



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**VILMA SANTOS DA PAZ**

**LABIRINTOS DE UMA MEMÓRIA CIDADINA: LEITURAS E  
CAMINHOS EM *SESMARIA*, DE MYRIAM FRAGA**

**SALVADOR  
2011**

**VILMA SANTOS DA PAZ**

**LABIRINTOS DE UMA MEMÓRIA CIDADINA: LEITURAS E  
CAMINHOS EM *SESMARIA*, DE MYRIAM FRAGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra<sup>a</sup> Lígia Guimarães Telles

**SALVADOR  
2011**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Paz, Vilma Santos da.  
Labirintos de uma memória cidadina : leituras e caminhos em *Sesmaria*, de Myriam Fraga /  
por Vilma Santos da Paz. - 2011.  
125 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lígia Guimarães Telles.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2011.

1. Fraga, Myriam, 1937- . *Sesmaria*. 2. Memória. 3. Cidades e vilas. 4. Bahia - História.  
5. História na literatura. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDD - 869.909  
CDU - 821(81).09

## Agradecimentos

Ao Pai Criador, que possibilitou a jornada. A Capes-Reuni, pelo apoio à pesquisa, ao conceder-me a bolsa de mestrado, através do Programa de Pós-Graduação da UFBA. À minha família, que compreendeu a escrita como um processo solitário; família que me viu (muitas vezes) ausente, submersa apenas em livros, entregue a essa mesma escrita. A Samuel, que compreendeu também esse processo de entrega e esteve comigo, me dando apoio. Aos amigos e amigas que fizeram parte da jornada. A Andréa Coutinho e Tatiana Sena, amigas que ajudaram na decisão do caminho, antes mesmo que eu pusesse meus pés na estrada. A Rosivânia França e Ivo Falcão, amigos de longas horas de conversas e leituras, companhias de todas as horas, pela amizade, por seus olhares críticos e por suas generosas leituras. Aos professores que fizeram essa caminhada possível, dentre todos, a minha orientadora Lígia Guimarães Telles, pelo apoio, pela paciência, liberdade e confiança. Meu muito obrigada a todas as pessoas queridas que fizeram e ainda fazem parte da minha jornada.

## RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre as representações da Cidade da Bahia no livro *Sesmaria*, de Myriam Fraga. Neste livro, para dar voz à cidade do presente, a escritora recuará ao período da edificação da cidade (século XVI), em que a história da construção da cidade se confundirá, por vezes, com a própria história nacional. O estudo analisa as representações da cidade, a partir de imagens que se inter-relacionam: a fortaleza, a cidade mítica, a cidade das aparências e a ilha, vinculadas, do mesmo modo, ao contexto no qual está inserido o livro. O estudo investe ainda na releitura da memória coletiva, reavaliando a versão consagrada de alguns acontecimentos históricos, editados sobre a cidade e sobre o país, a partir das personagens históricas que reconstituem suas trajetórias e a trajetória do lugar. Tocar no corpo da cidade é também tocar no corpo dos sujeitos que fizeram e que fazem parte do seu palimpsesto citadino, assim a pretensa fortaleza e seu corpo social formam um só, um entrelaçamento de histórias.

Palavras-chave: Cidade; memória; Bahia; história; Myriam Fraga

## **ABSTRACT**

This paper reflects upon the representations of the city of Bahia in the book *Sesmaria*, by Myriam Fraga. In this book, to give voice to the current city, the writer will come back to the period of city edification (XVI century), in which the history of the city would be mixed up, sometimes with their own national history. The study analyzes the representations of the city, from images that are interrelated: the fortress, the mythical city, the city of appearances and the island, linked, in the same way, to the context in which the book is inserted. The study also invests in the rereading of the collective memory, reviewing the hallowed version of some historical events, which were published about the city and the country, from historical figures that reconstruct their trajectories and the trajectory of the place. Touch in the body of the city is also touching the body of the subjects who did and who are part of its palimpsest city, so the alleged social fortification and body are one, an intertwining of stories.

**Keywords:** City; memory; Bahia; history; Myriam Fraga.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UMA FORMA DE INTRODUÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I: DAS CIDADES POSSÍVEIS E IMAGINADAS</b>	
2.1	Inventar a cidade, caminhar sobre ela	10
2.2	Onde tecido histórico e tecido literário se tornam um só	19
2.3	Cidade da memória, cidade marinha	32
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II: A CIDADE – SEUS FANTASMAS; O MAR – SEUS NAFRÁGIOS (RECOMPONDO MEMÓRIAS)</b>	
3.1	A cidade e seus mitos	50
3.2	Cidades perdidas, cidade ilha	62
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III: OUTRA FACE DA CIDADE: UM SÍTIO SOB MEDO E VIGILÂNCIA</b>	
4.1	Outras escritas da cidade: sob o silêncio	76
4.2	A cidade: memória de conflitos	91
4.3	A cidade entre colônia e ditadura militar: encontros e confrontos	110
<b>5</b>	<b>AINDA ALGUMAS PALAVRAS POR DIZER</b>	<b>118</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>121</b>

## UMA FORMA DE INTRODUÇÃO

Quando passo pela cidade que desconheço e que me desconhece (e esta cidade é Salvador), percebo que meu ato de conhecimento vem pelo tato. Tateá-la no escuro é minha forma de conhecê-la. Tateio seu chão antigo, suas calçadas; tateio, do mesmo modo, páginas e páginas de livros que registram a cidade, e, mesmo assim, sei que falta muito para desvendá-la. Vou recolhendo sua memória antiga em cheiros, em gostos, em paisagens, em pessoas. Eu, sujeito que aprende e apreende a sua narrativa histórica, a fim de compreendê-la. Ela, objeto incômodo que fascina, com suas imagens multifacetadas. Ela, que não é de cal apenas, é dos versos de Myriam Fraga, de imagens, paisagem inquieta que me deixa como um cego no meio da multidão. Minha forma de conhecimento vem por livros antigos, por calçadas novas, pelas falas das pessoas que cruzam o espaço urbano, que contam histórias antigas da cidade de hoje. Essa cidade é aquela que me encanta, impondo-se em sonhos, em versos, em gestos que atravessam madrugadas, pesadelos e sonhos. Mas há também a imagem de uma cidade que me assusta.

Assusta constatar o descaso com o qual é tratado o território da Cidade do Salvador; como é tratada sua memória histórica, descolando o corpo da história local do seu corpo social. A cidade é, por assim dizer, o espaço das desigualdades, no qual muitos dos seus habitantes continuam sendo marginalizados; o que soçobra de sua multidão é também uma legião de excluídos, vivendo em um chão vazio, varrido pela violência.

O que é a cidade? Organismo vivo. O que somos em seu tecido urbano? Pequeninhas pedações de uma grande colcha de retalhos tecida por muitas mãos. O que somos da cidade? Sujeitos que perfazem seus caminhos e que a escrevem e a descrevem nas palmas das mãos, em linhas tortas que nem sempre se encontram. Somos, quiçá, essas linhas tortas que nem sempre se encontram, nem dão conta da cidade, ao menos de seus discursos. A cidade é meu sonho e meu pesadelo, não se pode amá-la ou odiá-la, a relação com esse espaço é uma via de mão dupla. É assim que Myriam Fraga mostra também a sua cidade, amando-a e odiando-a ao mesmo tempo.

A cidade representada por Myriam Fraga é a antiga Cidade da Bahia, construída a partir de versos que recompõem os acontecimentos históricos que ocorreram em seu tecido. Esses acontecimentos podem dizer de dores e cicatrizes, mas não trazem uma cidade/pesadelo da qual se quer acordar. A cidade de Myriam Fraga será nosso destino e nossa viagem que passa, como não poderia deixar de ser, pela história do lugar. Há um itinerário a cumprir, mas



nesse primeiro momento é preciso pedir ao viajante/leitor que veja o livro *Sesmaria*, de Myriam Fraga, como um “livro de registro da cidade” (GOMES, 1994), livro antigo e novo porque não faz, em seu interior, distinção entre essas duas palavras. A cidade mistura o antigo e o atual em seu tecido, convive com escritas antigas e escritas que mal começaram a ser colocadas sob/sobre sua pele. *Sesmaria* é um livro que também apresenta um jogo de tabuleiros no qual as peças são movidas, expondo outras imagens do espaço urbano. Desse desejo de tragar a cidade em versos, nasce uma imagem ainda mais desconhecida para a maioria de seus habitantes, cidade histórica, incômoda, marinha. Cidade de Myriam Fraga.

O nosso itinerário começa em *Das cidades possíveis e imaginadas*, primeiro capítulo dessa dissertação, em que trato da representação da cidade/fortaleza, imagem idealizada da origem, da edificação da cidade baiana em 1549. Tratarei, do mesmo modo, nesse capítulo, da relação entre a Cidade da Bahia e o mar, tentando compreender a ligação íntima entre o território e o “recipiente abissal” (CORBIN, 1989). A cidade, que é chamada por Myriam Fraga de “quase ilha”, diz muito do isolamento dentro de seu território no cenário nacional.

A busca em conhecer a cidade, nos poemas de Myriam Fraga, traz a representação de um local particularizado, é a antiga vila pertencente à Capitania de Pereira Coutinho, é a Cidade da Bahia, é a Salvador do presente e do passado, pintada com letras e tintas fortes. Uma cidade feminina feita em versos, personificada, muitas vezes, na pele do sujeito enunciador, que vai traçando outros mapas, outros caminhos para a jornada.

No segundo capítulo, *A cidade — seus fantasmas; O mar — seus naufrágios*, continuo investindo em imagens que trazem o mar para o cenário urbano (que também está nos naufrágios que ocorreram em seu território), assim como nas personagens que fizeram a história do lugar, anterior à sua edificação e posterior a esta; personagens mitificadas que realizam ainda uma espécie de resgate da memória. São os “fantasmas” de uma história fabulosa, que vagam pela cidade da memória. São figuras míticas tecidas por uma escritora cuja poética se volta para as temáticas marinhas, para a cidade e seus personagens: a ilha, a história e o mito. São temáticas que envolvem seu texto e dizem muito de sua relação com a cidade onde mora e onde nasceu. O mito e a história são paixões vivas que saltam dos poemas de Fraga

No último capítulo, *Outra face da cidade: um sítio sob medo e vigilância*, debruço-me sobre o contexto em que a obra é publicada, o período da ditadura militar, o ano de 1969. Analiso como se dá o recuo no tempo, do período da ditadura militar ao período colonial. Admito que falar e ler sobre a ditadura não é tarefa fácil, e nem posso imaginar como foi para os sujeitos que participaram dela, vivenciarem isso na pele. Sei que o país, em todos os

cantos, ainda tem lembranças doloridas e amargas desse tempo — feridas abertas ou cicatrizes que permanecem expostas. Tentei falar desse tema de uma forma leve, mas sem perder o olhar crítico. É nessa parte que também analiso como são representados períodos marcantes da história da cidade: a Invasão Holandesa e a presença do Tribunal da Santa Inquisição em terras baianas.

Falarei um pouco sobre a escritora de *Sesmaria*, apesar de acreditar que seus versos cumprem esse papel, dispensam apresentações. Myriam Fraga é escritora baiana, conhecida nacionalmente, tem livros publicados em outras línguas. Nascida em Salvador, optou por não sair de seu lugar de origem. É membro da Academia de Letras da Bahia, diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, desde a sua fundação, localizada no Centro Histórico da cidade. Esse local é o mirante através do qual Myriam Fraga observa a cidade. Salvador é o quadro que ela pinta em letras e em versos, também como uma espécie de Ilha; às vezes, esse lugar parece ser seu porto seguro, outras vezes parece apenas uma ilha, isolada do resto do mundo. Há muito por dizer sobre essa escritora, mas, para conhecê-la, nada será tão eficaz quanto ler sua poesia. Deixo ao leitor a tarefa de conhecer mais sobre alguém que traz a cidade riscada, tatuada na pele, numa relação de amor e de ódio. Peço ao viajante/leitor que leia seus poemas e conheça mais um pouco a escritora; que leia também essas páginas. Espero que esta leitura possa abrir mais caminhos na leitura das representações da Cidade da Bahia e de sua história, e possa ampliar as leituras dos poemas contidos nesse estudo.

Entre as bases teóricas que dão suporte a este estudo, cito os livros *História e Memória*, de Jacques Le Goff, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, *História da Bahia*, de Luís Henrique Tavares, *Todas as cidades, a cidade*, de Renato Cordeiro Gomes, *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin, dentre outros.

Falta algo? Sempre faltará algo. O texto nunca foi uma existência completa, há que se articular outras linhas e reescrevê-lo também através da leitura. Meu texto começa agora. Relato que envolve uma escrita pessoal: minha ligação com o próprio signo citadino. E se eu me perder neste tecido urbano de paredes e escritas, terei um pouco do conhecimento de seu emaranhado, seu tecido feito de histórias e poesias, saberei que caí em sua armadilha. Mas, ainda assim, mesmo perdido, serei parte de seu tecido histórico, serei mais um sujeito perdido em sua colcha de retalhos. Ao leitor, deixo a tarefa de cair e sair de todas as armadilhas a que esse texto se propõe, que ele encontre a saída do labirinto citadino do qual esse texto se constitui.

# **CAPÍTULO I**

## **DAS CIDADES POSSÍVEIS E IMAGINADAS**

*Senhora Dona Bahia!  
Permiti, minha formosa,  
que esta prosa, envolta  
em versos,  
de um poeta tão perverso  
se consagre a vosso pé,  
pois rendido à vossa fé  
sou já poeta converso.*

(Cleise Furtado Mendes, 1996, p. 128.)

*Âncoras de ventos rasgam a superfície  
de um mar sem rotas, mar imaginado,  
porque feito do tempo e sua história.*

(Maria da Conceição Paranhos, 1996, p. 100.)

## 2 DAS CIDADES POSSÍVEIS E IMAGINADAS

### 2.1 Inventar a cidade, caminhar sobre ela.

Para caminhar sobre a cidade, há que se deixar caminhar por ela. A cidade é uma espécie de labirinto no qual se encontram várias construções/representações desta, feitas a partir da subjetividade dos sujeitos que por suas vias conhecem e desconhecem caminhos. Uma cidade também é feita a partir do olhar e da relação dos sujeitos com o seu local. Renato Cordeiro Gomes (1994) nos lembra que não há como escapar desse labirinto; ao cruzar seus limites/fronteiras sempre se cai em outra cidade. São como labirintos de gente e de vias escorrendo para todos os lados, são construções históricas e imaginadas.

“A cidade é produto da ‘arte humana’, simboliza o poder criador do homem, a modificação/transformação do meio ambiente, a imagem de algo artificial, de um artefato enfim.” (BRESCIANI, 1997. p. 13). Como “produto da arte humana”, cabem em sua tessitura os conflitos daqueles que formam seu tecido urbano. A relação entre os sujeitos e seu espaço é ainda de conflito entre ser, estar e desejar, dominar e pertencer. O modo como esses indivíduos ocupam e representam seu espaço diz da relação íntima entre ambos, que se procuram e se inscrevem numa espécie de registro que dá conta da ligação entre sujeito e o seu local.

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... que fixam a sua memória. (GOMES, 1994, p. 23).

A cidade da memória é feita também a partir de redes que entrelaçam discursos, imagens que engendram o imaginário urbano. Este é feito através das letras e das experiências que trazemos, não só de pisar e sentir o tecido da cidade, mas das leituras múltiplas que fazemos desse local, de suas histórias contadas e recriadas até mesmo através do discurso

literário que, por vezes, debruça-se sobre a cidade, construindo-lhe sentidos vários. Assim são realizadas cidades diferentes, representações várias que amplificam sua leitura. Não é possível dar conta desse signo de forma totalizante, por suas especificidades, pelas diferenças que constituem o tecido urbano. Mesmo na narrativa histórica de uma única cidade, cabem várias interpretações e sentidos, várias formas de representação de seu palimpsesto urbano. A ideia de palimpsesto é pensada como uma estratégia de leitura dos espaços urbanos, nos quais várias escritas convivem, umas rasurando as outras. Esta ideia é construída junto às “[...] metáforas arqueológicas que sugerem a escavação dos significados, para a [sic] recuperar as ruínas da memória.” (GOMES, 1994, p.78). A cidade seria também “[...] como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido’.” (idem, ibidem, p.78). Dessa forma, nunca temos uma única imagem da cidade, o que temos é uma espécie de mosaico feito de diversas imagens, sendo que, por baixo destas, existem tantas outras que dão corpo à mesma cidade.

Descrever uma cidade é perder-se nela, pois não há como dar conta desse objeto múltiplo. Exemplo disto são as descrições realizadas por Marco Polo, personagem de *As cidades Invisíveis*, de Italo Calvino (1990). Em seu relato, esta personagem não pode evitar perder-se no emaranhado das cidades que encontra. Quando Polo descrevia ao imperador Kublai Khan as cidades conquistadas, percorridas em suas viagens, sabia-se no labirinto citadino. Em seu discurso, esses objetos múltiplos, também construídos através da memória, misturavam-se à sua experiência. Experiência que estaria intensamente ligada a Veneza, uma cidade subjetiva, interiorizada, que marca a trajetória de Polo: Veneza — linha que rasura a escrita/descrição das cidades que encontra —, porque, sendo cidade interior, faz-se presente na montagem do império de Khan. Os relatos da personagem veneziana eram concebidos através de um olhar atravessado pela relação com seu local de pertencimento, relatos particularizados e permeados também pela imaginação. Tudo aquilo que a personagem não podia completar com a descrição física dos locais, servia-se da imaginação e da ficcionalização desses espaços para preencher os vazios de sua memória. Esse processo traria à tona a relação com sua cidade interior, envolvendo-a na descrição das cidades encontradas.

A cidade que Marco Polo carrega consigo, ou melhor, a memória desta, serve ao ato de remontar o tecido, o quebra-cabeça citadino diante do imperador, seu ouvinte e, ao mesmo tempo, leitor/construtor de cidades também imaginadas. O imperador, desse modo, serve à montagem das cidades fictícias e reais, dando-lhes formas e sentidos outros, tanto quanto o viajante veneziano, envolvido pelo discurso das cidades. Veneza, da mesma forma, é a cidade

da qual o viajante nunca conseguirá falar diretamente, mesmo tendo sua fala sempre perpassada por este local, que infiltra a descrição das cidades encontradas/imaginadas e até o olhar que as apreende. Era a partir desse local que seu olhar (ou melhor, sua memória) partia ao apreender outras cidades; Veneza completará a criação/descrição dos seus relatos de viagem. Veneza estará então sempre presente, mesmo na impossibilidade do seu discurso dar conta do que vê. Em sua discussão com o imperador, Polo dirá sobre a ausência de sua cidade em seus relatos:

— *Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.*  
[...]  
— *As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se — disse Polo. — Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco.* (CALVINO, 1990, p.82).

A cidade da personagem acaba por se mostrar coberta por muitos véus, entre eles, a saudade, o sentimento de pertença que prende como laço o veneziano. Coberta por véus, ela se revelará através de leituras outras do espaço urbano, como símbolo enigmático, enquanto ânsia por decifração. A propósito dos véus que cobrem a tessitura do espaço urbano, estes cobrem as outras cidades alinhavadas pelo discurso de Polo. Estas cidades são símbolos da ambição do homem em decifrá-las, objetos multifacetados que, não por acaso, recebem nomes femininos, nomes que batizam os locais descritos ou imaginados pelo viajante veneziano.

Se a cidade é um símbolo marcado pelo desejo e tentativa de construção, controle e decifração constante de seu espaço, também o ser feminino foi, durante muito tempo, e ainda é descrito enquanto misterioso, enigmático, obscuro. Estas são imagens que ainda perduram na representação do imaginário construído sobre as mulheres, marcadas e justificadas também através da tentativa de controle do discurso oficial.

