragilidade do seu povo. O rei domina seus súditos para enganar seu próprio fracasso. Todos no reino são forçados a assumirem a condição de subordinados ao soberano, inclusive a esposa e as concubinas. No caso de Vashti, fica explícito o seu papel decorativo:

[...]
Mas, para além do prazer e seus enganos
Existe a lei que afirma meu destino
De ser apenas o estofo, o ornamento,
De um trono dividido em ouro e sofrimento.

Ashuero

Maldita formosura a destes olhos
Acesos para mim como dois lumes
Entre o esplendor do mundo que me cerca
E a escuridão do nada.

Maldita sejas tu, que te assemelhas
À que me deu a vida entre suores,
Sangue e gritos de dor.

A possuída por um deus
Num conúbio sagrado,
Que me legou apenas o fracasso

De nascer como um homem,
 Sujo e fraco.
 (FRAGA, 2015, p. 93-94).

Ashuero amaldiçoa a beleza de Vashti, porque a mulher não se curva ao seu poder. Quando a beleza é usada como troféu para exibição, não há problema. Mas, a partir do momento em que o sujeito subverte essa ordem, instaura-se uma situação caótica. Ashuero compara Vashti à sua mãe que, “possuída por um deus”, nada lhe legou de positivo. Percebemos a crítica da poeta ao que o sujeito entende como papel da mulher: gerar filhos fortes. O excerto estabelece uma relação de intertextualidade com a tragédia *Os Persas*, de Ésquilo.

Corifeu

Saudamos-te, ó rainha, a primeira entre as mulheres da Pérsia, mãe de Xerxes, viúva de Dario, tu que partilhaste o leito do deus dos Persas, que puseste no mundo um deus. Oxalá nossa antiga sorte possa agora também acompanhar o exército de teu filho. (ÉSQUILO, s.d, p. 4)

Fica evidente a linhagem divina do soberano, todavia ele tem consciência de sua fraqueza. E justamente por isso precisa manter as pessoas sob seu controle. Ele cria uma aparência de rei forte para, no fundo, disfarçar a farsa representada.

Vashti confronta o rei:

O que te dói em mim é a parte sombra,
 A parte que te encanta e que tu negas.

O que te incomoda em mim é esta aura
 Que divide meu corpo de teu corpo

E o que possuis com fúria é só a calma
 De um gesto sem volúpia, é só a casca.

O que temes em mim é o mais secreto,
 Enigma de meu sangue, é esta chaga
 Queimando no meu sexo, é a marca

Que assinala na carne meu regresso
 Ao princípio de tudo, ao útero,
 À matriz, às cavernas do inferno.
 (FRAGA, 2015, p. 94-95)

A fala de Vashti mostra distância entre ela e Ashuero e o quanto ela lhe é, de certo modo, inacessível. Ashuero alcança tão somente a superfície, a “casca”, como vimos. Na fala de Vashti é perceptível a ideia de retorno ao princípio, ao ventre da Grande Deusa, a um tempo em que as deusas eram cultuadas.

Ashuero

Por que me afrontas assim?
Por que me negas?

Eu sou o rei, teu rei,
Senhor e dono.

[...]

Eu, como deus que sou,
Construo minha ordem,
Minha pedra de leis,
Meu calendário.

E, como um rei, assumo
O desconcerto
E o equilíbrio do mundo,

[...]

Eu sou aquele que dita
A lei e o símbolo,
O giro das estrelas

E o destino
De todo ser vivente
Sobre a terra.
(FRAGA, 2015, p. 95-96)

Mais uma vez fica clara que a relação entre os gêneros é bastante complexa. No discurso do rei, prevalece a perspectiva impositiva. 33 É ele que comanda e ordena todas as coisas na terra. A hegemonia do sujeito masculino é evocada como uma forma de manter a história de dominação. A mulher deve obediência ao rei, que é também o seu “senhor”, “dono” e “deus”. Ao usar esses substantivos, Ashuero mostra como as desigualdades marcam as relações entre homens e mulheres. Cabe ao homem o papel de chefe e, às mulheres, o de seres passivos. E mais, o discurso de Ashuero coloca a rainha em uma classe inferior à sua: a de vassala, escrava. Ashuero considera a negativa de Vashti em aparecer diante dele e de seus convidados uma desonra, e lhe questiona sobre isso, indo além ao destituí-la do posto de rainha. Não se deve confrontar um rei, apenas obedecê-lo, visto que é ele quem determina o rumo de todas as coisas no mundo, tanto no plano terrestre quanto no divino. É ele quem estabelece as regras e determina a trajetória a ser seguida pelos outros sujeitos. Hoje, os homens continuam insistindo em tratar as mulheres como propriedade, forçando-as ao cárcere privado, por exemplo. Quando as coisas fogem do padrão estabelecido por eles, muitas mulheres são assassinadas. Através da obra de 2015, Myriam consegue desvelar uma condição sofrida, não só por mulheres do seu tempo, como ainda

hoje.

A autoridade do soberano é visivelmente marcada por meio do pronome pessoal “Eu”, que ilustra a voz enunciativa do discurso, da qual partem todas as ordens. Podemos apresentar também o verbo “construo” que serve como modular da ação no corpo da estrofe. Pela reflexão feita, fica muito claro o jogo de desigualdade entre os sujeitos. O rei concentra todos os poderes em suas mãos, subjugando as mulheres.

Entretanto, correndo todos os riscos, indiferente ao poder do rei e ao regime coercitivo, ciente do seu lugar como sujeito, Vashti retruca:

E teu poder, qual seja de um rei,
De um Deus ou de um homem,
Não me atinge.
[...]
Prisioneira de minha chama,
Ousei transpor os portões do paraíso.
Além de mim, quem poderá deter-me?

Tua força não me atinge,
A morte é privilégio dos vencidos.
(FRAGA, 2015, p. 97)

No embate, Vashti demonstra não ter medo, tampouco ser submissa ao rei, não temendo a morte. Em *Rainha Vashti*, verificamos a necessidade de manutenção do poder e, para tal, existem mecanismos de controle que atuam diretamente sobre o corpo. A esse respeito, Foucault (1987), nota: “Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. (FOUCAULT, 1987, p. 29) Manter as mulheres em um espaço rodeado de grades, não permitir a sua saída a não ser quando chamadas, obrigá-las a fazer o que não desejam, não respeitar o seu corpo são maneiras de controlar as vidas das mulheres, portanto são formas de violências, que ainda acontecem hoje, isso é, na terceira década do século XXI. Isso significa que o rei Ashuero, como sujeito político e representante do discurso hegemônico, tem as ferramentas de controle dos corpos das mulheres no reino e, ao querer expor Vashti, ele usa os mecanismos de que dispõe: a sua autoridade como homem, rei, senhor e deus.

Fraga questiona a estrutura social, seus mecanismos de poder e violência, construindo outros discursos. Ela revela mulheres que entram em choque com as imposições culturais, confrontando a hegemonia da autoridade masculina. Na terceira cena do último ato, a consciência de Vashti reforça o modo como a mulher é vista no reino. Ela, como rainha,

sente-se também prostituta, como figura à mercê da vontade masculina. Fraga questiona o aspecto lunar da rainha, ligada à natureza, ao mistério, contrapondo-se ao aspecto racional, solar do homem, que faz parte da mentalidade criada e propagada ao longo da história. Na voz de Vashti, acompanhamos:

E assim cumpro meu fado,
 Meu mistério lunar,
 De deusa e prostituta
 No paraíso do rei,
 [...]
 Por que devo conter
 O risco incerto
 Do meu canto?

Palavras são demônios
 Que liberto ao falar

E falando me dou
 Eu sou inteira
 E o fracasso de dizer
 É meu triunfo.
 (FRAGA, 2015, p. 100-101)

Fraga põe em destaque mulheres que problematizam o discursivo autoritário, construindo a partir de si e do ser mulher um discurso de recusa e libertado, colocando-se de modo crítico. A libertação é representada por meio da fala, do direito de ocupar um lugar na produção dos discursos. As escolhas feitas por Myriam Fraga, em *Rainha Vashti*, permitem a elaboração de outras “experiências”, desvelando possibilidades e olhares outros para as experiências humanas, em síntese, a relação entre os sujeitos. Ao discutir a condição da mulher, Myriam Fraga coloca em cena sujeitos subalternizados, contrariando os discursos sexistas e misóginos.

3.3 Entre a transgressão e o interdito – uma leitura do poema “Salomé”

Nesse tópico, nosso propósito é fazer a análise do poema “Salomé”. Tecemos, então, algumas reflexões acerca da representação feminina feita pela poeta sobre a personagem que transita nos campos da transgressão e do interdito. Traçamos também um breve paralelo com a representação da mesma personagem feita por alguns autores.

Sabemos que a personagem bíblica, filha de Herodíades, aparece na narrativa sobre a morte de João Batista, no Evangelho segundo São Marcos e em São Mateus, no Novo Testamento, no caso da nossa análise, na Bíblia de Jerusalém. Todavia, nas narrativas bíblicas, ela não tem nome. Nós a conhecemos como Salomé por meio de “Antiguidades

Judaicas”, que integra o livro *História dos Hebreus: de Abraão à queda de Jerusalém* (2001), do historiador judeu, Flávio Josefo.

Myriam Fraga se volta para a narrativa bíblica, a partir da qual sabemos que Herodes havia mandava prender João Batista, porque este não via com bons olhos o seu casamento com Herodíades, anteriormente casada com seu irmão, Felipe. Embora Herodes o mantivesse no cárcere, ele acreditava que o profeta era um homem justo e santo, em um dos livros bíblicos, São Marcos. Em São Mateus, encontramos uma passagem sobre a morte de João Batista, a qual revela o desejo de Herodes de matar o profeta, mas também seu receio diante do medo de rebelião que a população podia fazer. Nessa narrativa, Herodes confunde João Batista com Jesus, acreditando e ele havia ressuscitado e fazia milagres.

