



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

THAIS RABELO DE SOUZA

POR UMA POÉTICA DO IMPOSSÍVEL:
A CIDADE E O POETA NO *LIVRO DOS ADYNATA*

Recife-PE
2016

THAIS RABELO DE SOUZA

**POR UMA POÉTICA DO IMPOSSÍVEL: A CIDADE E O POETA NO *LIVRO DOS
ADYNATA***

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

Orientador: Prof. Drº. Oussama Naouar

**Recife-PE
2016**

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S729p Souza, Thais Rabelo de
Por uma poética do impossível: a cidade e o poeta no Livro dos Adynata
/ Thais Rabelo de Souza. – 2016.
101 f.

Orientador: Oussama Naouar.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura – História e crítica. 2. Poetisas brasileiras. 3. Ficção. 4.
Cidades e vilas. 5. Silêncio na literatura. 6. Palavras na arte. I. Naouar,
Oussama (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-80)

THAIS RABELO DE SOUZA

**POR UMA POÉTICA DO IMPOSSÍVEL: A Cidade e o Poeta no Livro dos
Adynata**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 26/2/2016.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Oussama Naouar
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof.Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2016

Dedico esta dissertação,

Aos meus pais, Ângelo e Maria Zilda, pelo apoio incondicional, e pelas longas horas de conversa.

À minha irmã, Thiene, pela ternura e companheirismo.

Ao meu esposo, Ricardo, pela dedicação e incentivo.

A memória das minhas avós e avôs, presença constante nos meus aprendizados.

Agradecimentos

À Deus, por sempre oportunizar caminhos.

Aos meus pais, e minha irmã, pela força, incentivo, e amor.

Ao meu esposo, Ricardo, pelos debates em torno da poesia, durante o percurso deste empreendimento. Por ser minha outra voz constante.

Ao orientador, Oussama Naouar, pelo aceite da orientação.

Aos professores e colegas que contribuíram direta ou indiretamente, neste processo.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

[...]
Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
Ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.

Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.

Cecília Meireles, “Motivo”

Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
Que esbarram umas nas outras,
De tantas idades diversas;
Uma nasceu muito antes
De eu aparecer no mundo,
Outra nasceu com este corpo,
Outra está nascendo agora,
Há outras, nem sei direito,
São minhas filhas naturais,
Deliram dentro de mim,
Querem mudar de lugar,
Cada uma quer uma coisa,
Nunca mais tenho sossego.
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.

Murilo Mendes, “Choro do poeta atual”

RESUMO

A relação entre poeta e a cidade é uma rede de significações móvel e rasurada, na medida em que, os sentidos constituídos dependem muito do olhar lançado e da experiência estética concebida. No caso da poesia de Myriam Fraga, as duas representações tornam-se, por vezes, metonímia uma da outra. Assim, neste trabalho, objetiva-se, analisar a representação do poeta e da cidade no *Livro dos Adynata* (1973), estruturada a partir de uma poética da impossibilidade, centralizada nas formas de dizer, ver e ser, que atravessam a existência do eu-lírico, e neste sentido, refletir as proporções de um livro de poemas ao aceitar o risco da busca pela palavra, até mesmo quando esta é aparentemente renunciada. Destaca-se para tal embasamento, os teóricos da palavra e do caminho poético, Paz (2012), Dufrenne (1969), Friedrich (1991), Heidegger (2012), Bosi (2000), Adorno (2003), Fischer (1981), Rancière (1995), dentre outros, que conseguem dialogar os desdobramentos da lírica na contemporaneidade, sem perder de vista as origens deste campo do discurso.

PALAVRAS-CHAVE: Palavra. Silêncio. Cidade. Poeta. Myriam Fraga.

ABSTRACT

The relationship between the poet and the city is a network of mobile and erased meanings, inasmuch as the constituted meanings depend largely on the launched look and aesthetic experience conceived. In the case of Myriam Fraga's poetry, the two representations become, sometimes, metonymy of one another. Thus, in this work, the objective is to analyze the representation of the poet and the city in the *Livro de Adynata* (1973), structured from a poetics of impossibility, centered on ways to say, see and be that cross the existence of the lyric self, and accordingly, reflect the proportions of a book of poems to accept the risk of the search for word, even when it is apparently renounced. It stands out for such foundations, word and poetic way theorists, Paz (2012), Dufrenne (1969), Friedrich (1991), Heidegger (2012), Bosi (2000), Adorno (2003), Fischer (1981), Rancière (1995) among others, who can dialogue the deployments of lyrics in contemporary times, without losing sight the origins of this field discourse.

KEYWORDS: Word. Silence. City. Poet. Myriam Fraga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	- Da poesia como prática existencial	11
1	A PROCURA DA LINGUAGEM: A RESISTÊNCIA DA ESCRITA	18
1.1	O poeta, a poesia e o social	32
2	DEFINIÇÕES DO POSSÍVEL- QUANDO O NÃO DIZER É SUFICIENTE	43
3	POÉTICA DE UMA CIDADE EM MOVIMENTO	58
4	A MÁSCARA DO NÃO-SER: REPRESENTAÇÃO DO POETA E SEUS DISFARCES	72
4.1	A máscara da bufonaria: reconfiguração do poeta	80
4.2	“Eu, idiota profissional – POETA”: apontamentos para uma política da escrita	88
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO – Da poesia como prática existencial

Muito já se falou e tem-se falado sobre poesia, continuamos ainda, pelo sentimento de falta, e, em se tratando do discurso poético há sempre um algo mais que nos incomoda e escapa. Assim, racionalizar um método de análise e reflexão nos devolve ao chão da teoria. Vários escritores, críticos, estudiosos, pesquisadores, de todas as nomenclaturas legitimadas ou não, passam a digerir as ideias, sensações, em torno de, a partir, ou em direção a uma obra, no momento em que esta, se torna indigesta demais ao seu paladar. Para re-criar algo, compor um pensamento é necessário torná-lo parte de si, o exercício literário é um canibalismo intelectual. O objeto desta pesquisa é um livro do impossível, analisá-lo é caminho e encruzilhada, pois dizer do poema é um mistério de infinitas máscaras.

Antes, as apresentações. Poemas são criações/criaturas independentes e dependentes, e depois de publicados, se tornam indomáveis, pois são revividos e atualizados nas experiências de inúmeros interlocutores. Antes, não deixa de haver o sopro, inspiração, transpiração, uma mão, um ser vidente ou operário, mago ou profeta, que o emancipa à condição de ser matéria no mundo. Nesse caso, é a poeta Myriam Fraga, escritora, ensaísta, diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, e membro da Academia de Letras da Bahia, desde 1985. Nascida em Salvador, em 1937, já reconhecia na infância, aos sete anos de idade, o encantamento pelos livros, “quando descobri que os livros não eram frutos de geração espontânea, mas criação de uma pessoa real, vivia a fantasia de também vir a ser uma escritora” (FRAGA, In: Ricciardi, 2009, p.217).

É a partir de 1958-59 que seu percurso literário, de forma tímida, começa a ser delineado. Na época, os intelectuais e artistas viviam um momento de grande efervescência cultural, na cidade da Bahia, e lugares como a Universidade Federal da Bahia, era um dos pontos de encontro para discutir, trocar ideias e produções. Então, em 1961, dos três poemas que envia as escondidas para a Revista *Leitura*, no Rio de Janeiro, que possuía uma sessão intitulada *Porta de Acesso*, tem dois que são aceitos para publicação, comentados e avaliados.

Começando a frequentar as páginas dos suplementos literários, logo lança em 1964 seu primeiro livro, intitulado *Marinhas*, publicado pelas edições Macunaíma, tendo como ilustrador Calasans Neto. Segundo a autora, este livro é “meu primeiro canto de amor ao mar [...] nele cantei a paisagem iridescente, quase mágica deste mar que nos cerca” (FRAGA, 1985, p.52). Depois veio *Sesmaria* (1969), vencedor do Prêmio literário Arthur de Salles de poesia, dividido em quatro partes: “A cidade”, “Os Fantasmas”, “Os Naufrágios” e “Os

Invasores”. O livro tem como o lócus do dizer, a cidade, tematizando os desdobramentos e personagens históricos no momento de sua colonização, “é um profundo e sincero testemunho de amor á minha terra”, ou ainda, “uma busca de identidades”. (FRAGA, 1985, p.52).

Percebe-se então, que algumas vertentes ou representações principais, reconhecidas pela autora, atravessam a sua obra poética: o **mar** “e seu cortejo de imagens associadas a amplos espaços vazios, á liberdade de partir, ao perigo, ao desastre”, a **cidade** “compreendida não só como espaço geográfico, mas como representação arquetípica do cosmo”; o **mito** “como síntese e como tentativa de explicação, mas também como alegoria da vida humana, do Destino, da recriação, da permanência”; a **memória** “na reconstrução do passado através da fixação de determinados instantes recortados do cotidiano e conservados através da palavra” (FRAGA, 2001, s.p)

Em 1984, começa a assinar a coluna literária “Linha d’água”, sobre fatos culturais, dentro do jornal *A Tarde*, permanecendo até 2004. A relevância da extensa produção da autora é reconhecida em várias pesquisas acadêmicas, que concentram suas análises em torno das temáticas do mito, mar, cidade e personagens femininas. Contudo, ainda há muito o que ser explorado, e não foi por acaso, que em 2011 foi lançado um livro, decorrente de um seminário sobre a autora, intitulado *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*. O livro, publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), é um panorama da produção literária fraguiana, compondo uma espécie de cartografia, situada a partir das temáticas que atravessam sua obra poética.

Neste livro, vários pesquisadores, professores e críticos desdobram olhares em torno da poética, de uma das autoras mais representativa do cenário contemporâneo da literatura. A memória, um dos temas que atravessam sua obra, não é somente,

efeito de uma vontade centrada na consciência histórica ou no recordar lírico. Há momentos em que a cena do passado avança, involuntariamente sobre o papel em branco, e o retorno do vivível nem sempre é fruto do exercício de liberdade de quem escreve, pois se revela a urgência diante do presente. (HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia, 2011, p.9).

A escrita de Myriam Fraga acaba enganando um leitor mais distraído. Ao evocar, por exemplo, a subjetividade de alguns personagens históricos, reencena o sentimento íntimo da voz que agora pode falar. Sua metáfora é ácida, reivindica um lugar de poder, deslocando hierarquias e posicionamentos em torno das maneiras de ser já convencionalizadas. Seu dizer é denso e compacto, e revela sua aguda preocupação com o valor das palavras.

Dentre seus livros de poesia publicados, além dos dois já citados, estão *o Livro dos Adynata* (1973), *A Ilha* (1975), *O risco na pele* e *A cidade* (1979), *As purificações ou O sinal de Talião* (1981), *A lenda do pássaro que roubou o fogo* (1983), *Os deuses Lares* (1991), *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* (1995), *Femina* (1996), *Poesia Reunida* (2008), *Rainha Vasthi* (2015), na prosa temos *Flor do Sertão* (1986), *Uma casa de palavras* (1997), *Leonídia, a musa infeliz do poeta Castro Alves* (2002), além da produção infanto-juvenil, e de uma série de crônicas e contos dispersos em inúmeros periódicos, ainda por serem organizados. Sua produção estabelece “intensa interlocução com uma tradição literária, apropriando-se dos mitos e símbolos que constituem o patrimônio cultural do Ocidente, postos em diálogo com os elementos de uma vivência local, paisagens e cenários, atravessados por personagens da história da Bahia e do Brasil” (HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia, 2011, p.11).

Antes de proceder à entrevista feita com Myriam Fraga, para o livro *Com a palavra o escritor*, Maria Conceição Paranhos (2002), introduz alguns pontos relevantes para compreender os possíveis significados da produção poética de Myriam Fraga. Em torno da palavra, diz que a poesia de Fraga, “expressa o ainda não dito, porque está sob o signo da metáfora”, e dessa maneira, a poeta, então, “restaura a palavra mal dita, resgata o passado e seu esquecimento, formando a informe e disforme linguagem, inaugurando a língua. Fala” (p.52). Sobre a dicção dos versos, continua Paranhos, “Myriam tem uma dicção hiperbólica. Sua arte poética consegue o árduo casamento entre tradição retórica (no seu melhor sentido) e contenção formal”.

Ao passar a palavra para a poeta, destaca-se na sua fala, a busca pela palavra como maneira de transcender a tirania do tempo, poder driblar a morte, e de ser âncora. Sobre a geração Mapa, movimento cultural literário da década de 60, formado por nomes como Glauber Rocha e Paulo Gil, Myriam Fraga diz ser remanescente desta geração que, continuou em espírito e determinação. No depoimento sobre “A geração de Glauber”, Florisvaldo Mattos (2009), relembra que esse período de efervescência, além do campo da literatura, projetou outros campos da arte, como o teatro, cinema, pintura, escultura e até a dança, “nossa proposta básica era romper a inércia cultural, a dominação academicista e uma espécie de preconceito ainda existente em relação à arte moderna” (p.73).

Outro fator importante da carreira literária de Myriam Fraga é que juntamente com Calasans Neto, Olga Savary e Vinícius de Moraes, resolvem relançar o selo editorial Macunaíma, que publicava livros de forma muito artesanal, e com baixas tiragens, antes

comandada por nomes como Glauber Rocha e Paulo Gil, na qual já foram publicados livros, inclusive, do próprio Vinícius de Moraes, Pablo Neruda, dentre outros,

Editar está cada dia mais difícil, não que antes fosse fácil, e por isso mesmo foi criada a Macunaíma, para editar nossos próprios livros e de outros autores que também não tinham acesso às editoras que ficavam, como até hoje, nos grandes centros editoriais. Macunaíma nunca conseguiu ser uma editora comercial mas tinha seu charme. (FRAGA, Myriam. *Com a palavra o escritor*, p.61-62)

Evelina Hoisel, no prefácio “Poesia e Memória”, para o livro *Poesia Reunida* (2008), ressalta, ao traçar as principais vertentes da poética fraguiana, que a poeta não apela para o tom confessional do sujeito que canta, antes, se coloca em constante estado de alerta, mobilizando fragmentos que remotam à uma origem ancestral. Sua poesia, segundo Hoisel (2008), é de grande força expressiva, épica e dramática, inserindo o individual e o coletivo, através da história, de seus personagens e mitos. Myriam Fraga tem um gosto particular pelas diversas paisagens, e nelas estão cantadas a cidade, a ilha, o mar, e sua gente. “Na lírica de Myriam Fraga, a palavra conserva essa potência revitalizadora e revigorada da linguagem poética, onde tudo se estilhaça e se refaz quando flagrado pelo olhar do poeta, quando tocado pela mão do poeta” (HOISEL, p.12). A poeta constrói outras realidades, dispõe para o leitor outras versões dos acontecimentos e, assim, a palavra torna-se o mundo.

O tom confessional quando acontece, não vem pelo derramamento, mas por versos compactos, densos, precisos, aproximando-se de uma anti-lira, em que tudo é e não é. Evelina Hoisel destaca que dos livros de Fraga, *As purificações ou O Sinal de Talião* (1981), funciona como uma espécie de chave, para expandir a leitura e compreensão da sua poética. Nele, a poeta define os fios de sua poesia, articulando um projeto/mapa da sua travessia literária, onde as várias camadas da memória se entrecruzam, pois “cabe ao poeta lembrar aos homens que o esquecimento da própria história pode levar à morte” (p.16). As imagens poéticas de Fraga fertilizam o paradoxo das múltiplas interpretações, e, desta maneira, escrever “é uma tarefa sempre inacabada, sempre em via de refazer-se, e que ultrapassa qualquer matéria vivida ou vivível” (p.18).

Para Myriam Fraga (2002), poesia é arte do indizível, “não há linguagem melhor para dizer o que não pode ser dito do que a poesia” (p.59). Este é o mote para falar do *Livro dos Adynata*, escolhido como objeto de estudo deste trabalho. Nota-se que a publicação do livro, já começa por se diferenciar, da sequência temática das outras publicações, centradas no mar e seus infindáveis mistérios, ponto de partida e chegada, mas também de procuras e

definições, roteiro de um mapa ainda por se fazer, e na constituição da subjetividade dos personagens históricos que fizeram parte, do processo de colonização da Bahia. O *Livro dos Adynata*, publicado em 1973, com selo das edições Macunaíma e ilustração de Calasans Neto, numa época em que se vivia um regime ditatorial, está na contramão do instituído, justamente, por cortar o dizer em significações múltiplas, “não há heróis neste poema a não ser o próprio poeta e sua incapacidade, sua impotência diante do que dizer e como” (FRAGA, 1985, p.53).

O poeta, enquanto artista da palavra surge na engrenagem central da sociedade, dentro de uma relação paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo em que vivifica a cultura, é também um contestador da ordem instituída. Esta maneira de encarar o poeta é incorporada desde a cultura clássica, quando Platão expulsa o poeta da cidade, pois a figura do mesmo suscita e alimenta as paixões, desequilibra a ordem das coisas e, ao priorizar o sentir, desestrutura a razão prática dos homens. Assim, a cidade é o lócus privilegiado do dizer poético, de um mundo em desequilíbrio, onde o silêncio configura-se como opção de rebeldia, frente às formas de opressões impostas.

Neste livro, o eu-lírico é aquele impossibilitado de dizer, ver e existir. Nele, a cidade ergue-se como imagem metonímica da fragmentação deste sujeito, em todas as passagens do livro, sendo constituída como imagem impossível de ser elaborada em sua totalidade. É neste palco, que o artista, inconformado com a ordem instituída é banido das engrenagens sociais. Sendo sua produção vista como inútil, já que a poesia não é algo rentável dentro da ordem que norteia a vida social, institui seus versos corrosivos, canta ao revés, diz não dizendo, estando a serviço da rebeldia do existir, “Eu, idiota profissional- poeta”.

Na série de poemas que compõem o livro dividido em, “I - Definição ou da impossibilidade de dizer”, “II- Paisagem ou da impossibilidade de ver”, “III – Persona ou da impossibilidade de ser”, percebe-se a resistência e a revolta do poeta enquanto artista do múltiplo e do impossível. Sujeito consciente dos entraves de sua existência em um mundo cerceador, mas que mesmo diante de tantas impossibilidades, através do discurso poético, consegue desestruturar as formas de poder impostas.

O projeto literário deste livro verticaliza a retomada temática do poeta e da cidade, presentes na tradição da lírica moderna. O poeta é aquele posto a margem das coisas sérias, seu discurso não condiz com a “verdade” instituída pelo discurso hegemônico. Tal projeto, também, desloca esta representação, ao apresentar as definições de uma poética da impossibilidade, centralizada nos sentidos fundamentais para expressão e força criadora: o dizer das coisas do mundo, perceber a ordem das paisagens, e ser mutável diante das máscaras construídas, compondo e decifrando o enigma de sua indefinição.

Foi pensando sobre esta estrutura poética, organizada entre as formas e modos de apreender mundo, linguagem e sujeito, que a análise teórica escolhida, se desloca para os primeiros apontamentos dessa busca pela palavra poética. No primeiro capítulo, “**A procura da linguagem: a resistência da escrita**”, alinhamos os teóricos que buscam não uma essência do trabalho poético, mas que exploram os possíveis caminhos do fazer, da técnica e inspiração, tendo como o centro do discurso a linguagem, suas formas de enunciação e desdobramentos. Diante da própria barreira do como e para quer dizer, numa sociedade em que as palavras valem mais pelo retorno lucrativo persuasivo que oferecem, é abordado também, o lugar da poesia, do poeta e do social, já que ao nos apropriarmos do discurso poético, tornamos a linguagem do outra a nossa. Nisto estaria um sentido de comunidade, e o momento de humanização acionado através dos tempos.

No segundo momento, se toda palavra oferece resistência, pois muitos são os caminhos e várias as implicações, o silêncio é uma das maneiras encontradas, dentro da criação poética, não como uma condição de mudez, mais de potencialização do dizer às avessas. Nesta segunda parte do diálogo, para uma poética do impossível, intitulada “**Definições do possível - quando o não dizer é suficiente**”, a crise da linguagem ao invés de minimizar os efeitos e sensações dos limites da enunciação, confunde seus riscos e os eleva para o extremo da ação. Quando o silêncio é convocado é como necessidade da linguagem, diante da ordenação da experiência, do sensível, e do cotidiano. È na fraqueza do homem que a palavra tem sua maior força de expressão, pois os vazios do desconhecido sustentam o alimento diário de sua procura, e a linguagem se reelabora, pois, até mesmo o silêncio é humanizado por estar na linguagem.

No terceiro Capítulo, “**Poética de uma cidade em movimento**”, a cidade elaborada como um texto em excedente, compõe-se de idas e voltas, e mais do que centro de referências, torna localizáveis objetos e pessoas, ao mesmo tempo em que, se distancia do seu referencial concreto, pois é uma e várias cidades, múltiplas definições de sentido. O sentido de enraizamento ou não, depende dos regimes de afeto estabelecido pelo imaginário, de quem observa os signos que se repetem no corpo urbano, para fixá-los na memória. Esta cidade, emparedada em seu silêncio, se esconde na mesma medida em que se revela. Todas as sensações que incomodam o poeta, como ser de muitas personas e lugares, cruzam-se neste espaço de vertigem, e por fim, o dizer do poético sem avistar a cidade, travessia de seus sentidos, se torna tão impossível quanto caminhar a beira do improvável.

No último capítulo, “**A máscara do não-ser: representações do poeta e seus disfarces**”, analisamos a condição do poeta, a partir do artifício da máscara e da ironia, como

um jogo de encenação da persona. Levando em consideração que, esta última parte do poema, não deixa de desdobrar toda a discussão inicial feita acerca do poeta, palavra e sua produção. A impossibilidade de ser, reitera todas as outras possibilidades estudadas anteriormente. Outra pista dada pela leitura dos poemas está centrada na figura do bobo da corte, o que nos leva a pensar numa reconfiguração contemporânea para a figura do poeta, relacionado também, a composição de uma política da escrita.

1 - A PROCURA DA LINGUAGEM: A RESISTÊNCIA DA ESCRITA

Na arte, a forma como é singularizada a experiência, aos olhos de quem cria e emancipa ou re-cria a partir da observação, no caso nós leitores, faz toda a diferença. Por meio dessa abertura, unificamos não a experiência fechada em si, na busca de significado pleno, acabado, pois o verbo é precário, e nós insuficientes, e a imagem manca se os olhos jazem obliterados por excessos de ver. Assim, se o jogo da criação artística é incerto, unificamos em tentativas as possibilidades do sentir.

Em se tratando da poesia, e no caso, um livro de poemas que em todo o seu decurso, tenta em vão (ou não), domar palavras selvagens, portadoras rebeldes das convenções estáveis, a tarefa de propor uma interpretação torna-se ainda mais melindrosa, quando a própria poeta declara que o tema e a inspiração deste livro, giram em torno da linguagem, enquanto criação, uma espécie de antítese. E quanto a sua escritura, em tempos contemporâneos, do instantâneo, fugaz, onde as certezas pairam, ou melhor, se desfazem no ar, e as incertezas são quase uma lei que abraçamos, lembremo-nos das palavras de Octávio Paz (2012), “escrever poemas é um ato de deserção ou extrema lucidez?”

Entre convergências e divergências, especulações em torno do poema, poesia e fazer poético, teóricos, críticos e poetas se voltam para um mesmo centro: A linguagem. Por meio dela, nós leitores especializados ou não, somos arrebatados para qualquer um dos lados, mas sempre na direção do pensamento crítico, em maior ou menor grau de lucidez. Pela linguagem arestas são amparadas ou difundem-se como pragas. No final, impedir a circulação do seu poder é tarefa inviável. “A linguagem, já sempre nos precede” (p.138), e assim, Heidegger (2012) escava mais fundo sua morada do ser. Com o tempo, percebemos também, que a linguagem do outro é aquela que em nós já estava embrionária e, por isso, queremos saborear o gosto desse dizer, tomar posse das palavras e gastá-las enquanto moeda de conhecimento.

O uso da linguagem é interacional e insuficiente. Nos estudos sobre poesia, a linguagem evoca, convoca, invoca, é sina, saga, destino ou escolha, descoberta, interrogação, confirmação, hesitação e quantas mais definições possíveis e cabíveis de serem elencadas. Neste estudo, ela é a soma da procura de muitas definições, tanto para aquele que se lança nos caminhos previamente traçados da pesquisa e análise, como para quem nos oportuniza a experiência do sensível na poesia. Em Heidegger são apontados os caminhos, “o homem somente é humano quando recebe a reivindicação da linguagem” (p.153), e mais,

Enquanto saga do dizer que en-caminha mundo, a linguagem é a relação de todas as relações. Ela relaciona, sustenta, alcança e enriquece o en-contro face a face dos campos do mundo, mantendo e abrigando esses campos à medida que - a saga do dizer- se mantém a si mesma. (HEIDEGGER, 2012, p.170)

O *Livro dos Adynata*, publicado em 1973, é um livro do impossível por vários motivos, não só pela sua concepção enquanto projeto literário, que se diferencia, ao mesmo tempo em que, se aproxima da extensa produção da autora, ou pela força anunciatória dos versos, profecia mal-dita, onde parece não haver espaço para esperança. Há ainda a própria circunstância de sua publicação, mais artesanal e talvez, por isso, menos visível dentro da circulação nacional. Também, pelo cenário social de instabilidades e, sobretudo, por que nos diz não de uma geração em conflito, encerrada num dado contexto, mas sim, da força existencial dos conflitos humanos em ultrapassar os limites do pensar (e poder dizer), ver e ser, e, no caso da poesia, de transcendê-los, seja em coro coletivo, ou em monólogo solitário.

Octávio Paz (2012), na introdução de *o Arco e a Lira*, depois de elencar as várias definições, ou melhor, as possíveis de serem lembradas até o momento da escrita, sobre o que é poesia, (ressaltando que ele a faz no tempo presente: ela é. O aqui intemporal da poesia, pois como ela foi, se mesmo na contemporaneidade retorna as suas águas primordiais?), ao tomar essas expressões, nos diz que para encontrar a unidade da poesia, devemos procurá-la no trato nu com o poema, assim podemos capturá-la. Sendo o poeta o fio condutor e transformador da corrente poética, cabe a tal, transformar essa presença em algo diferente, daí o resultado: a obra.