Como tocar a cidade e dar conta das suas imagens? Como descrevê-la, sem perder-se no emaranhado de suas vias, de seus caminhos, da cidade particular que cada um de nós faz de seu espaço? Nas cidades edificadas pela memória e pela imaginação, pela experiência, por letras e desejos: como conhecer seus caminhos?

A forma de leitura empreendida por esse texto é deixar-se à deriva, tornar-se como “o vento-galileu/ Caminheiro das águas”<sup>1</sup> (FRAGA, 2000, p. 15), caminhar sobre o seu território, perpassar a cidade através do olhar, conhecer e desvendar seus véus, sabendo que outros véus sempre serão sobrepostos sobre o seu tecido, sempre em constante reinvenção. Ser como o “vento-galileu” é estar atento às descobertas feitas sobre a caminhada/leitura da cidade.

No meio de tantas vozes, de sujeitos diferentes, nossa caminhada/leitura é sobre as imagens da cidade em *Sesmaria*<sup>2</sup>, de Myriam Fraga, cidade particular, subjetiva, feita por diversas faces que a escritora constrói a partir do olhar. Como a personagem Marco Polo, a escritora percorrerá a sua cidade, sua porque também subjetiva e imaginada. A estratégia de reconhecimento do lugar utilizada pela escritora é enveredar-se pela história da cidade, reconstituindo seus caminhos também através da memória e da imaginação. O resultado é uma cidade feminina, marinha, mas não só, à medida que a leitura do livro avança, outras faces vão sendo sobrepostas, formando um palimpsesto citadino. Portanto, não se trata de uma cidade previsível, seu signo é o mistério.

Se as cidades são enigmas inscritos pelos sujeitos que as constroem, enquanto realidade, não há como ler através dessas vozes uma única cidade. Ela é múltipla como o corpo dos sujeitos que transitam por ela. As suas formas de representação são redes tecidas pelo imaginário urbano. Nestas redes, há o entrelaçamento do discurso histórico, demarcando-lhe uma origem. A construção do imaginário urbano é realizada em conjunto com o discurso histórico, “é preciso construir-lhe uma história, revelar uma origem, eternizar uma memória.” (PECHMAN, 1999, p. 63).

O discurso poético, em *Sesmaria*, para tocar a história da cidade, cola a voz do sujeito ao corpo da cidade, relendo as pegadas, os vestígios da cidade antiga e do presente, igual e diversa da antiga Cidade da Bahia. Uma imagem que não se perde, não completamente, uma vez que esta aparece registrada em ruínas, em calçadas, no “sopro de antigas paisagens e outros símbolos manchados” (FRAGA, 2000, p.11), usando a expressão do poema *A cidade*, do livro em estudo. Mesmo o discurso histórico, retomado para dar voz à cidade particular, participa também deste viés da ficção. Não se trata de reconstrução do

---

<sup>1</sup> Estes versos estão presentes no poema “E a noite”, de Myriam Fraga, do livro *Sesmaria*, que compõe a base de estudo deste trabalho.

<sup>2</sup> A primeira publicação de *Sesmaria* é de 1969, quando recebe o Prêmio Arthur de Salles. O livro utilizado por esse estudo é uma edição comemorativa aos 450 anos da Cidade do Salvador, pelas Edições Macunaíma, editado em 2000.



discurso oficial, mas de tomar posse de dados históricos, relendo-os a partir da imaginação e da rememoração, das entrelinhas, através da poesia.

É tocando sempre o tecido histórico, em *Sesmaria*, que o sujeito enunciator dos poemas busca desvendar e compreender seus próprios caminhos. No caso, a Cidade da Bahia (ou a sua representação) retoma suas origens no período colonial, muito embora os poemas se voltem ao presente. Esse espaço é permeado pela forma de olhar da escritora que tece, em letras, um espaço urbano subjetivo.

O olhar sobre a cidade cola presente e passado, demarcando uma fusão de temporalidade. A oposição entre esses tempos é uma construção. (LE GOFF, 2003). Devemos lembrar também que o tempo que rege a poesia lírica é sempre o eterno presente, não importando para que época o poema aponte. O passado em *Sesmaria*, como não poderia deixar de ser, é igualmente uma construção, feita através de fatos ou dados erigidos enquanto históricos e da ficção que, através da poesia lírica, mistura memória individual e coletiva. O passado, do mesmo modo, é do sujeito enunciator dos poemas, um passado que muda de acordo com a viagem/leitura que este realiza sobre sua cidade, de certa forma, recompondo-a no presente, através da própria imaginação, assim como a personagem veneziana, de Italo Calvino.

Para realizar a busca/conhecimento da cidade, ou melhor, de sua representação, no livro de poemas *Sesmaria*, o sujeito enunciator vai ao encontro de outra, perdida no tempo pretérito, mas que se atualiza no presente, inscrita em dados da história que unem o imaginário urbano ao imaginário nacional. Orlandi nos diz que, quando pensamos a cidade, introduzimos de imediato uma relação com a nação. O corpo da cidade, ao contrário do corpo da nação, é mais perceptível. Sua estrutura é palpável. A cidade é moldável, suas formas podem ser representadas em uma dimensão mais sensível, além de introduzir uma relação de cidadania com o corpo dos sujeitos que participam e partilham desse local. (ORLANDI, 2004). Seus caminhos são feitos também dos corpos daqueles que por suas vias e veias transitam, como transeuntes que conhecem seu território de perto e perfazem seus caminhos. A nação, enquanto entidade abstrata, não se deixa ver. Entretanto, a cidade tem formas visíveis, sendo perceptível à primeira instância.

O imaginário de nação é circunscrito ainda pela necessidade de se forjar uma unidade coletiva e espacial que dê conta dos destinos de um país, fundamentada no ideal de soberania, que também se assenta nas diferenças culturais entre os povos das diversas nações. Esse imaginário foi também firmado através das literaturas nacionais. No caso do Brasil, o projeto do romantismo brasileiro foi o responsável por construir sentidos e dar unidade para uma

nação recém independente de Portugal. Através dessa literatura, investiu-se no mito fundacional do Brasil, imaginado a partir da união dos povos ibéricos e ameríndios, numa pretensa unidade de todo o território brasileiro, que excluía o elemento negro da sua origem. Esse mito retirava da forjada origem brasileira todo o histórico de violência que fez parte de sua formação e, portanto, passava por cima das diferenças que compõem o caldeirão étnico da formação da identidade nacional.

A nação, segundo Benedict Anderson, é uma comunidade imaginada, suas fronteiras são imaginárias, assim como o senso de pertença de seus membros. (ANDERSON apud HALL, 2002). Desse modo, pertencer a uma comunidade local, como a cidade, é uma realidade mais palpável, por suas fronteiras, pelo seu território ser mais concreto (ao alcance do pretense controle humano) e por suas diferenças culturais serem mais visíveis e sentidas. Pensar a cidade seria introduzir de imediato uma relação com um ideal de cidadania, composto por regras do bem viver em seu espaço, através das regras de sociabilização.

No século XIX, a literatura desloca a imagem da nação, pelo interesse pelas grandes cidades, como nos dirá Pechman (1999). Esses locais representariam o corpo da nação, entendido, doravante, pelas relações vividas no espaço urbano. As grandes cidades são a novidade no século XIX, não pela cidade em si, uma vez que, conforme o autor, “[...] cidades, as conhecemos desde os confins da história [...]” (PECHMAN, 1999, p.66). A novidade seria o fenômeno urbano: estaria na experiência das grandes multidões que passam a povoar as capitais, nas grandes cidades, pessoas vindas de várias partes do país, regidas pelo individualismo, pela “[...] experiência da destruição dos laços comunitários e a vivência da dissolução das referências sócio-culturais que orientavam o cotidiano dos indivíduos.” (idem, ibidem, p.66). Também são esses laços que Myriam Fraga intenta restaurar na poesia de seu lugar. Reconstruir os fios citadinos através de seus versos, como os fios de Ariadne, que tentam recompor os caminhos perdidos no labirinto urbano.

A busca da cidade antiga da Bahia é a busca do conhecimento de outra cidade, mas também parte de uma experiência interiorizada. Fraga dirá sobre sua escrita: “Recordar para conhecer e, ao conhecer, salvar-se. Regressar no tempo através da Poesia, que é conhecimento, mas é, também, purificação e ascese [...]” (FRAGA, 2008, p. 218)<sup>3</sup>. Ofício de poeta, desse modo, seria o ato de recordar e, através deste, falar aos outros. O conhecimento de sua cidade, ou as representações que faz desta, se dará através do ato da recordação, do

---

<sup>3</sup> A citação acima está presente no livro *As purificações ou O sinal de talião*, trata-se de uma espécie de apresentação do livro, nas palavras da autora, “um roteiro de viagem”, intitulado: “Explicação (quase) desnecessária”.

regresso no tempo, que se traduzirá em conhecimento do próprio sujeito e da cidade que intenta apreender pelo discurso poético.

A busca pode ser feita através dos caminhos desconhecidos da cidade (imaginada ou não). “Ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo. Ou seja, se não tentar por conta própria os acasos que a tornam imprevisível e lhe dão o mistério da unidade mais dela.” (PIRES apud MARGATO, 1999, p. 39). A busca é a mesma empreendida pelo sujeito enunciador do poema *Adolescer: A metrópole*, da escritora baiana Maria da Conceição Paranhos, se deixar levar pela cidade, ser parte dela, como sangue em suas veias:

[...] Sem roteiros, andar pela cidade,  
convivendo com seus cantos e ruelas –  
cada lugar inscrito no seu corpo,  
enquanto ocorre o espetáculo:  
as amplas avenidas e a busca  
da cidade como agulha no palheiro.

Como estancar esse andar de peregrino,  
confundir-se com todos, ser igual?  
Mas sendo igual. E tão diverso. [...]

(PARANHOS, 1996, p. 19)

Sem roteiros, o sujeito enunciador se deixa levar pelo caminho/leitura de sua cidade, personificada em letras, mas também no próprio corpo. O corpo da cidade e o do sujeito se fundem, se completam como um só, e, mesmo sendo um, sabe-se apenas como uma pequena partícula deste espaço, composto por tantos outros “peregrinos” que o transitam. O espetáculo das amplas avenidas confunde e embaralha os corpos em seu quebra-cabeça incompleto. Estar na cidade grande é perder-se na multidão, “confundir-se com todos”, mesmo sendo um, é embaralhar-se junto a outros indivíduos, em sua caminhada, na jornada peregrina, buscando a cidade “como agulha no palheiro”. Tão diversa e, ao mesmo tempo, igual, ligada também à experiência daquele que vive a cidade na própria pele, particular, feita de letras e desejos. É uma busca solitária por um enigma que está sempre a se refazer. Se nos poemas de Myriam Fraga já não encontramos a cidade da multidão, é também por sua poética recorrer a uma analogia de um período anterior ao fenômeno urbano do século XIX, perpassando a cidade em sua origem, através da própria subjetividade.

A cidade moderna — a megalópoles —, não importa como seja nomeada, traz a solidão das massas para o cenário das cidades. Se no século XIX começa, como nos diz Pechman, um interesse maior da literatura por esse objeto múltiplo, na tentativa de compreensão de seu espaço, é porque a cidade acaba por se tornar o mais complexo labirinto. Perder-se nessa cidade “[...] significa a perda do sentido direcionador, mas faz da percepção uma experiência emocional [...] Perder-se nesse labirinto requer sabedoria, para achar a cidade e a si próprio.” (GOMES, 1994, p.65). Buscar os sentidos da cidade é buscar também os sentidos para si mesmo.

O encontro/conhecimento desse local se dará na interação entre sujeito e cidade. Nessa interação, um é parte do outro, não se desvinculam. Estão embutidos neste tipo de leitura tanto o sentimento de pertença que envolve o indivíduo na leitura/construção do seu local quanto os conflitos que fazem parte dessa relação. Pertencer, porém, nem sempre se traduz em conhecimento, é preciso investigar a cidade, até mesmo através de dados construídos como históricos.

Desconhecer seus caminhos é, por vezes, desconhecer as narrativas históricas que permeiam e dão sentido ao seu território que, teoricamente, compõe uma memória comum à comunidade local. A constituição dessas histórias se dá através dos relatos daqueles que viveram, em outros tempos, sobre a cidade, do sentimento de pertença que prende o corpo da cidade ao corpo daqueles que partilham e transitam sobre os seus caminhos, e, do mesmo modo, através do discurso histórico, do registro dos acontecimentos ocorridos sobre a cidade. Porém, a expressão “desconhecer caminhos”, que empregamos nesta leitura, diz também da busca de compreensão do tecido histórico, feito a partir dos diversos sentidos e leituras do tecido urbano, muitas vezes produzido através da literatura.

Há histórias que só os mais velhos ou a literatura podem nos contar sobre a cidade antiga, de décadas passadas, nas quais os “espigões”, os prédios que invadiram a paisagem urbana, não existiam; em um tempo em que esse território ainda não havia se entregado ao surto de modernização. Os grupos sociais que vivenciaram a cidade em outra época reativam e atualizam as imagens citadinas através do ato de lembrar, promovendo, muitas vezes, uma rasura do espaço urbano, somando essas lembranças à imagem da cidade como a conhecemos nos dias atuais. “A memória apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos.” (GOMES, 1994, p.66). Recordar, então, é tarefa que recompõe os lugares antigos da cidade contemporânea, mas só

pode recordar aquele que é pleno de experiências, como o narrador clássico benjaminiano<sup>4</sup>, nunca aquele esvaziado destas.

Os vínculos deixados sobre o espaço antigo não poderão ser destruídos, serão reativados pelas experiências e pelos diversos vestígios que permanecem ainda sobre a cidade atual, neste espaço sempre reeditado, através da memória.

Podem arrasar as casas, mudar o curso das ruas; as pedras mudam de lugar, mas como destruir os vínculos com que os homens se ligavam a elas? Podem suprimir sua direção, sua forma, seu aspecto, estas moradias, estas ruas, estas passagens. ‘As pedras e os materiais não vos resistirão’, diz Halbwachs. ‘Mas os grupos resistirão, e, neles, é contra a resistência mesma, senão das pedras, ao menos de seus arranjos antigos que vos batereis. [...]’. À resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo. (BOSI, 1994, p. 452).

Assim, a cidade é também reativada pela memória, seja daqueles que viveram em tempos antigos (conhecida através de relatos), seja pela lembrança e imaginação que reinventam a imagem de uma cidade histórica, patrimônio cultural, diversa da cidade atualizada no presente, diferente, outra, porém em constante reinvenção. Pensar as cidades a partir de suas semelhanças é menos produtivo do que pensar as cidades através de suas diferenças; no caso da Cidade da Bahia, essa diferença estará em sua constituição histórica. Essa cidade intenta guardar sua memória como a cidade de Zaíra:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p.14).

Calvino, mais uma vez, dá voz a Marco Polo, falando da cidade de Zaíra, que, em comum com as cidades de pedra, cal e discurso, tem sua memória como uma espécie de

---

<sup>4</sup> Trata-se do narrador clássico analisado por Walter Benjamin, no ensaio “O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, este ensaio está presente no livro *Magia e técnica, arte e política*, editado em 1989 pela editora brasiliense.

esponja que seleciona as imagens que deseja fixar, de seus sítios, de suas lembranças, ou melhor, de seus vestígios antigos que estão contidos na palma da sua mão. As *idades invisíveis*, assim como as cidades de pedra e cal, trabalham a própria memória através do ato de lembrar e esquecer. Esquecer, entretanto, não é apagar o passado da cidade moderna, é torná-lo um latente incômodo que está nos “arranhões”, nas “esfoladuras” que rasuram a cidade, atualizando-a.

O que resta no solo urbano moderno e atual da cidade dos séculos XVI, XVII e XVIII são vestígios, são fachadas, sobrados, igrejas, calçadas que levaram séculos para serem construídas, mas nada disso, em seu presente, traz a cidade do passado de volta, a não ser através da memória, dos seus registros históricos e dos vestígios que restam em seu solo. Sendo assim, há a convivência de duas ou mais cidades diferentes, locais moldados por discursos históricos, literários e pessoais; pelas vidas de cada um de nós, que reinventa a cidade através das próprias lembranças, que traça seus caminhos por meio da memória. Segundo Maria Stella Bresciane:

A cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica, diversa e semelhante na forma como se vê nomeada. (BRESCIANE, 1997, p.13).

A cidade simbólica é feita dos desejos, da vivência sobre o seu espaço, das recordações, das representações literárias e históricas do seu tecido. Cidade labiríntica e moldável, também por ser feita do corpo dos sujeitos que transitam em suas veias ou vias, cidade feita também da substância da memória: as lembranças, o esquecimento e a imaginação.

## 2.2 Onde tecido histórico e tecido literário se tornam um só.

O discurso histórico dá conta do Brasil, a partir do seu “embrião”, que seria a chegada dos portugueses à Bahia. Em entrevista à SBPC: Sociedade Brasileira para o

Progresso da Ciência<sup>5</sup>, Evelina Hoisel nos fala um pouco da versão historiográfica deixada no registro da memória da cidade e do país.

Na versão de uma história do Brasil que se inicia em 1500 e se propaga até o final do século 19, ou até mesmo no final do século 20, a Bahia é uma espécie de matriz do Brasil, não apenas no sentido de ter sido a terra-mater do Brasil, o local onde chegaram os portugueses, onde começou a se constituir uma determinada história - que nós conhecemos tal como nos foi contada - como também no sentido de ser a matriz da nossa primeira identidade pela superposição de raças, etnias e culturas, desde o início da colonização. [...] Nós hoje reinterpretemos essa história e, reinterpretando-a, revemos também nosso processo identitário: que diálogos e que recalques foram registrados, que elementos foram trazidos à cena de uma determinada historiografia e que aspectos foram recalçados, relegados, neste mesmo cenário. (HOISEL, 2001).

A apropriação do discurso historiográfico e a sua reinterpretação, sua releitura, são feitas reavaliando os dados históricos em suas brechas, em seus recalques. Releitura esta que pode ser realizada através do/no texto literário. Assim, lemos no livro *Sesmaria* uma reinterpretação desse discurso, que começa seu percurso sobre a história nacional pela fundação da Cidade do Salvador.

A primeira publicação do livro em estudo é datada do ano de 1969, é no contexto da ditadura militar que a escritora Myriam Fraga intenta descrever a sua Cidade do Salvador, recuando ao passado colonial. Este passado perpassa desde a fundação da cidade, no século XVI, à Invasão Holandesa, século XVII, indo até a sua atualização no presente. O livro é dividido em quatro partes, de subtítulos *A cidade*, que demarca a sua fundação; *Os fantasmas*; *Os naufrágios* e *Os invasores*, pondo em diálogo a cidade do presente (seja do contexto do livro em questão ou o presente do leitor que, através da leitura dos poemas, atualiza a imagem da cidade) e a antiga Cidade da Bahia. Mas a imagem da Cidade da Bahia, mapeada no livro estudado, configura-se como um signo incômodo. Este signo aparecerá muitas vezes na literatura baiana, em que há o entrelaçamento de seu presente, em ruínas, sempre em confronto com seu passado histórico; na imagem do conjunto arquitetônico colonial da cidade, impregnada por certo saudosismo, pelos séculos de história que construíram esse espaço urbano.