No dia da festa de aniversário de Herodes, houve uma situação que contribuiu para o destino de João Batista. Nessa data, a filha de Herodíades dançou e conseguiu agradar ao rei e aos seus convidados. Ele, certamente muito alegre, proferiu a sentença de morte do homem que mantinha aprisionado, sem o saber. Ou, como conhecedor do desejo de Herodíades em assassinar o profeta, jogou a decisão da morte de João Batista sobre os ombros da esposa ao prometer dar tudo que sua enteada desejasse: “‘Pede-me o que quiseres, e eu to darei. E jurou-lhe dizendo: ‘Tudo o que me pedires te darei, até metade do meu reino’”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, São Marcos, 6, 22-23) Se fôssemos discutir a proposta de Herodes, a questão, sem dúvida, já renderia muito.

Diante da promessa do rei, a jovem recorreu à sua mãe, que lhe disse para pedir a cabeça de João Batista. Herodíades não conseguiu matar o profeta por seus próprios meios, no entanto usou a filha para conseguir seu objetivo. Ela, então, voltou para a presença do rei e de seus convivas, e sua resposta foi: “Quero que imediatamente me dê num prato a cabeça de João Batista”, (BÍBLIA DE JERUSALÉM, São Marcos, 6, 25).

Em Evangelho segundo São Mateus, acompanhamos a tristeza do tetrarca Herodes diante do pedido da filha de Herodíades:

Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes. Por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. Ela, instruída por sua mãe, disse: ‘Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Batista. O rei se entristeceu. Entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lha dessem. E mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 14, 6-11)

Salomé é uma figura bastante representada no campo artístico e aparece em poemas, romances, contos, pinturas, filmes, dramas, óperas. Entre tantos exemplos, citamos o conto

“Herodiade”, do livro *Três contos*, publicado pelo escritor francês Gustave Flaubert, em 1877; a peça *Salomé*, de Oscar Wilde (1893); o livro *Salomé e outros poemas*, do poeta português Eugênio de Castro (1896); *Salomé*, o drama inacabado de Fernando Pessoa (1977) e o romance *Salomé*, do escritor brasileiro Menotti Del Picchia (1940), o qual inspirou a novela homônima, que foi exibida pela TV Globo nos anos 90. Há alusão ao mito de Salomé em vários poemas, como por exemplo, “Comigo mesma”, do livro *Mulher Nua*, publicado em 1922 e incluído na *Poesia reunida*, em 1978, de Gilka Machado. Em se tratando de Artes Plásticas, citamos, entre outros, Caravaggio, Rubens, Picasso, Gustave Moreau, Lucas Cranach, o Velho, a pintora italiana Artemisia Gentileschi.

Salomé

Tantos anos depois,
Não faz nenhum sentido
Estória tão antiga...

– Eu te amo, eu disse,
Em meu vestido azul
Que um girassol floria.

– Eu também. E teu corpo,
Encostado
Ao meu corpo, tremia.

Embriagada, eu dançava,
Dilacerando os vestidos.

A interdição entre nós
Crescia como um bicho,
Serpente de pele lisa
E anéis coloridos.

Tantos anos depois,
Ainda sonho com isso,
Um brilho de lâmina
E o sangue
A escorrer no ladrilho.

O tempo todo e eu sabia
Que, arrancados os véus,
Restaria o suplício. Restariam
As feridas. Um corpo ausente
E a lenda de um remoto país
Onde habitei um dia.

Ó funesta tentação
De voltar aquela tarde
Em que, dançando selvagem
Ao som de flautas,

Congelei a tua imagem
No fundo das retinas.

O topázio do sol
Ardia em brasa
E eu lavei as mãos

E limpei as sandálias
No espelho, meu rosto
Tinha a carne das estátuas.

Na espessura do silêncio,
Um gotejar de mágoa.
Na bandeja, os despojos,
Ainda tintos de vinho,
A cabeleira e os olhos
Acessos como círios.

Tantos anos depois
Não faz mesmo sentido,
Mas guardo ainda o espelho
Onde espreito minha sorte,

Onde dia e noite espreito
A sombra que flutua
E se cola
Como máscara em meu rosto,
Como chaga no coração,
Bem no peito onde o tempo
Enfiou sua adaga.

E danço como nunca mais
Dancei. O rei agora dorme,
Dourado, em seu sarcófago.

Mas ainda tenho os véus,
A bandeja e a espada.
(FRAGA, 2008, p. 359-360)

Em *Salomé*, de Oscar Wilde, a protagonista é descrita como uma mulher fatal, traço característico da literatura simbolista, decante do fim do século. No drama de Wilde, a personagem é explicitamente desejada pelo marido da mãe, o tetrarca Herodes. Salomé explora o poder que exerce sobre o padrasto para se vingar do homem que lhe negou amor, João Batista. Ela usa a dança como recurso de sedução e erotismo, encanta Herodes, que lhe havia prometido até metade do reino e, por fim, pede cabeça de Iokanaan, João Batista, como prêmio.

Dois pontos fundamentais atraem a nossa atenção no drama: os olhares entre as personagens e o tema do amor e morte que atravessa a peça. O desejo de Herodes por Salomé é representado pelo olhar. Ela não corresponde aos desejos do rei e dirige seu olhar a

João Batista, e este renega o olhar da jovem, bem como seu amor. Há também um guarda apaixonado por Salomé e cujo olhar não importa para ela. Entretanto, ela explora a paixão desse homem para levá-lo a satisfazer seus desejos. No contexto da peça, há outras morte além da de João Batista, e uma delas é a do guarda citado; a outra é a da própria protagonista a mando de Herodes, marcando o desfecho da peça.

O escritor inglês representa a figura feminina como uma mulher vingativa e rancorosa, explorando um estereótipo que recaiu sobre as mulheres, atravessou os tempos e chegou aos dias atuais. Em *Salomé*, de Oscar Wilde, uma das cenas chocantes gira em torno do momento em que Salomé beija a boca de João Batista já morto, parecendo sentir um prazer imenso no ato.

Diferentemente, Myriam Fraga não joga luz sobre um corpo erotizado, tornando-o elemento fundamental de seu poema, como acontece na produção de alguns escritores, a começar por Wilde, como vimos. Como nos outros poemas, a escolha de Myriam é política. Ao revisitar a narrativa bíblica, ela traz a problemática entre os sujeitos. João Batista não pertencia à classe social de Herodes, Herodíades e Salomé; o profeta não pertencia ao mesmo povo e servia ao mesmo deus. Ao colher a personagem Salomé e colocá-la no seu poema, Fraga cria uma consciência da figura feminina sobre si, seu corpo, os desejos, o erotismo e a força que essa mulher tem. Nela, não há o desenho da *femme fatale*. O erotismo na mulher é trabalhado como uma força transgressora.

No drama inacabado, *Salomé*, a criação pessoana estabelece-se a partir do sonho como elemento que contorna a existência da protagonista. Para ela, as coisas existem a partir da narração:

O que aconteceu ninguém o sabe, porque ninguém sabe o que está acontecendo; os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir. Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque foram narradas. Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O que é do que foi é verdadeiramente hoje foi antes. O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste. (PESSOA, 1986, p.3)

Mesmo assumindo a condição daquela diante da qual homens, animais e vegetais rastejam, a *Salomé* de Pessoa traz um tom mórbido: “Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou. Habita em mim um fluido de desastres que cai sobre as épocas futuras como uma chuva que é nevoeiro”. (PESSOA, 1986, p. 1) A partir da leitura, notamos algumas nuances de Álvaro de Campos. Na compreensão da *Salomé* pessoana, o sonho é

uma forma de não morrer: “Projecto-me quando sonho sobre todas as épocas. Quando sonho sinto que não morro”. (PESSOA, 1986, p.2) Há um canto ao sonho. Fernando Pessoa cria uma personagem cujo desejo encontra respostas nos sonhos, e a personagem convoca outros sujeitos a se juntarem a ela em um sonho coletivo.

No conto “Herodíade”, de Gustave Flaubert (2019), que faz parte do livro *Três contos*, o foco recai sobre a personagem Herodíade. Ela é apresentada como uma mulher ardilosa, sempre em busca de se beneficiar e também a seu esposo. Salomé é construída como uma personagem secundária, aparecendo no final da narrativa. Como no drama de Wilde, o corpo de Salomé é a moeda de troca para a degola de João Batista.

No romance de Menotti Del Picchia (1940), intitulado Salomé, a personagem protagonista é apresentada como um efebo, o que segundo Rinaldo José de Andrade Brandão (2015) “remete diretamente ao culto do ‘menino bonito grego’, que tomado do platonismo é consagrado pelos escritores *fin-de-siècle*, e em especial Oscar Wilde”. (BRANDÃO, 2015, p. 106) Um traço que chama a atenção é que o romance tem como cenário o campo, saindo daquele universo dos reinos, como aparece em outros dramas.

Myriam Fraga busca narrativas a partir das quais discute questões que fazem parte da nossa cultura, ainda hegemonicamente, masculina:

Na experiência subjetiva e no desenho da política margeada pela escritora, quando as vozes atuam, pedem deslocamentos de discursos e revisões de lugares de poder, torna-se impossível calar o passado no seu relacionamento com o aqui e agora. Disso resulta a atualidade e importância da obra de Myriam Fraga. (HOISEL; LOPES, 2011, p. 10)

Assim acontece com “Salomé”, poema em que Fraga explora a memória retrospectiva, ou seja, há um tempo presente do qual a personagem se desloca para reencenar situações de um passado que a poeta lhe outorga. O passado é colocado frente ao presente e, dessa relação, surgem os questionamentos sobre lugares de poder, discursos que invisibilizam as mulheres e tentam mantê-las caladas.

Evelina Hoisel e Cássia Lopes refletem:

Na poética fraguiana, a memória não é somente o efeito de uma vontade centrada na consciência história ou no recordar lírico. Há momentos em que a cena do passado avança, involuntariamente, sobre o papel em branco, e o retorno do vivido nem sempre é fruto do exercício de liberdade de quem escreve, pois se revela a urgência diante do presente. (HOILSEL; LOPES, 2011, p. 9)

A respeito dessa urgência podemos entender que se refere à necessidade de discutir questões que perpassam as experiências das mulheres, por exemplo.