Seguindo por esses meandros, temos ainda outra formulação, “cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo” (p.23), e isso para alfinetar o tomar modelos como parâmetros de comparação e análise, e também nos lembrar que biografia, contexto e fronteiras podem até dar a entender dos motivos e dos porquês da existência de tal poema, mas também, não podem passar de índices de leitura escorregadios, e assim, não dizem do que ele é. Temos um caminho de reflexão.

A lírica dos adynata, esta que apresentamos, é um precipício sugestivo e coeso, pois, mesmo tendo uma sequência dividida em três partes, não há um início, meio e fim, a parte é também o todo. Sendo assim, sobre este livro de incertezas, sua temática seria a da criação, do poeta e sua impotência (fingimento) diante do mundo, marcada por duas forças de ação, dizer e ser? Ou a cidade misteriosa, seria a verdadeira máscara do centro poético? Ou todos esses temas desdobrando-se na densidade do fingimento poético?

Antes, vamos trilhando o caminho da linguagem poética, pois é nela que o poeta se ancora para dizer e também transcendê-la. No momento em que a singulariza em imagens, ritmos e experiências, a concretude do verso se torna irreprodutível, daí a obra singular. No entanto, na lírica adynática, essa consciência vem pela resistência do palavar, é preciso dizer, mas como? A escrita fica em estado de inação diante de um corpus orgânico e dinâmico que se torna sentido. As palavras, neste livro, são criaturas que não querem se deixar domar pelo próprio criador que as enuncia. Há uma busca, angústia pela palavra exata, se é que esta exista, para poder dizer do sentido que escapa.

Sobre a materialidade da palavra no poema, Paz (2012) nos alerta, há uma libertação da matéria quando a palavra: “mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos, alusões. [...] palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em “outra coisa”.” (p.30). Se a palavra é matéria do poeta, e mais, metáfora-imagem, a inquietação é a natureza original do poema.

Desta maneira, ainda continuando com Octávio Paz, a essência da linguagem é simbólica, e neste sentido, se aproxima da poesia, pois ao representar um elemento da realidade está exercendo a mesma função que ocorre nas metáforas. Assim, “a ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora” (p.42). Claro que na linguagem poética, ainda continua o desejo de comunicar, porém, em muitos casos, há o desapego ao significado aparentemente estável, e, por isso, o poeta a manipula para que a impressão de estranhamento venha como unificação.

Se não há como falar de linguagem sem linguagem, esta metalinguagem poética é erguida pelo choque da inovação. A mudança que aflora do interior para o exterior, ou vice-versa, para aquele que manipula os signos, surge como necessidade de encontrar a fórmula precisa do dizer. Entretanto, neste entrebuscar, a expressão precisa também falha, tem suas contraindicações e efeitos colaterais. Como estas palavras podem, então, mesmo com a tirania do tempo, não se tornarem apenas expressões poéticas repetidas como prece, ao longo dos tempos? Como permanecer, fixar raízes na memória da linguagem em ação/poema? A diferença estaria no poético ali transfigurado? No assunto tratado?

A palavra evoca a vibração do múltiplo, é o que em suas andanças pelo poético, Dufrenne (1969), numa longa reflexão sobre poesia, nos diz. E mais: ao evocar não um sentido determinado, “a palavra é expressiva por colocar-nos sobre o caminho do sentido” (p.41). No capítulo “Linguagem e Poesia”, afirma que a poesia produz linguagem, na medida

em que, transfigura a linguagem comum. Todavia, para o autor, a linguagem da poesia não inventa. Aqui uma ressalva, não seria característica inerente do poético a invenção? Não no sentido de criar algo inexistente, mas de que pela reapropriação da matéria existente, inventa uma nova maneira de dizer, que é o próprio transfigurar-se.

O discurso poético é aquele que corta na medida exata da forma, o inexato da significação. A função da poesia é de reavivar esse modo, o como e o pensar desse dizer, o trabalho com a linguagem nos limites impostos pela própria linguagem. Assim, mais do que ter um papel, uma função estabelecida dentro das premissas da linguagem, à poesia cabe a inquietação de “reanimá-la mais do que convertê-la, reativar seu poder expressivo, ela ordena-lhe apenas para obedecer-lhe” (DUFRENNE, 1969, p.50).

O imprevisível da poesia é tornar a própria sintaxe um anverso da ordem instituída. Esta segue as regras do poético, como adverte Dufrenne (1969), “aqui que se faz sentir a diferença entre o formalismo lógico e o formalismo poético: as regras da sintaxe poética são ditadas pelo gosto, não pelo entendimento” (p.98). O sentido é também uma necessidade estética. E quanto ao assunto tratado no poema? Como dizer de algo concreto, mas impalpável, dada a questão da experiência que é particular, e, por isso, também singular?

Por vezes, recusar a construção de dado sentido, a partir de uma reflexão sobre algum tema, não quer dizer recusa da própria poesia, e sim “uma vontade de contrapoesia, de uma poesia que transtorne a linguagem com o propósito de destruí-la mais do que vivificá-la” (p.81). E acrescentemos também, o propósito de pôr em movimento uma reflexão, o pensar sobre esse fazer poético. A destruição, ao invés de negar o sentido, pelo contrário, o fortalece na própria contradição e paradoxo do discurso poético. Encontramos aqui, um argumento comum entre esses teóricos, convocado nas palavras de Paz (2012), de que: “a poesia contemporânea se mova entre dois polos: por um lado, é uma profunda afirmação dos valores mágicos; por outro, uma vocação revolucionária” (p.44).

Poesia moderna é provocação, apropriação do sensível que convoca a conceitualização, a análise, reflexão. Para Paz, a poesia é. Seu movimento é contínuo. Inconformidade. Assim, a lírica adynática diz do mundo em ato de inversão, tentativa de aproximação do evocado através da linguagem. Sobre as propriedades dos estados contrários, Octávio Paz (2012), reitera, que há nisso, uma tensão que eleva a consciência ao extremo, e isso nos permite conhecer um sentimento de linguagem mais agudo, onde o embate produz algo além. Continuando, dentro do caráter ambíguo e reflexivo onde se encontra a poesia, ao reavivarmos criação poética e magia, somos levados a um ponto de interseção com a vocação revolucionária: o poder. Ter a palavra é apropriar-se de um lugar de poder.

Magos e Poetas, para o autor, tem atitudes que se aproximam, utilizam-se da analogia para seus próprios fins, e, além disso, extraem o poder de si mesmos. No caso do poeta, pela linguagem que só a ele é revelada, e que implica uma busca íntima de suas experiências. Outro fator de aproximação seria a rebeldia e uma tensão trágica, o mago por acreditar na força dos deuses e da natureza como algo verídico, incontestável; o poeta pela força da linguagem, a busca pela inspiração, sopro dos deuses. Há dois fatos pertinentes para a discussão, o primeiro é a solidão como uma da condição do ser poeta/mago; e a segunda, a busca pela técnica, o culto ao poder.

Em relação à solidão, o poeta a transcende, na medida em que, seu interlocutor são os casos e acasos do mundo. Sua solidão não é estéril, o retorno é sua obra, e a interlocução daquele que lê. E quanto à técnica, o trabalho de lapidação, vem na justa medida, pois as palavras oferecem resistência, atrito, ao serem orquestradas na folha em branco. O exercício do poder, quando buscado, torna-se um para quê. Esse para quê, finalidade, não mina a poesia. O poema é seu lugar autorizado. É a resistência do poema que torna possível o diálogo entre poder e a palavra. Nenhum poder se exerce sem que haja resistência, isso para lembrar Foucault (2006), e tal como na estrutura do poder, seus pontos de transição são móveis, instituídos porque não, numa política da escrita.

Política e escrita se aproximam pelo sentido de comunidade. Para Jacques Rancière (1995), o porquê de uma política da escrita está no ato da relação “da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga, e que está ligado aos outros corpos com os quais ele forma uma comunidade” (p.7). Pois bem, se escrever é um ato, maneira de ocupar e dar sentido a uma parte do sensível na sociedade, esta se constitui estética e política, porque numa partilha do sensível, ao mesmo tempo em que, se agrega quem pode ou não ocupar certos lugares, separa-se, também, aqueles que não participam destas partes exclusivas. Ao propor a convergência destes dois processos de divisão do saber, Jacques Rancière dinamiza a ordem do visível e do dizível, e, com isso, re-divide as possibilidades do discurso.

A ordem política é também uma divisão das ocupações. Por isso, ao distribuir os modos de ocupação determina quem pode ou não está em certos lugares, produzir discursos de maior visibilidade ou não, é estética também. Esta junção de política e escrita pelo que tem em comum, no caso, a comunidade, torna-se pertinente na configuração contemporânea, porque não há como isolar modos de ação e pensar, sem que estes estejam vinculados a uma dada situação real ou simbólica, sem que sejam: “destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum”. (RANCIÈRE, 1995, p.8).

A partilha é também exclusão, que o diga a revolução industrial e os disfarces de inclusão de uma sociedade capitalista, onde o produto precisa ser matéria rentável. Como redistribuir um lugar para poesia, se a discrepância começa na formulação da palavra que se torna produto? O poema empresta um corpo para as palavras, a resistência das palavras está nessa reinauguração de uma nova ordem. Na poesia, a palavra não é encaminhada para um destino e destinatário específico, não há preocupação do que se deve ou não falar, a quem e quando. O poema simplesmente diz, ou não, em qualquer tempo, essa é sua procura, por isso que, “tiradas de suas funções habituais e reunidas numa ordem que não é a da conversa nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante” (PAZ, 2012, p.51)

Mais do que uma ocupação ou instrumento de poder, a escrita é também política porque inaugura uma nova ordem do discurso e das condições dos corpos que neles se dispõem. O perigo para sociedade está justamente nesta liberdade que a escrita propõe, qualquer pessoa pode se apoderar dela, “construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p.8). Esta perturbação da ordem instituída segue embaralhando as relações do fazer, ver e dizer, e assim, democratiza os espaços em comum, assegurando a autonomia do pensamento crítico. Para o autor, tanto a literatura quanto a democracia são modos de invenção que fragilizam ou fortalecem as identidades do discurso e das condições.

O poder de nomear é o fundamento da linguagem e da poesia. Assim, começa Alfredo Bosi (2000), o capítulo sobre “Poesia-Resistência”. No entanto, constata que com a divisão do trabalho manual e intelectual, a poesia não ocupa mais a função sagrada inicial, de abrir o mundo para o homem, e assim, o homem conhecer a si mesmo. Por consequência, não estão mais os poetas num lugar competente do discurso, instituído pela sociedade. A poesia fica, então, entre o que se quer ver e o que se dá ao ver, abre caminho caminhando. A resistência da poesia tem muitas faces, e, acentua Bosi (2000), recupera desde o sentido de comunidade até a crítica direta ou velada,

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. [...] O ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (p.169)

É o que a poeta Myriam Fraga, procura em seus versos, uma autonomia do dizer que no tocante a criação, move-se por terrenos movediços e concretos. Poesia incisiva, mediada

pela tensão da impossibilidade, porque múltiplas são as maneiras e formas de conduzir o dizer, a linguagem e a experiência, o poema. Para Fraga, “a palavra poética é um ser vivo de múltiplas ressonâncias. A grande força da verdadeira poesia é nunca se esgotar completamente” (s.p). E este não esgotar é uma forma de vencer o tempo e sua corrosão, instituindo um lugar que é a recusa do modo mecânico do dizer, mas também, um modo de ação que se fortalece, na medida em que, opera pelo avesso das coisas medidas. Assim, a linguagem vai se ajustando e intensificando os modos de pensar.

Essa procura da linguagem, demanda de algo ainda desconhecido, e por isso mesmo se constitui como procura, algo por definir, da mesma forma em que, ordena a ação, tem na incerteza, muito dos frutos do seu trabalho. A dicotomia trabalho e inspiração, para muitos poetas é circunstancial, e assim como o fazer poético, paradoxal. Sobre trabalho e inspiração, a poeta Myriam Fraga está num entrelugar, onde tais forças de atuação, ao invés de se expelirem, podem ser trabalhadas juntas, em equilíbrio. Na entrevista, “Poeta é criador de mitos”, concedida a Raul Melo, em 1978, nos diz:

Para mim, as duas coisas são indissolúveis. A inspiração, a invenção está na raiz do poema e neste sentido o poeta é realmente o vidente, o criador de mitos, tomada a palavra MITO no seu sentido mais primitivo, de revelação, de acontecimento, de verbo por excelência. Mas o poeta é também o artesão e a ele cabe ordenar e medir e transformar a emoção criadora num corpo que é o poema. (s.p)

Alguns anos depois, e a máxima continua, ao falar sobre processo de criação:

Os gregos acreditavam que os poetas eram possuídos por um deus, ou um demônio que lhes soprava os versos. Os racionalistas acreditam só no trabalho. Acontece que a poesia mergulha suas raízes no inconsciente, em territórios não explorados do eu profundo. Daí que certos poemas, em sua essência, poderiam ser soprados pelo demônio que habita as profundezas da mente de um homem. Aos poetas cabe transformar este sopro de poesia num objeto concreto que é o poema. Aí entra o construtor, o operário. (Entrevista “Drummond sabe o que diz” concedida a Ivan Pedro Muricy, ano 1983)

No seu ensaio, *Poesia e Composição* (1952), que tem como tema “A inspiração e o trabalho de arte”, João Cabral de Melo Neto, argumenta que falar de composição que diga do poema moderno é tarefa complexa, já que generalizar e apresentar um juízo de valor se torna também impossível, pois a modernidade inclui individualidade e uma multiplicidade de definições possíveis. Definir a composição moderna esbarraria na proposição de um sistema limitado ou num trabalho de catalogação. O que é possível de se definir é que a composição

literária oscila entre as ideias de inspiração e trabalho de arte. Isso toca também na expressão individual do artista, pois a experiência é antes de tudo individual, mesmo quando coletiva. A singularidade está no modo como ela se encarna e se materializa.

Falar de composição é também adentrar na história da literatura e da crítica literária. O conjunto de valores que cada época determina ao longo do tempo foi se modificando, contudo, na modernidade, tais regras são postas de lado, outros fatores intermediários surgem, como, por exemplo, a psicologia pessoal de cada autor, bem como a dupla relação de autor-leitor e vice-versa. Assim, sendo impossível delimitar uma teoria para composição literária, Cabral centra suas considerações em torno das ideias de inspiração e trabalho de arte, e o que esta oposição, traz para poesia. Concentrando-se em duas famílias de poetas, aqueles que acreditam na inspiração e os que prezam pelo trabalho de arte neste processo. As definições precisam ser recolocadas em questão, desfazendo certos limites estabelecidos como forças antagônicas.

Há nestas colocações, novamente, o hiato das forças ditas mágicas e racionais atuando no fazer poético. Para a primeira família, a daqueles que esperam o poema se materializar como uma experiência direta, sem intervenção da técnica na sua organização, tem na poesia, um estado que deve ser captado tal como surgiu, fielmente. Critérios como organização e objetividade, que poderiam intensificar a emoção não são utilizados, e dessa forma, segundo Cabral, os poemas tendem a ficar dependentes do seu autor, de modo que a experiência do leitor é a extensão da experiência do poeta. Estes poetas esperam o poema, aguardam o tema e a forma virem já concebidos, como que sopradas. Quando fala do poeta da técnica, aquele que impõe um tema, forma, onde o olhar crítico intervém no poético, Cabral levanta dois questionamentos: um em torno do empobrecimento técnico; e outro acerca de certa repulsa pelo sentido profissional da literatura.

Sobre tal empobrecimento, o autor elenca o risco de tantas particularizações de normas e poéticas. Para ele, “a criação de poéticas particulares diminui o campo da arte” (p.732), uma vez que, diante dessa fragmentação, somente alguns aspectos são especializados, não há aprofundamento: “sua técnica não é o domínio de uma ampla ciência, mas o domínio dos tiques particulares que constituem seu estilo”. Isso não isenta esta segunda família de poetas, mas também não empobrece as possibilidades de sua poética. Desta maneira, a técnica, o sentido profissional e intelectual da literatura, o racional e premeditado, pairam no caminho da inspiração como uma sentença de impossibilidade. Onde estaria a experiência imediata traduzida? Cabral responde: reservada junto à realidade, e, por isso, mais densamente trabalhada.

Cabral finda dizendo que num momento de equilíbrio, as duas ideias em torno da composição estão inclusas uma na outra, em diálogo, comunicando-se. Diante de regras ou não, “o verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época” (p.737). É claro, que se tratando de poesia, tais distinções não são estanques, o purismo em torno do poético, tanto de um lado como do outro, em algum momento se mistura, ou irá misturar-se, tornam-se plurismos. Alargar os caminhos da experiência poética não é assentar-se sobre a segurança das rochas, limitando ou totalizando processos de composição, é também entender que, o cajado da criação poética pode ultrapassar a resistência das rochas, ser o improvável possível, condição da poesia.

Em *A caminho da linguagem*, Heidegger (2012), propõe pensar a linguagem na fala dela mesma, ou seja, experienciar os caminhos da linguagem dentro dos seus limites, e ultrapassá-los. Dizer genuinamente é alcançar a plenitude do dizer, e mais, o dizer do poema é algo inaugural. Isso nos provoca, por isso, devemos estar atentos para a escuta do poema, se assim, quisermos adentrar na experiência da linguagem. Afirma Heidegger, “o que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz” (p.14), ou ainda nas palavras de Paz, “compreender um poema significa, em primeiro lugar, ouvi-lo” (PAZ, 2012, p.312). Pela nomeação, nos diz Heidegger, mais do que evocar, aproximamos o evocado pela palavra, e assim, o convocado aproxima aquilo que antes era ausência, e, contudo, invoca a ausência. Nisto consiste a provocação da nomeação.

A linguagem usada por Heidegger nos faz lembrar que o caminho da linguagem é uma via de mão dupla. Incompletude e retomada são partes distintas e complementares, diante da formulação de um pensamento. Todo dizer é falho, porque não há como dar conta das inúmeras possibilidades, do como e para quê dizer. Vejamos o que nos apresenta:

A colocação que se faz a partir da poesia é um diálogo pensante com poesia. Não se trata de apresentar uma visão de mundo característica de um poeta e nem de revisar a sua oficina. Fazer uma colocação a partir da poesia não pode substituir e muito menos orientar a escuta dos poemas. A colocação de pensamento pode, no máximo, elevar a escuta à dignidade de uma questão e, no melhor dos casos, a algo para se pensar ainda mais o sentido. (HEIDEGGER, 2012, p.29)

Para Heidegger, aliar pensamento e poesia, numa busca pela essência da linguagem, reabilitaria os seres humanos a aprender morar na linguagem novamente. Então, pelo apontamento, por que deixamos de morar na linguagem? Talvez porque, pela astúcia do ego crítico, travamos uma distância na qual o maior prejudicado, seja a própria figura pensante,

que uma vez, achando que domina a linguagem, nada mais é que um servo do léxico ao seu redor, das vivências e experiências.

Mais o ponto é o diálogo com a poesia. Travar uma colocação sobre a poesia é um embate de dois gumes. A poesia não requer a coerência da lógica pensante, ela está dita, ela é múltipla. No entanto, a faca analítica precisa supor um caminho, um apontamento, não há como negar o território movediço de uma categoria que pode ser não sendo, ou que no ser já é, pronto. O poético é o lugar das possibilidades, contudo, com o risco de alguns devaneios, é melhor ancorar a linguagem num ponto de apoio: a questão. Elevar a escuta de um poema a dignidade de uma questão.

Procurar e caminhar, neste sentido, andam de mãos dadas, buscar algo desconhecido, ou nesse caso, reconhecer novamente as possibilidades da linguagem: ofício e técnica do poeta, apreciador das palavras e sentidos impensados. Nos *Adynata*, este caminho avança e retrocede, na medida em que, aquele que se enuncia e é enunciado pela palavra, percebe ser a linguagem o seu próprio ser, parte indispensável à condição de estar no mundo, de ser no mundo, mediante o poema. Se a linguagem da poesia é polissêmica, nos adverte Heidegger, não há como buscar nesta um sentido único, pois seria uma busca surda. Para adentrar o caminho da linguagem é necessário negociar os excessos do dizer, ver e ser, uma das primeiras advertências do jogo da impossibilidade. Toda procura incide ausência, silêncio e por que não máscaras. A resistência é justamente o como não dizer.

Ao propor uma experiência com a linguagem, Heidegger amplia o sentido do fazer experiência, uma vez que, este fazer é atravessado pela transformação, e, consequentemente irá produzir em nós harmonia ou não. Há de se destacar que, mesmo próximos da linguagem, a estranheza é um dos reflexos diante de sua composição. Tal experiência tem, portanto, através da poesia, o encontro desejado com a palavra, é nesse ínterim que a linguagem nasce para a palavra poética:

[...] lá onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne, o que nos provoca, oprime ou entusiasma. Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca, muito de longe, por instantes e fugidamente, com o seu vigor. (HEIDEGGER, 2012, p.123)

O poeta é aquele que consegue trazer, segundo Heidegger, à linguagem a experiência, pois quando “se trata de trazer à linguagem algo que nunca foi dito, tudo fica na dependência de a linguagem conceder ou recusar a palavra apropriada” (p.123). Talvez por isso, tal procura pela linguagem encontre resistência na escrita, pois retomando aquele

princípio pelo qual os teóricos elencados até aqui destacam, o poeta é o convocado pelas palavras. Ele opera, da mesma forma em que, também é guiado por elas. Não se serve delas, é um servo diante da sua colocação. Lembremos Octávio Paz (2012), o poeta não escolhe as palavras, estas já estão de alguma forma nele. Sua indecisão é percorrer e alinhar o caminho da experiência do mundo, com o da experiência poética, já que “a criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser” (PAZ, 2012, p.53).

A experiência poética daria conta de uma experiência pensante com a linguagem, “porque o pensamento segue seu caminho na vizinhança da poesia. Por isso, é bom pensar no vizinho, naquele que habita a mesma proximidade. Ambos, poesia e pensamento, precisam um do outro ao extremo, precisam de cada um em sua vizinhança” (HEIDEGGER, 2012, p.133). A linguagem é a sustentação tanto de um como do outro, o questionamento levantado em torno dessas duas vizinhanças, passa pelo que o autor chama de escuta do consentimento, quando a clareza e definição passam a apresentar um sentido.

Este caminho poético se torna possível mediante a colocação do poema. É da análise dos poemas, ou melhor, escuta destes, que um horizonte de pensamento é traçado, que a linguagem, a saga do dizer, entre poesia e pensamento, habita a experiência. Não há como estabelecer uma hierarquia de quem habita quem, ou quando, os dois movimentos constituem uma saga do dizer, “e ainda mais: poesia e pensamento não apenas se movimentam no elemento do dizer como devem seu dizer a múltiplas experiências com a linguagem que só muito raramente consideremos e recolhemos” (HEIDEGGER, 2012, p.147).

Essa procura da linguagem poética toca também nas estruturas que permeiam a lírica moderna, de acordo com as reflexões de Hugo Friedrich (1991). Para o autor, na poesia moderna, as imagens não nítidas e os sentidos embaralhados. A inquietude das palavras circula em torno de impossibilidades, justamente pela densidade da sublimação do dizer. Tal discurso seria dotado por forças poéticas que ultrapassam a própria compreensão do poeta, a poesia e o sagrado, forças “que dormem inéditas em sua própria linguagem, mas também no silêncio” (p. 179). Ao jogo poético não cabe mais somente uma função comunicativa, as metáforas, ritmo, sons e significações deslizam para um território onde a compreensão não encontra um sentido totalmente decifrável.

A assertiva com qual começa o livro, acerca de tal lírica, diz que ela “fala de maneira enigmática e obscura”, e, sua dissonância consiste nesta força de aproximação. O desconcerto que provoca não repele, antes, condensa o mistério de tal maneira, que mesmo sem a compreensão imediata, tardia ou impossível de ser estabelecida, comunica algo em nós:

O seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1991, p.18)

Essas forças formais seriam as responsáveis pela significância das palavras, e, segundo o autor, tal linguagem seria mais contida, onde cautela e exatidão são a régua para a medida justa da palavra. Tal intencionalidade poderia ser a portadora de uma desordem, segundo Friedrich, entretanto, convém lembrar que nem o discurso da ordem produz segurança, o discurso poético quer ainda menos essa segurança, ao menos em parte. Temos uma “criação auto-suficiente”, e também, retomamos outro ponto comum, nesta discussão sobre as forças que movem a poesia: “assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade” (p.16).

Para Friedrich, destacam-se três palavras, na lírica moderna: precisão, absurdo e transformação, e das três maneiras de comportamento da lírica elencadas pelo autor, a saber: sentir, observar, transformar, é o ultimo comportamento que, segundo suas observações, dominam a lírica moderna, e, por conseguinte, o dinamismo da língua. Entretanto, contrapondo várias das ideias que Friedrich teoriza, o autor de, *Da poesia à prosa*, Alfonso Berardinelli (2007), questiona esse dizer enigmático e obscuro; bem como a linguagem sem objeto comunicável, as tais forças formais, responsáveis pelo significado, além dos vários autores que ficaram de fora desse panorama estético.

Berardinelli, ao refletir sobre a poesia moderna, desconstrói algumas das teses iniciais sobre tal poesia, uma vez que, se “correspondiam de início à necessidade real de uma nova expressão para uma nova situação, rapidamente, se historicizaram, dando lugar ao mito que, ao se consolidar, cria sua própria linguagem e a ele sempre remete” (p.7). Neste caso, vamos nos deter nas considerações que faz sobre *A estrutura da lírica moderna*. Conforme a prefaciadora, Maria Amoroso (2007), “Berardinelli aponta os enganos que Friedrich perpetuou, já presentes no título confiante: não há estrutura generalizada em poesia, a menos que se caia no idealismo mais deslavado que nega qualquer atributo de concretude para o poeta e para sua poesia” (p.9).

No primeiro ensaio, “As fronteiras da poesia”, o crítico afirma que, definir ou traçar fronteiras para a poesia, sempre foi um empreendimento apaixonante do pensamento estético. Mas, a linguagem poética, com o tempo, para alguns, “tornou-se cada vez mais inadequada à

elaboração de experiências novas” (p.16), e assim, parte para o próximo ensaio, “As muitas vozes da poesia moderna”. Segundo Berardinelli, o livro de Friedrich, possui o fascínio da simplificação e síntese, e mesmo com suas lacunas, ainda continua exercendo domínio no leitor, desconsiderando várias questões; uma delas: “a fusão e o rearranjo dos gêneros- outro fenômeno típico da modernidade- foram menosprezados” (p.17).