---

<sup>5</sup> Na página da web da SBPC, sob o título *Bahia, bahia, que lugar é este?*, encontram-se disponíveis várias entrevistas, com personalidades diversas que procuram definir a Bahia e buscam os diversos sentidos deste lugar. Estas entrevistas estão disponíveis em: <http://www.sbpccultural.ufba.br>

Nestas representações, por vezes os casarios antigos, igrejas e sobrados — a própria cidade — aparecem personificados, são como personagens que falam de suas trajetórias, a exemplo do poema *A cidade*, de Fraga, presente no livro em estudo, e do livro *O Largo da Palma*, de Adonias Filho. Em *O Largo da Palma*, que dá nome ao livro e aparece como local das ações e relações das personagens, Adonias Filho dará voz à Cidade da Bahia, através das personagens que vivem sobre a parte antiga da cidade, que circulam pelo Centro Histórico de Salvador, a exemplo da novela *Os enforcados*. Nesta novela, retomando o tempo do regime monárquico absolutista de Dom João, príncipe regente de Portugal e de seu Império, Adonias Filho recriará o cenário da Sedição de 1798, registrada na História do Brasil como uma tentativa de organização e resistência, um desafio à ordem colonial vigente. (TAVARES, 2008). Na novela, a personagem “o ceguinho da Palma”, que leva em seu apelido a identificação com o lugar, é levada pelas mãos da personagem Valentim para ver o “espetáculo dos enforcados”: mulatos pobres que participaram da Sedição e iriam ser enforcados na Piedade. Valentim guiará o cego pelas ruas de Salvador até o local da forca. Antes mesmo de presenciar a forca dos condenados, o cego já sente a diferença daquele dia, na tristeza e no vazio das ruas. Ao final do percurso e do “espetáculo” que Valentim, triste e emocionado, mal consegue narrar, “o ceguinho da Palma” agradecerá por não poder enxergar e não ser testemunha ocular da tristeza e crueldade contra o povo pobre da Bahia.

A personagem é a prova de que não é preciso ver a cidade para senti-la, essa cidade é perceptível também através dos outros sentidos, da própria atmosfera, ou melhor, do próprio contexto no qual está inserida. Tanto em *O Largo da Palma* quanto em *Sesmaria*, o cenário traduzido pela literatura é o cenário colonial, em períodos diferenciados, mas ambos traduzem um contexto bastante marcado pela violência do poder da metrópole portuguesa sobre uma cidade, um Brasil colonial.

TRISTE FOI O DIA EM SALVADOR DA BAHIA e no Largo da Palma.  
[...]

A Piedade ficava perto e, se faltavam às ruas daquele lado sobrados como na Barroquinha, pequenas casas estreitas não permitiam o vazio. Escravos, nos dias comuns, puxavam carroças. Crianças corriam, aos gritos, frente às residências. Havia mesmo certo movimento de povo que ia e voltava, negros e índios quase nus, padres e freiras uma vez por outra, zona de gente pobre [...]. Mas, como no Largo da Palma, tudo se fizera diferente nas ruas que levavam à Piedade. A Bahia, naquele dia, não era a mesma. E por isso foi que, ao começar a andar, conduzindo-o pelo braço como um guia, Valentim ouviu sem surpresa o que o cego disse:

— A cidade parece triste.



— A Bahia nunca foi alegre — Valentim, abaixando a voz, disse por sua vez. — Uma cidade com escravos é sempre triste. É muito triste mesmo. (ADONIAS FILHO, 1990, p.85).

Assim também aparecerá essa cidade nas obras de Jorge Amado: cidade pobre, cheia de vestígios históricos — casarões e sobrados, muitos encontrados no Pelourinho —, enfim, de todo o Centro Histórico, onde as personagens circulam e denunciam as relações problemáticas com seu local. Um espaço de relações desiguais, da população pobre e negra, em uma história de exploração, preconceito e exclusão, na qual as personagens vão construindo sentidos diversos para a Cidade da Bahia e para a própria identidade dos sujeitos que compõem o lugar.

A literatura baiana tem, em suas narrativas e poemas, dado espaço à Cidade da Bahia, suas mazelas e belezas, seus problemas sociais, sua história rica em detalhes e fatos que perfazem, por vezes, a história da cidade e parte, também, da história do Brasil. Mas nessa literatura, a cidade aparece sob o signo do incômodo, denunciando as faces desiguais do seu território. O desconforto em *Sesmaria* está representado no recuo no tempo, ou melhor, na retomada de outro tempo, da antiga Cidade da Bahia do período colonial. Este recuo pode denotar um descontentamento com o presente no qual estão inseridos o livro e o próprio sujeito enunciativo dos poemas, o contexto ditatorial.

Em *Sesmaria*, não há como escapar do discurso histórico, uma vez que o livro pode ser lido como uma releitura da antiga Cidade da Bahia, numa espécie de épica moderna, em que se dá voz à cidade do passado e do presente, buscando a conservação e compreensão de sua história. O livro relê a cidade em suas origens, cidade colonial, anterior tanto ao seu crescimento desordenado e populacional quanto à sua modernização. O foco do livro é a cidade marinha, inquieta, rodeada de mar, a fortaleza quase esfacelada, em ruínas, que se fez e se faz ilha, em isolamento. Porém, nesta cidade, as raízes negras estarão presentes na própria constituição do espaço. Recorramos ao poema *Os ancestrais*, que faz referência à festa popular de “Reis”, comum ao Recôncavo baiano e também à Cidade do Salvador, tradição popular que vem se perdendo ao longo dos anos. O poema trata da própria ancestralidade de Salvador, da mistura étnica que forma seu povo.

As folias de Reis foram introduzidas no Brasil pelos portugueses no período colonial. Eram realizadas como homenagem aos reis magos que visitaram Jesus em seu nascimento. A festa tomou proporções maiores, popularizando-se em todo o nordeste, principalmente nas

idades do interior. Foi mantida, ao longo dos séculos, como tradição, principalmente pelos afrodescendentes, mas muito dessa festa popular se perdeu.

A festa de Reis era feita entre amigos e conhecidos que saíam de casa em casa, dançando e cantando músicas alusivas ao nascimento de Jesus. Era comum nessa festa a arrecadação de alimentos e dinheiro para a realização do evento. Mas, devido às modificações que também as cidades do interior vêm sofrendo ao longo dos anos (dentre outros motivos, por causa da violência que invade esses espaços e da falta de interesse da população mais jovem em levar adiante as tradições dos mais velhos), essa festa popular tem perdido força e desaparecido de vários locais. A festa é a primeira referência negra que aparece no poema:

#### Os ancestrais

Meu avô, passadas mágoas,  
Reisados de maravilha,  
Sou teu neto ou teu pecado?  
Nascido de velas livres,  
Batizado no oceano,  
Marcado com ferro em brasa.

Meu avô, meu marinheiro,  
Galera real, gaivota,  
Remo escrevendo na tarde,  
Pergaminho que se arrasta,  
Biografia ou astrolábio,  
Minha rota ou meu naufrágio.

Nereida, tritão, sargaço,  
Minha origem foi um mapa,  
Minha infância uma rosácea  
De sal. Meu destino o cais.

(FRAGA, 2000, p. 36)

O sujeito enunciativo parece lembrar tanto a liberdade antes do cativo quanto a escravidão, os navios negreiros e os porões nos quais os africanos escravizados muitas vezes perdiam a vida. Relembra também toda sorte de violência sofrida pelos africanos no contato com os europeus, atravessando o oceano em direção às terras desconhecidas do Brasil. Trata-se de uma origem violenta, que está nas imagens da “rosácea de sal” e do “destino de cais”, lembrando o destino de abandono e marginalização a que foram expostos os afrodescendentes. Os “Reisados de maravilha” lembram tanto os festejos de reis quanto a

miscigenação do povo, não como um acontecimento natural, quando diz: “Sou teu neto ou teu pecado?”. O sujeito é, do mesmo modo, descrito como: “Nascido de velas livres” e “Marcado com ferro em brasa”, a violência da origem marca a ancestralidade e a miscigenação que o título do poema nos aponta. As mágoas são passadas, mas os ferros em brasa ainda marcam a lembrança da violência no corpo. São cicatrizes que talvez perdurem sob/sobre o corpo do sujeito enunciador, por isto este se diz, ao mesmo tempo, o “neto” e o “pecado”, “rota” e “naufrágio” — e não uma coisa ou outra. As velas livres relembram a liberdade perdida, na origem, ser “rota” e ser “naufrágio” mostra que esse sujeito, assim como a cidade, nasceu também do ato da violência, das rotas que são perdidas no caminho.

O livro *Sesmaria* dialoga com o discurso histórico a partir do próprio título, retomando as concessões de terras pelos donatários aos colonos. Segundo Luís Henrique Tavares (2008), pela lei portuguesa, todo e qualquer cristão podia requerer sesmaria, contanto que as terras estivessem desocupadas e que fossem conquistadas em guerra contra os índios, ou quando já pertenciam a algum “antepassado requerente”. Tavares esclarece que esta forma de ocupação de terras já era utilizada na Roma antiga. Em Portugal, esse tipo de regime de concessões de terras teria sido registrado durante o reinado de Dom Fernando (1345-1383), com o interesse de incentivar a produção em terras improdutivas. Segundo o mesmo historiador, no caso das terras brasileiras, as sesmarias teriam tomado dimensões incontroláveis devido à extensão do seu território, desenvolvendo-se em forma de latifúndios. “A carta de doação de uma sesmaria estabelecia que tivesse ‘meia-légua’. Mas como limitar ou demarcar com exatidão uma sesmaria nas vastidões de terras da Bahia no período colonial?” (TAVARES, 2008, p.87). Estabelecer um Governo-Geral foi também a forma mais segura, pensada pela Coroa portuguesa, de tomar posse do território, através de instituições políticas, administrativas e econômicas. Assim nasce esta Cidade da Bahia, plantada sobre o mar, vigilante sobre as fronteiras marítimas de seu espaço, como centro administrativo da Coroa portuguesa.

A construção da Cidade do Salvador é realizada, portanto, como estratégia político-administrativa da Coroa portuguesa em povoar e controlar o território “achado”, impedindo que este se tornasse mercado produtor para outros povos europeus que participavam da mesma sanha por novos mercados, novos domínios. Em virtude da extensão da colônia (mais precisamente o litoral, território ocupado inicialmente pelos portugueses), para a Coroa portuguesa, era extremamente difícil controlar toda a faixa territorial brasileira contra as invasões de outros estrangeiros interessados no lucro. Como esclarece Milton Santos em *O Centro da Cidade do Salvador*: “Descoberta havia quase meio século, a antiga colônia

portuguesa, com seu litoral enorme e desprotegido, representava uma presa fácil para as outras nações que a queriam conquistar.” (SANTOS, M., 2008, p. 39).

A data simbólica, 29 de abril de 1549, foi escolhida como marco da edificação da cidade, por marcar a chegada do primeiro governador-geral do Brasil. A cidade foi erguida, segundo Tavares, como uma “cidade-fortaleza”, nos moldes das cidades medievais, mais precisamente a Lisboa portuguesa, com ruas estreitas e longitudinais. De acordo com o mesmo historiador, o traçado antigo da cidade possuía uma praça quadrada, onde se localizavam a Casa dos Governadores e a Casa da Vereança, da qual partiam as ruas Direita do Palácio, ou dos Mercadores (atual rua Chile), a da Ajuda e as ruas transversais do Tira Chapéus e das Vassouras. Esse antigo traçado possuía dois caminhos que levavam para a praia: um ao sul, pela ladeira da Igreja da Conceição, e outro ao norte, pela Fonte do Pereira, que abria caminho, por terra, à antiga Vila do Pereira, segundo o mesmo historiador. A Vila Velha, como era chamada, fora construída pelos tupinambás e, posteriormente, destruída em guerras por esses mesmos índios. (TAVARES, 2008). Isto nos leva a acreditar que o lugar escolhido por Tomé de Sousa para erguer a cidade era, também, uma espécie de resposta à resistência desses índios. Esta crença pode ser confirmada pelo fato desse governador-geral ter punido todos aqueles que se envolveram na destruição da antiga vila. Punir é mostrar as novas regras do jogo, no qual o governador representa a vontade da Coroa portuguesa em gerir os destinos da colônia, e esta vontade deve ser soberana. A cidade fora criada para ser o ponto de contato e gerenciador das outras capitânicas do Brasil, servindo à sede do Governo-Geral do Brasil. Na visão de Tavares, nascida em dupla condição de fortaleza, tanto no que tange a sua condição de entreposto comercial, quanto em ser o centro administrativo do poder colonial.

Fraga também nos dirá dessa cidade: “O sítio foi escolhido como sítio de defesa. Uma cidade que fosse ao mesmo tempo uma fortaleza. Daí ela ser colocada em cima de uma montanha, facilmente defensável. Assim, nasceu para ser o centro do poder colonial, de acordo com um traçado previamente planejado [...]” (FRAGA, 2001)<sup>6</sup>.

A cidade teria sido plantada em sítio rico e propício a sua função de defesa, conforme descreve Milton Santos: “[...] o cume de uma colina, caindo em forte declive até a extremidade das margens de uma baía abrigada sobre um dos lados da península que separa a Baía de Todos os Santos e o oceano Atlântico.” (2008, p. 39). É sobre a colina que Tomé de

---

<sup>6</sup> Nas já citadas entrevistas contidas no site da SBPC, Myriam Fraga também fala de uma cidade que nasce como uma fortaleza, assim como no discurso historiográfico de Tavares, idealizando esse espaço, entretanto, nos poemas do livro *Sesmaria*, essa mesma fortaleza parece também ser tecida de material frágil, precário.

Sousa edificará a Cidade do Salvador, local estratégico que serviria ao propósito de defesa e comunicação do território, mas esta foi erguida, segundo o mesmo sociólogo, como uma cidadela de casas de sopapo, coberta de palha e cercada por muros também de taipa, era, portanto, uma fortaleza frágil. Erguida da precariedade, da ausência de materiais para a construção, como pedras e cal, a cidade desfaz a imagem da fortaleza original. A pretensa fortaleza nasceu do barro e da precariedade dos materiais com que fora construída, assim como da exploração da mão de obra escrava e da violência sobre os mesmos índios (escravizados ou não) que serviram à edificação da antiga Cidade da Bahia.

O sítio escolhido para erguer a cidade era ainda desconhecido dos portugueses, estrangeiros nestas novas terras. Só seria possível obter informações sobre onde encontrariam os materiais para a construção da cidade através dos índios. É natural que, pela hostilidade estabelecida entre portugueses e tupinambás, essas informações fossem sonegadas no momento em que se deu a edificação da Cidade da Bahia. Portanto, a fortaleza já nasceu fragilizada, tanto nas relações existentes em seu espaço, quanto nos materiais que a constituiu. Jacques Le Goff nos lembra que:

As condições nas quais trabalha o historiador explicam, ademais, por que foi e continua sendo sempre colocado o problema da *objetividade* do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. (LE GOFF, 2003, p.11). [grifo do autor]

Se com isto Le Goff não quer dizer falseamento dos fatos históricos, nem tirar da ciência histórica o caráter de objetividade, ao menos deixa claro que, no trabalho de manipulação de dados ou fatos, a escolha é realizada por um sujeito que usa também de critérios próprios para a seleção do que deve ser enunciado. E escolhas são feitas sempre em prejuízo de outras. O discurso histórico é produzido a partir de um olhar, um ponto de vista, do qual também participa a subjetividade do sujeito e sua relação com a sociedade à qual pertence e em que atua.

O discurso histórico de Tavares, assim como o literário de Myriam Fraga, insiste e investe na construção da cidade enquanto fortaleza. A cidade é tecida também através da subjetividade dos sujeitos que selecionam imagens para a sua construção e descrição, enquanto espaço, perfazendo seus caminhos, seu presente e seu passado. Ambos os discursos

se inscrevem enquanto históricos. O discurso teórico e científico se quer objetivo e imparcial no relato; o poético acaba por reler e até reinventar a cidade, a partir de dados da memória histórica, particularizada por meio da própria subjetividade que recria o espaço urbano. Portanto, podemos ler na poesia de Myriam Fraga também uma espécie de documento histórico, tecido com traços literários, uma “[...] história do *imaginário*, que permite tratar os documentos literário e artístico como plenamente históricos [...]” (LE GOFF, 2003, p.11) [grifo do autor].

A paixão que a história e o mito exercem sobre Myriam Fraga está presente em sua escrita, a exemplo dos livros *Os deuses Lares*, *A lenda do pássaro que roubou o fogo* e *Femina*. Nesse último livro, as personagens femininas (literárias, míticas e históricas) compõem o fio condutor do texto, como a Penélope (de Homero), a Joana D’Arc, a Maria Bonita, entre outras. Personagens que servem à releitura do sujeito feminino e à reflexão da condição feminina em seu percurso na história. A paixão pela história, experienciada em *Sesmaria*, do mesmo modo, faz nascer uma cidade feminina, cheia de mistério, felina, sensual. As personagens representadas no livro *Sesmaria* recompõem a cidade aos poucos, numa espécie de reconstituição da memória coletiva da Cidade do Salvador.

Percorrer esta cidade descrita pela história e registrada também pelo texto literário não deixa de produzir certo estranhamento. Mais uma vez é necessário fechar os olhos para seguir as pegadas da cidade antiga e da cidade atual, ou até visualizar seu sítio antigo, anterior à sua edificação. O ato de imaginar e ficcionalizar a cidade, nos versos de Fraga, serve ao propósito deste resgate da memória, que, em outros termos, poderia ser impossível.

Por vezes nos deparamos com imagens diferentes: a cidade em sua origem, diria até antes de sua edificação, pura natureza bruta que se ergue do mar, e a imagem da cidade antiga, com casarões da época colonial, muitos atacados pela erosão do tempo, deteriorados. A primeira imagem parece casar com o ideal romântico de descoberta da natureza exuberante do país, numa espécie de tentativa de conhecimento do território e construção de um ideal de pátria, em sua origem, ou melhor, de um imaginário nacional, forjado em letras. Idealização e imaginação traçam uma cidade ainda por vir. A segunda imagem traz uma cidade em constante ameaça, sua história parece atacada por uma espécie de elemento corrosivo que vai consumindo a memória do lugar. Fraga nos dirá sobre a sua relação com esse espaço:

Pra mim, esta cidade é uma ilha, cercada de mar, uma ilha de luz, e sofre uma influência muito grande desse excesso de azul, dessa beleza estonteante.

É uma paisagem belíssima, a da Baía de Todos os Santos, talvez uma das mais belas do mundo, com uma vegetação luxuriante e que deve ter encantado, há séculos atrás, os que aqui vieram pela primeira vez. E até hoje encanta. Por isso, eu temo muito por esse espaço, a cidade que vai sendo destruída pelo chamado “progresso”, com aspas mesmo, porque, se ela foi planejada em seu nascimento, depois foi sendo aos poucos abandonada à própria sorte [...]. Às vezes me dá a impressão de que a cidade está crescendo como se fosse um câncer que vem corroendo sua suposta beleza, seus espaços verdes, suas árvores, tudo sendo destruído pela doença da modernidade, da luta pelo progresso a todo custo e também porque, de repente, ela se transformou em uma metrópole e talvez não estivesse preparada para isso<sup>7</sup>. (FRAGA, 2001).

A memória do sujeito enunciator, no livro *Sesmaria*, através da ficcionalização do espaço, relê os dados construídos como históricos, do próprio registro da cidade do passado e do presente, onde história e memória se tornam um só signo. Não é à toa que existe, ao final do livro, um índice onomástico com informações sobre as personagens que fizeram a história da Cidade do Salvador e, por extensão, a história do Brasil; estas personagens realizam uma espécie de resgate da memória histórica.

Nas palavras de Myriam Fraga, a cidade é também a “quase ilha de sal”<sup>8</sup>, que nasce cercada por mar, que se expande e completa o seu território sobre esse mesmo mar; cidade insular, tantas vezes representada por Myriam Fraga. As imagens presentes no poema *A cidade* mostram essa cidade/fortaleza e também insular representada pelo signo feminino e pela sensualidade. O poema relê a possível trajetória da Cidade do Salvador, narrando a fundação e a decadência do local. A imagem sensual e marinha é criada pelo próprio ritmo do poema, ritmo que parece imitar os movimentos das ondas. É nesse ritmo que a imagem de uma cidade/mulher parece erguer-se do mar no qual foi plantada:

A cidade

Foi plantada no mar  
E entre corais se levanta.  
O salitre é seu ar,  
Sua coroa, sua trança  
De salsugem,  
Seu vestido de ametista,

---

<sup>7</sup> loc. cit.