Conforme o historiador Flávio Josefo, em sua obra *Antiguidades judaicas* (1974),

Herodias foi, inicialmente, casada com Felipe, meio-irmão de Herodes Antipas, o tetrarca. Depois, ainda com o marido vivo, casou-se com Herodes Antipas, seu tio. Por esse ato, Herodias é marcada como aquela que desobedeceu às leis do seu povo. Percebemos que, para a época, não era certo a mulher se separar e casar com outro homem. Parece ter caído sobre Herodias um peso diferente do que recaiu sobre Herodes. Isso já revela as desigualdades de gênero, isso é, o peso para homens e mulheres é diferente mesmo em se tratando de um mesmo ato. A mulher é cobrada pelas suas condutas, reafirmando-lhe seu lugar. Isso ainda vigora nos dias atuais, pois a conduta dos homens e mulheres é vista de forma diferente. Para comprovar essa afirmação, basta que pensemos no comportamento sexual de homens e mulheres. Para a nossa sociedade, o homem que sai com muitas mulheres, inclusive, trai a namorada, a esposa, recebe o título de “pegador”, “ganhão”; a mulher, pelo contrário, quando se envolve com mais parceiros, como vimos no artigo de Carla Bassanezi (2004), sobre as mulheres nos “Anos Dourados”, é vista como leviana, maçaneta, fácil, galinha, biscate; sem nos esquecermos de que há também outras expressões que circulam, como por exemplo, “rodada”. Os homens foram influenciados desde cedo a terem uma conduta sexual mais liberada, desde que mantivessem a família como o modelo exigido pela sociedade. As mulheres, diferentemente, deviam se guardar para o casamento. E quem agisse diferente do que ordenava a sociedade, tornava-se mal falada.

Salomé é um dos poemas longos da primeira parte do livro *Femina*, que faz parte da *Poesia reunida* de Myriam Fraga. Tem 16 estrofes formadas por dois, três, quatro, cinco e seis versos. O poema apresenta a figura de uma mulher cuja ação é transgressora, resultando em violência e em morte. Salomé ultrapassa o interdito no poema, ou seja, ela mata João Batista. Ao fazer isso, ela fere um dos mandamentos bíblicos, que se encontra no Livro de Êxodo, “Não matarás”. (BÍBLIA, Êxodo, 20,13)

Salomé é também um poema que trata de paixão, desejo e erotismo. Tudo na tessitura do poema é fruto da memória que tenta captar os fios de uma “história tão antiga”, como revela a voz lírica. É o passado que se desdobra e se apresenta como palimpsesto, constituindo-se como material da escritura poética.

Os signos da memória imprimem-se quase como uma exortação; as imagens fugidias do tempo exigem uma cosmogonia, porque os signos ou as lembranças não se acomodam à passividade das horas e levam o passado a invadir o presente num mar de signos tão intenso na pintura da travessia mítica pelos seus versos. (HOISEL; LOPES, 2011, p. 9-10)

Na primeira estrofe, o eu lírico faz um recuo no tempo e, à sua frente, as imagens se corporificam e permitem a experiência das sensações projetadas pela poeta em seu trabalho

com a linguagem. O sentimento dos sujeitos é recíproco e, na intimidade dos corpos colados, está o desejo manifestado no tremor do corpo. A declaração dos amantes sustenta o material poético da próxima estrofe.

Não passa despercebida a imagem do girassol e seu caráter solar, como encontramos no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2012) Ele ilumina a cena dos dois sujeitos e mostra o vigor da personagem feminina. Salomé é representada como uma figura solar, não uma figura lunar.

Myriam cria um ambiente dionisíaco, e a dança vai além da sedução, visto que também aponta para um destino trágico, como no poema Judite. A embriaguez comanda o instante. Tudo passa a girar em torno de uma mulher que dança e, nessa dança, coreografa a cena final: a morte de João Batista. Acompanhamos os movimentos de uma mulher com seus véus, que projeta na dança os movimentos dos seus próprios desejos. Podemos falar em erotismo dos corpos. A esse respeito, Bataille salienta: “O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico”. (1987, p. 16) Mesmo que os sujeitos se fundem no erotismo dos corpos, criando a ilusão de uma continuidade, há uma descontinuidade no corpo, porque cada corpo é um corpo com sua materialidade, desejos e morte.

É justamente em um momento de festa, de farta mesa e excesso de vinho que o interdito é permitido. Se em outros dias, há certos limites, nos dias de festa há um afrouxamento dos valores, ou como diz Bataille (1987), na festa, os valores se tornam inversos. O interdito assume a conotação do bicho, a serpente que, entre tantas possibilidades, simboliza a tentação e teria levado a mulher, no caso, Eva, à desobediência, mas também remonta ao sentido erótico: “A interdição entre nós/ Crescia como um bicho,/Serpente de pele lisa/E anéis coloridos”.

Há entre os dois sujeitos um obstáculo a ser superado. Salomé, em Oscar Wilde, apaixonou-se por João Batista, mas ela é fruto do adultério, da abominação no pensamento do profeta. Em Fraga, o amor parece ser correspondido, distanciando a retomada da narrativa judaico-cristã feita pela poeta da leitura produzida por Wilde. Na bíblia, Herodíades orienta a filha, que não é nomeada, e esta pede a cabeça de João Batista. Mas, no poema de Fraga, há dois sujeitos apaixonados, deixando uma incógnita a respeito da razão de Salomé desejar a morte do profeta. Ela, como filha, talvez, não pudesse desobedecer à ordem da mãe. As questões de classe, etnia e religião talvez representem a interdição citada pelo eu lírico.

O poema não está preocupado em nos dar resposta, tampouco deve fidelidade às

fontes pesquisadas ou mesmo às teorias. Nas entrelinhas do poema, há muitas possibilidades de leitura, e uma delas é que a morte de João Batista teve uma motivação política, porque Herodes temia esse homem, o qual poderia levar o povo a se voltar contra o seu reino. O poema deixa claro que havia uma interdição entre o eu lírico e o sujeito amado, evocando, talvez, a possibilidade de o rei Herodes Antipas ser a razão da impossibilidade do enlace amoroso. Partindo dessa perspectiva, coube a Salomé o papel de defender a condição política de sua família. E, para isso, a morte de João Batista se fez necessária.

O poema nos mostra a consciência da personagem quanto ao desfecho, que é marcado pela tristeza e mágoa:

O tempo todo e eu sabia
Que, arrancados os véus,
Restaria o suplicio. Restariam
As feridas. Um corpo ausente
E a lenda de um remoto país
Onde habitei um dia.
(FRAGA, 2008, p. 359)

O eu lírico insiste nas lembranças. E dois elementos são fundamentais no corpo da cena: a espada e o sangue. Os dois substantivos têm valor simbólico. O primeiro é um símbolo fálico e denota poder; por outro lado, o sangue derramado está na essência da vida, que se esvai. A experiência do encontro entre os dois sujeitos ficou marcada na memória da personagem. Ela tem consciência de que logo após a dança, haveria o “suplicio”. Após dançar, se agradasse ao rei, poderia lhe fazer algum pedido.

Segundo Lucy Pena (1993), a dança pode fazer referência aos rituais religiosos da antiguidade em que as mulheres cultuavam as divindades femininas em busca da força da Grande Mãe, que cuidava da terra, das águas, das mães e dos filhos. Os locais sagrados também serviam de espaço para os encontros sexuais, o acompanhamento dos partos, a celebração da vida, da morte e da regeneração. Após a dança, ficaria a solidão sobre os ombros de um dos sujeitos, a ausência e, talvez, a vaga lembrança de que tudo não havia passado de ficção, somente representação:

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. Mas reflitamos sobre as passagens da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Se nos referimos à significação desses estados para nós, compreendemos que a separação do ser da descontinuidade é sempre a mais violenta. O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos. Desanimamos face à ideia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar.
(BATAILLE, 1987, p. 13)

A dança serviu de pretexto para Herodes, encantado pela filha de sua esposa,

prometer-lhe dar tudo o que desejasse. Dessa ação um tanto imprudente e talvez proposital, acompanhamos o desfecho marcado pela violência. Nessa lógica, mesmo consciente da finitude do sujeito, a consciência de que a morte interrompe ciclos é perturbadora.

A Apóstrofe intensifica o sentimento do sujeito poético frente à recordação do tempo em que tudo aconteceu:

Ó funesta tentação
De voltar aquela tarde
Em que, dançando selvagem
Ao som de flautas,
Congelei a tua imagem
No fundo das retinas.

A dança consegue consagrar o instante, que culminará em uma situação fúnebre. É justamente a dança que marca um momento singular no poema, impulsionando a ação para o desfecho trágico: a morte. Acreditamos que se trata do que Octavio Paz (2012) chama de “consagração do instante”:

O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora começa algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, [...]. Esse instante é ungido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. (PAZ, 2012, p. 192-193)

Na sequência, “na espessura do silêncio”, a personagem tenta se despir dos vestígios de sangue; e, ao se olhar no espelho, não reconhece seu reflexo. Salientamos que a palavra “espelho” é um termo recorrente na poética de Myriam Fraga. Diante da cabeça repousada sobre o prato, resta a dor, o sofrimento e o arrependimento; ficam os despojos rubros do festim. Sem culpa, a cabeleira e os olhos têm o brilho de velas na escuridão, como se a morte não tivesse atravessado o corpo do profeta.

O espelho tem valor simbólico no poema, bem como a sombra e a máscara. Podemos pensar no espelho mágico. Diante da face do espelho, o sujeito poético tenta se encontrar, conhecer-se e desvendar o seu futuro. E, mais, o espelho não reflete a imagem do sujeito. Ao contrário, deforma, uma vez que a sombra cobre a face do eu lírico. A poeta explora esse jogo de espelhamento, dando ênfase à sombra como o elemento que vem à tona após a morte de João Batista. A sombra pode representar a ausência de reflexo do sujeito lírico, pode simbolizar experiências traumáticas, como uma doença que lhe destruiu o coração: “Onde dia e noite espreito/A sombra que flutua/E se cola/Como máscara em meu rosto,/Como chaga no coração,/Bem no peito onde o tempo/Enfiou sua adaga. A máscara pode ocultar o sujeito, camuflar as muitas facetas, ou mesmo desvelar um lado que o eu lírico deseja esconder.