Desta maneira, grande parte da poesia do século XX, entra com dificuldade no esquema de Friedrich, pois “as dinâmicas “heterônomas” da literatura contemporânea são subestimadas” (p.21). Mesmo apontando as falhas do sistema de Friedrich, o autor relembra que não se pode julgar severamente, aquilo que não foi oferecido. Sobre o repertório analítico do qual Friedrich se utiliza, comenta Berardinelli (2007), “o repertório analítico dos procedimentos estilísticos é bastante exaustivo. Mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural” (p.21).

Aliás, essa é uma das críticas de Berardinelli ao panorama estético de Friedrich, pois nele, a lírica moderna é aquela que evita o vínculo com a realidade. Auto-suficiente, apresenta uma obra sem autores, uma poesia que “parece criar do próprio interior tudo aquilo que necessita”. Aquilo que Hugo Friedrich aponta nos autores modernos, como uma “fuga da realidade rumo à “transcendência” vazia”, Alfonso Berardinelli rebate, ao demonstrar na modernidade, o procedimento oposto. É a realidade empírica, a comunicação que orienta o texto: “Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais” (BERARDINELLI, 2007, p.28).

No capítulo “Quatro tipos de obscuridade”, Berardinelli especifica ainda mais o cerne da questão: clareza e obscuridade são conceitos relativos. Em relação às características textuais, estes conceitos, não são qualidades estáveis. A obscuridade de que a arte moderna foi acusada, conforme o autor, “não era tanto uma característica de textos e obras, mas uma qualidade indiferenciada e atribuída de fora, um julgamento globalmente negativo do público burguês e da crítica dita acadêmica” (p.127). Berardinelli revoga os mesmos elementos extra-textuais para repensar este panorama obscuro, uma vez que, por causa da intervenção da crítica, muitos leitores começam a também “desconfiar” que a arte seria mesmo esse corpo estranho, intransponível.

“Poesia moderna não é uma rua de mão única”, diz Berardinelli. Não há como generalizar seus processos, é necessário observar as fraturas, os contextos e espaços do texto

literário e de seu autor. Berardinelli observa que, o conflito da obscuridade, em Friedrich é sanado, torna-se conciliação e jargão da modernidade. Dessa forma, o autor propõe reconsiderar as diversas razões e alternativas desta obscuridade, e para tal empreendimento, propõe duas hipóteses: a primeira que “cada poeta é obscuro (e claro) a seu modo, segundo a própria história criativa e o êxito com os leitores” (p. 131-132), mas que por ser muito abrangente, resolve deixar, por enquanto, esta tese de lado. A segunda, a saber, “é a hipótese de quatro tipos de obscuridade: em parte, presentes sincronicamente, em parte dispostos em sucessão diacrônica” (p.132).

A partir desta segunda tese, nos dar a entender também, que o conceito de obscuridade é contextual, podendo ser apenas contingência ou aparência momentânea, se sobrepondo e alternando-se. Os quatros caminhos de obscuridade que propõe são: solidão, mistério, provocação e jargão. A primeira, solidão, afirma o autor, pode ter vários efeitos sobre a linguagem, ao aprofundar a própria experiência e sua singularidade. Já o mistério é o lugar onde os objetos tornam-se símbolos, manifestação de uma realidade além, atrás ou mais adiante. A categorização da provocação, busca da inovação constante, choque estético e estilístico, é a linguagem corrosiva da qual os poetas se utilizam, para recusar a própria sociedade vigente. Por fim, o jargão consiste em não acrescentar algo de diferente, “o de uma modernidade não cansada de si mesma, isenta de autocritica e ainda inteiramente confiante no progresso ininterrupto da renovação” (p.140).

A crítica de Berardinelli e os novos caminhos apresentados para se pensar a questão hermética na modernidade, nos faz atentar para algo que passa despercebido, para nós leitores a serviço da crítica literária: o fato de que não devemos ter o entendimento adestrado, mas, que olhemos o texto em todas as suas relatividades, para que não sejamos envolvidos no invólucro que “fomos amestrados a viver” (p.142).

Há outra discussão, em torno da poesia que é necessário também ressaltar, a fim de aparar alguns caminhos tendenciosos. Falar de poesia é dizer da subjetividade, a lírica poética diz da profissão/concepção de mundo, onde o real é transfigurado pela estética que se pretende alcançar. Entretanto, tal perspectiva, tende em alguns momentos a fixar-se na emoção como produto sensível redentor da poesia. Ora, o sentimento não vem como acessório da poesia, este só é possível mediante o leitor que o concebe. O sentimento está presente em nós, como forma de conhecer algo ainda inomeado ou definido. O que a poesia nos dá a conhecer, e aqui, mais uma vez Dufrenne (1969), é o mundo e sua reserva de possibilidades, a verdade do discurso poético, que ao dizer do mundo, também diz do homem,

A reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo, evocando um mundo em que a poesia tem um lugar como uma força de natureza, albatroz, barco ébrio ou cisne. Com efeito, demonstra o movimento caminhando: não procura de que modo a poesia é possível, mostra como a poesia é, e essa é primeiramente no mundo. (DUFRENNE, 1969, p.90)

Este sentimento, ressaltado anteriormente, associa-se a qualificação de um estado que, Dufrenne irá definir como o estado poético, que é também um estado de conhecimento não de estruturas, nem dos elementos lógicos daquele discurso, e sim, de um conhecimento aprofundado na “epifania do sensível”. O sentido é um desvendar de mundos. Sua arquitetura precede a lógica do texto concebido, e a compreensão vem pela percepção: “indubitavelmente, perceber requer, de um modo ou de outro, conceber, porque as palavras tem um sentido” (p.109). Tal estado incita o leitor a ser poético, pois segundo Dufrenne, “realiza em si mesmo o que o poeta criou”. Ou seja, o estado poético é também estético, onde o poeta é aquele que convida a percepção.

1.1 O poeta, a poesia e o social

A necessidade da arte está vinculada à busca do ser humano pela totalidade, e consequentemente, plenitude, um mundo pleno de significações, nos diz Ernst Fischer (1987), em *A necessidade da arte*. Para ele, “a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante- trata-se de uma ideia que contem o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade” (p.11). A arte é necessária, mesmo com a mudança de valores, posicionamentos e ideias. Posta à margem ou no centro das atenções da sociedade, o seu valor e função tanto para o mundo dito prático, quanto do poético é irrefutável. Este retorno a natureza está ligado ao seu teor sagrado, sublime e por isso, mágico, mas também aos fluxos e refluxos do pensamento em detrimento da razão.

No decorrer do capítulo “A Função da Arte”, Fischer (1987) interroga se tal definição para a arte não seria demasiadamente romântica. Uma vez que, essa ânsia do homem em absorver o mundo e integrá-lo, a necessidade de tornar social a sua individualidade, deixa a sensação de que, pelo aponderamento das experiências alheias, esta relação com o social poderia ser unificada, pois: “a arte é o meio indispensável para união do individuo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (p.13).

Ora, o autor ressalta que a definição de arte, pode ser também o contrário. Este desejo de aproximação, identificação com o outro, pode não acontecer, uma definição somente romântica nos leva a pensar em outras questões. Quem e como pode ter acesso a arte também? Os mecanismos de produção, distribuição e espaços que atendam esta demanda estão acessíveis para qual público? O encontro desta necessidade para muitos ainda é descoberta, um caminho do por vir, espinhoso e cheio de desfiladeiros. Se a arte é uma necessidade intrínseca, ou também construída, deveria ser ao menos, humanamente socializada.

Como a arte, então, consegue permanecer em sua razão de ser, mesmo com o passar dos séculos? A respeito da verdade permanente das artes, segundo Fischer, a resposta está nas indagações de Karl Marx, ao se perguntar por que textos como as epopéias gregas, ainda proporcionam prazer artístico e modelos até hoje. O fato é que nisto estaria “um momento de humanidade”, que se sobrepõe ao momento histórico, e assim torna-se permanente,

Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. [...] a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade. (FISCHER, 1987, p.17)

Sendo assim, a ligação com o social muda de acordo com as necessidades do momento em questão. Dentro deste contexto de “momento de humanidade”, muitas questões, ideias, ou tabus podem ser trazidos novamente ao cotidiano, só que com outras roupagens. A necessidade da arte é uma variável mesmo diante das regras e condicionamentos impostos. Sua forma de conhecimento está alinhada a uma multiplicidade de outros campos do conhecimento, e por isso, torna-se um terreno sempre possível de ser explorado. Combinando e alternando tais conhecimentos, possibilita ao seu viajante transformar a realidade social, e/ou reconhecê-la por outros ângulos. Entre a origem de sua função mágica, e o processo de racionalidade, que vai depender do contexto também social, reiteremos o primordial: “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo” (FISCHER, 1987, p.20).

Em se tratando da arte da poesia, a relação entre poesia e sociedade, como é sabido, já passou e passa por várias idas e voltas. Se antes esperavam que esta fosse um espelho dos sentimentos, assuntos e situações vividas em sociedade, com as mudanças da revolução, crises

de valores, e valorização do científico como o discurso constituinte das verdades, e a dominação da técnica para expansão do conhecimento e poder, a poesia para a sociedade passou a destoar da função que a ela, foi destinada. Não estando mais do “lado” do homem, e sem lugar arranjado, em contraposição a sociedade, pela ruptura, além de um lugar à margem, vêm também a liberdade de dizer as suas verdades.

Entre palavra, objeto e realidade, há um elemento indispensável para que tais peças do jogo social possam ser erguidas e movidas: o homem. A consciência de si, assim declara Paz (2012), é o que torna possível a separação do mundo natural. A emancipação de si promove também o pensar sobre o outro. Por isso, a palavra torna-se metáfora daquilo que designa, porque se torna uma ponte para superar a distância entre o mundo natural - a ordem primeira- estabelecida no caos; e digamos o cultural, onde o caos atua na ordem. Aqui, temos, então, a intervenção criadora, pois “a força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia” (Paz, p.45).

É necessário que algo, alguém evoque o dizer, o pronuncie, eis o poeta e sua procura. Nisto, no momento da composição do projeto poético, o poeta ao buscar a essência da sua criação, depara-se com o “desarraigamento das palavras” e o “regresso” destas. A escrita não mais justaposta, agora coloca em cena a contraposição. O contraditório, a atração pelo avesso das coisas e objetos, é a tentativa de inaugurar no tecido poético uma nomeação outra e, no entanto, a mesma. Para Myriam Fraga, a poesia é o “anseio de resolver os enigmas que sempre nos afligiram, através do som, da cor, do ritmo, da palavra. Toda grande arte é absolutamente solidária” (s.p).

Mediar linguagem, poema e sociedade é uma tensão que também compõe o processo da criação poética. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno (2003) ressalta que o poema conquista sua participação no universal quando captura o humano, aquilo que é comum, e, no entanto, singular a uma comunidade. “o poema é o sujeito que escuta a voz da humanidade” (p.67), há algo de intuitivo, interior que não precisa forçar o social à adequação de suas estruturas. Se a sociedade percebe a lírica como uma individualidade, para Adorno, o poema enuncia também o contrário, seu afastamento é uma reação a coisificação do mundo.

Os poetas modernos refletem sobre sua arte, são também críticos quanto as suas criações e relação com o mundo. Ao falar sobre a feitura do poético, em entrevista concedida a Sônia Coutinho, Myriam Fraga, escritora contemporânea, pontua uma das questões norteadoras da criação, no caso da literatura, escrever para transcender. Para Fraga, a poesia não pode mais negar a realidade, há de ser uma forma consciente, uma construção sobre o

real, onde o subjetivismo, não venha por meio do individualismo, mas que seja capaz de refletir, pôr em ação um conflito humano.

A destruição que pretende em seus versos é aquela que, se ergue mediada pelo conflito da inspiração e trabalho, razão e emoção. Se a existência do poeta não é mais símbolo da solidão, pois convoca para o verso o coro dos descontentes, tal existência é aprofundada, ou melhor, abismada, dentro da força de uma expressão lírica muito imagística, que pela sua concisão, força do verbo imposto, propõe o enigma: o que dizer em tempos de tantas palavras?

Ao pensar a relação entre poesia e sociedade, nos diz a poeta:

é necessário porém, uma grande força épica, para não se cair no imediatismo e na propaganda vulgar. É preciso, porém, deixar bem claro que a poesia atual deve, antes de tudo, ser o reflexo, ou melhor, os resultados das relações do poeta com o mundo que o cerca. Neste sentido, será uma arte realista e modificadora. (FRAGA in COUTINHO, s.p).

E novamente, retornamos a linguagem, pois para Adorno (2003) é ela que estabelece a mediação entre lírica e sociedade. A linguagem para o autor, algo duplo, que se move do fixo para o escorregadio, do objetivo para o subjetivo, continua sendo meio de conceitos, e, portanto, ligados à sociedade prática. O interessante desta abordagem, é que o questionamento do onde ou quando a lírica é também social, não parte de uma submissão aos caprichos da sociedade, a comunicação imediata, uniforme “mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir” (ADORNO, 2003, p.74).

Esta sintonia com a linguagem, a aproximação e escolha feita pelo poeta entre um modo de expressão ou outro, é possível de ser analisada desde a escolha do título para o seu livro, sendo uma chave de abertura para interpretação. Do grego, *Adynaton*, coisa impossível, procede ao exagero de uma realidade natural pela referência ao impossível. É um recurso bastante notável na poesia contemporânea, só que ao contrário de poemas esparsos contendo essa seriação do impossível, Fraga resolve articular todo um projeto literário em torno da impossibilidade. O *Livro dos Adynata* não é um artifício vazio, a impossibilidade tem um propósito em sua negação. Este recurso dos adynata era frequente nas poesias gregas e latinas, norteando temas amorosos. Nos versos de Myriam, toda essa carga amorosa é desfeita, aliás, não é sequer residual; o tom do lirismo é grave, forte como que um presságio: Aqui não serás nada!

Jerusa Pires Ferreira (1973) ao prefaciар o livro, já evidencia a pretensão destes versos: “servindo como expressão de mordаça, obstáculo que impede o poeta de pronunciar a palavra exata, palavra esta, que assumida como impossível ou articulada em conexões desvairadas, terminaria por acrescentar e intensificar a comunicação pretendida” (p.9). Esta manifestação da impossibilitа, sendo recorrente desde os tempos mais remotos, aparenta muitas vezes esvaziar o conteúdo poético, contudo, tal constatação fica somente na aparência. A declaração do mundo ao réves tem no esqueleto de sua composição, a constante da incorfomidade; não é, portanto, assumir uma impotência diante do dizer, adverte Jerusa. Os fenômenos dos contrários são altamente compatíveis, inquietos:

A declaração da impossibilitа, sua sugestão ou a própria reticência seria o transtorno do engenho poético para o posterior encontro do mesmo, a declaração do que não se diz, para quem em silêncio proposto ou em nítidas disjunções se possa significar e alcançar mais fundo. (FERREIRA, 1973, p.11)

Esta intimidade analítica é uma fala de apropriação de quem acompanhou o processo de criação do *Livro dos Adynata*. No depoimento “De poesia, amizade e o Livro dos Adynata”, publicado no livro *Poesia e Memória: A poética de Myriam Fraga*, Jerusa Pires Ferreira (2011) traz ao público, outros caminhos de leitura aproximados pela poesia, tendo como lugar de confluência o livro em questão. Prima de Myriam Fraga, as duas se aproximam pelo gosto em comum da poesia, pela partilha da arte, vida e crítica.

Acompanhando o processo de alguns livros, além da atividade gráfica de Myriam, lembra que o *Livro dos Adynata* é editado numa época difícil da história política do Brasil, e é a partir da leitura do livro de Ernst Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, que descobre a palavra *adynata*, a ideia da impossibilitа de dizer. Se Jerusa Pires Ferreira fora a caçadora da palavra *adynata*, Myriam Fraga: “tomava uma coisa como essa e a transformava em obras e em motivação para criação tão decisivas. [...] Verdadeira máquina de transfigurações e de criação poética” (p.140-141).

No capítulo em que fala sobre “A retórica”, Ernst Curtius (1979), explica que na teoria dos topoіs, um dos topos muito difundido é a “incapacidade de satisfazer as exigências do assunto”. A tópica serve também, portanto, para a elaboração de discursos, fortalecendo a construção do pensamento. E mais, para o autor, resgatá-la em tempos modernos ainda é de muita utilidade, pois além de existir algo de humano e divino em suas composições, “é a tópica o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral” (p.82). Assim, nas considerações

sobre a tópica do mundo às avessas, diz Curtius que é da seriação das coisas impossíveis que nasce o topos do “mundo às avessas”,

O princípio básico formal da “seriação de coisas impossíveis” (impossibilia) é de origem antiga. Parece que surge pela primeira vez em Arquíloco. O eclipse do sol, de 6 de abril de 648, sugerira-lhe o pensamento de que nada mais era impossível, pois Zeus obscurecera o sol. Não admiraria se os animais do campo trocassem o seu alimento com os golfinhos (fragmento 74). (CURTIUS, 1979, p.99)

Essa aparente conformação com a inversão das coisas do mundo está calcada na sutileza da ironia, de quem se utiliza do quadro do adynaton “para a crítica e lamentações do tempo”, instituída na vontade de criar um embate de máscaras, entre a ordem “natural” instituída, e a desordem da especulação, do pensamento crítico em torno das coisas e homens, suporte e condição para os conflitos existenciais. No “Topoi do Inexprimível”, Curtius (1979) prossegue sua explicação de que, o não encontrar palavras suficientes, não significa o nada dizer, mas que o “autor apresenta apenas um pouco do muito que tem para dizer”. Dessa forma, a imobilidade do discurso é uma falsa simulação, que tem como um dos objetivos desnortear a segurança do leitor, diante das premissas do conhecimento e experiência, desnudar a aparência em fragmentos, para que se possa enxergar mais longe.

Sendo assim, o tópico dos Adynata, para Jerusa Pires (1973):

Está muito ligado ao mundo virado de cabeça para baixo, uma recorrência que, na poesia medieval, foi muito intensa, o mundo ao contrário, ao réves. [...] Diante de uma conjuntura desfavorável, há uma reversão em que ou se diz tudo ao contrário, ou se reverte uma ordem histórica/cronológica, se reinventa, ou se afivela uma máscara e apenas não se diz”. (p.141)

Um dos centros do processo de construção deste livro, apontado por Jerusa Ferreira (2011), é justamente essa ideia de reversão do mundo. Destaca a importância dele como um longo poema, um longo discurso acerca da impossibilidade que está no cerne da obra, e ressalta também que, se o livro se inclui num momento político tal, “o ultrapassa no sentido mais completo da experiência poética e existencial”, pois dentro dos dilemas que instala, sua composição é uma provocação ao dizer poético.

No ensaio, “O poeta recolhe a vida numa floresta de símbolos”, João Carlos Gomes Teixeira (2011), reitera o que já foi tratado ao longo destas análises, que Myriam Fraga pertence “à linhagem de poetas que revelam a consciência exata do valor das palavras”. Esta densidade poética, a contenção e economia verbal são apenas coadjuvantes, para que a

linguagem seja ainda mais intensificada. Acerca do *Livro dos Adynata*, destaca-se a consideração que faz em torno da visão satírica ou humorística que os impossibilita podem oferecer, e que quando realizada, põem em reflexão os absurdos da vida e contingência humana. Essa busca pela linguagem, segundo o autor, instaura a nostalgia da linguagem perdida, a primacial, sobre a qual os poetas inconformados não conseguem alcançar a linguagem perfeita.

No ano de seu lançamento, *Os Adynata* também foi bem recebido pela crítica literária, o livro recebeu menção honrosa, ao concorrer o Prêmio Casimiro de Abreu promovido pelo estado do Rio de Janeiro, no ano de 1974. Em resenha publicada no jornal *A Tarde*, em 1974, Antonio de Souza diz ser o livro de altíssima qualidade literária, e colocando-se à parte, alguns adendos de valores pessoais, parte da citação de Derrida, em *A escritura e a diferença*, sobre o “desnuda-se a carne da palavra” (p.231), para definir a poética fraguiana, como um desnudamento da palavra, tendo “sua poesia algo de medievalesco, traz-nos a lembrança as canções goliardas, quando buscavam expressar o pensamento através de palavras aparentemente contraditórias ou paradoxais, numa perfeita colocação adynática” (s.p).

No “Jornal de Cultura”, suplemento mensal do *Diário de Notícias*, do dia 2 de dezembro de 1973, a publicação do *Livro dos Adynata* é vista como um caminho natural, dentro dos rumos poéticos de quem busca há tanto tempo “uma comunicação forte, densa metafórica mas substantiva”. Por esse viés de leitura, o livro “é a negação da linguagem anterior a partir de sua afirmação maior e mais intensa”, nascendo “da impotência do poeta frente a um mundo aparentemente vazio” (p.3). Já em “Myriam Fraga, Poeta em tom maior”, Anna Amélia de Souza, considera que é a partir dos *Adynata* que, a produção poética de Myriam Fraga “vem-se constituindo num fluxo contínuo e cada vez mais denso de maturidade existencial e depuração criadora” (p.11).

Tendo o poeta a lúcida consciência que sua identidade está comprometida com o caos, Olney Borges Pinto de Souza, em 1978, publica no *Diário de São José dos Campos*, a importância deste livro para a literatura nacional. Conforme inicia, a frustração do poeta diante da impossibilidade de se expressar é um tema recorrente na literatura. No entanto, é necessário notar, diante dos tempos modernos, quantos conseguem atravessar a frustração com extrema lucidez. Além de salientar a linguagem enxuta, e a dicção precisa, para Olney Souza, nestes poemas, “a artista eximamente declina tal atonia e desenvolve esplêndida configuração deste existir atual, em que mesmo o enxergar (tomada a palavra em seu sentido mais profundo) veio a tornar-se amarga irrealização” (p.6).

Emil Staiger (1997), ao falar sobre estilo lírico, postula que a verdadeira força da poesia está em seus motivos, o ensejo de comunicar do mundo interior em diálogo com exterior, de dizer das feridas e representar em metáforas aquilo que escapa a racionalidade do mundo. O poema, ao unir a significação das palavras ao universo rítmico, sonoro e métrico, comunica mais que códigos, reitera em sua essência, sentidos múltiplos, outros, que se encontram na experiência de sentimentos inconstantes e possíveis. A linguagem lírica não se encerra somente naquilo que é, mas, no que poderia e vem a ser. Linguagem autoreflexiva que mais do que girar saberes, explora emoções e limites da sensibilidade, criatividade e inspiração.

Para o autor, o poético é uma busca solitária pela compreensão de si no outro, e no outro, talvez a resposta de si. A recordação seria uma das formas de encurtar as distâncias entre o eu que se enuncia e o objeto contemplado, pois voltar ao passado é tentativa de estabelecer no presente, as conexões perdidas com aquilo que tocou o poeta de tal maneira inexplicável, que só pode ser expresso mediante imagens. O lírico “é o que existe de mais fugaz” (p.68) e duradouro. A metáfora, tentativa de traduzir o eu e o outro em versos, é a mais ousada forma de existir, pois cada “palavra isolada é um registro e ordena o mundo passageiro das aparências como algo duradouro” (STAIGER, 1997, p.71).

A poesia há muito reivindica seu lugar, e esbarra em uma série de questões, ainda perpassadas pelo sentido de comunidade. Se já fora aceitável, sublimação, sopro das musas, vindo de outros mistérios, ou melhor, profecia inacabada, também já viveu seus dias de inglorias, rechaçada pela inutilidade em um mundo prático. Assim, se indigesta, por que não domesticá-la? A partilha dos saberes e lugares, mesmo anulando o seu modo de ação e expansão, no caso, publicação e reconhecimento, não retiram do poeta o seu lugar, o ser poeta. Será o poeta um ser solitário, por que diz de coisas tão abstratas e absurdas, para um mundo cego por verdades postas? Na contemporaneidade, diz Paz (2012):

O poeta se torna um funcionário. Essa mudança não deixa de ser assombrosa. Os poetas do passado haviam sido sacerdotes ou profetas, senhores ou rebeldes, bufões ou santos, criados ou mendigos. Cabia ao Estado burocrático fazer do criador um alto funcionário da “frente cultural”. O poeta já tem um “lugar” na sociedade. (p 48)

Para Paz (2012), “o poeta moderno não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os valores da atual civilização”, não existe uma utopia, “a poesia do nosso tempo só pode escapar da solidão e da rebelião mediante uma mudança na sociedade e no próprio homem” (p.50). Aqui há uma mudança de perspectiva, o problema não estaria nem no poeta e na

poesia, e sim, na sociedade que se encontra decadente. A poesia produzida em tempos de crises não é decadente, o tempo necessário para decantar é que não é possível no agora, pois aquilo que é novo sempre enfrenta resistência.

Para o autor, essa mudança de perspectiva, de uma certa estabilidade da poesia, é o que assegura a permanência das artes, e da arte do indizível do poeta. O poema é também linguagem social. O poeta ao procurar sua linguagem não cataloga expressões, e sim reconhecer-se nela, “quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela” (PAZ, 2012, p.53). Por isso, as palavras deles também são nossas.