<sup>8</sup> A expressão “quase ilha de sal” é utilizada por Fraga no poema “Repetição da paisagem”, do livro *Sesmaria*, que será analisado, posteriormente, durante este estudo.

Seu manto de sal  
E musgo.

Armada em firme silêncio  
Dependura-se dos montes  
E tão precário equilíbrio  
Se propõe  
Que, além de porta ou portada,  
De janela ou de horizonte,  
O que a sustenta é o mistério,  
Triste chão, sombra vazia,  
Tempo escorrendo das pedras,  
Lacerado nas esquinas,  
Tempo — sudário e guia.

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

Repete esta dureza,  
Este arfar entre dentes,  
Seu pulmão de basalto  
Onde a morte respira  
E nas sombras da tarde  
Em sangue no poente,  
Abre os olhos sem pálpebras  
E dança. Em maresia  
E estrelas afogada.

E nesta coreografia,  
Sopro de antigas paisagens,  
Um calendário se arrasta  
Nas corroídas legendas,  
Apodrecidas fachadas,  
A mastigar as divisas  
E outros símbolos manchados,  
Nos brasões onde goteja  
O limo do esquecimento.

Não fosse a imaginada  
Profecia, face e apelo  
Das inscrições lapidares,  
Palimpsesto ou astrolábio  
Na pedra, na cal, nos muros,  
Fendida casca de um mundo  
Coagulado em memórias,

Restavam ossos e nomes,  
Desassistida batalha  
Contra o tempo. E esta cidade,



Com seu signo, seu quadrante  
De cristal,  
Sua mensagem de calcário,  
Desfeita em vaga ou soluço,  
Mergulharia no espaço,  
Pássaro alado, albergália.

(FRAGA, 2000, p. 11-12)

A cidade, plantada em mar, espreita o caminhante, assim como o caminhante a espreita, tentando apreendê-la, conhecer caminhos feitos de poesia e história, que perfazem uma construção de cal, letras, desejos e sonhos. “O salitre é seu ar”, é seu tempo que corrói tudo — estradas, vida e até memória, descrita em esquecimento. Seu mistério, diz o poema, é o que a sustenta, mas parece escorrer das pedras, desfazendo-se na liquidez de um chão vazio. Seu mistério está contido, nas palavras de Fraga, nesse chão triste, nesta sombra vazia, lembrando os versos de Gregório de Matos — “Triste Bahia! ó quão dessemelhante/ Estás e estou do nosso antigo estado!”<sup>9</sup>. Gregório de Matos fala de uma cidade degradada pela corrupção, pela ambição de seus governantes, além de precária e empobrecida, apesar de sua riqueza material. De qual cidade falará Myriam Fraga? Da cidade da memória, uma cidade erguida no presente, que participa de um contexto que também é de degradação.

A imagem da cidade/fortaleza é sugerida pelos versos: “Foi plantada no mar”, “Armada em firme silêncio/ Dependura-se dos montes”, “Mas que fera (ou animal)/ Esta cidade antiga [...] Espreitando entre torres”. Estes versos também remontam à fundação da cidade e a sua antiga função de defesa. Mas esta fortaleza, admite o enunciador, está erguida no presente, em “equilíbrio precário”. A representação da cidade como fortaleza, erguida em um passado histórico e rememorada através do discurso poético, convive com um presente de ruínas, sempre sob ameaça do esquecimento: “Sopro de antigas paisagens”, “Apodrecidas fachadas”, “Nos brasões onde goteja/ O limo do esquecimento”.

A cidade/fortaleza não se sustenta em seu presente (como também não pôde ser sustentada no passado), se pensarmos tanto em seu contexto político quanto em sua fragilidade econômica. Não é mais (há bastante tempo) o centro comercial e administrativo, o centro das decisões e atenções, no que tange à esfera nacional. Entretanto, em relação ao Estado da Bahia, Milton Santos afirma que Salvador ainda concentra em seu espaço, quase que completamente, o poder administrativo e econômico, funcionando como uma espécie de

---

<sup>9</sup> Versos do poema *À Cidade da Bahia*, de Gregório de Matos, presente no livro *Poemas escolhidos*, publicado em 2010, pela Companhia das Letras.

“macro-região” centralizadora e fornecedora de bens (que não produz) e de recursos para as micro-regiões. Nas palavras do sociólogo, Salvador, em relação ao Estado “[...] é a grande cabeça sustentada por um corpo frágil. De fato, macrocefalia e pobreza rural são interdependentes.” (2008, p. 67). É a “grande cabeça” que acaba por atrofiar os outros pequenos centros, dentro do Estado da Bahia.

A pretensa fortaleza nasce, nas palavras de Myriam Fraga, “Armada em firme silêncio”, em equilíbrio precário e corroída por salitre. Esta cidade tecida pela escritora parece requerer uma segurança perdida: manter o equilíbrio, mesmo sob o risco de queda, transmitido pelo verbo “dependurar”. A imagem da fortaleza idealizada parece edificar-se e encontrar-se sobre abismos.

O esquecimento faz parte do tecido citadino, está em sua relação com os sujeitos que vivem e percorrem seus caminhos, que circulam em suas vias. Está em sua própria relação com o país. Essas imagens participam das redes de representações da cidade, nas quais as imagens estão sempre sendo remodeladas, sobrepostas como um palimpsesto. Recriando continuamente a própria imagem, a cidade sempre está em constante reinvenção, como o próprio corpo dos sujeitos que partilham e reconstroem o seu espaço.

É assim que a cidade tece seu registro, como uma espécie de Penélope, trançando e destrançando o próprio destino, seus caminhos, como uma espécie de mortalha<sup>10</sup>. A mortalha acaba servindo à cidade antiga, ao que restou de seus vestígios. No ato de trançar e destrançar os próprios destinos, o traço acaba se tornando realidade: o traço ou o desejo de modernidade acaba se transformando em traço de morte/demolição para os vestígios antigos da cidade, ou mesmo para o uso do Centro Histórico como ponto turístico, voltado ao comércio para estrangeiros, espécies de “shoppings” para turistas, a exemplo da área do Pelourinho. O uso das fachadas e prédios antigos lembra um tempo em que a cidade não mais vive, de uma história fragmentada e frágil, ainda registrada na memória, em seu “livro de registro”, nas próprias pedras da calçada da cidade antiga.

Fechar os olhos é uma forma de não se deixar enganar pelo que é visto, é tatear no escuro as brechas deixadas pelo discurso oficial. Tatear o tecido urbano no escuro é sentir outras escritas deixadas sobre seu palimpsesto, no qual há fusão de temporalidades, presente e passado são colados ao corpo da cidade.

---

<sup>10</sup> A imagem da Penélope que tece fios da vida e da morte, presente no livro *Odisséia*, de Homero, será usada na introdução do livro *História e narração em Walter Benjamin*, de Jeanne Marie Gagnebin. Gagnebin traça a imagem da Penélope como aquela que fia a mortalha de Laertes e, do mesmo modo, os fios da memória, atrelando vida e morte ao seu bordado.

A caminhada/leitura sobre esse território é feita também de letras, que vão construindo outros sentidos, enriquecendo o registro da memória da cidade, que se compõe, do mesmo modo, através da expansão do seu território, ou melhor, do mar que por vezes parece completar seus caminhos, invadir o espaço do asfalto e das calçadas. O mar também é o que faz esta cidade tão particular na escrita de Myriam Fraga. A imagem do mar estará presente em várias obras da escritora, a exemplo de *Pescadores de Mar Grande*, *Os deuses lares*, e em *Femina* (principalmente em *Idílios*) e *O risco na pele*, que trazem a imagem de um mar interior. A imagem do mar permeará a escrita de Myriam Fraga.

### 2.3 Cidade da memória, cidade marinha

Se a Cidade da Bahia, representada em *Sesmaria*, é também erguida através de uma imagem feminina, esta é realizada a partir de uma pele marinha. Na literatura e na música baiana, muitas vezes esta cidade foi descrita como uma mulher sensual, a “mulata faceira”, de pele morena, presente nas composições de Dorival Caymmi, nas figuras femininas que circulam por suas canções, bem como na imagem do orixá feminino Iemanjá, rainha do mar, de constante presença em suas canções praieiras. Mar e cidade terão uma relação íntima nas composições de Caymmi. O mar é parte da natureza da cidade, um completa o outro, um diz o destino do outro. O mar fará parte das canções de Caymmi, será parte da vida do povo simples retratado em suas canções, como os pescadores.

De acordo com Antônio Risério (1993), Caymmi traduzirá em suas canções uma cidade praieira, negra, bela, utópica, idealizada, distante da Bahia decadente e suja, diferente das imagens das praias imundas, marcadas pelo descaso de como se deu a industrialização e o surto de modernização em solo baiano<sup>11</sup>. Myriam Fraga partilhará dessa cidade praieira, em que o mar é parte do coração citadino, dá sentidos outros e redesenha o espaço da cidade.

Na Cidade da Bahia, descrita enquanto marinha, feminina e fera, a relação do sujeito enunciador dos poemas com as águas do mar traz para o cenário da cidade esse elemento que Corbin (1989) nomeia de “recipiente abissal”. A ligação entre o “recipiente abissal” e o sujeito parece, por vezes, querer renovar o sujeito ou a própria cidade em sua trajetória. Um

<sup>11</sup> No livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, Antonio Risério fala de Dorival Caymmi como um compositor que contrapõe a imagem decadente da Cidade da Bahia à imagem de uma cidade bela e idealizada, valorizando a imagem da cidade antiga.

exemplo, na literatura brasileira, da relação entre mar e sujeito é o encontro das águas do mar com o sujeito feminino, no conto *As águas do mundo*, de Clarice Lispector, no qual esse elemento fertilizador parece completar a mulher, transformando a própria relação desse sujeito consigo mesmo.

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. [...] Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. (LISPECTOR, 1998, p.144).

Relevante é o fato de que “a mulher”, personagem do conto, relê a sua própria trajetória a partir do momento em que se deixa andar sob as águas, diferente do Cristo, que andou sobre as águas, ou da própria representação que é feita sobre o mito de Iemanjá: uma mulher que parece andar ou pairar sobre as águas. Diferente de deuses, essa mulher não é um ser completo e perfeito: ela busca a própria compreensão de si mesma. Clarice Lispector dirá que esse sujeito ousou perguntar-se sobre si mesmo, a busca do autoconhecimento será feita através das águas do mar. Sob as águas do mar, esse sujeito deixa-se inundar pela água, elemento de vida, elemento fertilizador que, tocando sua pele, renova o sentido da própria vida. Não por acaso, no conto, o encontro entre mulher e mar acontece às seis horas da manhã, ao amanhecer de um novo dia, da possibilidade de renovação da vida. No caso do livro *Sesmaria*, a Cidade da Bahia busca o conhecimento do próprio corpo urbano, dos seus caminhos e destinos, no mesmo mar, daí também a imagem da cidade/mulher que se ergue das águas desse “recipiente abissal”.

Chevalier (1992) nos dirá que, na simbologia oriental, as águas primordiais, mar ou abismo, eram temíveis até mesmo para os deuses. A Bíblia, segundo o mesmo autor, conheceria essa simbologia, por isso o mar nas Escrituras aparece como aquele que precisa ser submetido pelo Criador, sendo, do mesmo modo, parte de sua criação. O mar congrega vida e morte em si mesmo, é símbolo da dinâmica da vida.

Tudo sai e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimentos, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão,

e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER, 1992, p. 592).

Chevalier ainda nos dirá que, para os místicos, o mar seria símbolo do mundo e do coração humano, como lugar das paixões. Seria o lugar dos nascimentos, dos renascimentos e das transformações. Alain Corbin falará sobre esse símbolo, no imaginário ocidental, também como algo que escapa ao próprio controle humano, elemento inumano que aparecerá nas imagens bíblicas como algo temeroso. “O elemento líquido, irremediavelmente selvagem, representa o estado primitivo do mundo.” (CORBIN, 1989, p. 72). Segundo o mesmo historiador, o mar, no imaginário do século XVIII, seria visto pelos médicos como um elemento terapêutico, usado na busca da harmonia e do equilíbrio do corpo. Esse elemento teria as propriedades de “alívio da inquietude”, das ansiedades e dos desejos. O banho de mar seria prescrito pelos médicos, que determinavam, inclusive, a quantidade, as horas em que estes deveriam ser tomados e o local adequado para o banhista. A classe dominante do século XVIII buscava, paradoxalmente, no mar (que é puro descontrole) a contenção das próprias desmedidas, dentro de uma sociedade controladora e normatizada. Ironicamente, essa prática curativa trará o aprendizado do prazer e conhecimento do corpo, através da liberdade propiciada pelas águas do mar.

Se a representação da cidade em *Sesmaria* traz o mar colado ao espaço urbano, isso diria respeito tanto à idealização do local como paradisíaco quanto às desmedidas e tentativa de compreensão desse espaço. O mar dirá respeito à natureza exuberante da cidade, será parte de sua beleza natural, que tanto encanta Caymmi quanto Fraga, como lugar das paixões. Estará também marcando a cidade como aquela que escapa ao controle, espaço da rebeldia, da incerteza, da indecisão e também da busca do conhecimento.

A cidade tece a sua memória como marinha, erguida sobre o mar, sua salvação e condenação. Esse objeto incômodo — a Cidade da Bahia —, ou sua representação, é retomado como uma espécie de enigma que mistura tempo e espaço, memória e esquecimento, ou seja, espaço e demolição do mesmo, seja do espaço físico ou da memória.

O mar da lembrança da Cidade da Bahia, entretanto, é um mar corroído também pelo salitre, o sal é parte da composição marinha que, apesar de ser visto como sagrado, de significar a conservação e até mesmo a purificação em cerimônias religiosas, tem, do mesmo modo, uma face corrosiva: é em sal, ou melhor, em estátua de sal que a mulher de Ló, personagem bíblica do *Antigo Testamento*, é transformada, no episódio da fuga da destruição

das cidades de Sodoma e Gomorra. O sal é símbolo de bênção e de maldição. É corrosivo, em abundância provoca, por exemplo, a esterilidade da terra. O salitre faz parte da composição desse mar que completa a cidade por dentro, desenhando seu território e, ao mesmo tempo, causando-lhe a erosão lenta, “o salitre é seu ar”, nos diz o poema *A cidade*. A cidade da memória estará também sempre sob ameaça de desaparecimento.

Toda a relação entre o sujeito enunciador dos poemas e a Cidade da Bahia, em *Sesmaria*, vem perpassada pela união do espaço citadino, digo, do espaço ocupado pelo humano com o espaço ocupado pelo inumano: o mar. Ele, o mar, faz parte da própria função para a qual a cidade do Salvador foi criada, cidade portuária. Era através do mar, e somente através dele, que a antiga cidade se comunicava com Portugal, sua matriz, e com o resto da Europa. Através dele vieram os invasores, homens aventureiros de todas as partes em busca dos sonhos e promessas do Novo mundo. É através do mar que se dá a relação da cidade com o comércio, suas atividades só poderiam desenvolver-se a partir dele. Em que momento o mar perde importância nestas relações? Se este é a porta de entrada para a constituição da própria história de Salvador e do próprio país?

A cidade inicialmente se desenvolveu voltada para o mar, entretanto, à medida que o desenvolvimento avança, a cidade se volta para o interior, deixando sua visão costeira para trás. Um exemplo que dá visibilidade a esse fato são as reformas das primeiras igrejas construídas sobre esse espaço. Em suas construções primordiais, as portas das igrejas eram voltadas para o mar, como espécies de mirantes. Com o advento da modernização e das reformas sobre a cidade, essas igrejas sofreram mutilações em seus espaços, sendo demolidas ou diminuídas do tamanho original; as portas que se abriam ao mar foram fechadas, e abertas outras, voltadas ao interior da cidade. O Bairro da Praia, atual Comércio, é, do mesmo modo, mais um exemplo desse corte. Destinado ao comércio desde a fundação da cidade, nesse foi construído o Porto, instalaram-se bancos e toda sorte de negociação de produtos. O bairro seria uma espécie de coração da cidade, não se desvinculando da própria função administrativa para a qual a cidade também fora criada.

A Cidade Porto, como durante muito tempo a ela se referiam os documentos oficiais, desenvolveu-se em dois planos com funções distintas: na parte alta, atividades administrativas, políticas e religiosas e, na parte baixa, confinado na estreita faixa de terra entre o mar e a escarpa, o Bairro da Praia, hoje

Comércio, concentrava atividades primordialmente ligadas ao porto. (SANTANA, L., 2003).<sup>12</sup>

O coração da cidade, plantado na Cidade Baixa, foi condenado, cortando da cidade o seu braço de mar. O Porto de Salvador, apesar dos investimentos (ou das previsões de investimentos futuros), serve mais às exportações do que ao espaço da própria cidade. Muito do que é produzido pela agricultura, no estado, é escoado através das estradas, deslocando a função portuária. É fato que a Cidade Baixa restou, durante muito tempo, em abandono, com seus casarões antigos (ou melhor, verdadeiras “carcaças”) bem diferentes do que foi um dia. Hoje convivem em seu território as novas construções, fruto do mercado imobiliário, que parece ainda aguardar o momento de abocanhar e transformar toda a área do frontispício da cidade em área de investimento de prédios de luxo ou em áreas que servirão ao turismo, mas não à população local, excluída do uso do próprio espaço urbano.

Em todo o período do tráfico negreiro, a função portuária da cidade se desenvolveu em torno do seu principal “produto”: o escravo. É fato que a cidade enriqueceu, nesse período, também à custa desse tráfico e do trabalho escravo. Mas as relações comerciais escravocratas fizeram, do mesmo modo, deste local destinado ao comércio um lugar empobrecido, lugar que mais tarde se tornaria a morada dos mais pobres, escravos e homens livres, para onde foi varrida toda uma população de excluídos. A Cidade Baixa impressionaria aos visitantes pela beleza, a visão da Baía de Todos os Santos, porém incomodaria os olhos dos mesmos, mostrando desde cedo uma cidade negra (demasiada para os olhos europeus) e pobre. A Cidade Baixa seria descrita como suja, principalmente entre os séculos que seguem à sua construção. O pouco saneamento fazia suas ruas mal cheirosas, cheias de detritos. A cidade alta era então destinada à habitação “branca”, dos senhores de escravos, limpa e saneada e, por isto, descrita em confronto com a Cidade Baixa.

No século XVIII, com a transferência da família real para o Brasil e a transferência da capital do Império, de Salvador para a cidade do Rio de Janeiro, começaria a delinear-se a diminuição da importância da cidade baiana no cenário político do país. Os olhos da Coroa voltam-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde se instala a corte portuguesa. Mesmo depois da transferência, a Cidade da Bahia ainda era forte economicamente e ainda tinha nomes importantes no cenário político nacional, mas já não era o centro das decisões e muito menos capital do Império. Para Risério, a Bahia vai mergulhar, por mais de cem anos, num período

---

<sup>12</sup> SANTANA, Lúcia. Disponível em: [www.cidades.gov.br/.../RevitalizdeareasPortSalvador.pdf](http://www.cidades.gov.br/.../RevitalizdeareasPortSalvador.pdf)

de relativo isolamento e solidão, mas neste mergulho estará o desenvolvimento de sua cultura. Em meio ao “desprestígio político e ao mormaço econômico” (1993, p.158), o isolamento teria servido às práticas culturais que

[...] se articularam no sentido da individualização da Bahia no conjunto brasileiro de civilização. E este movimento histórico-cultural encontrou sua realização inteira entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, anteriormente à entrada da região na dança caótica do capitalismo industrial. (RISÉRIO 1993, p.158).

A perda da capital do Império para o Rio de Janeiro desencadearia, também, progressivamente, o declínio da cidade portuária, enquanto ponto de contato e de comércio com o resto do mundo. Aos poucos, a cidade começa a perder território político, administrativo e econômico. A perda do espaço econômico vai se acentuar ao final do século XIX, entre outros motivos, pela manutenção de uma economia de base escravocrata, cujo trabalho ainda se baseava na exploração do braço escravo, e pela falta de investimento em equipamentos industriais que modernizassem o modo de produção nas atividades agrícolas do Estado.