O emprego do espelho mágico corresponde a uma das mais antigas formas de adivinhação. Varron disse que ela tem origem na Pérsia. Pitágoras, segundo uma lenda, tinha um espelho mágico que ele apresentava à face da lua, antes de nele ver o futuro, como o faziam as feiticeiras de Tessália. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 395)

A imagem da sombra no poema de Fraga nos direciona aos estudos sobre o duplo, permitindo uma sondagem no campo da psicanálise. Isso também acontece com o espelho e a máscara. Como a teoria citada não é exatamente o foco do nosso trabalho, tecemos algumas breves considerações. Transcrevemos algumas considerações de Freud (1925), o qual cita Otto Rank, seu discípulo:

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. (FREUD, 1925, p.12)

No poema, o duplo é representado pela sombra que o eu lírico espreita no espelho, como uma duplicação do próprio eu. Ao se olhar no espelho, o eu lírico não vê o seu reflexo, mas um eu desconhecido, que também lhe observa. Freud, no artigo “O estranho”, de 1919, aborda esse tema ao falar sobre o inquietante. Lacan também falou sobre o tema, partindo do estádio do espelho.

Otto Rank (2014) em *O duplo: um estudo psicanalítico*, retoma várias narrativas a partir das quais discute a questão do duplo, que se manifesta através de sombras, imagens refletidas no espelho, ausências de reflexos no espelho, entre outras formas. Entre as narrativas analisadas, encontramos *O duplo* (1846), de Dostoiévski; o conto “William Wilson”(1839), de Edgar Allan Poe e “O homem da areia”(1817), de E. T. A. Hoffmann.

No centro do palco, a personagem dança, e o rei permanece tranquilamente acomodado em seu sarcófago. Não há festa, não há comemoração, não há vinho. O eu lírico ainda guarda os véus, objetos de encanto, sedução e dor; a bandeja, lugar de repouso para a cabeça do profeta; e espada que ceifou a vida de um homem inocente.

4 “JOANA”: ENTRE AS CHAMAS, OUVI-SE UMA VOZ

Verei meus pés
Em chamas,
Verei os ossos
Perfurando esta pele
Que se abre
Estalando ao furor
Da flama avara.

(FRAGA, 2008, p. 349)

Neste capítulo, tecemos algumas reflexões a respeito da personagem histórica, Joana D’Arc. Myriam Fraga agrega mulheres fortes, destemidas em sua poética, sendo Joana D’Arc um exemplo de quem faz a travessia do que era conhecido como mundo da mulher: o interior dos lares, o seio da família, para um território compreendido como masculino, envolvendo o espaço das lutas e da violência.

Imagine, nesse contexto, uma personagem afirmar: "Quando eu tinha mais ou menos 13 anos, ouvi a voz de Deus que veio para ajudar-me a governar". (PERNOUD, 1996, p. 21) Uma mulher pensar em governar era uma “loucura”. E, ainda, passar-se por intermediária de Deus, era, sem dúvida, uma afronta para a mentalidade da época. Observamos a semelhança entre essa personagem e Judite. A primeira foi imbuída de uma missão, e a outra recorreu ao auxílio divino para vencer o desafio representado pelo exército inimigo.

A escolha de Myriam Fraga é, certamente, um ato político. Ao revisitar a história de Joana D’arc, a poeta coloca em xeque várias questões, por exemplo, a violência como meio de manter o poder, as práticas bárbaras, como o caso da Caça às bruxas, que matou milhares de mulheres, entre elas, Joana D’Arc.

Durante essa travessia, Joana se vestiu com roupas masculinas, o que era considerado ultrajante pela Igreja. Ela tinha cabelos curtos e passou a liderar muitos homens em vários confrontos contra os ingleses, desestruturando um sistema historicamente patriarcal. Conforme a sua biografia, Joana, a Donzela, como ficou conhecida, portava seu estandarte com a “figura de Nosso Senhor assentado, em Julgamento, nas nuvens, abençoando um anjo, que carrega nas mãos uma "flor de lis", emblema dos reis da França.” (PERNOUD, 1996, p. 55), ou seja, ela não tinha uma espada. No poema, contudo, a espada aparece como elemento simbólico do poder masculino, podendo ser manejada por uma mulher, como no poema “Judite”.

O poema “Joana” integra o livro *Femina*, publicado em 1996 e, como “Judite” e “Salomé”, faz parte da *Poesia reunida*, de 2008. Destacamos o poema:

Joana

Fogo...
Antes de tudo,
Eu sabia.

Eu sabia, sabia.
Antes de
Qualquer chamado,
Antes da voz,
Do corpo profanado
No silêncio. Eu sempre
Soube.

Foram línguas ardentes
Que uma tarde
Desceram sobre mim.

Nunca mais, nunca mais
A antiga calma.
Só a guerra. E na guerra,
Meu cavalo,
Minha armadura de prata
E o sudário
Que em silêncio eu tecia
E carregava.

Onde estará o rei?
Que me abandona?

E Deus e Deus e Deus?
Não será talvez
A própria chama
Que me mata e redime
Ao consumir-me?

Não gritarei de dor,
Mas, na passagem,
Verei meus pés
Em chamas,
Verei os ossos
Perfurando esta pele
Que se abre
Estalando ao furor
Da flama avara.

Desta língua
Que incandesce as correntes
E devora
Meus olhos, minha carne,
Meus cabelos...

Voa, ave maldita,
Na fumaça.
A santidade jaz,

Insepulta, nas brasas.
(FRAGA, 2008, p. 349-350).

O título do poema nos aponta a história da jovem francesa, Joana D'Arc. Ele apresenta nove estrofes, as quais têm de dois a nove versos brancos e com métricas diferentes. A poeta é precisa na escolha do léxico e consegue construir imagens que transfiguram a violência da morte na fogueira durante a Idade Média. Entre as palavras e sentenças usadas, Myriam explora “Fogo”, “línguas ardentes”, “chama”, “chamas”, “flama”, “língua que incandesce as correntes”, “fumaça” e “brasas”. O sujeito lírico, em primeira pessoa, narra o seu infortúnio de forma reflexiva, representado pelo suplício na fogueira, o qual acompanhamos no momento da leitura. Como se trata de um posicionamento reflexivo, o eu lírico explora os verbos em diversos tempos, o pretérito imperfeito, o pretérito perfeito, o presente e o futuro do Modo Indicativo, bem como uma das formas nominais, o gerúndio, retomando os passos que lhe conduziram para um destino trágico.

Na criação poética, a situação idealizada garante maior teor dramático à cena, representando o momento em que as chamas devoram a personagem. Conforme Pernould, o suplício de Joana lhe leva a preferir outro tipo de morte: ““Deus meu! Tratam-me tão horrível e cruelmente que só falta meu corpo, inteiramente puro, ser hoje consumido e transformado em cinzas! Ah! Preferiria mil vezes ser decapitada a ser queimada. [...]””. (PERNOULD, 1996, p. 151-152). O eu lírico sente na morte, através do fogo, uma forma de profanação do seu corpo, que é puro. Por isso prefere a violência da morte por decapitação. Há um lamento diante do tipo de infortúnio que enfrenta. Se Joana falava em nome de Deus, como poderia ser considerada uma bruxa? Seria mais fácil morrer decapitada que comungar com a crença dos religiosos, compreendendo-se como inimiga de Deus. Lembremos-nos de que decapitar o sujeito e cuidar do crânio seria, entre outras, uma forma de incorporar as forças dos sujeitos. Mas, não era o caso. Diferentemente, o fogo consome a matéria, transformando o sujeito em cinzas, em pó.

A imagem do fogo no poema “Joana” nos reporta para uma manifestação divina, que se materializa na imagem das línguas ardentes que desceram sobre os discípulos de Jesus na narrativa bíblica: “Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Atos dos apóstolos, 2, 3) A presença das línguas ardentes sobre o corpo de Joana, anteriormente ao chamado para a sua missão, explicita a sua intimidade com o divino, e como ela seria guiada por Deus para atingir seus propósitos.

A intimidade com Deus e a vontade de ajudar seu país levaram Joana, filha de camponeses, nascida em 1412, a participar da Guerra dos Cem Anos – que aconteceu entre 1337 e 1453. A guerra foi marcada pelas batalhas entre a França e a Inglaterra, envolvendo questões políticas, nas quais a nação inglesa tentava retomar os territórios perdidos para a Inglaterra. Bastante jovem e movida por vozes e um chamado divino, Joana teria procurado Carlos VII, o qual encontrou em 1429, quando ela tinha, provavelmente uns dezessete anos, colocando-se à disposição para a guerra supracitada, bem como para ajudá-lo a ser coroado.

Imaginemos uma mulher jovem e pobre participar de confrontos bélicos entre dois países. Certamente, Joana passou por algum processo que comprovasse fazer sentido o que ela afirmava. Nesse ponto, atentemo-nos ao que o poema denota sobre o corpo profanado, significando desrespeitar, destituir, por exemplo, do caráter sagrado, divino do corpo. Conforme a narrativa bíblica, temos: “Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que está em vós e que recebestes de Deus? ... e que, portanto, não pertenceis a vós mesmos? Alguém pagou alto preço pelo vosso resgate glorificai, portanto, a Deus em vosso corpo. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, primeira epístola aos Coríntios, 6, 19-20)

Ao recorrer a um fato histórico tão distante, Myriam Fraga indicia o caráter de violência contra a mulher e como isso foi realizado a partir de um discurso construído em nome de Deus, mostrando as contradições que perpassam as relações humanas. O corpo de Joana é violado para satisfazer aos interesses de um grupo que, pelo momento histórico, tinha autoridade para falar em nome de Deus. As vozes divinas, atribuídas, conforme consta na biografia *Joana D’Arc, a mulher forte*, produzida por Régine Pernoud, à Santa Catarina, Santa Margarida e São Miguel encontraram um terreno fértil nas crenças dos inquisidores, o que lhes encheu de gana para forjar o processo contra Joana, realizando o desejo de muitos ingleses e franceses, já que as vozes foram atribuídas ao diabo.