Em *A outra Voz* (1993), a colocação em torno da poesia moderna é que esta tem sido simultaneamente, afirmação e negação da modernidade. Um poema pela sua linguagem, tema ou forma pode até ser moderno, mais no fundo ainda irá expressar realidades antigas e resistentes às mudanças da história, por isso, a singularidade da voz antimoderna. Acrescentemos também, as palavras de Paz, que a relação entre poesia e sociedade é uma afirmação e negação da sociedade. Para isso, justificamos tal afirmação, com outro trecho mais adiante do livro, e com a sequência deste pensamento, em outro ensaio do autor intitulado “Signos em rotação”,

embora presa a um solo e a uma história, a poesia sempre se abriu, em cada uma de suas manifestações, a um mais além trans-histórico. Não me refiro a um mais além religioso: falo da percepção da realidade. É uma experiência comum a todos os homens em todas as épocas e que me parece anterior a todas religiões e filosofias.(PAZ, 1993, p.142)

Esta abertura à percepção da realidade é um movimento de pontos transitórios que, por ser comum a todos, tende ao desvio, ao isolamento do chão histórico, como se seus pontos discursivos não fossem móveis, mesmo diante das categorizações. Talvez, por isso, os questionamentos sempre procuram um ponto de interseção nas contradições. O trinômio poeta-poesia-sociedade são antagônicos e complementares, pois a maneira de ser social da poesia é contraditória. E aqui partimos para o contínuo pensamento de Paz (2012), em os “Signos em rotação”. Neste ensaio, o autor argumenta que a tentativa de se fechar campos teóricos em torno desses temas, sempre se torna ou acaba por se tornar, ponto de partida para a reflexão.

O ser social da poesia é contraditório porque “afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética” (PAZ, 2012, p.96). A interseção, o ponto em comum, está na linguagem, na palavra que também é mediação social, mesmo diante das discórdias. A

partilha social altera a partilha do sensível do poeta, exclui ou exalta as categorias negativas ou positivas do discurso poético trabalhado. Entre rupturas e reconciliações, o discurso da poesia, às vezes é revolucionário ou reacionário, mas nunca neutro. A palavra poética “é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia” (p.98).

Se o discurso poético, por vezes, vivencia a crise dos significados, ao contrário de anular sua força, descobre outros meios de potencializar a palavra segregada. O homem que dispõe do meio da palavra é uma obra inacabada, fluida, inconstante na sua harmonia, por isso, podemos conciliar a imagem dos signos em rotação, como uma realidade concreta. Esse movimento circular sugere outro movimento ao homem, o da expressão ou de como expressar, um determinado modo de entendimento, de visibilidade e re-dividir os campos de atuação do pensamento. Daí, a necessidade do poema, o fazer poema. Conforme Paz, através dos poemas tem-se “as imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo” (p.109).

Na contemporaneidade, a economia verbal da palavra, a precisão da comunicação, e a dita falta de tempo para a prolixidade do discurso, além de ser um atrativo contra a resistência de muitos leitores em formação, ao contrário de simplificar a complexidade dos temas e conteúdos abordados, condensa, no mínimo de palavras, o máximo de pensamento crítico, ironia e análise dos fatos. Os sentidos das palavras não são destruídos ou sequer neutralizados, e sim buscados ao máximo. A consagração da palavra com a palavra, existe mesmo quando o sujeito discursivo pensa estar renegando-a. De acordo com Paz (2012), a pergunta do poeta hoje, não é o de como dar um sentido para as palavras, mas “uma pergunta sobre esse sentido. Essa pergunta não é uma dúvida, mas uma busca” (p.122).

A ruptura na modernidade nega a si própria, e nesta negação vai perpetuando sua arte, é o que Octávio Paz observa. Poesia para ele é arte da convergência, um agora sem datas. O poeta sempre luta por ou contra algo. A singularidade da poesia está em ser “a expressão de realidades e aspirações mais profundas e antigas”. Entre revolucionária e reacionária, a poesia é a outra voz, porque “é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz *outra*” (PAZ, 1993, p.140).

Nisto consiste a marca de sua diferença, não há limites definidos para exploração do fenômeno poético. Essa outra voz da poesia lembra, ou melhor, reforça a existência destas

realidades contrárias que precisam ser nomeadas e relacionadas. Esta relação inclui o homem, no caso, a voz do poeta, inconfundível ou inconformada, a necessidade de “gastar as palavras” deve ser sempre maior, pois a palavra é parte também desta experiência. Mesmo quando recusada, a meta ainda é o dizer, nem que seja no aparente resguardar do silêncio. O poeta, agenciador deste discurso poético, diz Myriam Fraga:

É um ser responsável. Perante a história ele terá que responder pela sua palavra e pelo seu silêncio. Muitos serão os caminhos, mas o único fim será a tentativa de salvar o que resta de dignidade e verdade no fundo de cada um. O poeta para ser verdadeiro tem que estar ao lado do homem. [...] O poeta não deve ter outro compromisso senão o de ser fiel à sua própria verdade, mesmo que esta esteja em desacordo com as normas constituídas. (IC. ano XI, Salvador, 1976. Myriam entrevistada por outros poetas e escritores).

2- DEFINIÇÕES DO POSSÍVEL - QUANDO O NÃO DIZER É SUFICIENTE

Afirmar que a linguagem está em crise seja pelo seu excesso ou falta é dotá-la de entidade. Linguagem-Ser- Estar. É desdobrá-la diante do tempo e da sociedade que a articula, e que a partir dela re-cria uma identidade para dar aos seus indivíduos, uma sensação de pertença a algo, alguém – uma comunidade. Depois da linguagem, seja ilusão ou vontade, não estamos mais sozinhos, a comunicação diante da tecnologia digital, acelera ainda mais esse processo. Os meios tecnológicos nos fazem múltiplos, diversos, a palavra além do instante estanque ficou também virtual, e, por isso, terra de todos e de ninguém.

Manipulável e manipuladora. Diríamos melhor se concordássemos que a sociedade vivencia uma crise da palavra, no entanto, de qual sociedade e de que crise estaríamos elucubrando em nossas imaginações? Entre os trânsitos culturais, sociais e midiáticos da contemporaneidade, estabelecer uma hierarquia ou limitação da situação da palavra é uma tarefa que corre o perigo de cair no campo da particularização. As fronteiras e diálogos em torno deste pensamento, não tem como ser estáveis.

Mas de que linguagem estamos falando? Por ser plural, a linguagem e seus artifícios são tão necessários nesse jogo de espelhos da sociedade. Vários são os campos, e, por isso, muitas são as abrangências, a linguagem ideológica, identitária, política, polissêmica, científica, dentre outras. Enfim, todos os desdobramentos, confluências e divergências, passam por um indivíduo que, consciente ou inconscientemente irá ordenar uma ideia, sensação ou experiência, e convertê-la em ato de linguagem, de expressão. Desta maneira, não há como escapar do coletivo, da socialização deste conhecimento em maior ou menor grau, por isso, os saberes circulam à nossa revelia.

Desobstruindo o inconstante, mas não o abandonando por completo, nas trincheiras da linguagem poética, o método aprendiz é definir as possibilidades. No poema, as definições do possível funcionam como uma espécie de lamparina no roteiro da leitura, o que iluminamos não deixa de haver sombras. Assim, toda definição se deixa escapar, para que algo mais tarde seja revelado por outras lamparinas e leituras. Para Steiner (1988), só o artista é aquele ser capaz de “sobrepular o tempo através da força de criação” (p.21). Mas, é ao crítico que cabe a tarefa de interrogar a criação, ampliar e complicar o mapa da sensibilidade, “comparada ao ato de criação, essa tarefa é secundária. Mas nunca teve tanta importância. Sem ela, a própria criação poderá ficar sujeita ao silêncio” (p.29).

Tais palavras encontram-se entre as várias considerações do seu livro, *Linguagem e Silêncio* (1988), e encaminham a sequência deste pensamento, para o que o autor irá chamar de alfabetização humanista, quando não se deve esquecer que a literatura lida em sua essência com a imagem do homem, com os entraves e anseios da conduta humana, e essa é uma das causas de sua sobrevivência. A leitura de tais textos, não pode negligenciar os indícios da palavra humanizadora e humanizada. Neste livro, Steiner lida com as inquietações em torno da linguagem e da crise da linguagem, em sua época, e para isso, destaca a linguagem e sua ligação com a política, o futuro da literatura, as pressões, os outros códigos e o silêncio.

Um das perguntas centrais do seu pensamento, e que estará presente em muitos dos seus ensaios, é se a linguagem estaria perdendo a sua primazia verbal, ficando decadente ou numa fase de silêncio parcial. Em relação ao silêncio, numa primeira definição, o coloca numa posição de desespero, pela e com a recordação da palavra. Sendo a linguagem, “o mistério que define o homem, de que nela a identidade e a presença histórica do homem estão explicitadas de modo singular. É a linguagem que separa o homem dos códigos de sinais deterministas, das inarticulações, dos silêncios que habitam a maior parte do ser” (STEINER, 1988, p.16).

Nota-se que, até quando o silêncio é convocado, esse convocar se faz pela necessidade da linguagem. E desta forma, numa outra definição, o silêncio é também uma energia comunicativa. Interessante ressaltar que o silêncio, aqui proposto, se distancia da linearidade do tempo que, a lógica sintática da linguagem aparenta sustentar. A ordenação da realidade somente pelo domínio da linguagem verbal, não dá mais conta das experiências e descobertas dos campos de conhecimentos. Inclusive, dentro da própria área das letras, conforme o autor, o intercâmbio com outros códigos começam a se tornar, e se fazer mais frequentes, “até o século XVII, a esfera da linguagem abarcava quase a totalidade da experiência e da realidade, hoje compreende um domínio mais estreito. Não mais articula - ou lhe são pertinentes- todas as principais modalidades de ação, raciocínio e sensibilidade” (STEINER, 1988, p.43).

Para Steiner, existem dois momentos para a palavra, um quando controlava a experiência de vida; e o outro quando se passar a usar menos palavras; neste sentido, “o mundo das palavras encolheu” (p.43). Não há como conjecturar, atualmente, se o mundo das palavras encolheu, logicamente, diante da rapidez da mensagem, concentrar o máximo do dizer em menos palavras, é uma máxima constantemente pregada. Entretanto, nunca se notou tanto a necessidade de dizer, o menos é uma das saídas para acima de tudo, continuar-se a dizer, que o diga as novas mídias. Ou seja, vivenciamos um colapso da palavra contextual,

estilística e até temporal, no entanto, o dizer, no final do saldo, ainda prevalece. É possível destacar a ordenação da experiência, como uma das questões e fator vital para a alteração do rumo primordial da palavra. Os recursos da linguagem perdem essa força de ordenação da experiência, na medida em que, a depender do momento, as necessidades do ser humano se renovam.

Diante disso, ao terminar a leitura do ensaio “O repúdio à palavra”, observa-se três tipos de ordenação que, na composição poética poderiam anteceder o momento do registro da palavra, e, respectivamente, no modo de sentir do poeta/leitor. No caso, além da ordenação da experiência, e sua articulação com o conjunto de realidades, tão ressaltada por Steiner (1988); estaria também à ordenação do sensível, quando essa experiência se materializa numa forma palpável, o meio utilizado para poder expressar e comunicar essa experiência. E, por fim, a ordenação do cotidiano, que junto às outras duas, acrescentaria a reflexão sobre as novas formas de relação com o mundo e o outro, e de como estas chegam a reger e estabelecer os modos de sentir, pensar e agir. Teríamos, então, uma maior liberdade para a palavra e para as formulações do pensamento em torno desta, quando concretizada em obra, tanto no que diz respeito ao modo de percepção e articulação do poeta, quanto do leitor.

De volta aos dois momentos da palavra, outra pergunta que surge é porque, então, declinar a força vital da linguagem? Por certo, as circunstâncias históricas, ideológicas e sociais têm também seu lugar, força de atuação e manipulação neste jogo. Todavia, o que interessa é qual o posicionamento daquele que lida com a palavra, diante desse momento. Steiner elenca duas possibilidades: tornar o idioma representativo desta crise ou optar pela retórica do silêncio. Diante desses dois caminhos, estaria à possibilidade de “devolver à palavra o poder de encantação”; ou de dificultar este acesso, particularizando de tal forma à significação que se pretende alcançar, que tornaria o acesso às palavras, um ato de iniciação, percurso de idas e voltas.

“A palavra escolhe a fraqueza da condição do homem para sua própria vida. [...] E assim o humano liberta-se do silêncio da matéria” (STEINER, 1988, p.56). Contudo, mesmo liberto deste silêncio da matéria, é para ele que o homem retorna, e estabelece outra forma de dizer, ou melhor, significar, seja enquanto recusa ou crítica diante da crise da palavra. Conforme Steiner, quando a palavra decide morar no ser humano e vice-versa, acontece uma transgressão inevitável. Separado do mundo animal, ao homem é dado o conhecimento do mundo inteligível das ideias. E sendo assim, torna-se criador de mundos, dentro das possibilidades da fala. No caso do poeta, essa ambivalência do silêncio encontra-se ainda mais acentuada, pois:

É ele quem conserva e multiplica a força vital da fala. Graças a ele, mantém-se a ressonância das palavras antigas, e elevam-se as novas, a partir das trevas ativas da consciência individual, à luz comum. O poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades, suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura. (STEINER, 1988, p.56)

Outro fator apontado pelo autor, que transgride o poder dos deuses, está no tempo verbal futuro que as línguas possuem. Isso já consiste uma subversão da mortalidade. O poeta – ser visionário –, através da manipulação da palavra consegue olhar não só mais além, como também não se contentar com as limitações da palavra humana. Nisto, está o outro lado da criação, “quando as palavras não transmitem, o poeta busca refúgio na mudez” (STEINER, 1988, p.59). O silêncio em sua definição, diz Steiner (1988), está ligado ao sagrado, às fronteiras do além-linguagem: “exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa, temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. O que há para além da palavra humana é revelador de Deus” (p.59). Esta característica hermética, do silêncio constituinte em suas estruturas, não deixa de ser uma ascensão comunicativa que encontra nos limites da linguagem, por vezes, não a luz, e sim o excesso desta, cegando a própria lucidez.

Ao falar deste fascínio pelo silêncio, George Steiner, avalia que a “escolha do silêncio pelo poeta, renunciando a sua representação inteligível de identidade no meio do caminho, é algo novo” (p.66-67). Ao citar poetas como Holderlin e Rimbaud, reconhece que os dois são exímios representantes de escritores, que levaram a palavra escrita ao extremo de suas possibilidades sintáticas e perceptuais. No caso do silêncio, as discussões em torno da linguagem e da função poética, por exemplo, reincidem também a partir do mesmo. Destaca que em Rimbaud, o silêncio significa o predomínio da ação sobre a palavra. Ou seja, ocorre nestes dois poetas, uma reavaliação do silêncio, característica que para Steiner (1988), é um dos atos mais originais do espírito moderno: “na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal, falar é dizer menos” (p.68).

Esta dimensão do silêncio místico, não é o que ocorre no *Livro dos Adynata*. Todavia, na poética de Myriam Fraga, pode ser observada no livro, *As purificações ou O sinal de Talião*, e também na *Lenda do pássaro que roubou o fogo*. Nestes livros, a transgressão da lei dos deuses, a partir do querer e manipulação do conhecimento, é uma forma de exercer o poder, e também de conhecer a si mesmo e o outro. O homem re-cria mundos, a partir das palavras e com as palavras, nos lembra Steiner, e isso fragiliza o segredo e poder dos deuses,

pois é pela fala que são estabelecidas e ordenadas as relações, entre homem e os deuses. Assim, encontra-se o entrave, o perigo de falar:

Poderá existir uma outra coexistência que não seja carregada de tormento mútuo e rebelião entre a totalidade do Logos e os fragmentos vivos e criadores de mundos de nossa própria fala? O ato da fala, que define o homem, também não vai além dele ao rivalizar com Deus? (STEINER, 1988, p.56).

Na “Explicação (quase) desnecessária”, do livro *As purificações ou Sinal de Talião*, Fraga esclarece que “escrevê-lo foi construir no silêncio uma parábola sem limite. [...] Alguma coisa muito especial que ditava uma norma, definia uma função: situar o poeta na faixa intermediária entre a Razão e o Mito, no circuito imaginário de uma história que se repete a partir do embrião, na água primordial onde tudo é gerado” (s.p). O tempo da poesia é conhecimento, mas também purificação e ascese, nos diz a poeta Myriam Fraga.

Assim, na parte intitulada *A anunciação do silêncio*, no poema “Parábola”, o silêncio é composto em quatro movimentos. No primeiro movimento - Dos pássaros - temos um silêncio que é povoado pelo tormento de saber: “As palavras no ar/como pedradas// Saber do gesto o risco,/ O vôo oblíquo/ De asas sobre o nada”. No segundo movimento - Das pedras -, entre as pedras se desenrola a anunciação dos sons. Contudo, a palavra é na boca um verme inerte, e a escuta destes sons não chega aos seus imaginários ouvintes, nem mesmo para aquele que o enuncia: “Nos ouvidos/ A palavra secou/ Silêncio antes do grito”.

O que há de sagrado é também sede profana de conhecimento. Se ao homem a experiência da transcendência só é possível mediante o inexplicável silêncio, força oculta que movimenta os sentidos, ele rompe com esse fechamento, pois torna este silêncio mais próximo de si, mais humano. Sopra no verbo a angústia do querer a palavra. O poeta não é mais só intérprete dos deuses. O verbo precisa ser encarnado a partir da ordenação de sua percepção. Os mistérios que busca desvendar não estão mais na proposição dos deuses, mas também no meio dos homens. Conforme Valdenides Dias (2013), em *O Retórico silêncio*,

A palavra resgatando a Palavra quebrada, ou seja, o poeta, na contemporaneidade, continua necessitando aprender de novo, desta vez das profundezas, a ouvir a palavra que ressoa através de sua própria palavra poética, deixando o Ser ser. E tal como a palavra de Deus é mistério, também a do poeta o é. (p.39).

Retomando o terceiro e quarto movimento, do poema “Parábola”, respectivamente o – Dos espinhos, e Das Searas – relembramos, por fim, a alegoria da parábola do bom

semeador, no novo testamento, para falar da escuta da mensagem, e da sabedoria de quem se dispõe de fato a ouvi-lá e seguir semeando, ou no caso, reproduzindo. No poema, a alegoria desta escuta é silenciada, pois não dizer dessa palavra é uma vingança em andamento: “Crescer entre arames/ Entre farpas/ Entre agulhas, travando-se/ A batalha/ Da língua no palato”. No entanto, o movimento das searas alarga a precisão do verbo, que mesmo não esperançoso, pois é arma, corte, navalha, veneno na boca; escolhe ainda ser semente e parábola. Acesso para iniciar seus ouvintes a compreensão dos mistérios da verdade mística: “Quem tem ouvidos ouça/ Que a palavra/ Soará entre os frutos/ Da seara”.

Em suas incursões por “Onde o verbo se faz silêncio”, Valdenides Dias (2013), alerta para o fato de que juntos, o verbo divino e o poético, transformam a maneira como a humanidade lida com a falta de tempo para escutar o silêncio. A união destas metáforas, ou símbolos-imagens, do absoluto em encontro com o humano, amplia as possibilidades de viagem por um tempo em que não se tem pressa. Onde nem todas as coisas têm explicação, tudo já está dado.

Na *Lenda do pássaro que roubou o fogo*, também de Myriam Fraga, o silêncio é uma forma de abandono do corpo, para que no contato com o desconhecido, possa ser dimensionada a experiência do sagrado: “Meu silêncio/ Como o beijo dos mortos/ Como o frio/ Roçar do lábio ausente.// Neste incerto pedaço/ Onde tudo/ Se faz possível/ O sortilégio/ Tece sombras no escuro”. Outra maneira na qual o silêncio é metaforizado, está na imagem do pássaro e do tempo sem asas, que “se ajoelha no Silêncio”. No poema “Semeadura”, o pássaro é “este silêncio/ Cortando como faca”. Segue também a imagem desta cisão entre o partir e ficar, a invocação da ausência/presença nos versos de “O escuro silêncio”:

Pássaro,
Teu nome é como um risco
De seta no ar.

Teu escuro silêncio
É como um dardo
No coração da noite.

Teu silêncio
Como um rito,
De medo e solidão.

Lá fora o vento
Açoita monstros cegos

E frios dedos de súcubos
Na garganta

(as unhas recurvadas como garras)
 Laceram nosso sono mais secreto.
 (FRAGA, 2008, p.324)

A lenda da qual a poeta se utiliza, de matriz indígena, em torno da descoberta do fogo, consagra o périplo do jovem guerreiro transformado em pássaro, para assim poder roubar o fogo do palácio do Sol. Todavia, ao voltar para a terra, o rosto desfigurado do guerreiro, pois trouxera o tição de fogo no bico, causa assombro as demais pessoas, o que o faz pedir para ser transformado novamente em pássaro, chamado: “Japu ou Japuaçu, com plumagem verde-amarelo-alaranjada, que lembra a cor das laberadas, e um bico cinzento com a extremidade vermelha, recordação de sua viagem ao palácio do Sol” (FRAGA, 2008, p.285).

A definição da rota, o retorno da viagem, e o resultado que tal feito lhe consagra, são traçados como uma espécie de mapa da recordação. A redenção é o silêncio escuro da própria solidão. Escuro porque ao desafiar a hierarquia do domínio do fogo, o que lhe sobra são as cinzas deste rito secreto. Um nome riscado no ar, que só existe enquanto lembrança do humano transfigurado que, redistribuiu a potência do divino. O silêncio é a imagem do feito, humanamente sacralizado, re-conhecimento de sua transcendência.

No prefácio ao livro de Modesto Carone (1979), sobre a *Poética do silêncio*, o crítico Alfredo Bosi, ressalta que esta poética se extrai, a partir do momento em que, a literatura, a partir de Baudelaire e dos simbolistas, é uma escrita que recusa-se “a colaborar com a prosa venal do mundo”. Essa poética do nosso tempo é tencionada pelo seguinte dilema: Calar de vez ou falar ainda? Para Bosi, a análise de Modesto em torno desta “escrita do silêncio”, nas poéticas de Paul Celan e João Cabral, faz “desaguar todo o discurso poético na sua impossibilidade: o registro que tudo fecha é do silêncio” (p.9). Ou seja, neste silêncio pode coexistir tanto a aproximação daquilo que se nega, quanto o distanciamento que promove a escolha consciente da ausência. Neste caso, a consciência da linguagem sempre está à frente.

Trazer a tona, a análise e conceitualização que Modesto Carone (1979) ergue sobre uma poética, escrita do silêncio, tem sua pertinência neste momento, pois, o silêncio observado e construído no *Adynata*, se distancia do sagrado ou inantigível, presente no silêncio hermético. Neste outro sentido, as metáforas do silêncio “são maneiras de ver o mundo através de metáforas que se refletem, no plano interno do poema, sobre sua própria constituição verbal” (CARONE, 1979, p.15). Esta tendência de examinar o estatuto e fazer poético da poesia, numa espécie de metapoema, metapoesia, é uma inquietação que se configura como uma característica da modernidade. Segundo Carone, “uma reflexão crescente

a seu próprio respeito - ou a respeito de sua “viabilidade”- não poderia deixar intocado o discurso poético enquanto atividade articulada” (p.16).

A partir do capítulo, “A poética do silêncio”, são elencadas por Carone, algumas conceitualizações que seriam convenientes retomar. Ao falar da condição do indizível, relembra que, mesmo se tratando de uma negação, este nunca deixa de falar, neste sentido,

a aporia de uma “poética do silêncio, que concebe o indizível como alvo do poema, sabendo que ele é o perfil negativo da linguagem- ou o seu “avesso”- consiste em que este é simultaneamente negado e afirmado toda vez que se tenta apreendê-lo pela palavra. Tal é, possivelmente, o resumo da dialética de êxito/fracasso em que se move o poeta empenhado em capturar, na rede de imagens do poema, essa realidade tentadora e evasiva. Mas é exatamente ela que vai fazê-lo empurrar a linguagem até o limite de suas possibilidades. (CARONE, 1979, p.89-90)

Por isso, o engenho poético que move o silêncio nas malhas do dizer, não é simplesmente impossibilidade, mas também definição. Nessa dialética de êxito/fracasso, o poeta reconhece que neste jogo, os sentidos não deixam de ser estabelecidos e mediados nesta tensão paradoxal. O silêncio é uma conquista no justo equilíbrio do fracasso. Renúncia e escolha das palavras que o poeta só pode acalantar no íntimo do seu abecedário. Para Carone (1979), quem silencia não o faz porque está incapaz de emitir palavras, quem “adere o silêncio almeja, especificamente, renunciar à atualização de uma linguagem que se acha à sua disposição” (p.90), mesmo que ainda assim, tenha que concretizar a linguagem.

É neste sentido, que se encaminha um não dizer que é suficiente, na primeira parte do *Livro dos Adynata*, intitulada “I- Definição ou da impossibilidade de dizer”. Nesta primeira parte, percebe-se que é através do artifício da própria linguagem e das metáforas, que o sujeito lírico inicia a definição dessa impossibilidade consciente. Retomando mais uma vez as palavras de Carone, essa preocupação do poeta em definir aquilo que nomeia, funciona como uma espécie de exercício, para que o poema não seja abandonado ao acaso e inércia, e esse,

Talvez seja o instante em que se manifeste, na poesia, a crise- e a crítica- da linguagem contemporânea. Pois se o poeta, para existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já-dito, por outro ele, para falar, tem de exilar-se, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível. (CARONE, 1979, p.91)

O silêncio seria, então, a forma de transcender essa limitação da linguagem. Uma escolha consciente que pode até fazer, por instantes, a palavra cessar, no entanto, não se distancia deste ponto de referencialidade. Ao evocar uma determinada função, o silêncio não é

a negação da poesia, mas a lúcida consciência da falha das palavras. Ao invés de negar a linguagem, nesta primeira parte do livro, tem-se a afirmação da mesma, em toda sua potencialidade.

Logo nos primeiros versos, é localizado o difícil impasse, entre o que se declara e o que se sente. Não que o sentir obedeça à hierarquia do antes dizer, mas porque a palavra pensada, antes de ser lançada ao encontro do mundo, desestabiliza as próprias funções e articulações da ação verbal, como segue nos versos:

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

E não desminto
Antes o avesso
Sinto
Do não dito.

Carrego um peso
Por isso,
Por tudo o que calando
Consinto.

E no entanto sei
Do pouso aéreo
Da verdade.

Como navalhas ásperas
Sintaxe de claridade.