A abolição da escravatura, quase no fim do século XIX, em 1888, vai trazer sérias conseqüências para as atividades agrícolas baseadas no trabalho dos escravos. Além disso, faziam-se a cultura da cana-de-açúcar e a indústria açucareira do Recôncavo de acordo com métodos quase imutáveis desde o primeiro século da colonização. Essas duas causas são as responsáveis pela sua decadência. (SANTOS, M., 2008, p. 46-47).

Da mesma maneira, será feito o isolamento da Cidade da Bahia junto ao cenário nacional, assim como do Recôncavo, de todo o estado, deixado para trás por um ideal de progresso e modernidade que a Bahia não conseguia acompanhar, também por causa do enraizamento de suas práticas comerciais no passado ainda de base escravocrata, em pleno início do século XX.

O mar para essa cidade é espaço de viagens. O porto é lugar de partidas e de chegadas, mas, principalmente, lugar de comércio. É pelas águas do mar (águas oceânicas do Atlântico Sul) que os navios deslizavam das Áfricas para a cidade baiana, trazendo para esse porto/cidade pessoas escravizadas pela força opressora dos europeus e de seus agentes. É



através dessas mesmas águas que se dá a busca, a usura e a sanha dos “descobridores” e aventureiros europeus por novos territórios. O mar, nos poemas de Myriam Fraga, é o meio pelo qual a cidade se expressa e se confronta contra o próprio declínio.

O mar pode representar um alargamento do corpo da cidade ainda em formação, a exemplo dos aterros erguidos sobre parte da Cidade Baixa, a Península Itapagipana. Entretanto, a cidade desenhada em letras por Myriam Fraga tem, do mesmo modo, uma espécie de relação agonizante com esse mar que, ao mesmo tempo que alarga os limites da cidade, também delimita seu fim.

Se a cidade se ergue e se alarga sobre o mar, também pode ser engolida por este. Esta imagem pode ser lida como uma metáfora do enigma da cidade: seu abandono, sua memória em esquecimento, seus vestígios e seus “fantasmas”. Ser engolida pelo mar serviria à imagem desse símbolo como “recipiente abissal”, que congrega vida e morte em si mesmo — o mar, espécie de útero materno para onde voltam os filhos. A Baía de Todos os Santos é parte desse útero, no qual muitos naufragaram. É nele (o mar), na impossibilidade de sua travessia, que o território da cidade termina: à deriva, como uma espécie de embarcação. Assim vemos, no poema a seguir, uma cidade marinha, de pele salgada, a “quase ilha de sal”, conservação e erosão no mesmo espaço da memória.

#### Repetição de paisagem

Quase  
Ilha de sal.

Medusa calcificada  
Sua encosta salgada.

Seu lento escorrer-se  
Em preamar,

Seu corpo de anêmona,  
Ruas azuis correndo  
Como rios,

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

Seu verão de sargaços.

(FRAGA, 2000, p.13)

O ritmo do poema é também ondulante, imitando o próprio movimento das ondas do mar, como se sentíssemos a cidade escorrer-se em preamar. A cidade representada no poema é como a própria maresia, que em tudo exala e se instala, sem anúncios, mas em presença. Presença inquieta, ondulante, como se a cada momento sentíssemos as ondas em recuo. A “luz que cega” pode ser lida como a luz branca, metáfora da memória em esquecimento, cor que está nas espumas obtidas das ondas que quebram nas rochas. Mas esta não é uma memória que se apaga, o esquecimento aqui é como um filtro, os “filtros ácidos”, servindo à tentativa de manutenção e conservação da memória do lugar.

Para que a máquina da memória funcione, é preciso que o esquecimento esteja ativo, servindo à seleção das lembranças, das imagens que também dão corpo ao espaço citadino que construímos, para que a cidade dos desejos e das lembranças permaneça, e não defínhe como Zora, cidade/personagem de Italo Calvino, que, “[...] obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, defínhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.” (CALVINO, 1990, p.20).

Fraga também dirá que “O Rio do Esquecimento/ É um rio de Morte.”<sup>13</sup> (Fraga, 2008, p. 270), por outro lado, no ato de filtrar as próprias lembranças, essas reminiscências ficam retidas em esquecimento latente, ativadas através das redes de registros, feitos sobre a cidade. O esquecimento faz parte da memória, está na memória involuntária, trazido por fluxos de lembranças. Porém, as redes da memória nem sempre são acessadas, e o esquecimento latente vira, por vezes, uma mortalha na qual dorme as reminiscências da cidade antiga. Nessa cidade antiga, presente no poema, o sal é também elemento vivo para desmontar a paisagem antiga, é seu elemento corrosivo.

A medusa calcificada já perdeu muito de sua memória, aquela que sequer pode mirar-se nos espelhos, sob o risco de transformar-se em apenas pedra, sem história. E se mirasse? O que veria de si mesma no espelho, através da passagem dos tempos?

Histórias e vestígios de tempos passados, esquecimento e solos corroídos, ruas que se abrem ao mar e que, ao mesmo tempo, fecham-se à conservação de sua consistência histórica, erosão e conservação do espaço da cidade. É a “quase ilha de sal” que se repete na paisagem. O que resta de si em si mesma, em seu processo contínuo de reinvenção e apagamento histórico? O que resta de si, de sua história, em cada sujeito que cruza suas veias ou vias?

Vestígios. Achá-la em seus escombros, em seu tecido interno, seria trabalho para os arqueólogos, e nem mesmo estes achariam as cidades perdidas nesse território, é como a

---

<sup>13</sup> Versos do poema “Espelhos”, do livro *Poesia reunida*, editado em 2008.

cidade de Paranhos, perdida “como agulha no palheiro” (PARANHOS, 1996, p. 19). O tecido urbano é composto por várias camadas, mas nenhuma delas pode ser recuperada totalmente, são rasuras deixadas sobre a cidade atual. Rasuras da cidade antiga que embaralham imagens de cidades diferentes, compostas por personagens e sítios diversos, múltiplos. São os “fantasmas” de uma cidade que jamais poderá emergir totalmente, a não ser em forma de vestígios de várias escritas que marcam o seu “livro de registro”, ou da imaginação que, do mesmo modo, preenche esse palimpsesto urbano.

A cidade fragilizada escorre como água. Assume seu corpo de água salgada à imagem do mar, que se arrasta numa espécie de erosão do próprio espaço da memória. A cidade é toda mar, mas, sendo mar, é toda indefinição. Seu corpo é de “anêmona”. É ilha e responde enquanto ilha por seu isolamento, afastada do resto do país, em todos os sentidos. É também do “recipiente abissal” que se faz seu território, da linguagem poética de Myriam Fraga, em que o tecido da cidade, além de ser feito de pele e pedra, desejos e ilusões, também é feito de mar. No poema, suas ruas escorrem como escorre a sua memória histórica. É essa memória que os versos da escritora parecem querer refletir e conservar, também através da busca de um sítio antigo, colonial.

A imagem da cidade do presente, colada à sua representação histórica, é contínua, assim como a insistência na imagem idealizada da cidade fortaleza do século XVI. Essa imagem será retomada no poema “Farol”. Essa insistência é como uma espécie de ativador da memória, ou melhor, uma espécie de ficcionalização de uma memória que, tocando o tecido literário e o tecido histórico, recompõe a história da cidade. Uma tentativa de traçar caminhos passados que o próprio tecido da cidade apagou ao longo de seu desenvolvimento urbano, sob o desejo da modernidade e o ideal civilizatório dos fins do século XIX e início do século XX.

A ‘ideologia do progresso’, na Bahia como em outros lugares, despachava cartuchos predatórios. Tratava-se de destruir ‘a feia e suja e colonial cidade de Thomé de Souza’ no dizer de um jornal baiano da época, para em seu lugar construir uma ‘Nova Bahia’. Os signos da cidade centenária eram encarados como afronta ao ‘espírito moderno’, vistosa fachada ideológica sob a qual crescia o olho gordo da especulação imobiliária. (RISÉRIO, 1993, p. 64).

Dorival Caymmi também se utilizará de seus versos, de sua música, segundo Risério, para dar voz a esta cidade antiga, berço cultural. Usará de sua voz também contra o ideal de modernização da cidade, que se traduziu em demolição dos casarios antigos e, por

consequência, apagamento da história da cidade. O modo como os sujeitos lidam com seu local, demarcando-o enquanto território de identidade, diz também da preservação do lugar. Assim fez Dorival Caymmi, assim faz Myriam Fraga, cuja paixão pelo local está em seus versos, que dão voz a esta cidade antiga justamente naquilo que faz esta cidade diferente das outras do país: sua história.

Nas sacadas dos sobrados  
da velha São Salvador  
há lembranças de donzelas  
do tempo do imperador

Tudo, tudo na Bahia  
faz a gente querer bem  
a Bahia tem um jeito  
que nenhuma terra tem

(CAYMMI Apud RISÉRIO, 1993, p.65)

Os sobrados ganharam vida nas músicas de Caymmi, são as testemunhas e o legado da história da cidade. Assim esse compositor nos dirá sobre a sua terra, diferenciando-a do resto do país, idealizando-a, assim como Fraga, até mesmo no que diz respeito ao caráter de cidade marinha, litorânea. Não se trata, entretanto, apenas de uma leitora de Caymmi, mas de uma personagem que lê a cidade por dentro, a sua Cidade do Salvador, interiorizada, marinha.

Para Risério, à medida que o país se modernizava, “[...] mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado cultural.” (RISÉRIO, 1993, p. 166). Modernizar significava apagar tudo o que soava como antigo. Civilizar significava policiar a população, produzir o saneamento das ruas. Vigiar a esfera pública, ou melhor, a população. À custa desse ideal modernizador e “civilizatório”, o tecido urbano foi modificado, inclusive no que diz respeito às relações e à ocupação do espaço por seus habitantes.

No caso da Cidade do Salvador, esses ideais estiveram presentes nas decisões políticas sobre as demolições de espaços históricos, patrimônios culturais, como a derrubada da Sé, realizada durante o governo de J. J. Seabra, no início do século XX. Há em *Sesmaria* uma preocupação com os destinos dessa cidade. Myriam Fraga, assim como Caymmi, também vive sob um território regido pelos interesses do mercado imobiliário, que comanda e dita as regras do uso e os direitos sobre o espaço urbano.

O sujeito enunciatador dos poemas intenta passar por cima dos apagamentos históricos e revelar o que há no tecido da cidade, rasurando seu espaço urbano e histórico. Fará isto investindo, por vezes, em imagens que parecem mostrar a cidade de hoje e de ontem. O sujeito dos poemas é sujeito da própria história. A angústia, perceptível nesse solo imaginado, será parte desse sujeito, que monta seu próprio mosaico citadino a partir de referências, vestígios, como os nomes antigos do lugar.

Farol

Na Ponta do Padrão  
Dois olhos cegos  
De desespero acendem  
Todo o mar.

Carapaça ou atol  
Entre ventos  
E espuma  
Te ergues, marinha  
Fortaleza,  
Guardiã de navios.

Semideus ou tritão  
Ou fállica escultura  
Te embebedas de azul,  
Olho duro de escama.

Cristalizas o tempo  
E na pétrea carnadura  
Inscreves teu ciclo:

Calendário e mandala.

(FRAGA, 2000, p.18)

Outra vez aparecerá a imagem da cidade com os vestígios de seu passado histórico nos versos de Fraga. Italo Calvino dirá que “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.” (1990, p. 23). A pretensa fortaleza, a cidade marinha, continua a exhibir os símbolos que, no poema “A cidade”, o sujeito enunciatador chama de “símbolos manchados”. Repetir ou recriar as imagens da cidade antiga é também uma estratégia que trabalha contra a dissipação de seu passado histórico, ou de seus vestígios.

O poema traz a imagem da antiga Capitania da Bahia, doada a Francisco Pereira Coutinho, em 27 de maio de 1530. Esta era formada por 50 léguas de terra entre a margem

direita do Rio São Francisco e a Ponta do Padrão (atualmente Forte e Farol da Barra). O Farol está no próprio título do poema. Uma leitura distraída não daria conta desses vestígios ou pistas que o poema deixa ao leitor: a leitura da cidade de hoje, sem estar ligada aos índices históricos de seu passado, passaria longe da referência “Ponta do Padrão”. Referência esta que atualiza dados da representação histórica da Cidade do Salvador.

Os “dois olhos cegos de desespero que acendem todo o mar”, metáfora do Farol da Barra, trazem uma imagem personificada do farol como os olhos da cidade, a qual, da mesma maneira, é personificada como uma espécie de semideus/deusa. A imagem da cidade/fortaleza está presente no poema, no qual o farol é uma espécie de instrumento de vigilância, lembrando a função de defesa para a qual foi criado: a vigilância serviria à navegação tranquila, à identificação de invasores nas águas do território colonial. O corpo da cidade é descrito como marinho. O mar está em sua pele, como podemos perceber nas palavras “coral”, “atol”, “escamas”, ou na própria imagem do farol, sendo todos esses elementos partes integrantes do corpo citadino.

A imagem da cidade está na união dos signos masculinos e femininos, erotizada através dos elementos marinhos. É a guardiã dos navios, colada à imagem do tritão, aquele que acalma as águas; a guardiã dos navios é aquela que deseja cristalizar o tempo e inscrever o próprio ciclo de mistério, do por vir: “calendário e mandala”. É aquela que deseja possuir o controle e a harmonia entre seu espaço e seu tempo, talvez por isto “os dois olhos de desespero” que vigiam todo o mar; porém, a impossibilidade da harmonia está em seu território, seja marinho ou não. É também aquela que, em outros poemas, assumindo a face marinha, servirá não para “guardar os navios”, mas para engoli-los, tragando-os para dentro da Baía de Todos os Santos, de certa forma, conduzindo-os ao seu útero materno.

A cidade está na imagem da “fálica estrutura”, que traduz a imagem do poder, assim como em “os olhos cegos de desespero”, representando a sua fragilidade, feita de areia e barro. A fragilidade de uma fortaleza impossível, mas natural, no sentido de natureza bruta, do que propriamente um sítio de defesa.

A cidade marinha está na imagem de um mar feroz. A visão do mar/cidade enquanto fera será, da mesma forma, cenário de *Os Naufrágios*: representação da cidade em sua natureza exuberante e indomável, território sobre o qual homens e mulheres não possuem controle. Imagem que se coaduna com o tecido da urbe moderna, pois até este artefato humano escapa, de certa forma, ao controle dos homens e mulheres que cruzam por seus caminhos. Na vivência sobre o espaço urbano, o enigma é contínuo. A cidade moderna parece ser a própria esfinge, engolindo os sujeitos em seu caos: decifra-me ou devorar-te-ei é uma

pergunta que quase recai na impossibilidade de uma resposta ou, pelo menos, na impossibilidade de uma única resposta. O enigma casa com a imagem de mar/cidade e das feras que habitam seu imaginário.

Noturno

Da balastrada da noite  
Se debruça  
Pantera na tocaia do imprevisto.

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

Volta o úmido focinho  
E a corcova simétrica  
Aos ventos do sul  
Que lhe arrefecem o pêlo,

Os olhos corroídos  
De sombras e naufrágios.

(FRAGA, 2000, p. 16)

As imagens que aparecem no poema nos lembram a Baía de Todos os Santos e todo um imaginário dos naufrágios ocorridos nesse território. A imagem dos naufrágios está presente nos versos: “Pantera na tocaia do imprevisto” e “Os olhos corroídos/ De sombras e naufrágios”, que trazem os naufrágios também ao cenário histórico da cidade. No poema, a cidade e sua baía são descritas enquanto uma pantera, pronta a engolir seus visitantes e invasores. Mais uma vez, é a representação de um mar devorador, mar que está simbolizado na própria felina em postura de ataque. Não é a primeira vez que a cidade é metamorfoseada em animal, mas, dessa vez, o animal representa tanto a cidade quanto o mar feroz, colados a uma só pele. A imagem da fera, sempre disposta a atacar, é, também, a imagem da guardiã do espaço contra possíveis invasores; é, ao mesmo tempo, continente e “recipiente abissal”: a cidade acaba sendo enigma de si mesma.

A representação da Baía de Todos os Santos, no poema, não aparece de forma tranquila, está na imagem de um animal intranquilo, uma cidade capitã de um destino imprevisível. A felina parece ser a cidade e o mar no qual desliza. O mar é aquele que a leva

por caminhos desconhecidos. Desconhecer os próprios caminhos é motivo de sobra para o olhar se voltar ao passado, tentando conhecer e compreender o presente, e até o futuro, através dos caminhos percorridos, mesmo que esse venha em forma de sinais, vestígios. Os naufrágios seriam parte desses vestígios. As “sombras e naufrágios” lembram os espaços obscuros da memória do lugar, assim como as incertezas quanto ao destino dessa cidade, que é o próprio barco em naufrágio. É constante a imagem do imprevisto e da incerteza que atravessam a representação da cidade, nos poemas de *Sesmaria*. Essa imagem é, quiçá, a imagem da cidade do presente no qual o livro é publicado. Assim, presente e passado são feitos do mesmo tecido citadino, que está em constante reinvenção.

O imprevisto, o enigma, continua nos poemas *O dia* e *E a noite*, que congregam elementos que se completam. O primeiro parece ainda traçar a cidade enquanto mar, feita das águas que circundam todo o território. Estaria na imagem da “ferocidade azul”, o mar é ainda a fera, com suas “lâminas d’água” que cortam e molham o litoral. O “poliedro de luz” é quiçá a própria cidade aberta em suas avenidas, que deixam o mar à vista. Ruas abertas ao mar, ruas que, ainda hoje, em alguns locais, trazem o mar para as calçadas, aos pés dos pedestres, feitas por desenhos ondulantes, em pedra portuguesa. Mas o “poliedro de luz” é também de cristal, a cidade é um poliedro frágil nos rochedos do mar. A cidade é a quase ilha, cercada de águas por toda parte.

A sua beleza é feroz, porém frágil. Vem da maresia. É a “ferocidade azul” que cega os olhos. É o “leopardo”, cidade construída de contrários, de desejos, de vontades, que, certamente, não é a vontade da estátua, a não ser no sentido de permanência da memória, mas nunca pela vontade de âncora inerte, paralisada no tempo.

O dia

Ferocidade azul  
Entre lâminas  
Cintila.

Poliedro de luz e  
Cristal nos rochedos  
Do mar.

Inocência de garras,  
Em rubra pele  
Se desdobra e  
Salta.



Leopardo entre  
Estátuas.

Enterrada no cachaço  
Uma espada de salgema.

(FRAGA, 2000, p.14)

A terra, a cidade plantada em continente, é a fixidez, enquanto o mar movimentada a sua história e a sua vida. O dia é a luz sobre a cidade, nada nele dá espaço à escuridão, uma vez que a parte da treva, da escuridão, vai decair sobre a noite, seu duplo complementar. O dia é vida ativa, é o recomeço, enquanto a noite pode ser descrita como a hora do sono e da morte. Chevalier nos dirá sobre o dia enquanto unidade, que engloba também em si a noite: “A primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.” (CHEVALIER, 1992, p. 336), assim como dirá sobre a noite como aquela que engendra também os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. A noite simbolizaria também o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida, simbolizando o tempo da gesta, o tempo mítico, o tempo do eterno retorno. “Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *idéias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se liberta.” (idem, *ibidem*, p. 639-640). [grifos do autor].

O sono que esta noite traz é sono de “pássaro cansado”, esta imagem traz também a iminência de uma morte próxima ou, no mínimo, o cansaço de um corpo débil, abatido pela passagem do tempo. A cidade então é a “imóvel perfeição de ave marinha”, serena e exata. Mas que serenidade é esta? Se sua inquietação é contínua, apesar do cansaço?

E a noite

Dorme  
O seu sono de pássaro  
Cansado.