Uma mulher liderando homens precisava enxergar o seu lugar. A todo custo, era necessário mantê-la sob um rígido controle, o que advém do discurso dominante. E, mais, Joana era camponesa e falava em nome de Deus. Em suma, a atuação de Joana comprometia vários escalões da sociedade. Ela mexeu com uma classe à qual não pertencia e também com o clero, representante de um papel fundamental na época. Ao participar do confronto, o sujeito marchava ao encontro da morte, representada pela imagem do sudário.

O eu lírico questiona o abandono do rei a quem prestou ajuda. Joana D’ Arc se tornou aliada do rei da França, assumindo todos os riscos de perder a sua vida. No poema, a personagem tenta entender o papel divino, o qual aparece como força libertadora, agindo a partir do fogo. A personagem questiona a figura divina e revela, nesse ato, as contradições

que o poema desvela. Se Joana falava em nome de Deus, por que razão precisava pagar os pecados na fogueira? Joana foi considerada um sujeito capaz de contaminar outros indivíduos com seus poderes malignos, atentando contra uma sociedade que defendia a moral e os bons costumes. Nesse tempo, a fogueira era o melhor meio para a expiação dos pecados. Em suma, a ação do fogo exterminava as bruxas e servia de exemplo para quem ousasse confrontar os preceitos da época.

Ao trazer a personagem da história, Myriam Fraga desnuda tensões e contradições que devem e precisam ser discutidas em uma leitura crítica. Diante disso, outras questões são colocadas. Quais pecados Joana havia cometido? O que ela sabia? Era uma escolhida? Joana adentrou um território dominado por homens, estes propagadores de uma cultura patriarcal, para quem o perdão resulta de um árduo processo afirmado pelas chamas. Logo, a morte é colocada como possibilidade de redenção, como forma de pagar os pecados na terra, e Deus tem um caráter de fogo devorador.

E Deus e Deus e Deus?
 Não será talvez
 A própria chama
 Que me mata e redime
 Ao consumir-me?

FRAGA, 2008, p. 349)

A dúvida da personagem é interpretada como um posicionamento crítico sobre a selvageria praticada em nome de Deus, e isso atingiu sobretudo as mulheres, principalmente da classe menos favorecida. Myriam Fraga retoma da história uma personagem que coloca em pauta o comportamento da sociedade e da Igreja. Esta sustentou, equivocadamente, uma mentalidade que considera as barbáries práticas “naturais” e necessárias.

A partir das conquistas, como a do cerco da cidade de Orleans, em maio de 1429, Joana foi se tornando popular. Várias conquistas se seguiram, como a de Patay, em junho de 1429. Quase um ano depois, em maio de 1430, a jovem foi capturada: “Um arqueiro, muito teso e rude, com grande despeito porque uma mulher, de quem tanto ouvira falar, era a líder de tantos homens valentes [...], puxou-a de lado, pela ponta do casaco dourado e arrancou-a do cavalo, atirando-a ao chão”. (PERNOUD, 1996, p.112) A popularidade de Joana começou a incomodar uma sociedade para a qual certos papéis eram atribuições masculinas.

O poema de Fraga nos permite uma leitura acerca de dois pontos bastante delicados, o modo de vida da mulher na sociedade desde períodos mais distantes na linha temporal e a relação com Deus. No que se refere ao primeiro caso, as mulheres não tinham a autonomia de Joana, e nem podiam desempenhar o papel que ela tomou para si. E, quanto ao segundo,

ela “mexeu” com os pais da igreja, os representantes de Deus na terra: os homens religiosos.

Como mulher, camponesa e falando em nome de Deus no contexto da Guerra dos Cem anos, Joana enfrentou um processo, cujos responsáveis, a todo custo, acusaram-na de herética, sendo condenada à morte na fogueira aos 19 anos, em 1431, por questões políticas. Imagine, em pleno século XV, mulheres à frente das batalhas, atuando como guerreiras, em um tempo em que o diabo era a explicação para o que não tinha explicação.

Myriam Fraga foi muito feliz na construção imagética da cena, tornando-a uma pintura viva diante dos nossos olhos. Joana tem consciência de que aceitar o seu destino em silêncio era melhor que gritar, gemer e pedir clemência. Talvez, Joana mostrasse resignação. Parece-nos que se calar diante do seu infortúnio pode ser uma forma de negar, ao público, o espetáculo desejado.

Não gritarei de dor,
Mas, na passagem,
Verei meus pés
Em chamas,
Verei os ossos
Perfurando esta pele
Que se abre
Estalando ao furor
Da flama avara.
(FRAGA, 2008, p. 349)

Nesta estrofe, o eu lírico descreve uma cena de horror, o que nos permite entender que não bastava matar, era necessário alçar a morte à condição de espetáculo. A estrofe é bastante descritiva e prende a atenção, uma vez que acompanhamos o lento processo de morte do eu lírico. A personagem se prende aos detalhes, e o uso do gerúndio cria a ideia de duração da cena. Mesmo diante do martírio do corpo, Joana opta pelo silêncio. Ela tem um comportamento diferente do de outras pessoas. Acompanhamos a morte na fogueira como um:

[...] teatro do inferno. [...]. as dores deste mundo podem valer também como penitência para aliviar os castigos do além; um martírio desses, se é suportado com resignação, Deus não deixará de levar em conta. A crueldade da punição terrestre é considerada como dedução da pena futura; nela se esboça a promessa do perdão. (FOUCAULT, 1999, p. 64).

Joana é condenada por heresia e puni-la era uma forma de reafirmação do poder eclesiástico, bem como do poder do governo, a quem a sociedade devia obediência. Nesse contexto, o que não podia ser compreendido foi atribuído às mulheres. Disso para a bruxaria foi um passo rápido no entendimento dos religiosos, a quem coube a punição dos corpos como forma de justificar as estruturas de poder: “durante mais de dois séculos, em distintos

países europeus, centenas de milhares de mulheres tinham sido julgadas, torturadas, queimadas vivas ou enforcadas, acusadas de terem vendido seu corpo e sua alma ao demônio” (FEDERI, 2017, p. 304) Sobre as práticas de heresia, sabemos que no século XV houve um movimento conhecido como “A caça às bruxas”, quando centenas de mulheres foram perseguidas, torturadas, acusadas de bruxaria, julgadas e condenadas à fogueira.

Rose Marie Muraro na introdução histórica do livro *Malleus Maleficarum, O martelo das feiticeiras* (2004), pontua que, desde a antiguidade, as mulheres tinham conhecimentos sobre o corpo, a higiene, a saúde, o manuseio das ervas; elas eram as parteiras; as curadoras de todos os males; viajavam prestando seus serviços de casa em casa e de lugar em lugar. Como eram, geralmente, muito pobres, cuidavam de suas necessidades entre si, mulheres pobres e camponesas. Com o passar do tempo e a institucionalização do saber profissional no caso da saúde, essas mulheres começaram a apresentar uma ameaça para os homens, eles que passaram a frequentar a universidade, tendo acesso aos estudos.

Conforme Muraro, outro ponto levantado é que as mulheres se juntavam, faziam confrarias, compartilhando os saberes sobre as doenças. Em um tempo de saber institucionalizado, o que não era explicado pela medicina, passou a ser atribuído ao diabo. Por outro ângulo, eram as mulheres, sem acesso ao ensino, que detinham conhecimentos para certas doenças. Logo, se elas não conheciam a medicina e eram, muitas vezes, capazes de curar, passaram a ser vistas como dominadas pelo demônio. As mulheres, inclusive, participaram de revoltas camponesas, rebelando-se contra os excessos dos senhores na estrutura feudal da época. Isso também foi visto como perigo, portanto precisava ser contido. Diante disso, representantes políticos e religiosos entram em ação para tentar controlar o povo, centralizando os poderes. Desta ação, surgem os tribunais de inquisição, que funcionaram, inicialmente, como ferramentas de controle do povo, tentando moldá-lo a partir de regras da classe dominante, como forma de evitar rebeliões.

A autora nos relembra que, nesse momento, a transgressão da fé também representava a transgressão política, e a sexualidade entre as classes populares era, naturalmente, transgredida. Diante desse quadro, os inquisidores ligaram os pontos e chegaram às medidas para amaldiçoarem as mulheres. Seus corpos eram dominados pelo diabo, e este, como produtor do mal, agia sobre os corpos de que tinha o controle, no caso, os das mulheres. Como existe a crença de que a sexualidade representa a vulnerabilidade do sujeito e aquela age, justamente, a partir das mulheres, o resultado é que elas são culpadas pelos males do mundo. Entre as teses para defender a caça às bruxas, o manual dos inquisidores ressalta a cópula entre as mulheres e o diabo como forma de estreitarem os laços. Em síntese, as

mulheres desobedeceram às ordens divinas, desde Eva, e pecaram contra Deus. De toda essa criação, resultou a matança de milhares de pessoas, principalmente mulheres. Entre elas, Joana foi mais uma vítima.

O poema “Joana” nos aponta para o comportamento de uma mulher pobre que, em meio a uma sociedade desigual e repressiva, teve a coragem de colocar sua vida em risco em nome de um projeto maior: ajudar seu país. Contudo, a partir do momento em que Joana não mais interessava aos propósitos do povo envolvido na “Guerra dos Cem Anos”, este justificou o assassinato da jovem camponesa como uma prática necessária para expurgar o demônio que lhe habitou o corpo. Os guardiões da moral não aceitaram a ideia de que Deus poderia falar com uma mulher. Logo, a camponesa precisava pagar por ter falado e atuado em nome do diabo.