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

Ferrolhos na cara,
Maxilas-tenazes
Sem alarme.
(FRAGA, 1973, p. 19-21)

Apesar do eu-lírico reconhecer estar sentindo o verso do dizer, mesmo que isto lhe pese no consentir, o apontamento encadeado pelas adversativas, não distancia o espaço ácido da ironia, clarificada no verso “pouso aéreo da verdade”. O poeta alinha na sua escrita, a navalha certa para o arranjo pretendido; tal o corte que o separa da lógica casual do mundo prático: sua sintaxe não obedece regras, salvo às regras da poesia, o ser/não sendo-experimentação. Se a verdade no poema é um pouso, ao contrário da ordem social pragmática que cristaliza “Verdades”, dentro de convenções e hierarquias de poder, convém lembrar que

todo pouso deixa passagem. A poesia é um dos campos do saber que modula essa passagem, para outras aberturas do entendimento.

Michael Hamburger (2007), em *A verdade da poesia*, começa suas considerações dizendo que os poetas não negam que a poesia representa ou encarna a verdade de um tipo ou de outro, mas esta verdade vem pela exploração dos diversos caminhos, aspirando uma nudez da palavra diante da expressão. Logicamente, tais definições envolvem concepções e conflitos em relação aos meios e os fins da poesia, dentro das questões de valoração pública e cultural, “numa época em que poucas pessoas estão de acordo sobre quais são os fins verdadeiros da atividade humana, a arte, a ciência e o ofício, que certa vez foram considerados meios, tendem a assumir o caráter e importância de um fim definitivo” (HAMBURGER, 2007, p.15).

Esta lógica sintática da poesia, ao invés de afirmar verdades, explora-as dentro de suas múltiplas vértices. A poesia sugere, especula, mas não se torna um campo fechado sobre si mesmo. Se esta, por vezes, é alcunhada de abstrata, tem nessa abstração, sua força precisa, pois trata de sentimentos concretos. O que se observa, segundo Hamburger, não é a interpretação literal de versos isolados ou de suas partes, e sim as passagens, modulações, imagens e léxicos que viabilizam uma compreensão sem pressa, cautelosa. Por isso, por vezes, a poesia é levada a uma imaginação interior que emerge da experiência externa, dos lugares e modos de vidas que se pode habitar. Na poesia moderna, sujeito e coisas são intercambiáveis.

A linguagem não é garantia de humanização da poesia, adverte Hamburger (2007), “o equilíbrio exato entre a expressão do sentimento e a penetração do mundo exterior talvez seja um problema para os poetas quando não estão escrevendo poesia” (p.48). Uma das possibilidades apontadas torna e toma as palavras e suas relações recíprocas, como um dos seus materiais de trabalho. A palavra é também experiência, além de ser objeto. Os caminhos da expressão poética estão sempre sendo levados ao limite. Os poetas “tem uma preocupação constante com as possibilidades e os limites da linguagem, incluindo a contradição inerente a ela como o material da poesia” (HAMBURGER, 2007, p.52)

Esse dizer das verdades que escapam da fala discursiva faz o poeta comprometer-se até mesmo com a palavra negativa, já que essa negação, expõe as contradições da própria linguagem,

O objetivo dos poetas, pois, é “dizer verdades”, mas de maneiras necessariamente complicadas pelo “paradoxo da palavra humana”. A partir de Baudelaire (e muito antes de Baudelaire), os poetas se bateram sem cessar com esse paradoxo fundamental; e uma vez que a escrita da poesia é “feito”-

um processo de exploração e descoberta- as verdades ditas são de um tipo especial. (HAMBURGER, 2007, p.56)

Nesse sentido, como observa Hamburger (2007), se as palavras acabam por ter “sentidos independentes das funções especiais que a poesia lhes concede”, a linguagem do poema não é crítica, só porque tem implicações sociais, políticas ou morais, mas porque cada palavra foi pesada e pensada para ser um bom poema. Sobre a verdade da poesia, “e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (p.61).

Nos versos desta primeira parte, a reincidência de imagens que colocam em cena as forças modulares dessa inação, como travo, peso, ferrolhos, serão constantes no decorrer do poema. Uma espécie de teia de sentidos construídas passo a passo, página a página, para que a cena da enunciação seja fixada como um eco, a cada verso da leitura feita pelo leitor. A meta da proposição é esclarecida logo após a primeira negação. O sujeito lírico ainda sente o poder do dito, e se permanece imóvel é para que os versos em aparente contradição, possam dizer mais, sem alarme. O silêncio é humanizado por estar na própria linguagem.

A força do não querer dizer, supera sua própria barreira de enunciação. O poeta assume não uma impotência diante do dizer, mas tangencia a condição crítica e pensante do ser/palavra no decorrer da sua poesia. O não dizer, não é uma força que inarticula o sentido das palavras. Antes, diante da precariedade da inação que o sujeito encontra-se, mobiliza pelo advérbio de negação, a resistência de uma afirmação suficiente, dentro de um silêncio que materializa as formas de opressão do dizer, na própria linguagem. Pela ausência é invocada a presença do dizer:

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

Sem sentir,
Sem ressentir o
Caldo,
A sopa fria do sempre
Repetido.
(p.23)

O poeta é o artifício exato da própria insatisfação criadora. O Estado das palavras gastas, dentro de um sistema que insiste em lavá-las, num ato de purificar toda a significação crítica, neutraliza as maneiras de expandir o pensamento. Assim, o dizer “Sem ruminar a baba do já dito”, mais do que um desafio, torna-se uma necessidade diante das convenções e normalizações das coisas e do mundo, de como mobilizar a linguagem para transformá-la em conjunto, num ato poético singular. A palavra retira a função usual do sentido exposto, para que, em segredo, chegue aos ouvidos daqueles que realmente teimam em escutá-la.

Aquilo que é sempre repetido, “sopa fria”, ao contrário da urgência maldita do verbo, em se concretizar ato de expressão, é um caldo inerte que sempre volta para a panela dos menos desavisados. “Coisa Amarga na boca/ Refluindo/ As palavras dissolvem-se/ Em seu ácido/ Silêncio e se devoram/ Alimento e fome/ De si mesmas” (p.23). Em todo o caso, é preferível cuspir um não dizer, do que deixar o possível dizer esfriando nos lábios. As palavras não são ácidos neutros, são criaturas antropofágicas, revoltosas e inconsequentes. Antes o saber/sabor da carne satisfeita, do que um digesto dizer sem sentido.

Outras metáforas vão dilatando a imagem e formas de um silêncio opressor, nesta primeira parte, como em “vida favo/ de mal dizer”, ou “a língua travo/ Com os alfinetes/ De só saber” (p.25). E assim, o indício de uma não-impessoalidade, já que o eu enuncia-se em primeira pessoa, transpõe para o pesar e negatividade dos versos, um sentimento de intimidade, de aproximação. Mesmo tendo o sujeito lírico seu ser/palavra sendo, de certa forma, aniquilado, ele não deixa de verbalizar a trapaça do dizer.

Nesta “Definição – ou da impossibilidade de dizer”, a condição do silêncio é impossível de existir sozinha, por isso, sua definição pela palavra. Explica-se melhor essa afirmação, com o que Modesto Carone analisa, a partir das imagens poéticas de Paul Celan, assim como em algumas de Cabral, onde o silêncio é projetado a partir do próprio poema. O silêncio construído como o outro, é o: “projeto - e o sentido - de uma linguagem articulada que não pode absorvê-lo sem se aniquilar”, mas que, “ele está sempre se referindo a ela, e por isso, impossibilitado de ser “algo em si”, independente dela” (p.93). O poema é então, linguagem-silêncio-linguagem, “movimentos reversíveis que vão da linguagem para o silêncio que ela mesma instaura e persegue como horizonte de suas possibilidades e carências - e deste de volta para ela” (p.93). Segue outros versos de Fraga:

Sei do que arrasto,
Fragilidade
Dos argumentos.

No entanto
Calo,
Aqui não falo.
Antes lamento.

Dói-me o peito
Do abecedário
Que acalento.

Vomito estrias
De consoantes,
Na boca amarga
Os bichos mansos
E as patas-pelos
Das ruminantes
Letras que invento.
(p.31)

A consciência da fragilidade dos argumentos constitui-se de palavras cujos sentidos são uma opção expressiva para um dizer agônico. Inventivo nascer doloroso que se reverbera através de imagens. O que dói vem antes do dizer, e está na própria organização da dor. O silêncio fundamenta esta não conformação, que faz do poema imagem-silêncio, pela instauração da tensão, na própria linguagem opressiva: “Dói-me o peito/ Do abecedário/ Que acalento”.

A cadência dos versos, curtos, de palavras que saem uma a uma, como um “vômito de estrias”, é uma imagem cuja força expressiva atesta o próprio dizer agônico. O dizer que vem pela obstrução, tal qual o som das consoantes que, só é possível pela interrupção abrupta do ar, na sua passagem pela boca. Falar que dói é falar a partir de obstruções, de impedimentos que estão no corpo da linguagem do bicho manso, de que trata o poema. Rumina palavras nada mais é do que levá-las à boca depois de tê-las engolido, num processo contínuo de resignificação. Organização do dizer, doloroso processo de expressão e invenção.

O signo ingrato, a palavra já dita, “Constelada de tiros”, retomada tantas vezes, parece perder sua força expressiva, por isso, também amarga na boca. O doloroso processo de criação estabelece o corpo como território de inscrição da dor, mas, também, como produtor da linguagem capaz de surpreender, de retirar o eu do silêncio, “como um veneno/ Justo guardado”:

Antes o ingrato
Signo. A palavra
Constelada de tiros.

Como um veneno
Justo guardado
No corpo denso.

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

Antes a sílaba
Cortando a língua
Na estocada,

Que este silêncio
De desespero
Que não disfarço.

Que sei? não sei. Faço.
(p.37)

A palavra guardada, “No corpo denso” da língua, se organiza no dizer: o poeta pensa as palavras e corta a língua pela força da expressão, mas um silêncio inexplicável o atravessa. Esse silêncio, “De desespero”, se adensa sem disfarces, sem solução. Desse silêncio inominável, a voz lírica diz saber pouco. A palavra, então, é *phármaco*, na sua multiplicidade discursiva, a partir do trabalho com a língua, da busca de uma forma para o dizer: poema.

Língua: órgão que modula o som na passagem do ar e permite a emissão de sons, possibilita a fala, a construção de sentidos mediante um dado código. Língua: corpo de palavras, código através do qual a comunicação é estabelecida entre os humanos, múltipla, desdobrável, aberta, em constante movimento. Palavra: fonema ou grupo de fonemas com significação, faculdade de representar idéia por meio de sons articulados, fala. Modo de falar; promessa de garantia. Poema: corpo escrito numa dada língua ou outro código, aberto, mutante, múltiplo, também promessa de sentidos.

O poema institui um “discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e, por isso mesmo, de tal modo oposto à função social da linguagem...” (BARTHES, 1974, p. 144). O poema materializa a fome de sentidos que o movimento criador instaura. Se a palavra fere a língua, como nos mostra a poeta, é através do gesto criador que os sentidos desgastados ou mesmo submersos, secretos, ressurgem, ampliando sua potência signica.

No *Livro dos Adynata*, a reflexão estabelecida em torno do gesto criador, tem na língua (o código), no seu constante corte, a estocada da palavra verso a verso, o seu regime de tensão, e também sua forma de existir: um poema existe pelo fazer. O silêncio que a poeta não

disfarça, é ato desesperado de um “eu” que está constantemente se reelaborando como linguagem, no secreto mundo de sua individualidade criativa.

3 - POÉTICA DE UMA CIDADE EM MOVIMENTO

Ao pensar a imagem poética, e propor uma dialética do interno e externo, do aberto e do fechado, Gaston Bachelard (1978), nos oferece um corpo de imagens dos valores da intimidade contido no espaço, e, neste sentido, explora as particularidades que fazem desse centro de referências, mais do que um lugar onde fixamos um referencial de identidade, bem como, tornamos localizáveis, objetos, coisas e pessoas.

A imagem poética tem um ser e um dinamismo próprio, nos diz o pensador da fenomenologia do espaço, e cabe ao poeta a função de metaforizar esse âmago do ser/imagem que, comunica algo singular, mesmo sem a reconhecemos em nós. A chamada transubjetividade da imagem requer mais do que uma metafísica de referências objetivas, “Só a fenomenologia – isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1978, p.185).

Neste campo de experiências, a imagem poética inaugura não só uma forma, visto que, desestrutura a própria capacidade falante da palavra. Ela é capaz de aproximar e desfazer até mesmo as relações entre objeto e pessoas, por forças atrativas que repelem o próprio imaginário constituído. Assim, “a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem” (p.188). Se então, tal imagem é uma emergência da linguagem, “a poesia põe a linguagem em estado de emergência”. Dessa forma, desdobra toda a força de sua vivacidade, ao colocar em cena uma liberdade, que não está fora do poema, e sim, conforme Bachelard, dentro do próprio corpo da linguagem.

Mas então, o que significaria esta liberdade dentro da organização do sensível na imagem? No caso, as forças de centralização e fixação da experiência não atuariam como forças de embate, diante dos espaços em aberto dentro da linguagem poética? Bachelard concentra suas análises em torno das imagens do espaço feliz. Os valores imaginados de proteção só se tornam coerentes e dominantes porque são habitáveis. No entanto, espaços permeados por algum tipo de hostilidade, são apenas mencionados.

Em Gaston Bachelard temos uma poética da casa feliz, enquanto lugar onírico, ninho protetor e acolhedor das ilusões, lugar para onde sempre voltamos. Já numa poética da cidade, a cidade é um lugar habitável ou não, a depender do conjunto de relações estabelecidas pelos sujeitos que habitam e dinamizam sua constituição. Estes valores de intimidade são paradoxais, na medida em que, os signos habitados estão marcados pela

dispersão e atrofia da experiência. A cidade, dentro da poesia, é um corpo de camadas móveis. As linhas e limites do trânsito do aberto/fechado, público/privado encontram-se ora demarcados ou não, pois o sentido de enraizamento/desenraizamento depende do regime de afetos, cruzados ou restabelecidos pelo imaginário.

Em “Cidade e Sentido”, Eni Orlandi (2004), estabelece uma forma de compreensão da cidade que se dá pela análise do discurso, e suas diversas formas de representação. Para pensar a cidade, une em sua reflexão, sujeito, história e língua, na relação particular da significação. Para autora, “a cidade introduz a dimensão da representação sensível de suas formas”, ou seja, é possível visualizar seus espaços concretos, perceber a cidade em toda a sua materialidade. O estudo da cidade se torna imprescindível, porque esta é um dos meios para se compreender as alterações dadas na natureza humana e na ordem social, sua paisagem é também histórica e social.

A modernidade surge com o crescimento urbano. Cidade e modernidade formam um corpo atrelado, dentro de muitas especificidades: “para nossa época, a cidade é uma realidade que se impõe com toda sua força. Nada pode ser pensado sem a cidade como pano de fundo. Todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruzam-se no espaço da cidade” (ORLANDI, 2004, p.11). Em relação ao discurso poético, que tem nas suas dobras outras maneiras de significar, a cidade não é apenas pano de fundo, como também protagoniza ações que regem e definem o espaço, sujeito e memória.

Nesse sentido, compreender a cidade dentro do discurso poético é uma tentativa sempre posta em movimento, pois sua territorialidade é instável. Uma cidade pode ler várias outras cidades, adverte Calvino, cruzar e apagar, ou suscitar novos registros e lembranças. Sua materialidade não é viva enquanto objeto concreto referencial, e sim no corpo de metáforas lançados no poema.

Com Baudelaire, a renovação da cidade segue dialogando com a da poesia, nos diz Hyde (1989) em “A poesia na cidade”. O poeta, diante desta nova realidade, posiciona-se para acolher ou renunciar aos símbolos cristalizados e os postos em movimentos, em meio às transformações do sujeito e seu centro de referências. Hyde diz que as cidades não possuem uma realidade objetiva, pois “as cidades tornaram-se menos reais à medida que se aproximam, ou à medida que a pessoa se aproxima delas” (p.275). Dessa forma, a cidade é uma espécie de convite à dispersão e a manipulação do imaginário construído em torno dela, e por isso, torna-se então subjetiva, variável e transitória. Localizada também pelo afeto que o sujeito citadino ali transpõe e movimenta.

Walter Benjamin (1989), em suas considerações acerca da relação entre o flâneur e a cidade, relembra que a modernização traz um elemento novo: o da atividade visual em detrimento da auditiva, contudo, esta nova condição não é acolhedora, pois recolhe a possibilidade da palavra trocada. Os lugares- passagens, para alguns, tornam-se um mundo em miniatura, e para o flâneur, aquele que circula e projeta a experiência a partir do olhar, a cidade é sua morada: cheia de diversidades, vidas outras e mesmas. Diante deste outro estranho, conhecer significa desconfiar: “o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha com uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas”. (BENJAMIN, 1989, p.50).

Para Benjamin, conhecer a cidade é encontrar o labirinto humano. A imagem poética é uma criadora de aparências, toma emprestado, recolhe, inventa coisas e apreensões desconhecidas. Já a atividade do ócio exige técnica e precisão, desenvolver “formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p.38), se isso bastasse para um observador disperso. Temos, então, uma aproximação do flâneur ao artista, pelo fato de “captar as coisas em pleno vôo”, claro que, com suas devidas precauções, pois nem sempre tudo será motivo de escrita. No caso de Baudelaire, conforme Benjamin (1989), a multidão entrega/oferta algo ao poeta: a imagem poética. E se a cidade, por sua fluidez, não consegue conservar as experiências, no poema, é através da imagem ofertada, que tal experiência é materializada, mesmo numa “multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p.46).

O poeta não se contenta só em ver, deseja alcançar pela escrita, a percepção da fragilidade humana, e, mesmo que acesse a cidade, aparentemente distraído, circula através do olhar, o mundo a sua volta, assim, não está mais sozinho. Como aponta Benjamin, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual, com outros do passado coletivo” (p.107). A multidão em Baudelaire, o acompanha de maneira silenciosa, e segundo Benjamin (1989), não é modelo para suas obras, todavia, está impressa em seu processo de criação, “é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética” (p.113).

O sujeito citadino almeja o espaço público, e, no entanto, quer resguardar sua privacidade, o mesmo acontece com o flâneur. Dessa forma, é necessário afastar-se das normas, se assim desejar, além da experiência sensorial, servir-se também do saber impregnado nas paisagens, pessoas e situações. Com a banalização do espaço, os modos de circulação se modificam, e diante dessa fragmentação, “por força deste fenômeno, tudo o que

acontece nesse espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca ao flâneur” (p.188). Surge, desta maneira, o que Benjamin denomina de dialética da flânerie, que o homem da multidão desenvolve: “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (p.190).

Se a cidade é a morada do coletivo, este espaço é também reinvenção dos modos de ser da individualidade, das formas de registros urbanos, mediados por uma dialética do fixo e transitório, dentro de grupos e hierarquias. A cidade, por isso, seria intrinsecamente não-poética, e, no entanto, “o material mais poético dentre todos. Depende de como se a olhe” (HYDE, 1989, p. 276). Cordeiro Gomes, ao se apropriar das cidades invisíveis de Ítalo Calvino, e alargar a metáfora do cristal e da chama, destaca o que faz a cidade pulsar: os sujeitos que nela habitam. Eles seriam a chama diante do concreto/geométrico das formas, humanizando o cristal e os modos de expressão que encontram para se reportar, e suportar sua individualidade.

O poeta tenta, de alguma forma, explicar essa cidade transfigurada que ao mesmo tempo o atrai e o repele. Na individualidade, os homens já não falam mais a mesma língua, e assim, sua definição de cidade é uma linguagem rasurada, singular e plural. Sensação de clausura e libertação interior. Hyde ressalta: ao poeta é dada a condição de deslocamento e pertença, a sua poesia é transformada num ambiente de reclusão, ilha particular ou num instrumento de inclusão, presença social.

As imagens-metáforas do corpo urbano começam “a expressar a trágica divisão do artista moderno e, por meio dele, do homem moderno” (p.280). O poeta é um artesão, e por isso, a necessidade de fixar-se na cidade, pois a sociedade burguesa garante o consumo material desta arte,

A cidade é a metáfora, a única metáfora adequada, com a qual podem se expressar problemas relacionais. [...] Assim isolado, o poeta se interioriza com uma interioridade desesperada, diferente da subjetividade romântica, e junta os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação pessoal de pertença e um sentido de que existe uma ordem, mesmo que pessoal. O poeta, pois, tem seu contexto cultural, mesmo que tenha de reinventá-lo constantemente. (HYDE, 1989, p.279).

A cidade, na poesia de Myriam Fraga, está em constante movimento. Seu contorno geográfico é uma espécie de visagem, aparição que logo se desfaz no próprio desdobrar dos versos. Até mesmo quando em algum de seus livros, tem-se um referencial localizável, a exemplo de *Sesmaria*, e “Cidade de Cachoeira”, sua constituição palpável torna-se impossível. Sua fundação oscila para o terreno mítico, incidindo numa de suas precisas

metáforas, de uma “uma cidade em precário equilíbrio”. A materialidade da cidade está assentada no movimento pendular da palavra.

Em seus versos, a cidade é uma das temáticas atravessada pela memória, construída como espaço de perdas e projeção de um passado nostálgico. Surge às vezes como impossibilidade de totalização, pois o eu-lírico caminha seus roteiros pelo ato da rememoração, reelabora sua constituição através de imagens particulares, tecidas dentro de uma coletividade. A cidade é também um organismo mutável, assim, acompanhar suas sucessivas transformações exige uma fragmentação contínua, que é somente parte, do que poderia ser apreendido em suas diferenças.

No poema “A cidade”, publicado em 1969, no livro *Sesmaria*, há uma espécie de corrosão agenciada pelo tempo. Mesmo tratando da representação da cidade de Salvador, a partir dos registros historiográficos, para recompor os aspectos e personagens do processo de colonização e expansão de territórios no Brasil, a cidade está circunscrita nos limites de uma Sesmaria de contornos míticos. Oscilando entre imagens que marcam ora, a materialidade dos espaços citadinos, ora aquilo que foge ao racional, a cidade erguida neste poema, pode ser pensada como um *lócus* solto no tempo, em precário equilíbrio. As casas, os sobrados e seu crescimento, inseridos dentro da dinâmica expansionista portuguesa, ganham novos contornos, a partir das trajetórias reelaboradas pelo eu-lírico, na composição de suas imagens.

A cidade paradoxal, conforme acentua Sennett (2010), que ao mesmo tempo se estabelece numa ordem controladora de espaços coerentes, já que é *lócus* de poder, mas onde também “as imagens se estilhaçaram”, apresentando-se como estranhas umas as outras, pode ser observada no poema “Cidade da Cachoeira”. Este poema, retoma aspectos da cidade colonial, localizada dentro do reôncavo baiano, e oferece uma imagem de permanência que se arrasta lentamente.

Por isso, o “mistério”, seus contornos são fixos, contudo, desestabilizados pelo olhar de quem a contempla. Cidade silenciosa que se deixa ler e se desdobra em seus vestígios e formas. Onde o tempo que escorre nas pedras é sudário do esquecimento, ou guia na construção de novos sentidos. Dando a sensação de que nada muda, pois, as aparências das ruas e construções permanecem iguais, ou ainda é possível enxergar seus vestígios.

Já no *Livro dos Adynata*, a segunda parte do livro, intitulada “II – Paisagem ou da impossibilidade de ver”, inicia-se com uma epígrafe do poeta português Mário Cesariny de Vasconcelos: “mesmo em pleno mergulho, o propósito é ainda redescobrir o sol, mesmo em pleno delírio de interpretação o rumo é a Cidade, ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras”.

A respectiva citação é parte do prefácio de *A intervenção Surrealista*, de 1977, no qual o autor trata do movimento Surrealista, ressaltando como uma de suas proposições, a busca da liberdade que gravita no interior de cada ser humano. No trecho mencionado, a intenção do mergulho interior é como ressalta Vasconcelos, uma tentativa de “redescobrir o sol”, ou seja, trazer seus segredos à tona. A interpretação do mundo, a partir da imagem da cidade, com seus labirintos e lugares secretos, ainda por serem desvendados se torna uma meta. Nesse lugar, em que a luz incide, encontramos a paisagem incontestável. As palavras finais, da citação de Vasconcelos, instigam à busca da interpretação dessa paisagem que lhe cega os olhos do sujeito, consciente de que “ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras”.

Nesta paisagem, algo é impossível de ser contemplado. A luz que cega pelo excesso, esconde segredos, numa espécie de palimpsesto, metáfora vista por Gomes (2008) como arqueológica, pois o que não pode ser visto, torna-se vestígio ocultado pela cidade. Neste ínterim, o próximo salto é recuperar a partir dos fragmentos, uma nova ordem citadina. Desta maneira, escavar o que permaneceu esquecido seria uma forma de remendar o tempo. Reelaborar os significados instaurados pela memória afetiva de quem lê nos rastros/ vestígios, uma cidade esquecida. Assim, ao penetrar no desconhecido, nos improváveis caminhos da urbe, o sujeito citadino, “homem á deriva”, tem por meio da memória, um instrumento que é antes de tudo “o meio, o palco, onde se deu a vivência” (GOMES, 2008, p.71).

Ao falar da conservação do passado, Éclea Bosi (1983), toma as observações de Bergson, em *Matéria e Memória*, para pensar a fenomenologia da lembrança, e de como ela se constrói dentro da percepção, unindo lembrança à consciência atual, e ao corpo de ideias e representações. Ao analisar as imagens evocadas do passado, ou aquelas constituídas no presente, a experiência da percepção estabelece o nexo com o corpo, dentro do presente contínuo, pois “cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente do meu corpo” (BOSI, 1983, p.6). Assim, quando a imagem permanece ou dura, mesmo diante dos vários estímulos do cérebro, estamos falando de percepção, “a percepção aparece como um intervalo entre ações e reações do organismo: algo como um “vazio” que se povoa de imagens as quais, trabalhadas, assumirão a qualidade de signos da consciência” (p.7).