Imóvel perfeição  
De ave marinha,  
Sereníssima e exata.

Sepultada em silêncio,  
Dorme  
O seu sono de âncora  
Esquecida.

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

(FRAGA, 2000, p.15)

O cansaço é o esquecimento corroendo as veias e vias, os mares, a história e o presente da cidade, sepultando-a no silêncio. Mas ainda o “vento-galileu”, certamente o vento das descobertas (não é por acaso a pista que o poema nos dá com o nome do cientista Galileu), propõe o movimento e, pelo movimento, a própria renovação da vida e da memória. Vida e morte fazem parte do mesmo ciclo mítico, sempre em recomeço, e estão presentes nos poemas que referendam o dia e a noite na representação de uma cidade que está sempre em transformação, sempre sendo reinventada como uma espécie de mito.

A Cidade do Salvador na poesia de Myriam Fraga é uma cidade desigual, por misturar imagens de decadência presente e de uma suposta “glória da origem”. A cidade, tecida enquanto ilha, é coberta por uma imensa camada de inquietação, medo e angústia que tecem seus caminhos modernos. É o “Poliedro de Luz” que se deleita e se dá aos olhos de quem a olha, de quem participa de sua beleza felina, que fere e agrada aos olhos: cidade marinha, cercada como ilha.

Buscar o tecido da cidade antiga poderia ser impossível até a um arqueólogo, mas não para aquele que a tece com fios da imaginação, ou da literatura, que reconstitui seus caminhos e paisagens antigas a partir do ato da recordação e reinvenção do espaço. Myriam Fraga nos dirá que: “Mnemósine preside o encantamento, e nem é preciso lembrar que a função poética era, a princípio, fundamentalmente memória. Ao poeta cabe o ofício do *mnemon* — lembrar aos homens que o esquecimento da própria história pode levar à morte.” (FRAGA, 2008, p. 218). Nas palavras da escritora, ainda em entrevista à SBPC Cultural: “Só se ama realmente o que se conhece [...]” (idem, 2001). O investimento de Myriam Fraga pode ser pensado como uma escrita que servirá ao conhecimento e conservação da história da cidade, passado aos seus leitores. Desse modo, acaba por se revelar como uma espécie de *mnemon moderno* que reinventa a cidade a partir de um imaginário coletivo, a partir de relatos históricos que servem à reconstituição de um local que nem pertence ao passado, nem ao presente, mas à memória da Cidade da Bahia.

## **CAPÍTULO II**

**A CIDADE — SEUS FANTASMAS; O MAR — SEUS  
NAUFRÁGIOS (RECOMPONDO MEMÓRIAS)**

*A história está contada. Resta apenas  
A memória demente de um fantasma  
Que em si carrega a rua, a lua, a casa,  
Gestos, odores, ruínas de poemas.*

(ESPINHEIRA FILHO, 2003. p. 105.)

*[...] que entram e se acasalam  
no linho do bordado,  
urdindo as armadilhas,  
que prendem e despedaçam  
os vidros das janelas,  
de onde ela vislumbra  
a rota dos navios  
afogados na argila.*

(Maria da Conceição Paranhos, 2002, p.21.)

### 3 A CIDADE — SEUS FANTASMAS; O MAR — SEUS NAUFRÁGIOS (RECOMPONDO MEMÓRIAS)

#### 3.1A Cidade e seus mitos

Quedar sem história é ser corpo perdido, sem memória, mesmo destino de Zora, aquela que, ao não permitir a sua re-atualização, definhou e se perdeu para sempre, destruindo o próprio tecido urbano. (CALVINO, 1990). No caso da Cidade da Bahia, representada por Myriam Fraga, o risco da perda de sentido vem por esta cidade não saber se guardar na mesma memória, dado o descuido com o tratamento da história do lugar, bem como o descaso com o seu patrimônio histórico e cultural. Não é raro perceber o desconhecimento da história da cidade por parte de muitos dos seus habitantes. A cidade baiana precisa fornecer imagens que a atualizem, permitindo que seu tecido não caia em esquecimento. Esse é o risco que *Sesmaria* intenta evitar, reativando essa cidade a partir também do ato de recriar a sua origem.

“Qualquer narrativa deve ter um começo no tempo; e isto significa que ‘uma das funções mais importantes do mito é *ancorar o presente no passado*’.” (WATT, 1997, p.232). [grifos do autor]. Desse modo, os poemas de Myriam Fraga se prestam ao mesmo papel das narrativas primordiais, ancorando a Cidade da Bahia no tempo que diz respeito não só à constituição da cidade, mas também do país. Na insistência de atrelar os caminhos da cidade aos caminhos da nação, incorpora-se a importância da antiga Cidade da Bahia ao corpo da nação, em seus primórdios.

A renovação e reconstrução do espaço urbano e da sociedade do lugar são possibilitadas através das personagens, realizadas como reconstrutoras de uma memória local ancorada no passado. Essas parecem reler a cidade e as próprias trajetórias. Aliando suas vidas às narrativas do lugar, são responsáveis por resgatar a cidade do “rio do esquecimento”.

Walter Benjamin nos alerta, em *O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção.” (1989, p. 196). Ecléa Bosi (1994), seguindo a linha de pensamento benjaminiana, também nos lembra que pertencemos a uma sociedade esvaziada de sentido, cuja experiência dos mais velhos é ignorada. A vida nas sociedades modernas acaba por repelir o ato de contar histórias, e por nos afastar daqueles que as acumulam: os mais velhos. Esse acúmulo estaria na “[...] experiência que passa de

peessoa a pessoa” que “é a fonte a que recorreram todos os narradores.” (BENJAMIN, 1989, p.198). Morre o ato de contar histórias, morre o traço/laço antigo da cidade. Assim como as narrativas míticas, o ato de contar histórias recorria a uma ligação mais íntima entre as sociedades antigas e o mito, em que essas narrativas eram a base de sustentação da cultura e de toda a estrutura social, produzindo sentidos à comunidade. Assim, ao dar voz à Cidade do Salvador, em um período equidistante, Myriam Fraga atrela a algumas das personagens históricas, muitas vezes na voz do sujeito enunciativo, a função de narradores, e, como tal, a de promover sentido ao tecido urbano, amarrando a cidade atual à representação de seu começo (*ab initio*), pondo também esse espaço em um tempo mítico.

Para Mircea Eliade, o mito tem uma face sagrada, anunciando um tempo primordial em que se desenrolam os acontecimentos, servindo de “modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.” (1972, p. 12). Do mesmo modo, serve à manutenção das tradições e da memória cultural, através da repetição e ritualização dos gestos dos ancestrais, revela o tempo da gesta, em que se desenrolam os eventos que dão luz à cidade.

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. (ELIADE, 1999, p.84).  
[grifo do autor]

Em *Sesmaria*, a cidade surge do meio do mar, como uma espécie de Vênus nascida “da espuma do mar” (HAMILTON, 1992, p. 33), uma cidade mulher emergindo do fundo das águas que remontam a vida, a morte e o renascimento, um ciclo mítico. Não por acaso, essa cidade é constituída, nos poemas, por uma beleza que encanta, ainda que selvagem. Do mesmo modo, essa cidade nasce como fêmea, gestando em seu útero os destinos de si mesma e da nação da qual fará parte; mesmo sem controle do que virá, anuncia acontecimentos.

O tempo em *Sesmaria* mistura presente e passado na releitura do tecido urbano, um livro antigo, o próprio “livro de registro da cidade” (GOMES, 1994, p. 23), com seus personagens e fatos. Assim, desfilam pelas páginas de *Os fantasmas*, segunda parte do livro em estudo, os indivíduos que dão conta da memória local, ou melhor, as representações desses. Se a primeira parte do livro traz a edificação da cidade, a segunda trará justamente as personagens que se coadunam à sua construção enquanto primeira cidade do país e sede do

governo colonial. Fato irônico, quando pensamos na origem dos países americanos, os heróis/símbolos nacionais são também aqueles que, muitas vezes, devastaram as terras, exterminaram os povos antigos que viviam nesses lugares. Os mitos fundacionais, como foi dito no primeiro capítulo, expurgavam a violência da origem das nações.

Na parte *Os fantasmas*, a atmosfera dos poemas nos envolve em uma cidade da memória, em que seus fantasmas/personagens navegam/passeiam como a avaliar e a recompor o lugar onde se desenrolam as suas experiências. A origem da cidade é contada em versos pelas personagens Pedro Álvares Cabral, Catarina Paraguaçu, Diogo Caramuru, Francisco Pereira Coutinho, Tomé de Sousa, entre outros, que nomeiam os poemas e releem a história da cidade e do próprio país. A antiga Cidade da Bahia é posta em diálogo com a cidade atual, é vivenciada pela experiência dos antigos — os “fantasmas”, seus antepassados — que trazem esse espaço em suas falas e histórias.

O poema *Pedro Álvares Cabral em Santarém* refaz o discurso histórico sobre o “achamento” das terras do Brasil. Neste poema, as terras brasileiras parecem surgir não apenas como um gesto do acaso, mas como resultado da mão que governa o leme, do sujeito enunciativo que dá rumo a uma viagem também interior. É também o “gesto da mão crispada”, a palma que, sobre o leme, decide o caminho/jornada do navegante. A descoberta das terras brasileiras é representada como uma viagem interior de retorno ao próprio passado e de chegada a terras estranhas.

Pedro Álvares Cabral em Santarém

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

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

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

Hoje o tempo plantado  
 Como um mastro  
 No peito.

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

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

(FRAGA, 2000, p. 23)

O poema remonta à época em que se inscreveu, pela primeira vez, a história da colônia “como um tempo coagulado”, que aglutina em si passado, presente e futuro: “Não o tempo esquecido,/ Mas o tempo/ Coágulo de cristal”. É desse tempo de cristal frágil que o sujeito enunciador adivinha o que virá ou dirá do que passou, enquanto “vidente caolho”.

O “vidente caolho” traz uma visão atravessada pela precariedade que marca o destino e a origem do local. Fragilidade/precariedade que marca o relato, o próprio corpo da narrativa dos descobrimentos trazido por um passado reeditado, a partir da própria subjetividade do sujeito enunciador. Talvez por isso este indivíduo seja descrito enquanto “vidente caolho”, pois do presente e do futuro só sabe os passos de uma viagem realizada há séculos atrás, refeita através da memória e da imaginação. O vidente caolho possui uma visão limitada, que precisa ser ampliada para dar conta do que vê, para dar conta da história da cidade.

A precariedade, do mesmo modo, atravessa o “passado de seta” do sujeito enunciador, destino certo, tempo que se coaduna com o gesto controlado do navegante que parece saber bem aonde quer chegar: o alvo que deseja atingir é um passado escolhido. Lugar de conquistas, para essa personagem, e de derrotas e mortes para muitos outros que tiveram seus nomes sonogados pela história.

O destino de navegar é sina que outros já cumpriram, mas este sujeito fará sua viagem de retorno ao passado, como se fosse o próprio barco/corpo que navega sobre a história, relendo memórias. O sujeito enunciador, o “piloto cego”, lembra: “Já não sei navegar”, triste constatação para alguém que traz o tempo fincado ao peito como um mastro



de um navio, navegante que é da própria história. O “argonauta sem sonho”<sup>1</sup> é o guia dessa viagem difícil, marcada pela incerteza dos caminhos futuros. A biografia de Pedro Álvares Cabral nos diz que este se tornou um homem da terra, deslocado da arte de navegar, um “argonauta sem sonho”, no sentido de perda do espírito aventureiro de navegador.

O “piloto cego”, o navegante que perde o prumo da viagem, cortado da arte de navegação, realiza um percurso feito às cegas, é uma viagem de conhecimento que não se faz apenas pelos caminhos conhecidos, talvez por isso apague todo o mapa: o retorno ao passado é uma reinvenção da trajetória, e não trará de volta os resultados do passado, porque os caminhos são outros. Sua viagem agora é interior, e, talvez assim, a cidade possa ser vista por dentro, nas memórias que esse sujeito retoma desse “inútil planisfério” que, do mesmo modo, precisa ser pensado, renovado e recriado.

A cidade está no mapa que o sujeito cuidadosamente apaga, mas resta, certamente, nesse pergaminho, nesse tecido urbano, as outras escritas subjacentes. O cuidado do vidente caolho parece revelar o cuidado de quem sabe que o relato, o diário de bordo, diz pelo que se encontra escrito em suas páginas, mas diz muito mais pelo que sugere, como um mapa que precisa ser decifrado para chegar ao destino que aponta. Há ainda muito a ser desvendado sobre a cidade, que esconde em si tantos mistérios, outro mundo para ser apagado/desenhado, outro destino por fazer.

As personagens alinhavadas pelos versos de Myriam Fraga são sujeitos registrados pelo discurso histórico, que, muitas vezes, deixou enormes vazios sobre essas mesmas personagens que compõem a história do Brasil. É o caso de Catarina Paraguaçu e de Diogo Álvares (o Caramuru), que se tornaram espécies de lendas. Muito do que sabemos a respeito delas é impreciso, por vezes registrado através do discurso literário. Se estes se constituíram como mitos da mistura das raças, da mistura de etnias que forma o povo brasileiro, a literatura contribuiu para fundamentar essa origem. Ian Watt nos diz que:

Os mais antigos mitos de nossa cultura começaram como literatura oral; e convém não esquecer que existiam em função de grupos que ainda não conheciam a leitura; e que seu pequeno público os recebia como se fossem

---

<sup>1</sup> O navegante é colocado na contramão dos heróis gregos, os argonautas. Navegantes que enfrentaram perigos vários, por mares e rios, em busca do Tosão de Ouro. Na verdade, uma viagem que trará a vitória ao príncipe Jasão. A viagem é mais uma provação que esse príncipe, líder dos outros argonautas, terá que cumprir para tomar de volta aquilo que lhe é de direito. (HAMILTON, 1992, p. 165). Mas, no caso do sujeito enunciador, essa viagem só pode ser interior, uma espécie de avaliação da própria trajetória.

histórias reais, ou no mínimo como narrativas criadas a partir de figuras que haviam realmente existido. (WATT, 1997, p. 232).

Watt estabelece relações entre a literatura e os mitos das sociedades arcaicas, diz da origem literária de muitos deles. A partir dessa relação, o autor pensa as personagens Dom Quixote e Dom Juan, Fausto e Robinson Crusoé, como figuras literárias que tomaram vida própria nas sociedades, fazendo parte das mentalidades dos povos ocidentais. Mitos modernos que perpassam as sociedades ocidentais como se fossem personagens tirados da vida real. O que dizer então das personagens históricas que perpassam o livro *Sesmaria*? Revestidas de “heróis”, mitos da origem da Cidade? Se essas são as mesmas que circulam pela história do país?

Assim como os mitos modernos estudados por Ian Watt, as personagens de Myriam Fraga estão às voltas também com suas próprias desventuras, não são “heróis” plenos de realizações. Se os mitos servem para narrar acontecimentos e ancorá-los no passado, demarcando uma origem, os poemas da escritora, do mesmo modo, parecem ancorar a cidade no passado também para pensá-la no presente, reativando a memória cidadina através dos gestos das personagens antigas que refazem os caminhos desse território. Refazem as linhas que tecem imagens de um território ainda por ser descoberto, linhas que precisam ser percorridas e reinterpretadas.

Catarina

O lavor daquela lavra,  
Arabesco ou  
Pedra fina,  
Face de mito e sereno  
Se adivinha.

*Catarina jaz num berço  
Feito de terra e segredo*

Será de pele ou  
Areia  
Aquela mulher no  
Escuro  
Que se incendeia?

*Hoje o corpo-correnteza  
Deita raízes no chão*

Calcanhar de duro  
 Sílex  
 Um osso branco  
 Navega  
 No rio mar ou  
 Memória

*Galopam fantasmas presos  
 Ao roteiro de seus passos*

Redemoinho,  
 Voragem  
           de tempo  
 Que se estraçalha.

*Das duas tíbias silentes  
 Caminhos germinarão*

(FRAGA, 2000, p.28)

Catarina Paraguaçu simboliza uma espécie de matriz do povo baiano e, por extensão, do povo brasileiro. Sua imagem está presente nos festejos da Independência da Bahia — o Dois de Julho —, está representada na imagem da cabocla que desfila no cortejo, entrelaçando história e literatura ao ritual da festa. Da sua união com o homem branco, Diogo Álvares, o Caramuru, nasceria a origem do povo, mito da mistura de etnias do povo brasileiro.

Caramuru é outra personagem/lenda a que Myriam Fraga faz referência e atrela à memória da cidade; ambos, Catarina e Caramuru, são tomados como fundadores primitivos do lugar. Segundo Luís Henrique Tavares (2008), Diogo Álvares teria se ligado a várias mulheres tupinambás, mas a única que ficou notoriamente conhecida foi Catarina Paraguaçu, cujo nome é registrado em 1528<sup>2</sup>, na igreja suíça de Saint Malo, quando de sua viagem pela Europa ao lado de Caramuru. O mito da origem do povo brasileiro, feito da união entre as duas personagens, será bastante explorado na literatura brasileira, no século XIX, pelo romantismo. José de Alencar também põe na índia Iracema e no branco Martim a origem do povo brasileiro. Origem precária, uma vez que Iracema, que simboliza a “mãe/terra”, morre logo após entregar o filho Moacir ao pai. A origem é ainda incompleta, uma vez que, além de

---

<sup>2</sup> Segundo Luís Henrique Tavares, esta é a origem do nome de batismo da índia Paraguaçu. O mesmo historiador nos conta que o nome da índia consta também no registro da carta de doação feita aos padres beneditinos, do trecho que corresponde ao bairro da Graça, doado aos beneditinos, os quais ergueram o convento e a igreja de Nossa Senhora da Graça. (Tavares, 2008). Isto, entretanto, não impede que ainda se ponha em dúvida a existência dessa personagem.

aculturar o índio, exclui, do mesmo modo, o negro como parte da formação desse povo. No caso de *Sesmaria*, a mistura de etnias será também complementada pelo poema *Os ancestrais*, tratado no nosso primeiro capítulo, que traz o povo africano para a mistura étnica brasileira.

Os versos do poema *Catarina*, “O lavor daquela lavra,/ Arabesco ou/ Pedra fina”, parecem referir-se à origem da cidade, “face de mito” que se adivinha. Mas o mito é a cidade ou a personagem? Personagem e cidade. Catarina é feita da pele e da areia da sua cidade; mulher que no escuro se “incendeia” como o fogo, elemento que lava a cidade a ser construída. No poema, Catarina Paraguaçu faz parte do corpo da terra; é sua raiz e, ao mesmo tempo, a correnteza que penetra os sítios citadinos, simbolizando permanência e mobilidade. A Cidade da Bahia está também na imagem da “pedra fina”, feita de material que se parte fácil, frágil. A índia Paraguaçu jaz nessa terra fértil e úmida, seu berço e útero.

A imagem da matriz do povo brasileiro está presente nos versos “Das duas tábias silentes/ Caminhos germinarão.” e “Hoje o corpo-correnteza/ Deita raízes no chão”, versos que dão conta não só dá origem do povo, mas da cidade. Seu “Calcanhar de duro sílex”, material duro, rocha, constitui a força e a dureza do chão do lugar e o corpo dessa mulher/lenda. Seu corpo parece feito do mesmo calcário que constitui o chão em que está enterrada. Catarina é outro fantasma que navega no mar da memória, personagem que resiste porque fincada pela história e pela literatura.