O poema desvela a contradição no discurso do clero, que usa o nome divino para contrariar os próprios mandamentos de Deus: “Não matarás”. Na penúltima estrofe, aparece a imagem da língua como brasa que destrói olhos, carne e cabelos, acabando com o corpóreo, a matéria. Os sujeitos punidos serviriam de exemplo para outras pessoas não repetirem os mesmos desvios. Observamos a força da imagem das chamas a subirem pelo corpo de Joana, a arrebentarem-lhe a pele, labaredas consumindo seu corpo, devorando lentamente cada parte do ser.

Desta língua
Que incandesce as correntes
E devora
Meus olhos, minha carne,
Meus cabelos...
(FRAGA, 2008, p. 350)

As cenas da morte de Joana D’Arc na fogueira remontam ao suplício do corpo. A língua de fogo transforma as correntes em brasas e destrói todo o corpo, como forma de punição, de meio para controlar os sujeitos, tornando-os temerosos ante as consequências de seus atos. E, na última estrofe, há o voo da ave maldita e a permanência da santidade, cuja dimensão as labaredas não conseguem tocar.

Ao se referir à ave maldita, uma das possibilidades é que a poeta evoca a presença do corvo. Essa ave, não é consenso, mas está ligada aos maus presságios, à morte, ao que é ruim e diabólico. Há uma crença na relação entre as bruxas e os corvos, representando a capacidade de premonição, o que era usado pelas bruxas em seus trabalhos; também há a crença de que as bruxas conseguiam se transformar nessas aves. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012), os aspectos negativos atribuídos ao corvo são parte de uma acepção

moderna e, mais precisamente, europeia.

Ainda conforme os autores do *Dicionário de símbolos*, na cultura de outros povos, o corvo tem uma simbologia positiva, como mensageiro dos deuses no Japão; símbolo da gratidão filial também no Japão e na China; guia e espírito protetor na África do Norte; figura da perspicácia no primeiro livro do Pentateuco, pois ele é enviado por Noé para verificar o nível das águas após o dilúvio. Ao fazer alusão a essa ave, o eu lírico cria a antítese entre o bem e o mal, o divino e o diabólico. O corpo é apagado pelas chamas, todavia, o espírito, não. Para se despir do mal, era necessário expurgar todas as marcas, expulsar do corpo os aspectos diabólicos, e estes são representados, popularmente, pela figura do corvo. Só depois do processo pelo fogo, ergueria-se, diante dos nossos olhos, a fênix consagrada na sua condição de imortalidade – alma.

Outra questão sobre Joana é que, em meados do século XV, iniciaram-se algumas investigações sobre o seu processo de condenação. Houve a anulação do processo de condenação de Joana D’Arc e, no início do século XX, houve a beatificação e, em 1920, Joana foi canonizada. Logo, a França tem Santa Joana como sua padroeira. Quando a poeta escolhe uma personagem como Joana D’Arc, ela revela algumas contradições do sujeito, por exemplo, Joana foi morta pelos inquisidores da Igreja e, alguns séculos depois, seu processo foi revisado, como pontuamos.

A partir da leitura do poema, refletimos acerca de como o estigma da bruxa perpassou os tempos e o quanto ainda é, majoritariamente, associado às mulheres. Tantos séculos depois dos tribunais de inquisição e da “Caça às bruxas”, a marca da diferença e da inferiorização continua tatuando alguns corpos. A literatura consegue trazer esses corpos para o centro das discussões, inscrevendo-os no lugar onde tudo começa: a linguagem.

Das chamas, Myriam reaviva, poeticamente, a narrativa envolvendo Joana D’Arc, que desestabiliza um modelo de conduta obrigatoriamente imposto às mulheres, assumindo-se com tamanha autonomia que gerou assombro na época, instigando poetas, romancistas, cineastas, pintores, entre outros artistas, a produzirem obras sobre o seu infortúnio.

Diante de uma sociedade tão injusta e opressora, calcada sobre valores e pesos desiguais para os sujeitos, o que nos salva, ou pelo menos, alivia, é a literatura. E a poética de Myriam Fraga, em seu processo de elaboração, com sua força, ritmos, imagens e símbolos, abre-se como território para fecundas discussões acerca da necessidade de viver plenamente, como um direito que foi negado em outros tempos e, em muitos casos, ainda é interditado, para as mulheres na contemporaneidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa proposta consistiu em investigar o universo de representações das imagens femininas e de seus discursos na poética de Myriam Fraga, partindo das obras *Poesia reunida* (2008), *Rainha Vashti* (2015) e *Poemas* (2017). Ao longo da caminhada, outras vias de investigação foram evocadas, mostrando múltiplas possibilidades de pesquisa que a poética de Fraga possibilita.

A leitura da poesia de Myriam Fraga nos permite perceber seu olhar crítico e atento à sua época. Sua atualidade está no gesto, que se reporta às narrativas míticas, bíblicas e históricas, com o fim de colocar em juízo um comportamento que se reflete hoje de modo pontual. A poeta faz escolhas políticas ao selecionar mulheres corajosas e ousadas, as quais entram em conflito com os sistemas vigentes. Ao elencar suas personagens, Myriam Fraga nos revela tensões e contradições na relação entre o texto poético e as narrativas-fonte, desnudando problemas que chegam aos nossos dias.

Myriam Fraga retoma a linguagem do mito, percebendo as desigualdades já no tempo do princípio, nas narrativas da origem, o que nos chamou a atenção desde o primeiro contato com a obra, porque a poeta consegue ser precisa nas discussões propostas, partindo de temporalidades e contextos extremamente distantes. Ela ilumina as personagens que perpassam o universo mítico, para construir um discurso de transgressão, como no caso do poema e da narrativa “A fênix”, bem como em relação à Lilith, personagem de quem Myriam Fraga mostra a força apesar da história de perpetuação da outra figura feminina, Eva. A leitura dos poemas e da narrativa nos apontou outras possibilidades de estudos, como o da simbologia do pássaro que perpassa cinco dos seis textos literários estudados. Na Lilith de Fraga, ao contrário das narrativas dos rabis a que psicanalistas, psicólogos e teóricos recorrem, não há um destaque para a personagem súcuba, a mulher demônio, a mulher promíscua que gerou bebês demoníacos.

Em outro momento, a poética de Fraga estabelece diálogos com a narrativa bíblica e seleciona as personagens femininas de Judite, Salomé e Vashti. No caso da primeira personagem, a poeta mostra o erótico como uma força transgressora, que se revela na atuação da mulher em práticas secularmente masculinas. Judite é uma personagem estrategista, foi ela que conseguiu colocar um fim ao cerco que os assírios fizeram à cidade de Betúlia. Judite é concebida como uma personagem transgressora, porque consegue burlar as normas, comportando-se como a sociedade acreditava que deveriam fazer os homens. Ao longo de todo o poema, notamos como Judite calcula seus passos. Ela tem um foco, desenha

as trilhas que precisa seguir, colocando em jogo as ferramentas de que vai dispor, no caso, a sedução, a beleza, a dissimulação e a inteligência para alcançar seu propósito.

A poética de Myriam Fraga possibilita diversas pesquisas, como aludimos ao longo da nossa tese. Ao tratarmos da análise de *Rainha Vashti*, fizemos referência à personagem da tragédia grega, Antígone, de Esquilo. Logo, o livro de Fraga se abre para outras análises, como por exemplo, um estudo do gênero dramático pelo viés da literatura comparada.

Em outros momentos, já havia nos chamado a atenção a dificuldade em encontrar pesquisas voltadas para a rainha Vashti. Joana e Salomé são muito representadas, mas esse não é o caso da rainha. O que justifica o silêncio em torno da rainha destituída por Ashuero?

Myriam Fraga reflete acerca das feminilidades e masculinidades, analisa as relações conflituosas resultantes da supremacia dos discursos de dominação das mulheres e de seus corpos, como em *Rainha Vashti*. Contudo, a rainha mostra um contradiscurso, uma voz, antes emudecida, profere um discurso crítico e de recusa, que questiona a conjuntura social e histórica em que vivia, representada mais fortemente pela figura do rei Ashuero.

Vashti, para a manutenção de uma ordem dominante não deveria esboçar reação, ser tão somente um corpo imobilizado e incapaz de reagir, como reflete Elódia Xavier (2007). Ou, como pensa Foucault acerca do corpo (1987), manter-se um corpo dócil, preparado para cumprir suas obrigações, ou seja, tornar-se um corpo útil, resultado de uma série de mecanismos chamados disciplinas que atuam sobre o corpo de forma a contorná-lo para responder passivamente às ordens. Em se tratando da mulher, em uma estrutura patriarcal, pouco lhe cabia. Logo, nessa conjuntura, só restaria a Vashti abaixar a cabeça e fazer o que rei havia determinado. Porém, a rainha questiona o sistema que tira os seus direitos e desrespeita seu corpo. Vashti rompe a condição de mulher silenciada. Diante disso, percebemos a importância da literatura como espaço para a discussão de certas tensões presentes na sociedade, e nossa análise é que “Os espaços ocupados pelo gênero na obra literária denunciam a subalternidade e a necessidade de decolonização dos corpos, além de criarem o lugar para a ruptura e a subversão”. (NIGRO, et al, 2018, p. 13)

Em “Salomé, vimos a discussão em torno da transgressão e do interdito e isso diferencia a representação da mulher feita por Myriam Fraga das representações de outros autores, como Oscar Wilde e Flaubert, os quais representam a mulher com traços de *femme fatale*. Na sua escritura, Myriam Fraga se distancia das representações feitas pelos autores, apostando no jogo de contradições que o poema suscita. Nesse poema, há destaque para a sombra, o espelho, a espada, a máscara. Acerca do último poema, aludimos a respeito da possibilidade de uma leitura psicanalítica.

Ao buscarmos a representação de Salomé na literatura, encontramos um maior número de homens que abordaram a temática, confirmando que a representação da figura feminina partiu, majoritariamente, do olhar masculino. A imagem feminina traçada por Myriam Fraga nesse poema pode ser explorada também em relação à representação de outras autoras.