Essa passagem do tempo revela outro desdobramento, o de que cada ato de percepção é um novo ato, e por novo, subte-se que antes houve outras experiências. Aí estaria o passado, e no caso, o fenômeno da lembrança. Toda percepção está impregnada de lembranças, afirma Éclea Bosi, sendo assim, lembrar é trazer à tona o submerso, deixar o passado reproduzir-se no presente,

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens. (BOSI, 1983, p.9)

Eis a função da memória, estabelecer a relação do corpo presente com o passado, e também interferir nas atualizações da representação. O passado, no movimento circular da memória, é reatualizado, mistura-se as percepções imediatas, mas também, como bem coloca Bosi, as desloca: “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (p.9). A lembrança seria então uma percepção concreta, e a conservação do passado, permite escolher os novos estímulos oferecidos. O que interessa neste caso, não é a memória-hábito, e sim, as “lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado” (p.11). Uma memória dos afetos, lembrança evocada por via da memória que,

traz a tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. [...] Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. (BOSI, 1983, p.11)

Negar estes estados inconscientes significa dizer que, o que não vejo dentro do meu campo de visão não existe. Portanto, uma das propriedades da memória é resistir no presente, a partir de formas de lembranças, e do inconsciente. Essa dinâmica da memória movimenta e interliga as imagens que vão tocando outras imagens, dentro de uma cadeia de associações ou por meio das diferenças existentes entre elas. Recordar é uma organização “extremamente móvel cujo elemento de base ora é um aspecto, ora outro do passado”, assim, “na tábua de valores de Bergson, a memória pura, aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado do espírito livre” (BOSI, 1983, p.13).

Conforme Orlandi (2004), o destino do sujeito citadino está inevitavelmente atrelado ao corpo da cidade. É dentro dessa malha textual que o mesmo suplementa os desafios de vivenciá-la em sua realidade, pois todos os sentimentos e sensações idealizadas cruzam-se neste lócus de memória. Já Ferraca (1993), aponta que a urbe trabalha por dentro, pela força da vida que pulsa na sua arquitetura, e mesmo significando um centro de referências para o

sujeito no mundo, representa um incômodo no corpo do eu-lírico, já que sua totalidade é impossível de ser apreendida.

A construção da cidade é também uma forma de escrita. Ao pensar a cidade, Rolnik (2012), nos diz que, uma vez que, os símbolos da cidade se fixam pela necessidade de memorização, os espaços coletivos e individuais, todos constituem possibilidades de leitura. Assim, a própria arquitetura urbana cumpre essa função de registro, o papel de acumular e arquivar o conhecimento, através da propriedade memorialística. Nesse sentido, a cidade pode ser lida como um texto em constante expansão, como uma espécie de excedente, de tal modo que habitar “nessa cidade-escrita, ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte” (ROLNIK, 2012, p.17).

Ao iniciar os versos desta segunda impossibilidade, Fraga utiliza-se da primeira metáfora para falar da cidade enquanto ilha, como se a jornada do eu-lírico já invocasse a princípio o refúgio, o esquecimento e o silêncio. Nesta ilha improvável, contemplar o inexato é retornar as ruínas do passado para ressignificá-las no presente:

Insulares habitantes
Do improvável
Neste solário dividimos
O inexato.

Nossa razão de azul,
Nosso amargo
Sustento,

Um cardápio de sol,
Nossa fome e
Alimento
(FRAGA, 1973, p.43)

A ilha-cidade é o que sustenta a busca do eu-lírico, e ao mesmo tempo, o consome. Decifrar seus caminhos é uma busca indefinida, ambivalência dos contrários, que começa da relação entre sujeito e cidade, dentro dos sentimentos de pertença e exclusão, transitoriedade e permanência, encantamento e aversão. Essa cidade-ilha também é metáfora do próprio sujeito poético, uma ilha de horizonte circular. Ao se reconhecer habitante do improvável tornar-se uma ilha, isolado, tendo apenas a consciência de sua solidão no mundo. Em depoimento concedido ao VII Seminário Nacional Mulher e Literatura, em (2000) Fraga fala, justamente,

acerca da relação com sua cidade natal, o que possibilita chaves de leitura para a compreensão desta metáfora da ilha em seus versos:

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

Nos versos de Myriam Fraga, a imagem da cidade também se projeta como esta ilha particular, espaço “cercado de solidão”, vastidão que se torna projeção do mundo interior da poeta. Por outro lado, se existe, a priori, uma referencialidade demarcada pela cidade, com a qual a autora mantém uma relação de pertencimento, esta se torna móvel, pois, essa referência, ela diz levar dentro de si mesma. Eis a força da memória em seu movimento pendular, de ir e vir nos localizando no mundo, situando-nos onde quer que estejamos.

Se existe uma ilha solta no imaginário, e ela é essa cidade móvel, a cidade-ilha torna-se metáfora do próprio homem, na tentativa de decifrar a paisagem cifrada diante de seus olhos. Cidade-texto, cujos caminhos se bifurcam, se cruzam, sem início, meio ou fim: cidade circular. É nessa cidade, tão diversa de outra cidade, que o eu-lírico tem sua visão cerceada por forças que subjazem a potência do olhar, impedindo-o de contemplar. A impossibilidade de ver, assim, não vem por efeito próprio da perda da visão, mas pela dolorosa consciência de que as coisas se escondem, à medida que se desvelam:

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

Cem olhos cegos
Enrugam a pálpebra
Sobre o que espreito.

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

Lâmina espessa,
Porta trancada,

Um rosto abrindo
 Para o silêncio,
 E a outra cara
 Sorrindo ao nada.
 (p. 45)

A luz que ilumina a cidade é a mesma que também faz com que haja sombra. Ela torna-se chave de dois segredos, pois não incide apenas sobre a cidade. A luz é também metáfora para uma busca pessoal do sujeito poético sempre a espreita, não apenas nos espaços físicos. O eu-lírico vê a cidade como um signo espelhado: “identidade de dois espelhos”. Olho e olhar podem ser distinguidos. Para Chevalier e Gheerbrant (1988), dentro do senso coloquial, o olhar é símbolo e instrumento de uma revelação, e abrir os olhos é um rito de abertura ao conhecimento.

No entanto, no poema, o eu-lírico tem “Cem olhos” que acompanham seu olhar, tentando apreender o que ele espreita, mas são olhos cegos, incapazes de ver. O que existe não é dado a ver, antes se configura como um enigma. Nesse sentido, “o olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência” (LACAN, 1973, p.74). Para o autor, no mundo que é constituído pela vinda da visão e ordenado nas figuras da representação, existe algo que sempre desliza, passa de um ponto a outro para ser sempre, nesse movimento, elidido.

A experiência fraturada do eu-lírico aparece como reflexo de sua própria imagem, a qual ele é incapaz de reparar haver semelhança, sendo, portanto, sua identidade metaforizada pela imagem de dois espelhos, pois ele também é reflexo desse mundo, de sua própria busca. Outra possibilidade para a metáfora dos espelhos incide sobre a atrofia da experiência. Sendo a cidade o signo do progresso, de acordo com Sennett (2010), com o crescimento da metrópole, o homem encontra-se imerso num mundo de excesso de imagens.

Nesse sentido, há uma resistência de aproximação e medo do outro, do diferente. E fragmentado, tem sua identidade estilhaçada, num mundo no qual as ordens culturais e sociais não são mais tão estáveis. Por isso, a individualidade do sujeito, como afirma Simmel (1976) é a maneira encontrada para preservar sua autonomia dentro dessa sociedade moderna, onde as trocas de experiências encontram-se cada vez mais dissolvidas, na objetividade imposta pelo progresso e escassez do tempo.

Esta relação entre sujeito urbano e cidade é recriada por meio das sensações físicas, “obviamente, as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam” (SENNETT, p.15). E

nesse contexto, afirma Sennett, o espaço por vezes, só se torna lugar de passagem. Quanto menos desconforto causar, mais anestesiado fica o corpo, diante de uma geografia urbana descontínua,

A cidade tem sido um lócus de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes - fator de intensificação da complexidade social - e que se apresentam umas às outras como estranhas. (SENNETT, 2010, p.25)

Consequentemente, o eu se torna múltiplo, o sujeito citadino não é mais pleno, e a metrópole, conforme Gomes (2008), “não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro” (p.73). Eis a dupla imagem, de um rosto e de uma cara. Um rosto que se abre ao silêncio, e, nesse caso, é preciso que lembremos os versos anteriores da poeta, na primeira parte do *Livro dos Adynata*, que incidem sobre o silêncio como forma de movimentar outros sentidos. O silêncio de quem abre os olhos para ver uma paisagem incontestável, como se não existisse um motivo para tal gesto.

Conforme Benjamin (1989), na metrópole, deslocado para melhor observar, o sujeito, ou melhor, o flâneur, circula a imagem da cidade pela dinâmica do seu olhar. A percepção do mundo é vivenciada de modo solitário, mesmo imerso na multidão. A cidade, tal como se configura na modernidade, sendo fonte de infindáveis estímulos, não lhe permite contemplar as várias camadas que constituem o espaço citadino:

Cidade exata
De apodrecer,

Que olho fóssil
Percorre os traços
De não querer?

[...]

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

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

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

Súbito réptil,
Serpente que se enrola
Na pedra curva do
Tempo
E morde a cauda.
(p.47-51)

A cidade, no primeiro verso, é metáfora de um organismo vivo, instável às demandas da sociedade, um corpo gasto que se decompõe, e que além de sofrer com as mazelas de quem o habita, é o próprio habitat das faltas, do esquecimento daquilo que a constitui, enquanto escrita histórica também. O eu-lírico é aquele que indaga o olho fóssil que a percorre, pois não consegue identificá-lo. A experiência visual, nesta acepção, é substituída pela experiência emocional, pois os lugares que o sujeito se propõe a percorrer, só podem ser revisitados pelos caminhos da memória. Nesta cidade, que tem sua constituição assentada no território mítico, os novelos que a enredam são sustentados por dedos de um “eu”, que reelabora a partir de imagens descontínuas, a busca pelos espaços desconhecidos.

A partir do século XIX, a leitura da cidade se dá por meio de metáforas orgânicas, como aponta Gomes (2008), entre o corpo e o vegetal, ou organismo, o corpo urbano. Tal leitura permitiu a aproximação entre o corpo individual do sujeito e o corpo urbano, a partir da troca de experiências, estabelecendo uma relação que apresenta os contornos da cidade pelo viés da memória. A cada golpe de olhar lançado para a urbe, novos significados são construídos, já que, rememorar é rever arquivos antigos projetados neste espaço. Como aponta Le Goff (2003), através do consciente, resgatamos vestígios de vivências, e também fazemos releituras dos mesmos. Pela memória se conserva as marcas de um passado atualizado no presente, e tem-se a possibilidade de revivê-lo constantemente, além de projetá-lo para o futuro, pois as mudanças são parte da ambição humana pelo novo.

A imagem da cidade enquanto organismo vivo é ressaltada novamente em outro verso, “Ossário vegetal/ Teu liquidante/ Acervo”, retomando mais uma vez a metáfora arqueológica, de recuperar as ruínas da memória pela leitura dos seus vestígios. Rolnik (2012) pensa, justamente, sobre essas cidades que pulsam vida e tentam manter sua memória. Para a autora, nelas, os símbolos do passado se entrecruzam com os do presente, estabelecendo uma rede de significados móveis. Contudo, tal interpretação acaba por promover certa ilegibilidade de alguns símbolos, por isso, decifrá-los se torna mais complexo.

Desta forma, para que alguns espaços antigos não caiam em deterioração, através da corrosão do tempo e mudanças encadeadas pela modernidade, e partindo do pressuposto que, o próprio espaço da cidade materializa sua história, é que existe a preservação da memória coletiva. Sendo a urbe, fruto de um trabalho coletivo, a cada vez que se confere um novo significado para um dado lugar, é como se estivesse escrevendo um novo texto, pois como postula Halbwachs (2006), “as imagens espaciais desempenham importante papel na memória coletiva” (p.159).

Mais que isso, o espaço citadino é ao mesmo tempo, um construto da técnica humana, e esta assertiva é perceptível nos versos “Eu que te invento/ Inexplicável e obscuro labirinto”, ponto de partida para a constituição de uma visão complexa da cidade. Conforme Gomes (2008), enquanto espaço denso, a urbe é o lugar onde o sujeito encontra-se aprisionado em suas malhas, ou seja, uma conotação labiríntica moderna, que nas malhas de sua trama envolvem a “perplexidade e assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso” (GOMES, 2008, p.67).

A cidade, invenção humana na modernidade, ou seja, “ambiente social artificialmente produzido” (GOMES, 2008, p. 74), além de ser fábrica de estímulos que obliteram o olhar, tal como Simmel (1976) nos propõe, se torna o grande enigma da visibilidade. Esse labirinto citadino, invenção humana, na medida em que, se torna cada vez mais denso, também é o obscuro princípio e fim, de uma mesma busca inacabada, do sujeito que desliza por seus espaços. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), o labirinto também “conduz o homem ao interior de si mesmo [...] expressa a vontade de representar o infinito” (p.531-532).

O fio que Ariadne forneceu à Teseu para que ele conseguisse escapar do labirinto em Creta, não é o mesmo que o sujeito poético, na poesia de Fraga tem nas mãos. Agora, o que ele desata nas mãos, não lhe dá a certeza de encontrar a saída do labirinto citadino. O desenovelar é antes um gesto reflexivo de sua própria dispersão, de um tempo que apesar de evocar o território mítico, circular e infinito, tão bem metaforizado na imagem de uma, “Serpente que se enrola/ Na pedra curva do/ Tempo”, cumpre apenas o périplo de uma existência agônica, dentro dos limites do mundo moderno.

O gesto corajoso de se lançar em suas entranhas permite que o sujeito lírico, no contato com as suas fundas “cicatrizes”, “a marca do dente”, possa adivinhar o que se esconde sob o sol debaixo das pedras, onde a cidade guarda seus mistérios:

Só decifro

O que não vejo,
Tua funda cicatriz.

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

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

Penetro
No que ignoro,
Teus dispersos
Labirintos.

E sinto que
O que espreito
É a sombra.
(p. 57)

A poeta, então, inventa a cidade, como uma imagem inexplicável, labiríntica, contemplando-a, apenas, como tentativa, pois “nada é claro” em seus múltiplos caminhos. Aproximando-a do mito, da lembrança de Dédalo, o construtor de um mundo secreto, aquele que se torna prisioneiro do próprio invento, cuja entrada pode sinalizar a perda total, da falta de orientação a aniquilação. Como bem sinaliza Gomes (2008), “A cidade moderna são os ecos desse labirinto – presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos” (p. 68). A cidade, com suas múltiplas camadas cristalizadas no tempo e seus segredos submersos, é o labirinto no qual o sujeito poético se vê imerso, “presa dessa cidade”, cujos sinais evidenciam não uma falta, mas o próprio medo: angústia de quem, ao se olhar no espelho, não encontra mais o mesmo retrato.

A imagem do Minotauro, monstro que habitava o labirinto de Creta, foi dissolvida nos versos fraguianos. Se no labirinto de Creta, o monstro era quem espreitava suas vítimas, a espera do exato momento para atacar, acompanhando na sombra, o desespero dos que lançados naquele mundo procuravam a saída, nos versos em questão, é o sujeito poético, quem espreita pelos caminhos citadinos sua própria sombra: metáfora de sua face oculta. Projeção de um mundo desconhecido, imagem espelhada da própria cidade.

4 – A MÁSCARA DO NÃO-SER: REPRESENTAÇÃO DO POETA E SEUS DISFARCES

Aqueloutro

O dúbio mascarado, o mentiroso
 Afinal, que passou na vida incógnito
 O Rei-lua postiço, o falso atônito;
 Bem no fundo o covarde rigoroso...

Em vez de pajem bobo presunçoso...
 Sua alma de neve asco de um vômito...
 Seu animo cantado como indômito
 Um lacaio invertido pressuroso...

O sem nervos nem ânsia, o papa-açorda...
 (Seu coração talvez movido à corda...)
 Apesar de seus berros ao Ideal,

O corrido, o raimoso, o desleal,
 O balofo arrotando império astral,
 O mago sem condão, o Esfinge Gorda...

(Mário de Sá Carneiro, *Últimos Poemas*)

Depus a máscara e vi-me ao espelho.
 Era criança de há quantos anos.
 Não tinha mudado nada...
 É essa a vantagem de saber tirar a máscara.
 É-se sempre a criança,
 O passado que foi
 A criança.
 Depus a máscara, e tornei a pôr-la.
 Assim é melhor,
 Assim sem a máscara.
 E volto à personalidade como a um término de
 linha.

(Álvaro de Campos, *Ficções do Interlúdio*)

Antes que algo em mim crie contornos,
 Já sou inteiramente.
 Ser inteiro é não haver tumultos.
 Sou quem sou bem antes de saber-me;
 e ao saber-me, ainda não sou eu: é aquele
 que posso suportar.

Ó imaginação, falsa demente,
 não sabes sequer o nome que te dei-
 e afloras, temível e bela,

um ramo de rosas na mão para ofertar-me.
Mas não quero.

(Antônio Brasileiro, *Pequenos Assombros*)

Nos dicionários de símbolos, de teatro ou de termos literários a definição da palavra máscara como persona construída, criação, artifício, símbolo de identificação com outras formas de representação, anulação ou apropriação de outra identidade, são modos recorrentes. A escolha da máscara desde a Grécia era o instrumento que possibilitava aos atores a construção de uma nova personagem. A utilização desta, como artifício de um movimento oscilante, entre o mostrar-se e não ser visto, e vice-versa, nomeando através do revelado ou ausente, projeta na cena outra voz.

Em se tratando da criação poética, o recurso da máscara reitera vários sentidos. No caso de “Persona ou da impossibilidade de Ser”, última parte dos *Adynata*, tal escolha, enuncia uma das possíveis veredas desta representação: O ser não existe. Existir é um fingimento. Ser implica o anseio de uma existência autêntica. O ser não é um estado, mas processo, transição pela invenção. Unidade e divisão. Afirmção e negação na tessitura poética.

Contudo, o ser outro é também uma existência autêntica, visto que, a máscara fundamenta sua existência, no momento em que habita o corpo de algo, alguém, tornando-se uma persona independente. Por tais especificidades, o eu-lírico *adynático* é duplamente desprovido de uma existência una, e por isso, ausente dos princípios lógicos da ordem social. A ordem do seu ser é a da representação. A ausência, em primeira instância, já começa pela própria cisão do eu poético do eu empírico do poeta. Onde começa e termina, a linha tênue que, de fato, separa suas identidades? A poesia é também uma máscara através da qual o poeta se revela, ou se esconde, descida ao centro das ideias, emoção, do instante, mas também da ordem, razão, trabalho. O poeta é um ser sempre em vigília, dentro das fronteiras identitárias que ele mesmo se impõe, ou acredita existir, para que assim consiga harmonizar os contrários na direção de uma afirmação concreta: a obra poética.

A segunda ausência é projetada na escolha do artifício da máscara, pois se esta precisa ser habitada, ela também é um não-ser. Ao negar sua possível existência, o sujeito lírico, pelo jogo do fingir, proporciona a experiência da aparência de verdade, nos versos que abrem o poema:

Aqui não sou
Antes me invento.

Num só instante
Duplo momento.

Carcaça antiga
De um novo rito,
Se me divido,
Rápido somo,
Sou o que tive.
(FRAGA, 1973, p.69)

A máscara é um invento, retomada não de uma identidade primeira, o rosto do ser, mas de alguma parte que se perdeu. “Carcaça antiga/de um novo rito”, retomada simbólica do passado e presente. O sujeito lírico não pode ser inteiro no presente, pois o que teve é sempre procura, por isso, indefinição. A invenção é sua existência, por ela percorre o labirinto de suas diversas aparências. O duplo é um ser estilhaçado, que busca a coerência de sua existência, ao tentar ordenar suas experiências do sensível, na arte do seu próprio drama. Talvez por essa razão, ao escolher um disfarce como modo de autenticidade para o seu ser, acabe frustrado pela vontade de ser outro.

Se a máscara retira do rosto sua identificação, ausenta o eu de sua existência. Pela movência deste ato, o rosto disfarçado, agora isento de obrigações e dos olhares alheios, pode observar livremente o outro e a si próprio. Nesta condição de existência amorfa, o andarilho dos disfarces, assume o movimento do que inventa, o momento inaugural. Da contenção à decisão, o risco de assumir a enquadramento de um novo e antigo rosto:

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

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

Múltiplas faces
Ao mesmo intento,
- Se estou, não estou

E escolho a máscara
Como um disfarce,
À semelhança da própria
Face.
(FRAGA, 1973, p.71)

O preço pela invenção é estar sempre a meio caminho, e não por que esteja impedido de assumir um dos lados, mas porque a condição do entre-algo, “se estou/não estou”, ao contrário de anular a existência, intensifica os modos de entendimento, acerca do próprio discurso existencial, das maneiras e formas de habitar o conhecimento, sem deixar-se está preso às convenções da unidade. Pela multiplicidade o ser habita o uno, pois nos Outros, constrói as potências que fundamentam sua individualidade, e o permite alcançar a plenitude da experiência, pela criação poética. Assim, com suas múltiplas faces, o sujeito lírico “Escolhe a máscara/como um disfarce,/ à semelhança da própria/Face”.

Importante ressaltar que a máscara não é uma imposição, e sim movimento consciente de uma escolha, de quem sabe ser o disfarce uma via de mão dupla, intento de estar-não estando, e, contudo, de ser aquilo que representa. Por isso, a semelhança da face do ser, com a máscara do não-ser. O sujeito não tem uma identidade fixa, pois na máscara, habita vários nomes, e, mesmo assim, percebe que, sendo a máscara semelhança da própria face, esta já é parte de si, corpo que decidiu permanecer em alguma parte do seu ser. A negação, “Aqui não vivo/Aqui não sou”, deflagra o gesto expansivo do rosto e da máscara. É uma forma de ironizar a própria escolha, já que, pelo ato de sua invenção, resiste aos fantasmas da possibilidade do ser-nada.

Desta maneira, o eu-lírico, se inaugura “Persona/Nos Espelhos”, só que antes da iniciação, outro movimento antecede o ato. Aquilo que coloca sobre o rosto, não está solto, e sim afivelado sobre o rosto, sugerindo outro lado ainda não evidenciado, o do sacrifício: “Aceito a máscara/ Como um silício// E meu suplício/ É este riso,/ Caricatura/ Que é meu limite” (p.75). O corpo ao ser emprestado perde algo de si. O ato de aceitar a máscara é um processo de desautomatização do ser primordial, uma espécie de libertação do rosto antigo.

Sendo símbolo de renovação, mas também de apagamento de toda uma construção da personalidade anterior, desnuda-se das memórias já constituídas, para abrigar as posteriores. Se o eu sabe do sofrimento diante da fragmentação, o instante da máscara é marcado pela transição. No entanto, na passagem, algum vestígio do antigo sempre permanece, e assim, o Outro também não será completo. O limite do gesto é um suplício caricatural, o riso modula a seriedade do disfarce.

A inauguração do outro ser/persona vem condicionada ao objeto espelho. Esse símbolo é recorrente nas associações do duplo, com o detalhe de que no verso, a persona nasce para vários espelhos. O ser reduplica assim, o seu fingimento. Para Eco (1989), em “Sobre os espelhos”, a percepção do corpo encarna a consciência da própria subjetividade, pois o espelho, “é fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o

simbólico” (p.12). Para o autor, é o observador que imagina ser o homem no espelho, aquele Outro inverso da ordem esperada. O espelho nos dá a ilusão na proporção que imaginamos que seja. É o eu que precisa desta inversão, ou que assim se faça objeto real, que aquele ser “virtual que parece olhar o observador,” seja uma existência possível. O espelho é um objeto de confiança para seu observador, porque “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano.” (ECO, 1989, p.17).

Ainda conforme Eco (1989), o espelho funciona também como uma prótese, aumentando o raio de ação do órgão perceptivo, o olho, e também como canal que permite a passagem da informação. A ilusão de que o espelho traduza algo inexplicável, vem desse ato de confiança sobre o que nos apresenta, e o que podemos nele enxergar ou simbolizar, visto que, a mensagem e sua validade ou não, irá depender do seu observador: “a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes” (p.18).

No poema, o fato de se inaugurar em frente aos espelhos sugere a ação de reconhecimento e enfrentamento do que assume inventar. Da contenção à invenção, sendo verdade ou ilusão, a máscara agora é sua forma de identidade. Mais do que uma descaracterização da face, o sujeito lírico aponta a persona, como sinal de passagem necessário para o autoconhecimento. A persona nasce diante do espelho, dando a impressão de um corpo que “se desdobra e se coloca diante de si mesmo” (ECO, 1989, p.20).

Um ciclo de ausência e presença é inaugurado diante do espelho. Ali está à imagem do sujeito lírico que não é mais sua, está emprestada para outra semelhante e diferente face. O disfarce pode ser só a metade da máscara. A inauguração da persona não deixa de ser a procura pela verdade da própria imagem. Do latim, MASCUS ou MASCA quer dizer fantasma, no árabe MASHARA = palhaço, homem disfarçado. Assim, talvez assumir os múltiplos seja como abrir a porta para os fantasmas do próprio sujeito. Os fantasmas que ele guarda dentro de si mesmo estão intimamente conectados com a sua presença no mundo. O espelho “no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989, p.37).

O Outro é sempre uma ausência, conforme Octávio Paz (2012), um questionar da própria identidade, pois o Outro está sempre à espreita, espécie de convite e recusa,

um instantâneo dar-se conta de que essa presença estranha também somos nós. Isso que me repele também me atrai. Esse outro também é eu. A fascinação seria inexplicável se o homem diante da “outridade” não estivesse

tingido, desde a raiz, pela suspeita da nossa identidade final com aquilo que nos parece de tal maneira estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência; o temor, profunda e invencível atração. A experiência do outro culmina na experiência da Unidade. (PAZ, 2012, p.142).

Pela estranha presença do Outro, se torna possível a reconciliação com nós mesmos, reitera Paz. O outro é também o nós, por isso, somos duplo, nos re-dividimos “o ser implica o não ser”. O poeta é aquele que criando o ser torna-se parte da própria criação. O ser também re-cria o poeta, e, sendo agora criatura, re-traça outros caminhos interpretativos para a própria identidade, mesmo fundamentado na negatividade, “o nosso ser só consiste em uma possibilidade de ser” (p.161). A criação poética é uma maneira de ser essa possibilidade, e “a linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade”, e assim o faz realizar o que é” (PAZ, 2012, p.163). Retomando a experiência do outro como uma forma de experiência da unidade, neste processo de fragmentação, ressalta Paz, que a totalidade do homem está no equilíbrio dos contrários.