“Os fantasmas” que, na poesia, “galopam presos” aos passos dessa personagem são construtores da cidade e de suas narrativas históricas. A índia Paraguaçu dá origem ao “redemoinho,” à “voragem de tempo”, que diz respeito à passagem de um tempo corrosivo. Esse redemoinho faz essa mulher/lenda cair em esquecimento por parte dos habitantes do território. Catarina faz parte de uma memória pouco preservada e cultivada, a memória da própria cidade baiana. É parte dos fantasmas da cidade, um de seus monumentos. Le Goff nos diz que

[...] o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]. O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. (LE GOFF, 2003, p. 526). [grifo do autor]

As personagens históricas retomadas nos poemas figuram como espécies de monumentos à memória da cidade. Suas histórias enredam, também, a narrativa de uma

origem. As falas das personagens, configuradas nos poemas, expõem a própria fala da cidade, sua história, seu passado; trazem à tona a recordação do seu antigo espaço, antes mesmo de sua edificação enquanto cidade. Muitas dessas personagens figuram no espaço urbano em forma de estátuas, símbolos que lembram a cidade antiga e alimentam a memória local. Mas essas personagens, que dão sentido histórico ao tecido da cidade, são as mesmas figuras conhecidas por alguns e desconhecidas por muitos: memória em esquecimento. Talvez por isto vaguem pela cidade de Fraga, como verdadeiros fantasmas que assombram e latejam o esquecimento, forçando a retomada das reminiscências cidadinas. A retomada desses “fantasmas” nos poemas intenta rearticular e reativar uma memória local.

Francisco Pereira Coutinho

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

O fracasso é a  
Lavra deste chão  
Doado,

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

Aqui jogou sua vida  
Que ganhou  
E foi perdida.

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

Nos quatro cantos  
Do tempo  
Plantou sua solidão.

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

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

Mil léguas de sesmaria  
Roendo os ossos no chão.

(FRAGA, 2000, p.24)

O olho fidalgo traz um olhar turvo, que se exaure, simbolizando a personagem Francisco Pereira Coutinho, sabe que “a lavra deste chão doado” traz o fracasso, que está nas relações do fidalgo com os índios do território que pensa possuir. O verso “Aqui jogou sua vida” diz respeito à vinda de Pereira Coutinho para as terras que lhe foram doadas pelo rei, terras que também deram origem à Cidade da Bahia.

O sujeito enunciativo do poema apresenta Pereira Coutinho como aquele que planta a solidão como seu destino e sua sorte; que também cultiva uma vila fantasma feita de “edifícios de pó e de vento”, erguida à imagem de uma cidade fantasma. A antiga Vila do Pereira, lugar do abandono, fora, desde o início, local de combates, basta pensar que erguer uma vila nessa capitania significava entrar em conflito contra os índios do local, os tupinambás, resistentes à exploração e dominação portuguesa.

A imagem da morte está presente nos versos “Plantou os dentes/ Da morte/ Com os dedos de/ Sua mão.”, simbolizada pelo vocábulo “dente”. Essa morte é plantada no chão como se fosse uma semente e não diz apenas do destino do donatário português, diz do trato dos colonos com o lugar. A morte está no trato e na guerra contra os índios ou contra os corsários.

As terras que Pereira Coutinho pensa possuir representam ainda o seu sepulcro, são as “Mil léguas de sesmaria/ Roendo os ossos no chão.”, que não servem para cobrir seu próprio corpo, devorado pelos índios tupinambás. O sujeito enunciativo reconstitui, através dessa personagem histórica, uma cidade da memória, na qual o donatário parece vagar; mais um espectro a latejar a memória da cidade.

É dessa vila (da resposta de sua destruição) que nasce a cidade, e seus fantasmas alimentam a história da Cidade da Bahia. Segundo Tavares (2008), Pereira Coutinho fundou a antiga Vila do Pereira nas proximidades da enseada da Barra, essa seria devastada pelas guerras constantes contra os tupinambás e seus aliados, os comerciantes estrangeiros (franceses). Segundo o mesmo historiador, Pereira Coutinho teria sofrido resistências de alguns colonos, assim como do clérigo Bezerra, que não reconheciam sua autoridade. A história desse donatário finda quando, regressando para suas terras, naufraga perto da Ilha de Itaparica, caindo prisioneiro dos tupinambás, que o devoraram.

As personagens históricas não são atreladas ao discurso de Myriam Fraga de forma aleatória (da mesma forma, veremos que a escolha dos períodos enlaçados pela escrita fragueana, em *Sesmaria*, não é aleatória), preparam os caminhos citadinos. Essas figuras ilustres vagam pela cidade, preparam o que virá sobre o seu tecido, como a tecer as faces do lugar. Enquanto fantasmas, não pertencem ao tempo humano (são figuras sobrenaturais), mas enquanto personagens históricas estão presas ao passado. As personagens perpassam o mito e a história, entrelaçam ambos, colam seus corpos, feitos de pura memória, à antiga Cidade da Bahia. Tomé de Sousa, personagem que edifica a cidade, é mais um desses fantasmas que vagam sobre a cidade.

Tomé de Souza

Aqui cheguei — eu vim  
de sol  
a  
sol

De mamar  
Cumprindo  
O salsamor, roteiro  
Destas quilhas.

Cumpri.  
Um fio prumo herói  
Do elmo à espora  
No duro aço-arnês  
Em que me abraço  
A solidez do aço  
ou

Minha carne,  
Fragilidade de poros  
Que disfarço.

Hoje cheguei — eu vim  
de sal  
a  
sal

Destino de servir  
Meu rei  
Pera a morte (Arzila)  
Ou  
Pera a vida (Agora)  
Aqui cheguei.

Outra lavoura traço  
Antes o aço (na pele)  
Hoje a semente  
De cal,





por guerras constantes. Daí a imagem do cavaleiro medieval de elmo e viseira que planta a cidade também para mostrar o domínio e o poder português. O verso “Outra lavoura traço” completa-se com “Planto a cidade”, lavoura de cal, nascida da violência, do trabalho escravo e do barro que constitui o principal material empregado em sua construção. A cal é a semente futura que será lançada nessa cidade, será a base de sua edificação, “raiz de calcário”, “haste” que ergue a cidade.

A fundação da cidade, na primeira parte de *Sesmaria*, força (de certa forma) a leitura das personagens, que retornam e circulam por seu espaço. Essas parecem querer algo desse sítio. Se essas personagens são mitos, são mais fantasmas que “heróis ou heroínas”, são aqueles que vagam pela memória cidadina. Memória também de destruição e de mortes que marcam a construção da Cidade da Bahia. Essa cidade tem, em comum com o mito, a morte atrelada à vida, a constante ameaça de destruição sobre seu território, que sempre é refeito.

### 3.1 Cidades perdidas, cidade ilha

“Hipupiara” é o poema que fecha a parte de *Os fantasmas*, do livro em estudo, representando a Baía de Todos os Santos. O Hipupiara ou ipupiara está registrado no livro *História da Província Santa Cruz*, de Gandavo<sup>3</sup>. O livro é uma tentativa de compreender a colônia, em suas terras de abrangência continental, informando à Coroa real portuguesa detalhes da fauna, da flora, dos povos, das vilas e também da edificação da Cidade do Salvador. Consta também neste livro o registro daquilo que o olhar etnocêntrico europeu não pôde dar conta: a abordagem dos costumes, das guerras feitas entre as tribos, rituais antropofágicos, ou seja, tudo aquilo que o olhar de Gandavo condena. Do mesmo modo, esse olhar/escrita vai registrar a presença de um “monstro”, que teria entrado em combate contra um colono português na província de São Vicente. (GANDAVO, 2008). De acordo com o mesmo autor, os índios da terra chamavam o “monstro” de ipupiara, que significaria demônio d’água.

---

<sup>3</sup> O livro utilizado nesse estudo foi publicado pela editora hedra, em 2008. Trata-se de uma organização de Ricardo Martins Valle. Este livro foi organizado segundo o exemplar pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Editado em Lisboa, na Oficina de Antonio Gouveia, em 1576.

A constante reconfiguração dessa lenda teria dado origem à Iara, a mãe d'água, que levava para o fundo das águas os índios pescadores, análoga à imagem da rainha do mar, Iemanjá, que também arrasta os pescadores para águas profundas, cuja presença é constante nas canções praieiras de Dorival Caymmi. Nessas canções, o mar encantador e medonho que arrasta os pescadores para a morte é o mesmo que dá sentido às suas existências. As lendas relacionadas com as águas dizem respeito também a uma imagem do mar enquanto abismo incontrollável, imagem que está tanto nas canções de Caymmi quanto nos poemas de Myriam Fraga.

No poema *Hipupiara*, o mar aparecerá como um local de catástrofes, dele também virá o caos e a paz do lugar; o mar é a beleza e a ferocidade, qualidades intrínsecas à cidade representada por Myriam Fraga. O “fantasma” (ou lenda de hipupiara) promete engolir todos os barcos, anunciando naufrágios futuros.

#### Hipupiara

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

(FRAGA, 2000, p. 35)

A Baía de Todos os Santos, no poema, é útero que gesta a cidade e onde finda seu espaço. É essa baía, segundo Milton Santos (2008), que dará nome à cidade e ao estado. No poema, a lenda do monstro, o devorador de navios, traz a promessa de tempestades, de mar em fúria; o mar é a mãe que traz para o fundo tudo aquilo que está em seu “recipiente abissal”. Hipupiara, no poema, está na imagem do mar sombrio que tudo afunda em suas águas tempestuosas, entrelaçando o mito às histórias dos naufrágios. É, ainda, a promessa de tranquilidade que descera sobre o território e acalmará os navios dentro do seu ventre materno; é profecia que se cumpre nos naufrágios.

Uma cidade que tem uma ligação tão íntima com o mar, principalmente a que Myriam Fraga representa em seus versos, não poderia deixar de lado as histórias de morte e de vida que ocorreram nesse “recipiente abissal”, que é o mesmo abismo no qual a cidade parece mergulhar e do qual parece se erguer. Mar que, relacionado, da mesma forma, às histórias das catástrofes, diz do desejo de purgação e renovação da cidade. Esta cidade parece

cumprir um ciclo mítico. Daí também a recuperação das tragédias que ocorreram em território baiano: é do caos original que parece se restabelecer uma nova ordem, quiçá os naufrágios alinhados pela escrita fragueana tentem cumprir esse papel.

A cidade, território de ilha, se abre ao abismo onde descansam os navios naufragados, traz o registro de uma cidade fantasma, presente nos pertences que estão ou que foram retirados desses mesmos navios, perdidos nas águas profundas do mar. As embarcações afundadas também são parte de uma cidade perdida, formam uma cidade fantasma, submersa.

*Os naufrágios* trazem, nos títulos dos poemas, os nomes das naus afundadas na costa baiana. Estas naus reconstituem a memória da cidade e retomam, do mesmo modo, um tempo de guerra e insegurança. A cidade está nesses fantasmas, que trazem à tona a imagem de um espaço disputado por portugueses, pela Companhia das Índias Ocidentais e pelos franceses. A disputa se dá também no “território abissal”, e é nesse abismo que muitos navios afundam. *Os naufrágios* tratam, no corpo de seus poemas, de três navios afundados. O primeiro destes é o galeão Santíssimo Sacramento, esta nau veio a pique no dia 5 de maio de 1668, na altura do Rio Vermelho<sup>4</sup>.

O galeão Sacramento teria saído de Portugal como nau capitânia, escoltando uma frota de 50 embarcações, traria diversos religiosos, ministros do governo, entre outras autoridades, certamente do futuro governo, uma vez que Francisco Corrêa da Silva, que estava entre seus tripulantes, vinha substituir o governo da Colônia<sup>5</sup>.

O galeão teria naufragado em meio a uma tempestade, chocara-se contra o banco de Santo Antônio, vindo a pique durante a noite, deixando 400 mortos por afogamento e uma fortuna debaixo do mar.

#### Galeão Sacramento

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

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.naufragios.com.br/sacramento.html>. Esse site dá conta da história de vários naufrágios ocorridos na costa brasileira. Além desse, outros sites foram consultados e confrontados. Esses sites de mergulho foram escolhidos por muitos deles trazerem, além de informações, fotos e vídeos dos sítios onde se encontram os navios.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.naufragios.com.br/sacramento.htm>>.

Estilhaçam o peito  
As granadas do medo.

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

Úmido ventre de sal,  
Matriz de nada,  
Emprenhada mentira  
De cobalto.

Silva-sibila o vento,  
Dilacera. O mar,  
Seu denso corpo azul,  
Sua pele de escamas,  
Seu destino de fera  
Súbito voltando  
A pupila gateada  
Ao vórtice do espanto.

(FRAGA, 2000, p. 41)

No mar feroz, todas as embarcações parecem frágeis como o vidro, mesmo os navios de guerra, durante o período colonial brasileiro, são presas fáceis de ser abatidas. Assim, o galeão Sacramento representa um corpo débil no meio de uma tempestade. Os ventos parecem propiciar o temporal feroz que balança o navio. São os “Precipícios de vento” que arrastam o Sacramento para o abismo das águas do mar. A tempestade perpassa todo o poema, são as granadas do medo, material bélico referente a uma nau que tem a função de defesa da frota, não por acaso havia autoridades do governo colonial no interior do galeão.

O vento é imitado pelo som das sibilantes, que parecem assoviar a tempestade, aquela que dilacera os caminhos por onde passa. A tempestade e sua força estão representadas também na repetição do verso “Silva-sibila o vento/ Dilacera.”. O mar azul que encanta é o mesmo que tem destino de fera, é a própria fera que arrasta as embarcações para a profundidade de suas águas. O mar é a morte anunciada, carrega a foice que ceifará a vida no navio, está no assovio do vento, na repetição do verso “Silva-sibila o vento”. O vocábulo sibila também diz respeito à figura da mulher a que os gregos antigos atribuíam a capacidade de adivinhar o futuro e predizer profecias. Sibilar é produzir assovios, é murmurar a tempestade que cairá sobre a nau. O mar é forte, quase rocha enfurecida, é parte da tempestade, é o útero para onde retorna a vida. O sussurro do mar tempestuoso é constantemente reproduzido pela consoante

[s], esse sussurro parece imitar o abater das ondas sobre as rochas ou sobre a embarcação, e só é quebrado com a junção das consoantes oclusivas [t] e [d], ao final dos versos, como em “Silva-sibila o vento”; “Úmido ventre de sal,/ Matriz de nada”, “Sua foice escura,/ Seu punhal de granito”.

A imagem do mar (para o qual retorna a vida) está no verso “Úmido ventre de sal”, ventre que corrói tudo ao seu redor, tudo o que entra nele. A “Matriz de nada,/ Empenhada mentira / De cobalto” traz a imagem da cidade como um engodo, um destino ao qual o galeão Sacramento jamais chegará. É ao fundo das águas do mar que este pertencerá, formando uma outra cidade, feita de destroços.

Quando foi descoberto o sítio no qual se encontra a nau naufragada, por mergulhadores não profissionais, seu pátio arqueológico foi remexido, uma série de saques foi realizada. Desse modo, muito da história dos tripulantes e da cidade se perdeu, até o momento em que o Ministério da Marinha interferiu, organizando mergulhos com arqueólogos para resgatar os tesouros do fundo do mar. Esse patrimônio se encontra hoje no Museu Náutico da Bahia.

Outro naufrágio que se segue, o galeão Nossa Senhora do Rosário, acontece não por causa de tempestades, mas como uma estratégia militar. O galeão teria naufragado à época da Invasão Holandesa, em 1648, quando a Companhia das Índias Ocidentais tenta, mais uma vez, dominar o território colonial português. A presença das naus holandesas em território baiano dizia da tentativa de submissão da colônia ao domínio holandês, o que não deu certo. A luta por esse território era, do mesmo modo, uma investida da Companhia das Índias Ocidentais contra a União Ibérica, que fechara os portos das colônias portuguesas.

José Carlos Silves (2010) nos relata, no livro *Naufrágios do Brasil*, que o galeão português fora cercado por duas embarcações holandesas (Utrecht e Huys Nassau). As naus de guerra Nossa Senhora do Rosário e São Bartolomeu, da frota portuguesa, teriam sido avistadas pelo capitão da frota holandesa, que viera de Recife em direção a Salvador, a bordo do “Brederode”, em 24 de setembro de 1648. Esse navio de guerra possuía 49 canhões. O Utrecht e o Huys Van Nassau fecharam o Nossa Senhora do Rosário, evitando que este entrasse em Salvador. As embarcações holandesas esperavam a chegada da nau capitânia “Brederode” para abrir fogo sobre a nau portuguesa. Entretanto, antes que isto pudesse acontecer, o capitão português Pedro Carneiro atea fogo ao Nossa Senhora do Rosário. Ainda segundo Silves, havia 300 tripulantes na nau portuguesa; desses, apenas cinco sobreviveram.

Não haveria saída para o capitão Pedro Carneiro, a morte o espreitava em qualquer decisão que tomasse. A morte estaria tanto na decisão de se deixar prisioneiro nas mãos do inimigo, assim como na estratégia militar de atear fogo ao navio; está nas mãos do capitão português. Pedro Carneiro, capitão da nau portuguesa, ao ver-se encurralado (e cumprindo ordens de guerra), ateou fogo ao paiol, provocando uma explosão que afunda tanto o Nossa Senhora do Rosário quanto o Utrecht. A nau Huys Nassau foi incendiada e, posteriormente, recuperada pelos portugueses, sendo rebatizada de “Fortuna”.

Assim inicia-se a agonia que alcança o capitão e seus tripulantes, ceifando as vidas no navio. O poema nos mostra a aflição da escolha feita pelo capitão Pedro Carneiro:

Galeão Rosário

Carrego nas minhas costas  
Um paiol e mutilados.

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

Impassível pela morte  
Fabriquei minha agonia.

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

Traço de fúria no tempo  
Foi minha sina tão breve.

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

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

Três navios se espedaçam,  
Pelo inferno divididos.

— *D. Frei, D. Frei Pedro,*  
*Já se avistam corpos*  
*Brancos de afogados,*

*Eu recolho os mastros,  
Cinzas e estilhaços.*

Três navios navegavam  
Aos pedaços.

(FRAGA, 2000, p. 42)

“Carregar nas costas um paiol e mutilados” é carregar a morte e o combustível desta. O naufrágio do Nossa Senhora do Rosário está contido na memória do capitão, descrito em forma de um diálogo que parece acontecer entre o mar (os versos em itálico) e o capitão, a memória do desastre que o mar parece querer apagar ou acalmar.

O destino no mar é rápido, destino de morte que chega sem sobreaviso, está na sina breve do capitão que descansa no fundo do mar. A decisão de atear fogo ao galeão, tomada por Pedro Carneiro (fogo que consome a vida dele e de seus tripulantes), pode ser vista no verso: “Impassível pela morte/ Fabriquei minha agonia.”.

Na época, a supremacia da frota holandesa fez com que o rei de Portugal estabelecesse a seguinte ordem: Quando dois navios inimigos encostarem é para tocar fogo no próprio paiol (depósito das munições, pólvora e outros apetrechos de guerra).<sup>6</sup>

A morte também é uma decisão tomada, principalmente, pelo rei, talvez por isso o capitão lamente, mas a decisão está nas mãos de quem governa o leme, o próprio capitão. Trata-se, como dito antes, de uma estratégia de guerra usada em tempos de navegação sombria, afinal não faltavam navios não ibéricos na costa brasileira.

A tempestade é anunciada depois da calmaria. A tempestade é o momento do combate. A calmaria está, ironicamente, no fundo do mar, no afundamento do Nossa Senhora do Rosário. “Eu recolho os mastros,/ Cinzas e estilhaços.”, parece dizer o mar, guardando a memória do naufrágio. Sobre suas águas só sobram corpos e pedaços da embarcação, pesos leves que flutuam; para o fundo do mar vai todo o resto, vai um navio quase que

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.nectonsub.com.br/wordpress/archives/category/pontos>>. Nesse site podemos observar dados e fotos de vários navios naufragados, ou melhor, do que restou deles, incluindo a localização dos sítios onde estes se encontram. Do Galeão Nossa Senhora do Rosário, é possível ver objetos como o canhão do navio.

completamente, incluindo aqueles que ficaram presos a ele, descansam no fundo do mar, onde fundam a cidade fantasma, frequentada apenas pelos peixes, até que alguém encontre seus destroços. No final, o que resta no poema são três navios despedaçados. A estratégia do capitão deu certo: o mar recolhe mais fantasmas para o ventre da cidade.