Fraga cria na cena da sua poética um discurso que responde aos anseios de nossa época. Giorgio Agamben (2009) já dissera que o contemporâneo se vale de um olhar capaz de se deslocar para compreender melhor o seu tempo. Na poética de Myriam Fraga, o processo de deslocamento do sujeito atua de modo a construir analogias com o presente, tempo em que muitas mulheres têm seus corpos tratados como objetos, como propriedade ao alcance das mãos de seus maridos, que se comportam como se fossem donos, desrespeitando o sujeito em sua alteridade, como no caso da rainha Vashti.

O poema “Joana” nos mostra o quanto a personagem foi usada para atender aos interesses da coroa francesa. Com o passar do tempo, Joana já não tinha mais importância para os poderosos. Nesse momento, restou-lhe a morte na fogueira. Myriam Fraga retoma uma personagem do século XV, desvelando situações de violência que fazem parte da vida das mulheres hoje. Myriam Fraga reflete acerca de um momento da história em que a sociedade demonizava o que não conseguia compreender e explicar. Joana foi queimada em uma fogueira por um grupo de sujeitos representantes de uma sociedade de outro tempo na história da humanidade. Hoje, todavia, as mulheres continuam sendo mortas. As razões podem ser outras, mas o saldo negativo permanece para as mulheres. Elas querem o direito a uma vida plena, no entanto ainda são discriminadas, violentadas e assassinadas em nome das torpes razões de um público, ironicamente, formado por homens.

A poética de Myriam Fraga revela mulheres que desafiam as masculinidades hegemônicas, atuando no sentido de criarem suas próprias histórias. Elas enfrentam os obstáculos, seguem firmes e conscientes da necessidade de lutarem contra as opressões, as desigualdades. Ao longo da nossa pesquisa, vimos como a poética de Myriam Fraga pode ser estudada a partir de diversos vieses, constituindo-se como um farto material para o campo de estudos da poesia contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda. O perigo de uma história única. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8>. Acesso em: 15 maio. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 55- 73.
- ATOS DOS APÓSTOLOS. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.
- BALDOCK, J. **Mulheres na Bíblia**. Tradução de Paulo Sérgio Gomes e Thaís Pereira Gomes. São Paulo: M. Books do Brasil, 2009.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4.ed. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Cyana Leahy e Myriam Fraga: a arte de recontar história. *In*: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 203-210.
- BRANDÃO, Izabel F. O. A crítica cultural, a crítica feminista: vertentes de um mesmo olhar. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. (org.). **Memórias da Borborema 3: Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo**. Campina Grande: ABRALIC, 2014, p. 47-63.
- BRANDÃO, RINALDO José de Andrade. A Eva futura em terra tupiniquim: sobre a Salomé de Menotti Del Picchia. **Revista Estação Literária**, v. 13, p. 103-119, jan. 2015. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/27053/19532>. Acesso: 20 abr. 2023
- BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11340.htm. Acesso em: 15 set. 2023.
- BRASIL. Lei nº 13.104, de 09 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o Feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o Feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, DF: Presidência da República, 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/13104.htm. Acesso em: 15 set. 2023.

BRAZIL, Assis. **A poesia baiana no século XX**: antologia, introdução e notas de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador-BA: Fundação do Estado da Bahia, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 193-219.

CÂNTICO DOS CÂNTICOS. In: Bíblia. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

CAPINAM, José Carlos. Interrogações sobre Myriam Fraga, desde “A esfinge”, da folha dominical de um suplemento literário, até o seminário em que se decifra o indecifrável. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 151-167.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane. **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

CEIA, Carlos. Coro. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012

CHICO Buarque. Agora falando sério. In: **Número 4**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ze0N-Nh0rLs>. Acesso em: 07 maio, 2023.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel *et. al* (org.). **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970 -2010), 2017, p. 135-136.

COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. 13. ed. São Paulo: Global, 2009.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos? In: **Fragatas para Terras Distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 65- 77.

CUNHA, Helena Parente Cunha. A polifonia poética de Myriam Fraga na dissonância pós-moderna. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 95-115.

DAVID, Ann Rosalie. **Religião e magia no Antigo Egito**. Tradução Angela Machado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DEL PICCHIA, Menotti. **Salomé**. 5. ed. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A, 2001.

DE MORAIS, Fernando Luis; DE SOUZA, Michela Mitiko Kato Meneses. Da pele à palavra: o uso da voz liberada como expurgo da dor. *In*: NIGRO, Claudia Maria Ceneviva; SOUZA, Davi Silistino de; DE MORAIS, Fernando Luis. (org.). **Decolonizando saberes interseccionados na literatura e na educação**. Salvador: Devires, 2023.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. Cixous: o voo transatlântico da Medusa. *In*: BRANDÃO *et. al.* (org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010)**, 2017, p. 156-160.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n.49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 18 fev. 2022.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e Literatura: (Trans) Formando Identidades**. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, p. 53-60.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução Maria Adozinda Oliveiras Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ENROLADOS. Direção: Nathan Greno, Byron Howard. Produção: Roy Conli. Roteiro: Dan Fogelman. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2011, 100 min (Animação). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UpQBzvvr5dw>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ESQUILO. Os persas. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 6, p. 197-228, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82656/85615>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ESTER. *In*: Bíblia. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

ÊXODO. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

FEDERI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, Jerusa Pires. De poesia, amizade e o livro dos adynata. *In*: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 135-149.

FONTES, Luísa Cristina dos Santos; KAMITA, Rosana Cássia (org.). **Mulher e literatura**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRAGA, Myriam. **Poemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FRAGA, Myriam. A fênix. In: **Poemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 65.

FRAGA, Myriam. A fênix. In: **Mínimas estórias gerais**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2017, p. 70-71.

FRAGA, Myriam. Navegações. In: **Mínimas estórias gerais**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2017, p. 48-50.

FRAGA, Myriam. **Mínimas estórias gerais**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2017.

FRAGA, Myriam. **Ventos de verão**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Casa de Palavras, 2016.

FRAGA, Myriam. **Rainha Vashti**. Ilustrações de Olga Gómez. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2015.

FRAGA, Myriam. **Rainha Vashti**. Ilustrações de Olga Gómez. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2015, p. 96.

FRAGA, Myriam. **Memórias de alegria**. Salvador: FCJA, 2013

FRAGA, Myriam. Entrevista. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: Edufba, 2011, p. 301-318.

FRAGA, Myriam. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/>. Acesso em: 21 dez. 2022

FRAGA, Myriam. **O pássaro do sol**. Ilustrações Olga Gómez. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2010.

FRAGA, Myriam. **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FRAGA, Myriam. Penélope. In: **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008, 264.

FRAGA, Myriam. Ars Poética. In: **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008, p. 343.

FRAGA, Myriam. **Graciliano Ramos**. Coleção Mestres da Literatura. São Paulo: Editora Moderna, 2007.

FRAGA, Myriam. **Luis Gama**. Coleção A luta de Cada Um. São Paulo: Callis, 2005.

FRAGA, Myriam. **Carybé**. Coleção Mestres da Pintura. São Paulo: Moderna, 2007.

FRAGA, Myriam. **Castro Alves**. Coleção Mestres da Literatura. São Paulo: Moderna, 2004.

FRAGA, Myriam. Novíssimas baianas das Letras. **Revista da Bahia**, Salvador, jan.2003. Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/revista-da-bahia-janeiro-2003/>. Acesso em: 22 dez.2022.

FRAGA, Myriam. **Jorge Amado**. Coleção Mestres da Literatura, São Paulo: Moderna, 2003.

FRAGA, Myriam. **Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

FRAGA, Myriam. **Jorge Amado**. Coleção Crianças Famosas. São Paulo: Callis, 2002

FRAGA, Myriam. **Castro Alves**. Coleção Crianças Famosas. São Paulo: Callis, 2001.

FRAGA, Myriam. **Uma casa de palavra**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1977.

FRAGA, Myriam. **Femina**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1996.

FRAGA, Myriam. **Die Stadt**. Tradução Curt Meyer-Clason. Salvador: Macubaíma, 1994

FRAGA, Myriam. **Os deuses lares**. Salvador: Macunaíma, 1992.

FRAGA, Myriam. Discurso da Acadêmica Myriam Fraga. *In: Recepção da Acadêmica Myriam Fraga*. Salvador, Ba: Academia de Letras da Bahia, 1985, p. 3-23.

FRAGA, Myriam. **Flor do sertão**. Salvador: Macunaíma, 1986.

FRAGA, Myriam. **Six poems**. Tradução Richard O' Connell. Salvador: Macunaíma, 1985.

FRAGA, Myriam. **A lenda do pássaro que roubou o fogo**. Salvador: Macunaíma, 1983.

FRAGA, Myriam. **As purificações ou O sinal de Talião**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

FRAGA, Myriam. **O livro dos Adynata**. Salvador: Macubaíma, 1975.

FRAGA, Myriam. **A cidade**. Salvador: Macunaíma, 1979.

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

FRAGA, Myriam. **Sesmaria**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

FRAGA, Myriam. **Marinhas**. Salvador: Macunaíma, 1964.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Disponível em: https://conteudos.files.wordpress.com/2016/02/ensaio-o-estranho_freud.pdf. Acesso em: 04 abr. 2023.

FUNCK, Susana Bornéo. O jogo das representações. *In: Crítica literária feminista – uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016, p. 315-322.

FUNCK, Susana Bornéo. A editora Mulheres e a crítica literária feminista no Brasil. *In: Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016, p. 425-431.

FUNCK, Susana Bornéo. Além do bastidor: personagens femininas de Marina Colasanti. *In: Crítica literária feminista – uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016, p. 333-340.

GLASMMAN, Jane Bichmacher. Mulher e religião: o mito de Lilith. *In: CÂNDIDO, Maria Regina (org.). **Mulheres na Antiguidade**: novas perspectivas e abordagens.* Rio de Janeiro: UERG/NEA; Gráfica e Editora - DGg Ltda, 2012, p.175-189.