Ao falar do processo do “drama em gente”, na poesia de Fernando Pessoa, o crítico Massaud Moisés (1998), observa que a “atomização do eu poético” é uma tendência natural de todo poeta. Entretanto, Pessoa vai além da unidade e sua diversidade: “somente Pessoa explorou todos os efeitos possíveis dessa cisão natural em que mergulha o poeta quando exercita o seu ofício de expressar a sua e/ou a nossa interioridade por meio de versos” (MOISÉS, 1998, p. 68). Esta angústia do nada por ser tantos, bem como o elemento do espelho, no processo de colocar/retirar a máscara, pode ser observado num trecho do poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

[...]

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho.
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário

Como um cão tolerado pela gerencia
 Por ser inofensivo
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime.
 (p.362-365)

No capítulo “Personalidades múltiplas”, Michael Hamburger (2007), diz que o caso mais flagrante da divisão de si mesmo na poesia moderna, é o de Fernando Pessoa. Conforme o autor, essa foi a forma que os poetas de sua época encontraram para lidar com os conflitos e tensões do seu tempo, pois o encobrimento de si mesmo, “na maior parte da poesia moderna, é o pré-requisito da expressão de si mesmo” (p.201). Ao analisar o elemento da máscara na poesia de Pessoa, Hamburger sugere que foi o envolvimento com a verdade das máscaras, “sua verdadeira confissão da dificuldade de contar a verdade”. A verdade da poesia, elemento central da sua busca, é algo que está diretamente relacionada ao tempo de sua procura. A força que nos possibilita o desejo de encontro vem dos signos que rodeiam o mundo individual e coletivo dos sujeitos, e das simbólicas que constroem ou tomam como parte de si:

Os disfarces de Fernando Pessoa foram adotados com a convicção de que “a poesia é mais verdadeira do que o poeta”- e não é só a sua prática que afirma essa convicção, posto que nem a prática nem a convicção poderiam ter ocorrido a poetas imunes a dúvidas acerca da identidade pessoal. (HAMBURGER, 2007, p.204).

Assim, o recurso dramático do qual Pessoa se utiliza, “facultou-lhe falar toda a verdade sobre si mesmo, sobre os múltiplos eus que aludem à biografia.” (HAMBURGER, 2007, p. 205). E o que seria a verdade sobre a criação poética, senão, também, a própria tessitura de seus disfarces? “Múltiplas faces/ Ao mesmo intento,/ Se estou, não estou”, diz o sujeito lírico dos *Adynata*. Pessoa propõe as chaves do labirinto: “Fiz de mim o que não soube,/ E o que podia fazer de mim não o fiz”.

De rasuras e possibilidades, o poeta constrói a unidade tão desejada, mediante a máscara do não-ser, do Outro que se apresenta. Esta é segundo Fraga, sua “Caricatura/ Que é meu limite”. A análise de Hamburger vai de encontro aos caminhos de outro teórico, Massaud Moisés, para quem o poeta não é um fingido, não finge ser algo ou alguém, mas, um fingidor, inventor, criador de ficções, e sendo assim: “Os disfarces de Pessoa não prejudicam sua veracidade porque ele os usou não para enganar os demais, mas para explorar a realidade e estabelecer a identidade plena de seus eus múltiplos e potenciais” (HAMBURGER, 2007, p.206).

Myriam está inclusa nesta tradição de poetas que se utilizam do recurso da máscara, do fingimento como forma, ato de criação poética. Fernando Pessoa soube muito bem organizar a multiplicidade e o caos, com seus diversos heterônimos. Aliás, o uso dos heterônimos “são máscaras de que se vale o Poeta para representar um duplo papel: ocultar-se atrás delas para melhor revelar-se, mas revelando-se às avessas, obliquamente exigindo do leitor um árduo trabalho de recomposição do trajeto percorrido pelo Poeta no seu mascaramento. Esconder-se para revelar-se, e revelar-se para despistar” (MOISÉS, 1998, p. 67).

O início do nada, na poesia de Myriam Fraga, é deflagrado pela inauguração do ser. O movimento da invenção, “Num outro mágico/Tempo abstrato”, tempo da poesia/criação. Para Antônio Brasileiro (2014), o projetar-se no tempo é uma das demandas da criação poética, já que “o passado é invisível, e o presente um lapso”, os poetas têm um estranho ofício, “atuam no presente, mas parecem viver no futuro” (p.191). É para alguém ainda em espera que essa aparência do nada é projetada, pois o acrescentado nesta representação do poeta, em seus disfarces é falta, e também alargamento do ser em sua espera, de um interlocutor errante.

Para o poeta Pessoa, nada existia além das sensações, sentir tudo de todas as maneiras possíveis. Massaud Moisés afirma que, este nada, na poesia de Pessoa, faz parte de um programa estético,

dando avisos de um universo em que o Nada, ou seja, a abstração absoluta, o não ser, o não existir, equivale ao Tudo, a uma presença universal, de que deriva a própria verificação do Nada, numa circularidade, ou numa reversibilidade, de que Pessoa extrairá os maiores efeitos de intuição e raciocínio. (MOISÉS, 1998, p.48).

Na poética fraguiana, o mascaramento é uma espécie de despertar para ausência deste nada, onde a resolução do sujeito lírico parece apontar os indícios de sua existência, sem preocupar-se em comprovar, de fato, o projeto que o constitui múltiplo. Sua existência é seu paradoxo, verdade que acolhe nas fronteiras literárias da própria criação. Para Pessoa, o uso do paradoxo, reflete a imagem do mundo, Massaud Moisés aponta que a multiplicidade seria o caminho, metáfora-símbolo para conhecer a complexidade do real. No jogo adynático, move a próxima peça quem souber articular o choro verdadeiro, que de tão verídico torna-se farsa, no fim das contas, o convite ao espetáculo não espera platéia, “e vou escrever esta história para provar que sou sublime” (Caeiro).

4.1 A máscara da bufonaria: reconfiguração do poeta

A epígrafe que serve como abertura para a terceira parte do livro de Fraga é um verso de Mário de Sá Carneiro, bem sugestivo: “Chora em mim um palhaço às piruetas”, que encontra-se no poema “PIED-DE- NEZ”, publicado no livro *Indícios de Ouro*. Segue os versos completos:

Lá anda a minha Dor às cambalhotas
No salão de vermelho atapetado-
Meu cetim de ternura engordurado,
Rendas da minha ânsia todas rotas...

O Erro sempre a rir-me em destrambelho-
Falso mistério, mas que não se abrange...
De antigo armário que agoirento range,
Minha alma atual o esverdinhado espelho...

Chora em mim um palhaço às piruetas;
O meu castelo em Espanha, ei-lo vendido-
E, entretanto, foram de violetas,

Deram-me beijos sem os ter pedido...
Mas como sempre, ao fim- bandeiras pretas,
Tômbolas falsas, carrossel partido.

A figura do clown, rei e do espelho partido são recorrentes na poesia de Sá Carneiro. O tema da duplicação como abertura para o conhecimento das personalidades contrárias, e, nem por isso, tão divergentes, ou inversão da percepção entre o que se acredita ser, e o que o Outro, o espelho, lhe mostra. A ambivalência dos contrários, também é uma forma de descentralização do poder, aliás, a figura do palhaço simboliza a inversão da postura do rei.

A simbólica do espelho, de acordo com o dicionário de símbolos, pode refletir ou revelar a verdade, já que quem o contempla percebe algo, ou procura algo a partir da imagem contemplada. Ao apresentar uma imagem invertida da realidade associada à lógica do avesso das coisas, a sua ruptura, o ser partido, pode apontar para a separação do racional e do ilusório. Entre o que fica e escapa do eu, pois o espelho é também partícipe da imagem. Nele está o reencontro com a consciência, e os fantasmas que a ela pertence: “De antigo armário que agoirento range/ Minha alma atual o esverdinhado espelho...”

Se não há como contemplar a imagem no espelho, o duplo é a consciência íntima do vazio que o espreita. Vontade de outra identidade como fórmula para escapar de si, e afastar-se para conhecer melhor, por isso, a ironia amarga de sua consciência artística: “O Erro

sempre a rir-me em destrambelho/ Falso mistério, mas que não se abrange...”. O fim das coisas que se pretende alcançar também é parte de uma forma de desprezo: “Chora em mim um palhaço às mil piruetas”. O sujeito lírico desdenha, debocha: Chora em mim todas as personas impossíveis de serem alcançadas, mas que resistem, contrárias à anulação da identidade, como em outro poema, de Sá- Carneiro, “Epígrafe”:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de mim. Quem sou? Donde cheguei?
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,
A cor morreu- e até o ar é uma ruína...
Vem de Outro tempo a luz que ilumina-
Um som opaco me dilui em Rei...

O sujeito é aquele que sofre pela própria fragmentação, “Tenho medo de mim/ quem sou?/ Donde cheguei?”, pois na modernidade, a “fragmentação não busca totalidade. [...] Fragmentação tomada como subversão da totalidade”. (PONTES, 2014, p.40). Se o próximo passo, nessa busca pela unidade do ser é tão incerta quanto à própria personalidade, o quem de fato sou, ainda conforme Pontes (2014), esta inquietude do desejo humano em relação à unidade, “chega ao clímax na poesia de Sá-Carneiro, que traduz o desespero de um ser que não consegue jamais atingir a unidade” (p.39). Essa busca impossível constitui-se ela própria em unidade. Pela subversão dos caminhos totais, as pontas dos múltiplos vão sendo atadas, num pretensioso projeto literário do eu.

Em “O Espelho de Narciso: o duplo nas novelas de Mário de Sá- Carneiro”, ensaio de Maria de José de Lancastre (1992), a autora, diz que a questão do duplo, nas novelas de Sá- Carneiro, neste formato, teria sua relação com o narcisismo, na necessidade de cultivar a sombra. Este duplo vem por meio de um detalhe, “vamos encontrar muito claramente o motivo do duplo, sublinhado voluntaria ou involuntariamente pelo detalhe do espelho” que “remete-nos para a água em que se espelha Narciso” (p.46). Em Sá-Carneiro, “o Outro é uma projeção ou um reflexo do Eu, é uma personagem encarnada, é aquele que a personagem vê quando se olha ao espelho.” (p.47).

Adiante, em outro ensaio “O Esfinge-Gorda: para uma reconstrução do auto-retrato de Mário de Sá-Carneiro através de sua poesia”, Lancastre (1992), busca entender qual imagem o poeta tinha de si, e que deixou para nós. O grande motivo da obra do poeta, segundo a autora, seria sua própria pessoa, refletida em sua poesia. Assim, se no seu retrato, o mesmo se reconhece como obeso, tal definição, de certo modo, é transferida, em sua poesia,

para um elemento da cultura que também tem sua identidade invertida. O verso encontra-se no poema “Aqueleoutro”: “O balofo arrotando império astral, /O mago sem condão, o Esfinge Gorda”. Assim, “a Esfinge perde o caráter de mistério e de hieratismo para se tornar um grotesco. Sá-Carneiro perverte a imagem tradicional da cultura a que pertence [...] vai além das intenções do simbolismo para se tornar uma confissão, uma moderna auto-análise que pode ser lida em termos freudianos” (LANCASTRE, 1992, p.61).

Para Lancastre, o poeta sente-se inapto para as coisas do mundo, pois sofre um estado de impotência diante da vida, o que “não pressupõe certamente qualquer charme. Aliás, o cruel adjetivo – castrado - que Sá-Carneiro utiliza para indicar a sua condição existencial pressupõe apenas amargura e dor” (p.63). Em *Últimos Poemas*, o poeta encerra o livro com o poema “Fim”, onde há a reinvidicação da presença de palhaços e acrobatas: “Quando eu morrer batam em latas,/ Rompam aos saltos e aos pinotes/ Façam estalar no ar chicotes, / Chamem palhaços e acrobatas”. Nestes versos, o palhaço é a metáfora de um auto-punição, segundo Lancastre, sarcasmo doloroso de quem subverte a auratização da própria arte, mas também, a condição do acrobata sinaliza “a metáfora de uma condição existencial não definida, a condição da acídia, da indefinição, do Nada.” (p.70).

E assim, voltamos ao início, o palhaço que “chora em mim”, aquele que não ostenta a face melancólica, pois a pirueta é seu melhor disfarce, verdadeiro sofrimento de quem chora lágrimas traiçoeiras, por estar perdido no próprio labirinto que inventou, “transformando- o num bobo de feira que faz malabarismos e jogos de prestígio com o fogo e as cores”. (LANCASTRE, 1992, p.71).

O fato de ser melancólico ou alegre, no livro de Fraga, não é o cerne da discussão. O bobo não é uma coisa nem outra, é uma máscara que demonstra a consciência da sua profissão, expõe os fatos e a natureza de sua subjetividade. Para Farias (2011), o bobo da corte encarna, pela forma de seu desprezo, o fim que pretende alcançar, dentro da sua condição de artista. Na representação da sua imagem, o bastão que o bobo carrega tem na ponta um truão em miniatura, no caso, um duplo de si mesmo. Em outras imagens aparece portando um espelho:

por isso, o seu gorro com guizos e seu bastão não são meros ornamentos cômicos. Eles possuem um sentido bem específico, o de inverter os símbolos característicos da glória e do poder do Rei, que são a coroa e o cetro reais. O bobo da corte critica qualquer forma de poder, critica a própria pessoa do Rei, é a sátira viva do poder. [...] foi contratado justamente para isso, para revelar a verdade. (FARIAS, 2011, p.61)

Esta representação que surge no poema fraguiano, e permite repensar o lugar de ocupação do poeta e seus modos de ação, se dá pela máscara da bufonoria, pelo artifício irônico do cômico que nos versos, carrega “o silêncio no bolso”. Uma vez que, na Idade Média, o bobo da corte tinha certa influência nos assuntos políticos da corte, e seu discurso não era levado a sério. Todavia, em muitos casos, servia como portador da voz do rei, para tocar em assuntos que a majestade não teria coragem. Pelo próprio código social, o mesmo acontece com o poeta na sociedade, desde a república de Platão. A partilha dos saberes e funções, desarticula a voz do poeta no coro político social, e, ao mesmo tempo, mediada pela linguagem, a fortalece na própria contradição da sociedade.

O papel do bufão, bobo da corte na sociedade da Idade Média, tinha mais relevância do que se possa imaginar. Segundo Castro (2005), sua figura está entre o excêntrico e o absurdo, aquele que pela própria profissão, o de não ser levado a sério, não tem compromisso algum com a aparência de realidade. E assim, considerado o sacerdote da inutilidade, segue bagunçado e invertendo o jogo das máscaras dos grupos sociais, pois seu arquétipo é de provocar pelo espanto, o riso, falar verdades sem sofrer retaliações.

Myriam Fraga, neste livro de indefinições, retoma um personagem com determinado papel social e simbólico, demonstrando que o poeta não está apartado de tal sentido. Logicamente, a função do poeta não é o exercício do riso, mas sua profissão, para muitos, ainda é motivo de zombaria, sendo também, por isso mesmo, considerado um sábio da inutilidade, numa sociedade do discurso prático. O riso neste poema é um elemento ácido, método de aprendizagem, e de mascaramento do vazio. Por esta razão, o caráter tanto do bobo quanto do poeta se aproximam, “seu caráter rebelde se associa ao do sábio, do artista ou do mago. É o interlocutor que estreita as relações do povo com os deuses e do Rei com a corte”. (FARIAS, 2011, p.61).

Se o riso era uma forma de sobrevivência para quem estava à margem, este também “é um ato de sentido”. Para ser aceito tem que “fazer sentido para o grupo da comunidade” (CASTRO, 2005, p.17). O poema é também ato de sentido inserido na comunidade, senão, mesmo à margem, sua sobrevivência não seria possível. Usar a palavra para expor em comunidade o ridículo do outro, seus exageros e tolices, e também expurgar seu próprio ridículo, essa função é inerente à profissão de bufões e bobos. Há também outras articulações, o ridículo como potência de criação, pela característica risória, isenta seu criador da armadilha de dizer verdades dentro da sociedade, ou de burlar as convenções, pois tudo é atenuado pela simbólica da fanfarrice. O que não quer dizer que tal função, não desestruture as hierarquias

do permitido, tornando, assim, o criador, criatura do próprio limite. O lugar de sua articulação é o do interdito.

Quando, a partir do cristianismo, o lado sagrado entra em voga na Idade Média, os artistas, aos poucos, vão perdendo sua notoriedade, já que a vida religiosa requer a máscara da seriedade. A atitude deste século, conforme Bakhtin (2010), para aqueles que detinham o poder na sociedade, não podia ser cômica, isso seria um vício específico para os demais indivíduos da sociedade, assim, “não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado” (BAKHTIN, 2010, p.58). Entretanto, para cada interdição há também a subversão, a rasura do instituído pelo contradiscurso da ordem, e neste ínterim, os meios artísticos são retomados através das festas profanas, a ideia do mundo ao contrário toma fôlego, pelas Saturnais:

E é assim que, em plena Idade Média, uma velha tradição romana banida pela Santa Igreja para todo o sempre volta com força total. As Saturnais eram celebradas em Roma nas calendas de janeiro e, neste período, os escravos se vestiam como patrões, sentavam-se à mesa com eles e celebravam a Idade de Ouro, aquela em que a igualdade imperava e todos os homens confraternizavam em harmonia.

Na Europa medieval, as Saturnais foram transformadas na Festa dos Loucos, quando estudantes e membros inferiores do clero invertem a hierarquia e instalam a esbórnia nas igrejas. Um bispo ou arcebispo dos Loucos era eleito, rezando uma missa cômica onde abundavam versões satíricas e picantes das rezas. Os padres se vestiam de modo extravagante, muitos com roupas femininas, e se punham a cantar, a comer salsichas e chouriços no altar, dançando lascivamente, jogando dados e cartas, promovendo a mais absoluta pândega dentro das igrejas e em torno delas. (CASTRO, 2005, p.28)

Ainda segundo Castro (2005), a característica comum a todas estas festas era a instauração do avesso, um mundo invertido, onde todas as coisas por mais absurdas que fossem, se convertiam em possibilidade:

outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei; [...] Era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos dos “baixos” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte. (BAKHTIN, 2010, p.70).

A figura do bobo é também uma aversão à ordem instituída, é o inesperado, perspicácia de quem sabe possuir o direito, num mundo de aparências, de dizer verdades. Ao pensar a cultura popular na Idade Média, Mikhail Bakhtin (2010), retrata o caminho do riso,

das festas, da expressão popular dentro da cultura medieval, no contexto de François Rabelais. O autor destaca que fora da igreja havia um mundo não-oficial, onde os homens “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (p.5). O que já coloca em xeque a questão da unidade social, pela dualidade dos próprios desejos.

A máscara do bufão serve como metáfora para essa outra vida. Aliás, tal figura funciona como canal para esse segundo mundo, intervindo por meio do uso que dispõe sobre a liberdade de ser. No contexto da Idade Média, o uso da máscara,

traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 2010, p.35)

Se a máscara é uma alegre negação do sentido único, expressando transferências, o papel social do Bufão, neste período, foi o de portar as verdades pelo riso. O poeta, através do poema, é também o portador da verdade extra-oficial, admitida quando não aparenta sua real seriedade. Poesia e riso: inúteis na vida prática. A função desarticulada do instituído é a maior ironia que sua máscara pode representar, conforme podemos observar nos versos fraguianos:

Assim palhaço,
Bufão do que não digo,
Polichinelo de mim,
Me cambalhoto

E me desdobro no troco
À beira do improvável.
(p.77)

[...]

Curinga Truão palhaço
Se falo minha verdade
Sái-me da boca
Aos pedaços
Como uma colcha
De trapos.
(p. 81)

Nesta parte do poema, o sujeito lírico assume qual máscara escolhe para duplicar-se, e, o palhaço é sua opção de rebeldia, artifício do existir impedido. Ao associar à simbólica do

bufão, de certa forma, com o ofício do poeta, o de nomear o inaudito, o sujeito tem a dura consciência de que isolar-se do que precisa nomear para ele é tarefa impossível. Segundo, Mário da Silva Brito, em “Risco na pele ou tatuagem na alma”, prefácio de o *Risco na Pele* (1979), o poeta seria um “ser angélico banido das cortes da vida, o excepcional perturbador da falsa ordem reinante” (s.p.). Seu canto descontente, no entanto, nos versos seguintes, não tem nada de angelical, pois sabe do preço que paga pelo mascaramento, o contínuo desdobrar-se, inconstância como troco da criação.

Sua verdade, “aos pedaços como uma colcha de trapos”, ressalta uma sina antiga, o provável perigo da sua presença, já era apontado por Platão (2012), estes “conhecem todas as artes e ofícios, todos os assuntos humanos tocantes à virtude e ao vício e, adicionalmente, tudo acerca dos deuses” (p.402). E sendo criadores de aparências, leia-se personas, causam a dúvida, o risco, trazendo à tona as fraquezas humanas, à subjetividade em sua forma latente. Ainda em Platão, o poeta “desperta, alimenta e fortalece esse elemento da alma, destruindo o racional” (p.412). Seu jogo simbólico não deve, portanto, nesta acepção ser encarado seriamente. Por essa perspectiva, não haveria melhor máscara de sutileza, do que usar no poema, o estado de espírito do clown, para que em tom de brincadeira, encontre a melhor interpretação da sua verdade:

O chiste, o parvo,
O óbvio,

O só saber do claro
Dito
A séria servitude.

O cortesão,
O sábio, o espantalho,
O poeta oficial
O duto em reverência.

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

Cuspo na cara deles
Mas não sentem.
(FRAGA, p.83)

A máscara permite ao poeta ocupar uma posição de impessoalidade, ao ser outro e ele mesmo. Todas estas definições, as várias identidades que possui, desde o óbvio ao dependente, “O só saber do claro/ Dito/ A séria servitude”, representam a consciência de sua

exposição (profissão), enquanto canal para a experimentação poética. Pela desordem, renova as posições e hierarquias tanto do discurso, quanto dos sujeitos que se apropriam destes espaços.

O poeta, assim como o bobo da corte, está entre o sagrado e profano, apartado da vida oficial dos homens, proclama o saber da verdade como loucura ou sabedoria. E, assim, o ser das personalidades, sem esquecer-se da seriedade de sua ocupação, organiza o sentido das palavras em prol da ação do dizer, reúne todas as personas no espaço comum do ofício. Seu modo de ação, a palavra, é uma forma de poder que, ao mesmo tempo em que, o separa do comum, também o insere em suas particularidades. Por isso, o sujeito lírico cospe “na cara deles/ Mas não sentem”.

No contexto da Idade Média, a verdade burlesca era a única confiável, pois não reprimia, contornava o autoritarismo. Não dissimulava o vazio, nem mentia ou distorcia as verdades da sociedade. Segundo Bakhtin (2010), os poetas foram aqueles que captaram a profundidade utópica das máscaras e o valor da interpretação de mundo deste período, retomando esta tradição na organização das festas das cortes e nos próprios projetos literários, pois sabiam da força que renovava a vida e seus múltiplos.

A verdade que o eu-lírico tem nas mãos, não é algo, portanto, que terá algum efeito na sociedade séria dos homens, pois ela também exprime o lado sério das coisas, desmonta o jogo de sua condição. Ser risível só não basta, se o dito fica “Por não dito”, não será legitimado. Lembremos das palavras de Bakhtin, a verdade primordial sobre o mundo e as coisas, não pode ser dita pela linguagem do riso, por isso, a verdade no poema, é amarga como o riso, porque deseja um lugar inalcançável.

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

Tragirgalho. O dito
Por não dito.
E a verdade que afirmo
Amarga como o riso.
(p.84-85)

Ao sujeito, malabarista do nada e do imprevisto, só resta rir da própria condição, fazer da impotência um lugar de criação artística. Continuar do lado dessa vida extra-oficial, paralela à vida cotidiana, se inscreve como um modo de configuração que alinhava novos modos de sentir. O sentir é espera, mas engana-se quem pensa estar o sujeito paralisado,

desarticulado do mundo oficial. A espera é também um modo de ação do sujeito, mesmo amarga, esta segunda vida que segue invertendo a ordem das hierarquias, ocupa também sua parte do sensível, dentro do comum na sociedade.

4.2 “Eu, idiota profissional – POETA”: apontamentos para uma política da escrita

Diz o crítico ensaísta, “A poesia talvez não diga nada. A rigor, não diz. O uso que faz das palavras não é para dizer o que as palavras dizem, mas o que elas não são capazes de dizer” (p.187). Reitera também o poeta:

DA INUTILIDADE DE TUDO

Passo a passo me convenço
Da inutilidade de tudo
Plúmulas leves,
a chuva
Cai sobre nossas pupilas
Enche-nos de estranhos medos
Traz-nos lembranças que embalde
Procuramos não lembrar,
Bate-nos no rosto e é soco
Que há tanto merecíamos
E sorrimos, ah, sorrimos
Como quem sabe de tudo
E da inutilidade de tudo.

E ainda:

Poeta, a eternidade
É só o instante em que se poussa
O lápis
Sossega. E sabe:
A vida é menos esta dor,
Que alardes.

As palavras do fragmento acima e do poema pertencem ao poeta Antônio Brasileiro, que em sua audaciosa perspicácia, aponta para os meios da ilusão, mas não indicia nem o começo, nem o fim do sentido poético. Afinal, o poeta é aquele que sabe lidar com uma materialidade inútil, o tempo abstrato da poesia, tempo palpável da criação, “o instante em que se poussa/ o lápis”. Ao alinhar novos modos de sentir, o poeta “como quem sabe de tudo”, tem a clara percepção de que sua profissão não é vista como algo produtivo, rentável, dentro do ciclo econômico da comunidade em que vive. Aliás, poucos são os que querem ao

menos ouvi-lá, disso sabemos, não é novidade. O fragmento acima tem um propósito, faz parte do ensaio de Brasileiro (2014), intitulado “O luar através dos altos ramos- (Para que servem mesmo os poetas?)”, essa é a pergunta que o também poeta, propõe investigar, atentando para o seguinte objetivo: mais do que sua função ou lugar, observar a pretensão que os poetas têm de ensinar aos homens, desde o mais remoto tempo.