GOMES, Álvaro Cardoso. Salomé: a musa do fim-do-século. **Revista Criação&Crítica**, São Paulo, n.2, p.66-72, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46763/50528>. Acesso em: 21 abr. 2023.

GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do Modernismo na Bahia. *In: **Camões contestador e outros ensaios***. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

GOMES, João Carlos Teixeira. O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos. *In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga.* Salvador: EDUFBA, 2011, p. 171-185.

GOWER, Ralph. **Novo Manual de Usos e Costumes Bíblicos**. Tradução Neyd Siqueira. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2002.

GRIMAL Pierre. **Mitologia grega**. Tradução Rejane Janiwitzer. Porto Alegre: RS: L&PM, 2013.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.

GRIMM, J. & GRIMM, W. **Rapunzel**. Disponível em: https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/pdf/rapunzel.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

GUSTAVE, Flaubert. Tradução Júlia da Rosa Simões. Herodíade. *In: **Três Contos***. Porto Alegre: L&PM, 2019, p. 68-100.

HERRERA, Antonia Torreão. Ainda assim, toma seu destino em suas mãos: Rainha Vashti em linha convergente com Antígona. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 262-276, jan./jun.2018.

HERRERA, Antonia Torreão. Um olhar lírico sobre o mito e estudo de caso. *In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga.* Salvador: EDUFBA, 2011, p. 39-54.

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

HOISEL, Evelina. A memória nas paisagens líricas. *In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga.* Salvador: EDUFBA, 2011, p. 79-93.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOSEFO, Flávio. Antiguidades Judaicas. *In: História dos Hebreus: de Abraão à queda de Jerusalém*. Tradução Vicente Pedroso. 8 ed. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2004, sp.

JUDITE. *In: Bíblia. Bíblia de Jerusalém*. Disponível em:

https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa.

Acesso em: 23 set. 2023.

KOLTUV, Bárbara Black. **O Livro de Lilith**. São Paulo, Cultrix, 1996.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Tradução Paulo Fróes. 17 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos ventos, 2004.

LEIRO, Lúcia. Entrevista com Myriam Fraga. **Mulher e Literatura: Espaço de publicação de textos literários de escritoras e, também, da crítica literária feminista**. Bahia, jan. 2010.

Disponível em: <https://myriamfraga.com.br/mulher-e-literatura-28-01-2010/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

LEI MARIA DA PENHA. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Salvador, BA: Secretaria de Promoção da Igualdade do Estado da Bahia, 2008.

LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2020.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2, p. 17-23, maio/ago. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/fZwcZDzPFNctPLxjzSgYvVC/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 17 jun. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MENDES, Cleise. A dimensão lírica de uma fábula política. *In: Fraga, Myriam. Rainha Vashiti*. Ilustrações Olga Gómez. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2015, p. 11-19.

MENDES, Cleise. Sensibilidade histriônica e imagem poética em Myriam Fraga. *In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). Poesia e Memória: a poética de Myriam Fraga*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 65-78.

NASCIMENTO, Gabriel. Entre o lócus de enunciação e o lugar de fala: marcar o não marcado e trazer o corpo de volta na linguagem. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 60, n. 1, p. 58–68, 2021. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/tla/a/r7rQrXcSvgQFTx3WNft4Rff/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2023.

NAVARRO, Tânia. O Patriarcalismo rides again. *In*: STEVENS, Cristina. *et.al* (org.). **Mulheres e violências**: internacionalidade. Brasília, DF : Technopolitik, 2017, p. 50-64.

NAVARRO, Tânia. E por falar em liberdade. *In*: STEVENS, Cristina; RODRIGUES, Susane; ZANELLO, Valeska (org.). **Estudos feministas e de gênero**: articulações e perspectivas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014, p. 36 -51.

NAVARRO, Tânia. Histórias feministas, história do possível. *In*: STEVENS, Cristina; RODRIGUES, Susane; ZANELLO, Valeska (org.). **Estudos feministas e de gênero**: articulações e perspectivas . Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014, p. 613-620.

NIGRO, C. M. C. et al. A masculinidade hegemônica e a (im) posição dos corpos: resquícios da virilidade patriarcal na história e na literatura. **Polifonia**, Cuiabá-MT, v.27, n.46, p. 9-24, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11163>. Acesso em 26 abr. 2023.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane; LARANJA, Michelle Rubiane da Rocha (org.). **Corpos que (se) importam**: refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes. Campinas, SP: Ponte Editores, 2018.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane (org.). **Literatura e gênero**. São José do Rio Preto: Editora HN, 2015.

PASSUELO, Victor. A viagem do exército de Nabucodonosor em Judite e a sua relevância na literatura judaica helenística. **Romanitas** – Revista de Estudos Grecolatinos, Espírito Santo, n. 18, p. 21-39, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/36710/24771>. Acesso em: 11 jul. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PENNAFORT, Onestaldo de. **O festim, a dança e & a degolação**: Fagundes Varela & Gustave Flaubert. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

PENNA, Lucy. **Dance e recrie o mundo**: a força criativa do ventre. 4. ed. São Paulo: Summus, 1993.

PERNOUD, Régine. **Joana D’Arc**: a mulher forte. Tradução Jairo Veloso Vargas. 4. ed. Coleção testemunhas, Série Santos. São Paulo: Paulinas, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboços**, Florianópolis-SC, n. 11, p. 25-30, 2004. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/47. Acesso em: 10 jan. 2023.

PESSOA, Fernando. Salomé. *In*: GAGLIARDI, Caio (org). **Teatro do êxtase**. Introdução Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.p. 99-112. Disponível em: https://www.academia.edu/12966808/Fernando_Pessoa_Teatro_do_%C3%A9xtase_Intro_?e_mail_work_card=thumbnail

PESSOA, Fernando. Salomé. *In*. **Ficção e Teatro**. Introdução, organização e nota António Quadros. Mem Martins: Europa, 1986. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-4153.pdf> . Acesso: 21 abr. 2023.

PRIMEIRA EPÍSTOLA AOS CORÍNTIOS. *In*: Bíblia. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

RANK, Oton. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. Rio Grande do Sul: Dublinense, 2014.

REIMER. Haroldo. Mitologia e Bíblia. *In*: MATOS, Keila; REIMER, Ivoni Richter (org.). **Mitologia e literatura sagrada**. Goiânia: Ed. da Puc Goiás, 2009, p. 11-38.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re - visão. Tradução Susana Bornéo Funck. *In*: BRANDÃO *et. al.* (org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010)**, 2017, p. 64- 84.

ROBLES, Martha. Lilith. *In*: **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. Tradução William Lagos / Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006, p. 35-39.

SÁ-CANEIRO, Mário de. Pied-de-nez. *In*: **Indícios de oiro**. Porto: Edições Presença, 1937, p. 61. Disponível em: https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/79041/download?file=l-12448-v_0000_capa-capat24-C-R0150.pdf&type=pdf&navigator=1. Acesso em: 07 maio. 2023.

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana – 1920- 1980: depoimentos**. 2. ed. rev. amp. Salvador: Editora Casa de Palavras/Fundação casa de Jorge Amado -FCLA; Feira de Santana: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC/ Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, 2009.

SÃO MARCOS. *In*: Bíblia. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

SÃO MATEUS. *In*: Bíblia. **Bíblia de Jerusalém**. Disponível em: https://www.academia.edu/8419832/A_B%C3%ADblia_de_Jerusal%C3%A9m_completa. Acesso em: 23 set. 2023.

SARTI, Cynthia Anderse. O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma

trajetória. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, maio/ago.2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000200003/7860>. Acesso em: 24 jan. 2023.

SCHMIDT, Simone Pereira. Ser mulher e outras palavras: o conceito de interseccionalidade revisitado por Avtar Brah e An. In: BRANDÃO, Isabel *et. al* (org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 685-691.

SCHMIDT, Rita T. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.14, n. 3, p. 765-799, set./dez.2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, p.103-125, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462/6843>. Acesso em: 23 jan. 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo: proposta teórica e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 23-40.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e literatura:(trans) formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. Saudação. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org). **Poesia e Memória: a poética de Myriam Fraga**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 17-20.

SEIXAS, Cid. Autoria Feminina na Literatura Brasileira. In: **Mulheres de Palavras: sobre literatura feminina**. Coleção Teal. E- book.com: Editora universitária do livro digital, 2020, p. 33-52. Disponível em: <http://www.linguagens.ufba.br/2020/mulheres.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SEIXAS Cid. No tabuleiro da baiana. In: **Autoria feminina na literatura brasileira**. Coleção E-poket, v. 23. E-book.com: Editora universitária do livro digital, 2021, p. 27-37. Disponível em: <http://www.linguagens.ufba.br/2021/autoriafemina.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SEIXAS, Cid. Palavra de mulher, cosia fecunda. In: **A literatura na Bahia: Peji de inventos**. Coleção Literatura na Bahia, v. 5. E-book.br: Editora Universitária do livro digital, 2018, p. 100-106. Disponível em: <http://www.linguagens.ufba.br/pdf/peji.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Sobre corpos que importam: a poesia de autoria feminina em campo político e ideológico. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 11, dez. 2020. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/b23c41eb/3997/4ead/8c02/c8b72e726e3f.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SILVA, Ricardo Nonato Almeida de Abreu. Nas tramas do existir: imagens de Penélope na poesia de Myriam Fraga. *In*: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 237 – 259.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução J. B. de Melo e Souza, 2005. E-book. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf> . Acesso em: 27 abr. 2023.

TELLES, Lígia. **Estratégias de permanência no girar do calendário**. *In*: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 211-225.

VASSALO, Lígia. A mitologia segundo Myriam Fraga. *In*: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia (org.). **Poesia e Memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 227- 235.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Tradução João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2017.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

ZIERER, Adriana. Simbologia da cabeça cortada entre os celtas e algumas analogias com o mito da górgona. **Phoînix**, Rio de Janeiro, v.17, n. 17, p. 112-129, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/36551/20121>. Acesso em: 22 abr. 2023.