Diante do fazer inútil, desarticulado do rol das profissões sérias, qual parte cabe ao poeta? A arte subverte os modos de ocupação do sensível, aponta Rancière (2009 a). Escrever é um ato de sentido, modo de ocupar uma parte do sensível. A poesia é também uma configuração do sensível, das maneiras e modos da experiência individual e coletiva dos sujeitos que formam uma comunidade. Já sua prática artística é vista como uma forma de trabalho deslocada, dentro de uma ordem do visível de quem pode ou não ocupar certos espaços. Sua visibilidade é contextual.

Se a linguagem empregada na poesia não é para dizer o já dito, “a essência da poesia é este estabelecer o que é; o que vemos é o que viram os poetas” (p.189), prossegue Brasileiro (2014), em sua especulação. Esse soprar palavras realmente serve para alguma coisa? Ou seria um simples passatempo intelectual, onde os poetas são aqueles seres que elucubram coisas inteligíveis, e os leitores, aqueles que fingem, pelo peso da omissão, admirar plenamente sua escritura? A materialidade da poesia não é negociável, o lucro de sua desmedida é a própria publicação, “não há nada que se possa tocar, guardar, negociar na poesia. É como se a materialidade a conspurcasse. Já o poeta é material: um material, talvez, feito de um estofa mais real que o ser humano comum” (p.189). Esse estofa é a palavra, e sendo o poeta o material, relembra Brasileiro, não basta a ele estar simplesmente no mundo, há algo que precisa o distinguir dos demais.

Se como nos diz Brasileiro (2014), o tempo da poesia é abstrato, “em poesia há o trânsito pelas coisas”, e, por isso, “precisamos permanecer” (p.190). Essa é a função do poeta, ser o material andarilho para que a imaterialidade da criação possa ter forma. O poeta é o suporte da poesia, porque a “concretude de um corpo parece não subsistir sem uma abstrata materialidade” (190). Por esta razão, confiamos nas palavras do poeta, porque o seu dizer atinge o mistério das coisas que escapam ao vandalismo do ver cotidiano.

No seu livro, *Da inutilidade da poesia*, acerca da segurança das palavras, reafirma Brasileiro (2012): “Porque, barco seguro, as palavras só os são com os poetas. Conhecer é dar nomes. Mas há que dar os nomes verdadeiros, e daí o saber das palavras, que a rigor é uma relação entre elas, suas sintonias e antipatias, repercussões que todo poeta bem sabe amplamente complexas” (p. 136).

Sendo o poeta separado e ao mesmo tempo incluso na partilha do comum, esta partilha do sensível, à qual Jacques Rancière (2009 a) se refere, é ao mesmo tempo “um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (p.15).

Ao se pensar o lugar do poeta, qual seria sua ocupação, diante deste comum? Já que “ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum”. (RANCIÈRE, 2009 a, p.16). A política e a estética são formas de experiências que dão algo a sentir. O poeta dentro da comunidade, não é aquele que estabelece ou não, os que podem tomar parte desta partilha. Pelo contrário, sua oferta está na experiência íntima do poema em contato com seu leitor. Essa é sua contribuição no espaço do sensível.

Dessa forma, sendo o poema também uma prática estética, no sentido rancièriano, “formas de visibilidades das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum”. (p.17), a questão aqui colocada é como tais práticas artísticas intervêm dentro das formas de visibilidade ou não. A escrita redistribui os pontos móveis de significação das palavras, seu ser sensível. Só que a palavra é também deslegitimada a depender de sua posição nesta partilha do espaço.

Os lugares de legitimação do dizer são espaços marcados, dentro de uma ordem que, nem sempre o poeta tem acesso. Obras também “fazem política”, independente de intenção, posição social do artista. No caso das obras poéticas, a leitura será também um ato estético, pois depois da cultura tipográfica, ainda conforme Rancière (2009 a), o comum representado é embaralhado, de quem tem acesso ou não, ao espaço da leitura. Tal espaço não requer uma legitimação dos lugares, e sim, que os saberes circulem livremente, pelo elo que possuem no comum, a linguagem.

Em *Políticas da Escrita*, Rancière (1995), afirma que a escrita é política porque é uma maneira de dar sentido à ocupação do sensível, e este gesto insere-se na comunidade: “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e das condições” (p.8). A escrita seria, então, um signo mudo e falante, uma vez que não há nenhum enunciador ou receptor legitimado para emprestar-lhe voz no presente, acompanhando-a. Qualquer um, então, pode se apoderar dela, por isso, emprestar-lhe outra voz, determinando outras divisões do sensível. A escrita separa o enunciado da voz que o enuncia, e ao fazer isso embaralha as relações de sentido na sociedade. A escrita “é a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (RANCIÈRE, 1995, p.9).

No capítulo “As duas formas da palavra muda”, Rancière (2009 b) especula o fato de que, a revolução denominada estética, abre espaço para uma ideia de pensamento e de escrita. Existe pensamento operando no não-pensamento, assim, como existe um não-pensamento que “habita o pensamento e lhe dá uma potência específica”. Essa ação não é, segundo ele, uma forma de ausentar o pensamento, mas de uma eficaz presença de seu oposto.

A esta concepção de pensamento, corresponde uma ideia de escrita, visto que a escrita “não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca.” (RANCIÈRE, 2009 b, p.34). O autor elenca, na representação clássica da palavra viva, a palavra do orador e do herói trágico, esquecendo-se também, da palavra do poeta, que mais do que persuadir ou falar das vontades de paixões, preocupa-se em burilar ao extremo, esta potência intrínseca da palavra.

Conforme o autor, a escrita literária é uma “decifração e reescrita dos signos de histórias escritos nas coisas” (p.35), lugar onde o pensamento não pensa e deixa-se ser pensado. A escrita está no meio desta inversão, é o que caracteriza sua identidade, “à palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita.” (RANCIÈRE, 2009 b, p.35). O artista é responsável por devolver os detalhes aparentemente insignificantes das coisas, desta escrita contraditória que finge o próprio saber, o duplo significado de seu sentido, sua potência poética.

Nestas duas formas da palavra muda, a primeira seria então, “a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas” (p.35). A segunda, “é a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser em condições impessoais, inconscientes, da própria palavra” (p.39). A primeira forma, expressa aquela sentença da qual já desconfiamos, o de que todas as coisas falam, mesmo em seu silêncio, o que significa dizer que ao pensarmos isso, também, “as hierarquias da ordem representativa foram abolidas” (p.36). A forma da palavra, em condições especiais, aquela que não diz, insinua um terceiro ser para que a enunciação seja completa. O ser-espaço da comunicação exige aquela capacidade interior de abstrair a realidade, para tornar visível o real das coisas que se interpõem mudas. É desta maneira que,

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda

consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo. (RANCIÈRE, 2009 b, p.41)

Não havendo nenhuma posição legítima para se apoderar da escrita, neste sentido, o poema ao ser publicado é também uma letra sem corpo, por isso, perturba e desestabiliza modos de ação engendrados, instituídos. A escrita revela, a depender de muitos fatores, outra escrita. O exemplo que Rancière (2009 a) usa é o do operário, que apadrinhado por algum poeta, divide seu tempo em duas partes: o trabalho diário, seu sustento, e outra “do labor noturno da caneta que dá a verdadeira vida” (p.16), transtornando, transformando a própria divisão do sensível na qual se apoiava, sua ocupação social. É assim que muitos poetas a margem do sistema vão construindo sua poesia, da luta diária de suas impressões e vontade de mudar a ordem do visível que ocupa. Tal exemplo poderia ser estendido a qualquer pessoa, ao próprio poeta também.

É esta desordem da escrita e “dos enunciados mudos/ falantes que instituíram o palco revolucionário” (RANCIÈRE, 1995, p.17). O poema transforma-se num corpo vivo errante, e por esta razão, também chega um momento em que esta escrita, vai se desviar do sentido sensível do comum, para “retraçar a linha divisória e de passagem entre as palavras e as coisas” (p.18). E, de novo, a velha sensação de que as palavras do poeta também pertencem a nós, pois o comum aqui é mediado pela linguagem.

Myriam Fraga reconfigura a imagem do bufão, ao deslocá-lo de sua função inscrita num determinado tempo e espaço. Ao associá-lo a imagem do poeta propõe uma nova ordem, dentro das maneiras do fazer, ver e ser. A poeta reescreve os modos de definição do já instituído, e cria uma nova ordem simbólica, a escritura singular de sua obra. É desta forma que lança seu desafio diário:

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

E diante da corte
Me curvo
E lanço o repto:

Eu, idiota profissional – POETA.
(FRAGA, 1973, p.73)

A ironia de sua profissão, a perda do halo, retira do poeta seu status de sublime, forçando-o a aderir à técnica das engrenagens sociais para sobreviver. O gesto de curvar-se (o

fingir do movimento) equipara-se ao gesto do reptar: não há como só sobreviver do trabalho poético; o poeta articula no hoje aquilo que diz saber: “do que sou/ (do que não sou)/ Por exclusão, cansaço/ Ou desespero”. O limite de sua profissão, suas máscaras, está na rasura do próprio eu empírico do poeta. Para ser poeta é necessário, às vezes, ser outro, o funcionário público, o agitador cultural das massas, e assim, polichinelo de si mesmo, segue declarando seu ofício. Como ressalta Antônio Brasileiro (2012), sua singularidade é esta: a realidade para o poeta é o que se escreve, “falar é perder-se, mas calar é estar só”. (p.142).

É pelo alargamento do sensível que o poema instaura sua política do dizer, ao inscrever outro modo de fala. O poema é palavra que revive a cada ato de leitura individual ou coletiva, por isso, seu dizer está sempre sendo reoxigenado, e dessa forma, a experiência do comum é partilhada dentro de uma nova ordem, espaço e tempo. Essa é sua política, ser espaço do possível, subverter o esperado.

Rancièr (2009 a), demonstra que, a duplicidade das funções e do trabalho, para Platão não era possível. Na concepção do filósofo, uma sociedade organizada é aquela em que cada cidadão faça apenas uma coisa, o artesão para ele é “um ser duplo, ele faz duas coisas ao mesmo tempo”, a ideia do trabalho, “é uma ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade” (p.64).

Essa ideia de duplicidade, impossível de ser articulada diante da “ausência de tempo”, dentro de determinada ordem simbólica, fundamenta o porquê de uma política da escrita. Faz-se necessário fragmentar não somente as formas ordenadas do dizer, ver e fazer, como também, provocar dentro da comunidade, a ruptura das posições sociais, inclusive do próprio pensamento, diante das incorporações impostas.

O artista, então, perturba a partilha desse espaço, democratiza a condição dos corpos que neles se movimentam. A partilha democrática do sensível, conforme Rancièr (2009 a), “faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante” (p.65). O poeta, enquanto artista tem de certa forma, após essa democratização, seu discurso legitimado, pois, parte dele é projetado em outras esferas do público/privado, agregando novas concepções identitárias. Uma vez que, agora, outros corpos irão circular e se reapropriar daquele discurso poético, intervindo na criação, e re-encenando outros modos de fala, de mobilidades da arte: “A arte, assim, torna-se outra vez símbolo do trabalho [...] na medida em que é produção, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade” (RANCIÈRE, 2009 a, p.67).

Todavia, não nos esqueçamos, o artista ainda é o “Eu, idiota profissional- POETA”, aquele que sabe da fugacidade das oportunidades, da força do anonimato na contramão das engrenagens sociais. Se a poesia existisse para ser útil, não seria permanente. Mesmo diante do caos, a palavra, a capacidade que o ser humano tem de criar histórias, inventar um povo para sua solidão, não se perderia. Antônio Brasileiro (2014), ainda em sua busca pela serventia dos poetas, questiona se os tais tempos indigentes, sobre o qual os poetas se queixam tanto, o de não haver espaço para poesia, não foram realmente, todos os tempos, o autor lança sua hipótese:

Valeria a pena se estudar isso mais profundamente. Não basta dizer que vivemos tempos cada vez mais avessos à poesia: é preciso verificar se os tempos indigentes não foram, realmente, todos os tempos. A rigor, excluídos (talvez) alguns decênios da Grécia antiga, não se pode dizer que a grande arte esteve sempre junto do homem comum. Quando falamos aqui da poesia, referimo-nos à grande poesia — e, nesse caso (resguardadas algumas exceções, se é mesmo que elas existiram), o natural sempre foi uma adoção cautelosa. A grande poesia jamais foi uma oferta, nunca esteve aí para ser tão só colhida: disposições especiais são exigidas para abordá-la. O sentido do belo, sem o qual não há nenhuma grande poesia, não é acessível a todos. E mais: assim como outros ramos do conhecimento, a poesia também se desgarrou do lastro meramente biológico do homem e já não comunga com os mesmos esquemas de sobrevivência, aí implícita sua percepção de mundo. Não que em outros tempos tivéssemos uma mesma percepção; talvez jamais tenha havido essa distribuição equitativa ²⁰. Isso, dissemos, mereceria um estudo mais aprofundado. No momento, porém, queremos só constatar a maior consciência desse fato pelos próprios poetas, que os leva a crer em coisas como tempos indigentes. (BRASILEIRO, p. 200)

E continua o poeta/ensaísta, tentando encontrar um caminho para sua pergunta. O objetivo não são as respostas, mas os caminhos por onde podemos pensá-las, transformá-las em experiência de linguagem. Em poesia, não há como resistir às pressões externas, quando sua própria feitura é fundada na resistência, diante da opressão imposta pelas palavras, entre o que se vê e o que se pode dizer, do que se faz e se pode, de fato, fazer, concretizar através da linguagem. Para Antônio Brasileiro, a certeza dos poetas foi ferida. Apontar para algo é uma maneira de justificar sua insegurança. Ensinar aos homens tornou-se uma tarefa tão árdua quanto encontrar um lugar, uma função objetiva para seu ofício. Estamos fartos de sabedoria, informação, e, no entanto, ainda mais vazios:

É disso que estamos falando: da certeza que sempre envolveu alguns dentro de nós. Essa certeza é que foi ferida. Apontar a existência de um “tempo indigente” no correr do tempo (mais exatamente: um presente indigente), não seria isto muito mais uma justificativa para oirromper dessa

insegurança? E caberia, a rigor, esse estar inseguros quando se trata de verdadeiros poetas, criadores de deuses? (BRASILEIRO, 2014, p.200)

Myriam Fraga sabe dessa incerteza que acomete a criação dos poetas, talvez essa seja a razão de um livro do impossível, um projeto literário pensado a partir dos hiatos que são estabelecidos pelo choque dos contrários, daquilo que o poeta não tem controle, porque o controle é também uma invenção, e o poeta:

um ser perpetuamente em risco. Seu equilíbrio é o fio apurado das navalhas. [...] É aquele que, renunciando à tranquilidade de uma existência amena entre seus iguais, na penumbrosa e aconchegante calmaria dos lagos, preferiu, expor-se, por amor, a caminhar sobre facas em busca de um sentimento ideal, de uma utopia que não se realizará nunca, mas que será o norte de sua vida, o derradeiro porto, a estrela. (FRAGA, 1985, p.51).

A escrita política que se ergue, nesta última parte dos *Adynata*, de certo modo, já está declarada nos outros poemas que a antecede. O poeta tem consciência de que suas palavras, de alguma forma, incidem um modo de dizer, ver e ser, dentro da comunidade em que são inseridas. Ao pensar estes apontamentos para uma política da escrita, da letra sem corpo, ressalta-se, a soberania do poder da palavra, na re-divisão sobre o discurso e suas condições, dos corpos que transitam o espaço da inventividade. A maior vingança desta escrita é tornar-se muda, não porque alguém vai falar através dela, ou esperar uma condição especial para enunciação, mas porque sua esterilidade é nascimento. É tudo que resta ao sujeito lírico, o preço pela necrose de sua imobilização, a garganta ardendo à consumação do nada para dizer, pois o homem precisa reaprender os significados de andar ao lado da poesia. É com estes versos que Fraga fecha seu livro do impossível, sem exageros, sem redenção. Poesia não salva ninguém, deixemos as ilusões para o purgatório:

Minha vingança
É tudo
Que me resta.

[...]

Minha vingança
É o sarro
Na garganta

È a marca da coleira,
A escara,
No gasnete.

Minha vingança é
Tudo apodrecendo
E eu
Vendo o que vejo
E não dizendo.
(FRAGA, 1973, p.91)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impotência

Embora eu tenha a transparência exata
E saiba escolher a fibra mais precisa,
Nada me serve, nada me sustenta,
Pois o que eu quero está além da vida.

Se no estilhaço busco a unidade antiga,
E na gota de água, o rumo azul dos rios,
E um fragmento de asa seja um mapa
Para o vôo aclarar, sua distância e origem,

Sempre haverá para mim portas fechadas,
E navios que partem inutilmente,
E caminhos que levam a emboscadas.

Sempre haverá para mim esta outra face
Perdida atrás da face dos espelhos
E que me espreita nos olhos e ameaça.

Myriam Fraga, *Inéditos e Esparsos*.

Dentro da produção poética de Myriam Fraga, há um livro que possui a peculiaridade de apresentar uma “Explicação (quase) desnecessária”, antes dos seus poemas. Essa espécie de prefácio, escrito pela autora, faz parte do livro *As purificações ou Sinal de Talião*, publicado em 1981, portanto, bem depois da publicação dos *Adynata*. Diz Myriam em sua explicação: “A ideia primeira era fazer um poema a partir daquilo que reconheço, em mim, como uma herança de séculos, resíduo, de experiências vividas por remotas ancestralidades” (p.217). Este livro, como já apontado na introdução, é visto pela crítica, como uma chave, onde a poeta define os fios de sua poesia, ampliando o entendimento acerca da sua poética.

No entanto, os fragmentos que trago dessa explicação necessária, são as observações que Myriam Fraga faz em torno do ser poeta, e de sua condição: “O indivíduo é um repositório de vivências, mas também, um espelho a refletir o futuro”, ou então, “há alguma coisa no poeta que extrapola a própria condição”. Fraga se situa, enquanto poeta, entre a Razão e o Mito: “o poeta sente que entre os dedos a tessitura se esgarça e, através do véu que recobre sua origem, ele enxerga, vidente cego, uma realidade maior que o identifica e confunde com o primeiro sopro de vida, o separar das águas” (p.218).

Se em, *As purificações ou Sinal de Talião*, a poeta compõe sua travessia literária, percebo que essas definições refletem questões antigas e a ressonância dessa voz, pode ser lastreada também no *Livro dos Adynata*. Na “Explicação (quase) desnecessária” temos as

chaves, o início e o fim, roteiro do imprevisto. Nos *Adynata*, temos um roteiro mapeado, mas nem tudo está enunciado: as aparências enganam. Temos as definições daquilo que autora pretende explorar: a impossibilidade de dizer, ver e ser. E já pressentimos na leitura, que o poeta é aquele que parece estar não estando, e que, a palavra é condição de existência e seu limite. Não importa se vidente cego, ou operário malabarista, a realidade que o poeta cria é uma cisão, ao mesmo tempo em que, o identifica e agrega o eu empírico, sopra uma parte de seus pensamentos para lugares sequer imaginados.

Apontar caminhos de uma análise, dentro da pesquisa acadêmica, é um roteiro por vezes imprevisível. Várias são as possibilidades, as junções e divergências, os tentáculos teóricos. Das definições possíveis, o único conceito sempre a falhar, pela própria escassez, é o do tempo que dispormos para fazer algo além do que projetamos inicialmente. Analisar pressupõe também cortar os excessos da vontade. O trabalho de crítica literária sempre carece de outros olhares, contribuições, diálogos, nunca é um exercício fechado em si mesmo. A escolha do livro desta pesquisa, dentre todos os outros possíveis da poeta Myriam Fraga, vem de um incômodo antigo: o poeta ao escrever, em algum momento amarga, ironiza ou celebra, através do poema, os próprios entraves da criação poética, e no entanto, continua escrevendo.

Por que não calar? Fingir que não percebe as coisas e os homens a sua volta? Por que insistir num ofício que aparenta não ter importância? O que leva os poetas a continuar fazer poesia? Essas foram algumas das perguntas que motivaram analisar este conjunto de poemas. Por isso, em primeira instância percorrer os caminhos desta resistência, dentro da própria linguagem que os poetas assumem para si, serviu também como uma “explicação quase desnecessária”, para enfim, adentrar na parte dos poemas, e suas possibilidades de interpretação. Ainda nesta primeira parte do trabalho, as elucubrações sobre a temática do *Livro dos Adynata*, vão desde o poeta e sua impotência, e suas forças de ação: dizer e ser, até o olhar que circula na cidade, como se espreitasse a metade da face, que não reconhece mais como sua.

A partir do estudo da representação do poeta na cena poética dos *Adynata*, buscou-se, neste trabalho, alinhar seus modos de percepção em torno desta impossibilidade, que diz estar sentindo. A criação poética, o entrave que configura a própria nomeação do ser/palavra, o dizer da cidade, enquanto espaço físico, concreto, também funciona como metáfora deste ser múltiplo, em seus excessos. Myriam Fraga problematiza e recupera, neste livro, uma das existências fundamentais para o trabalho de composição poética: a palavra, a cidade e o poeta. E dessa forma, manipula o dizer e suas estruturas, a fim de articular sentido, imagem e experiência no poema. Também demonstra os limites da própria linguagem em seu processo

inventivo: algo sempre escapa, ficando em silêncio, em espera, para ser dito pelo poeta, ou pelo leitor que interpreta suas metáforas.

A cidade, neste livro, é particular, parece solta, uma cidade que não se explica, paisagem indecifrável, sua nomeação é procura. Quem a observa demais, termina tendo sua visão obliterada pelo que não consegue fixar. A imagem da cidade é como uma corredeira de rio, passagem e permanência, algo se desloca da fixidez arbitrária, diante da ordem que, não se assemelha aos elementos que a constitui. A cidade dos *Adynata* se diferencia das outras representações de cidade que Myriam compõe em outros poemas, justamente, por não ser localizável. Nela, o poeta que percorre suas ruas, não irá recompor as identidades dos heróis e seus nomes históricos – caso de *Sesmaria* –, nem ao menos cantar a solidão e lamentar o amor que partiu para o degredo, caso do poema “Sete poemas de amor e desespero (...). A poeta sabe: não há nada para lamentar nesta cidade partida, tão estilhaçada, quanto a própria identidade daquele que finge percorrer seus espaços.

O poeta sabe que a linguagem que inventa é tão artifício quanto sua própria identidade, por isso, encena outros modos de ação, estabelece uma ordem na qual possa participar, e que outros também possam ser convocados para a cena. Na negação do dizer, a cidade e o poeta podem ser lidos como máscaras da própria criação poética. É preciso encenar para saber se algo realmente é verdadeiro.

Nesse jogo, o poeta, às vezes, também não existe. A ordem do ser/poeta é a da representação. Em uma das leituras da pesquisa, lembro que Octávio Paz diz que o poeta já tem um lugar, mas questiona qual será o lugar da poesia. O lugar não precisa de legitimação para exercer sua função. O lugar da poesia é onde o poeta está. É tanto, que os lugares do poeta e da poesia ainda são amplamente discutidos. O poema é um estar em casa no ninho de vespas, por isso, o poeta escreve, para não ser menos do que poderia ser, diante do tempo e da impotência.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo: T.A Queiroz, 1983.
- BRASILEIRO, Antônio. “O Luar através dos Altos Ramos - (Para que servem mesmos os poetas?)”. In: *Revista de Literatura e Diversidade Cultural Léguas & Meia*. v.13. nº 6. 2014. p.186-206.
- BRASILEIRO, Antônio. *Da Inutilidade da Poesia*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- BRASILEIRO, Antônio. *Poemas Reunidos*. Salvador: FUNCEB, 2005.
- BRITO, Mário da Silva. Risco na pele ou tatuagem na alma. In: FRAGA, Myriam. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARONE, Modesto. *A poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem- palhaços no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al] 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DIAS, Valdenides Cabral. *O retórico silêncio*. Natal, RN: EDUFRN, 2013.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo S.A, 1969.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIAS, Paula Bittencourt. *O Bobo da Corte: Uma perspectiva da bobagem Trágica em Shakespeare*. 2011. 131 f. Dissertação (Mestrado em Teatro)- Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

FERRACA, Lucrécia D'Alessio. As máscaras da cidade. In: FERRACA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FERREIRA, Jerusa. De poesia, amizade e o Livro dos Adynata. In: HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____, Jerusa. Prefácio. In: FRAGA, Myriam. *O livro dos Adynata*. Salvador: Edições Macunaíma, 1973.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FRAGA, Myriam. (Depoimento). In: *Anais do VII Seminário Mulher e Literatura*. Salvador: UFBA/ANPOLL, 2001.

_____, Myriam. A criação literária – um depoimento pessoal. In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, n 33, novembro de 1985.

_____, Myriam. *As purificações ou O Sinal de Talião*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____, Myriam. *O livro dos Adynata*. Salvador: Edições Macunaíma, 1973.

_____, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica moderna: (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

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

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

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. ed.ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

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

HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. *Poesia e memória: a poética de Myriam Fraga*. Salvador: EDUFBA, 2011.

HYDE, G.M. A poesia da cidade. In: MCFALARNE, James; BRADBURY, Malcolm. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LACAN, Jacques. A esquize do olho e do olhar. *Seminário: Livro 11 – os quatro conceitos básicos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

LANCASTRE, Maria José. O Eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Quetzal, Editores, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Edusp, 2003.

MCFALARNE, James; BRADBURY, Malcolm. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia e Composição: a inspiração e o trabalho de arte*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1998.

NOTÍCIA DE REDAÇÃO. O livro dos Adynata de Myriam Fraga. *Diário de Notícias*, Salvador, 02 de dez. de 1973. Jornal de Cultura -Suplemento mensal.

ORLANDI, Eni. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

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

PONTES, Roberto. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009 (a).

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo, Editora 34, 2009 (b).

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores do norte e nordeste*. Lauro de Freitas- Ba: Livro. com, 2009.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SÁ- CARNEIRO, Mário. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

SANTANA, Valdomiro. *Literatura Baiana 1920-1980: depoimentos*. Salvador: Editora Casa de Palavras, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

SOUZA, Antonio Loureiro de. O livro dos Adynata. *A Tarde*, Salvador, 1974.

SOUZA, Olney Borges de. O livro dos Adynata. *O Diário*, São José dos Campos, p. 4-6, 20 de jun. de 1978.

STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.