O próximo poema referencia o naufrágio da nau Nossa Senhora da Vitória<sup>7</sup>, no título *Nau Sra. da Vitória ou a morte do Bângala*. Entrelaça a morte da personagem D. Baltasar de Aragão, conhecido como o *Bângala*, ao corpo da nau. Esta personagem foi uma imponente figura da cidade colonial do século XVII, senhor de engenho e de embarcação. Era proprietário da embarcação que naufraga, tirando-lhe a vida. Sobre essa personagem, Pedro Calmon esclarece:

[...] pessoa principal da cidade, aprontava um navio para voltar a Portugal. À notícia de que o inimigo rondava a barra, nêle se meteu para combatê-lo. Vestiu, porém, a sua armadura. E, assim, não pôde salvar-se, quando o temporal, tomando de través a embarcação, a virou em mar alto. Desapareceu com cêrca de 200 companheiros de armas, tirados da melhor gente da terra. (CALMON, 1959, p. 493).

A ânsia por conquistar e explorar a colônia foi desejo também dos corsários franceses. Eram estes inimigos que D. Baltasar de Aragão queria combater, mas encontra em seu caminho um inimigo bem maior. O navio afunda por causa de uma tempestade, é nessa tempestade que esse homem de guerra perderá a vida, vestido com uma armadura/armadilha que faz seu corpo afundar mais rápido.

Ser “cavaleiro do mar” também é estar vestido com uma mortalha, com ela fabrica a própria morte, a mortalha é tanto a sua armadura quanto o navio que fabricou. O destino da nau fabricada seria Portugal, porém seu destino foi o mar.

---

<sup>7</sup> Esse naufrágio está também registrado no livro *Naufrágios do Brasil*, de Silveiras, mas apenas consta o ano de seu afundamento, datado de 1612, e a localidade onde ocorreu, Morro de São Paulo. Pedro Calmon registra esse fato como pertencente ao ano de 1613. Não há outras informações sobre a nau, nem no livro de Silveiras, nem nos sites de mergulho consultados, o que leva a crer no desconhecimento da localização exata do seu afundamento, por parte dos mergulhadores, e que talvez este ainda não tenha sido encontrado.



Nau Sra. da Vitória  
ou  
a morte do Bângala

Cavaleiro do mar  
Meu destino de verdes  
Cumprido.

Submerso e noturno  
Capitão de afogados.

Minha espada de espuma  
Cinjo.  
A couraça de nácar,  
O elmo de sargaços,  
Às órbitas corroídas  
A viseira baixando.

Navego no imponderável  
Silêncio das águas calmas.

Latifúndio de sal  
Minha lavoura de esponjas,  
Onde eu, senhor feudal,  
Colho apenas remorso.

Navego no imponderável  
Silêncio da sombra verde.

Regresso ao ventre do escuro,  
Reclino a fronte e contemplo,  
Os meus dedos descarnados,  
As unhas se desprendendo,  
Rosadas conchas salgadas.

Meu corpo imóvel, navegável.

(FRAGA, 2000, p. 43)

Ser cavaleiro do mar é ter o mesmo destino dos pescadores das canções de Caymmi, é estar nele para a vida e para a morte. É essa sina que o sujeito enunciativo diz cumprir. “Submerso e noturno/ Capitão de afogados” simboliza o capitão do navio colado à imagem da sua embarcação naufraga. O navio afunda com o capitão e seus tripulantes.

Esse sujeito parece assumir o corpo volátil do mar. Sua espada agora é feita das espumas das águas do mar, seu elmo feito de sargaços. “Às órbitas corroídas/ A viseira baixando” diz, do mesmo modo, daquele que já não pode ver a luz, cujo corpo o mar já corroeu; o sujeito enunciativo e seu corpo/barco estão no abismo marinho, onde as águas são

sempre escuras: quanto mais profundo, menos visibilidade. Talvez por isso, por esta nau estar em localização de difícil acesso, não se tenha encontrado ainda seus restos na costa baiana.

O sujeito enunciador, o próprio capitão, navega no “Silêncio das águas calmas”, águas da memória, que trazem de volta a imagem do naufrágio. As águas do mar são o “latifúndio de sal” no qual os corpos são plantados, onde esse sujeito apenas pode recordar a vida perdida. Esse sujeito navega sobre o “imponderável”, o “recipiente abissal”, colhendo apenas lembranças.

A morte no fundo do mar é um regresso ao útero que gesta a vida, em que esse sujeito observa, aos poucos, seu corpo/navio corroído pela morte, pelo tempo, pelo salitre; seu corpo afundado, servindo para a vida dos corais, transformado em parte do mar. É o corpo imóvel, inerte, inavegável (navegável apenas pela imaginação, pela memória dos naufrágios).

Lembremos do mito da cidade que também afunda nas profundezas das águas oceânicas: o mito do reino perdido de Atlântida, que, provavelmente no século 421 a. C., Platão recupera no livro *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. A história da cidade perdida, que permanece intacta e cheia de riquezas, parece moldar-se à releitura das cidades modernas, como uma espécie de válvula de escape do caos das grandes cidades.

Os habitantes dessa cidade teriam se originado da ninfa Clito e do deus Posídon, aquele que governava os mares e oceanos, eram, portanto, parte humanos e parte deuses. Atlântida nasce como uma ilha fabulosa e rica, próspera, um império que, em seu desejo de poder, traz em si o elemento mais humano da condição de seus habitantes: o desejo de suplantar os próprios deuses gregos, desencadeando a fúria dos deuses e a destruição do território. Segundo o relato de Platão, Atlântida, em apenas um dia e uma noite de tempestades e inundações, foi tragada pelo oceano, desaparecendo junto com a sua população. (PLATÃO, 2002)<sup>8</sup>.

Nos relatos de Platão, os habitantes de Atlântida eram homens superiores que viviam de forma harmoniosa, até que a mistura desses homens quase deuses com simples mortais despertou a ambição nas gerações futuras, e estas quiseram conquistar e sobrepujar a cidade de Atenas, sendo punidas pelos deuses. A perfeição é atributo voltado ao Criador, nada pode superá-lo, a perfeição desse espaço termina quando os caracteres dos homens predominam sobre os deuses. É o que diz o mito, e isto persiste em quase todas as suas releituras, seja através do cinema, dos desenhos, seja através dos livros de literatura que releem a sua

---

<sup>8</sup> O livro utilizado neste estudo foi *Timeu e Crítias ou A Atlântida*, traduzido por Norberto de Paula Lima, publicado em 2002, pela editora Hemus.

história: todas as vezes que a cidade está para ser redescoberta, corre o risco de se perder para sempre, como se essa fosse impossível de ser guardada pela memória.

Mas por que retomar o mito de Atlântida? Porque a leitura que fazemos da Cidade da Bahia enquanto mito é também realizada em analogia a essa cidade perdida. Não nos interessa aqui buscar a localização da cidade perdida por causa de um cataclisma, o que nos interessa é o mito do reino que afunda para nunca mais ser encontrado. A Cidade da Bahia erguida em *Sesmaria* é narrada de forma análoga ao mito, se aquele afunda nas águas, esta se ergue dessas mesmas águas. Atlântida é a perfeição, a cidade baiana nasce imperfeita, são duplos contrários. Servimo-nos do mito para compreender um pouco mais a cidade insular de Myriam Fraga. Atlântida afunda e se perde para sempre, a cidade baiana se ergue e tenta não afundar no mar da memória. Mas esse erguer-se, como vimos, vem marcado também pela decadência de seu território, do esquecimento que faz parte da tessitura do palimpsesto citadino tecido por seus habitantes.

A Cidade da Bahia é a ilha isolada, uma analogia a Atlântida, mas é, do mesmo modo, local de refúgio. É uma ilha inventada, um itinerário de viagem a uma cidade perdida, cuja memória é recuperada por personagens históricos. São mitos que realizam um levantamento da memória do lugar, são os narradores de outros tempos dando voz aos tempos do presente, no qual está inserido o livro. Le Goff nos diz do mito como um instrumento usado pelas sociedades humanas

Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores em face do desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. (LE GOFF, 2008, p. 283).

Le Goff nos fala das idades míticas, em que os homens perfazem seus destinos, o ciclo da existência que pressupõe princípio, meio e fim. Usar de mitos para a releitura da cidade é querer, de certo modo, restabelecer uma ordem, buscar sentidos outros para seu território. A Cidade da Bahia erguida por Fraga se encontra em risco de queda, e, para recuperar essa cidade, é necessário reconstruir seu ciclo, sua memória, para que ela não pereça, não acabe como um sítio esvaziado de sentido.

Atlântida nunca será recuperada, a não ser pela releitura do mito, disfarçado na cidade cheia de virtudes, um paraíso que afunda para permanecer intacto; a cidade baiana, entretanto, carrega consigo a imperfeição e tem que conviver com a beleza de sua imperfeição, de seu equilíbrio precário. É assim que surge a cidade de ruas azuis, felina, misturada aos símbolos que perfazem sua representação junto ao mito: semideuses, tritão, nereidas, mitos que fazem parte da leitura da cidade fragueana. É mais uma face dessa cidade, mais uma imagem de seu território.

A cidade baiana é ainda a ilha perdida, não a ilha afortunada e rica como Atlântida, ela não afunda no mar, ela se ergue dele, para a consciência do próprio corpo frágil, da fortaleza precária, uma espécie de barco ou navio naufrago no meio do oceano. A Cidade da Bahia é consciente do seu próprio destino de ilha. Seu tempo é o tempo frágil, “coágulo de cristal” que se reparte em mil estilhaços. Há um pouco dessa cidade em cada estilhaço do tempo em que se desenvolveu seu corpo urbano. Cidade labirinto, cidade mosaico, feita de vários pedaços que se juntam na sua formação, para dar corpo e sentido vário ao território citadino, mesmo corpo da memória, feito a partir de vários recortes que recompõem o seu espaço.

## **CAPÍTULO III**

### **OUTRA FACE DA CIDADE: UM *SÍTIO* SOB MEDO E VIGILÂNCIA.**

*Minha cidade não tem Estátua da Liberdade.  
Que concreto armado juntaria tantos fragmentos  
da sereia prometida, sobre o promontório recôncavo,  
num só corpo de mulher justíssima desvendada?*

(Luís Antonio Cajazeira Ramos, 2007, p. 90.)

## 4 OUTRA FACE DA CIDADE: UM SÍTIO SOB MEDO E VIGILÂNCIA

### 4.1 Outras escritas da cidade: sob o silêncio.

Há uma pergunta incômoda lançada pelo poema *Marinha*, de Ruy Espinheira Filho: “Mas — o que querem na paisagem os canhões de Amaralina?” O que representam os canhões de Amaralina na paisagem da Cidade da Bahia? Qual o significado desses símbolos na cidade do passado e do presente?

O poema mostra o quanto a história da ditadura militar na Bahia marcou a Cidade do Salvador, deixando cicatrizes em seu espaço urbano e nas pessoas que vivenciaram esse período. As imagens levantadas através do poema de Espinheira Filho também representam uma cidade outra, diferente da imagem de cidade bela, harmônica, mística, festeira e sempre pacífica. Imagem passada, ao longo dos anos, pela publicidade, que alimenta a cultura do turismo e o imaginário sobre a Bahia. Essas cicatrizes do solo urbano também são dos homens e mulheres que circundam seu espaço; afinal uma cidade é igualmente feita do corpo dos sujeitos que cruzam suas vias, não só das paredes e muros vazios. Sem o corpo social, o território urbano queda sem histórias, vira cidade fantasma, sem memória.

Uma cidade é constituída de todo ato de pensar, registrar, imaginar e, finalmente, dar a sua forma, ou melhor, as formas de representação da cidade servem para construir um imaginário urbano, que também será realizado a partir da história do lugar. A cidade é construída, igualmente, através de imagens, dos símbolos que fazem esta história e, por vezes, demarcam períodos e feridas mal curadas, como “os canhões de Amaralina”. As cicatrizes dessas feridas, a despeito daqueles que não querem ou não puderam ver, conhecer ou vivenciar o período ditatorial, continuam incrustadas no território citadino e nas pessoas, nas relações destas com seu espaço. Emiliano José nos diz que “[...] nenhum país passa por uma ditadura impunemente.” (2000, p.13). Também é a esta constatação que nos leva a leitura do poema de Ruy Espinheira Filho, no qual a cidade das aparências convive com a cidade real, ou melhor, imagens destoantes de uma mesma cidade.

Marinha<sup>1</sup>

Meus olhos testemunham  
a invisibilidade das ondinas,  
a lenta morte dos arrecifes  
e os canhões de Amaralina.

Vou, a passo gnominado,  
pisando a areia fina da praia.  
Pombas sobrevoam  
os canhões de Amaralina.

Parece a vida está completa  
na paz que o azul ensina.  
A brisa ilude a vigilância  
dos canhões de Amaralina.

Nem a tua ausência, amor, perturba  
esta alegria matutina  
onde só há o claro e o suave...  
(E os canhões de Amaralina?)

Tudo está certo: mar, coqueiros,  
aquela nuvem pequenina...  
Mas — o que querem na paisagem  
os canhões de Amaralina?

(ESPINHEIRA FILHO, 1998. p. 17)

O poema investe em uma memória da ditadura militar na Bahia, na contramão do silenciamento que verificamos no discurso oficial sobre o período, um passado nebuloso da história de todo o país, do qual há muito ainda para ser desvendado e dito. Devemos lembrar, entretanto, que no citado poema não há recuo no tempo, as imagens presentes no poema pertencem ao contexto no qual está inserido o seu sujeito enunciativo, contexto de medo, de incertezas, próprio do regime militar. Nem por isto o poema deixa de se referir à cidade atual. Trata-se de um poema bastante encontrado em sites e em blogs<sup>2</sup>, também pelo contexto com o qual se relaciona, uma vez que tanto fala da cidade onde a beleza e a paz aparente servem ao propósito de idealização do lugar, cidade das aparências, quanto de um local em que a memória sofre um apagamento estratégico. A presença dos “canhões de Amaralina” rasura a

<sup>1</sup> O poema foi editado, pela primeira vez, em 1974, no livro *Heléboro*, também em pleno contexto ditatorial. O livro usado como fonte para este trabalho, *Poesia reunida e inéditos*, foi publicado em 1998.

<sup>2</sup> Apesar da ampla divulgação, o poema foi escolhido para compor este trabalho, uma vez que se constitui como mais uma leitura do espaço urbano, no período da ditadura militar no estado da Bahia, rasurando a inscrição da memória local.



memória de Salvador, lembrando (ou melhor, insinuando) que estes elementos bélicos destoam da paz local. Esses elementos destoantes dizem da violência do regime militar. “Os canhões de Amaralina” representam marcas deixadas sobre a cidade, remontam ao período ditatorial. A literatura baiana guardou e registrou esse período obscuro da história da cidade, através de poemas e de narrativas históricas que mostram os conflitos registrados no espaço urbano. É também através da literatura que se dá voz à memória local, indo na contramão do discurso do poder dominante.

Falar da memória local será uma espécie de tentativa de ler, no escuro, as imagens dadas. Como foi dito no primeiro capítulo, às vezes, para ler a cidade faz-se necessário fechar os olhos para não se deixar enganar pelas paisagens e/ou histórias deixadas sobre o registro da cidade. É preciso saber ler nas entrelinhas. Do mesmo modo, é preciso não esquecer que a história também é constituída de pontos de vista e, portanto, marcada por ideologias diferentes.

Em *Marinha*, o sujeito enunciativo nos lembra que a beleza da paisagem natural pode iludir os olhos, mas não os olhos do poeta, que questionam essa mesma paisagem, colocando-a em xeque. As imagens do poema apontam para a beleza e a paz do lugar, porém estabelecem sempre um confronto entre a aparência pacífica local e os símbolos que denotam guerra — “os canhões de Amaralina” —, que convivem neste mesmo ambiente. A brisa que ilude a vigilância dos “canhões de Amaralina” dá conta desse confronto, de um tempo, não tão distante, que ainda marca a paisagem de Salvador e aqueles que vivenciaram a ditadura militar.

Enquanto no poema de Ruy Espinheira Filho o incômodo fala do silenciamento da história da ditadura na Bahia, em pleno contexto militar, o desconforto presente no livro *Sesmaria* será descrito no próprio recuo no tempo — da cidade do período da ditadura recua-se até a cidade colonial. O retorno ao passado serve à leitura da cidade na qual o sujeito enunciativo está inserido. A rememoração do passado acaba sendo utilizada como uma espécie de arabesco, que permite enxergar linhas do passado e do presente e entrelaçá-las através de suas semelhanças e diferenças.

Não por acaso, essa cidade será descrita em forma de uma fortaleza precária e temerosa, representada muitas vezes como útero inquietante, regida também pela constante vigilância. Será também a “cadela submissa” ou “a pantera em postura de ataque”, imagens antagônicas presentes em *A cidade*, primeira parte do livro em estudo. Essa cidade será a fortaleza sempre em risco de queda, a ilha de sal quase esfacelada, sempre em busca de

equilíbrio e, por isto, perpassada por certa incerteza do próprio destino. Esse sentimento de incerteza será comum ao contexto ditatorial.

Se o imaginário da cidade, no caso Salvador, se confunde, por vezes, com o imaginário de nação, nos perguntamos até que ponto, em *Sesmaria*, o recuo ao passado colonial não acaba denotando o descontentamento com os caminhos do próprio país, mergulhado na ditadura militar, em um período de crise e de temor em relação aos caminhos da Cidade da Bahia e, por extensão, do próprio país. Reconstruir uma cidade particularizada, através das próprias lembranças e das personagens e fatos históricos, é o percurso de Myriam Fraga.

É nessa esteira de pensamento que seguiremos buscando as imagens desse sítio em *Os Invasores*, parte que retoma episódios do século XVII, a exemplo das Invasões Holandesas, na Bahia. Em *Os Invasores*, a voz do sujeito enunciador busca desvendar a cidade, recriar sua memória através da releitura de fatos decisivos para a formação de seu território, desvendar os próprios caminhos em um destino incerto.

A incerteza quanto ao destino da Cidade da Bahia tanto diz respeito às invasões que deixaram a cidade e seus moradores apavorados, quanto ao medo comum da suspensão dos direitos individuais que o regime militar realizou com extrema violência. *Sesmaria* é publicado em 1969, não esquecendo que o Ato Institucional número 5 é instaurado no final de 1968, e este representa um período de maior violência dentro da ditadura militar no país. Neste momento tão nebuloso da história brasileira, Fraga acaba por colar períodos distantes, mas que possuem em comum um rastro de violência e subjugação do indivíduo, salvo as devidas diferenças, tanto culturais quanto históricas.

Não procuramos com essa aproximação entre tempos equidistantes igualar as relações sociais e históricas presentes nos períodos envolvidos na tessitura do livro em estudo. Seria impossível, ao menos para nós, empreender tal leitura. Muito menos buscamos no contexto da ditadura um pretexto para o livro. Entendemos o contexto como parte integrante do livro em questão, uma espécie de escrita nas entrelinhas que revela tanto pelo que diz quanto pelo que esconde entre os versos dos poemas. A releitura do período colonial no livro em estudo é uma das chaves utilizadas por nossa leitura, por essa dar voz à antiga Cidade da Bahia em pleno regime ditatorial.

Na primeira parte do livro, encontramos a representação da Cidade da Bahia regida pelo signo da indefinição que perpassa o próprio rastro de sua origem, particularizada e idealizada pelos versos de Myriam Fraga: a imagem da fortaleza que nasce fendida entre

fragilidade e força, precariedade e riqueza, equilíbrio e desorientação, beleza e cegueira, memória e esquecimento, ou seja, mergulhada em conflitos. A cidade (ou a sua representação) nasce como um objeto tenso e complexo.

Há todo um contexto cultural, político e histórico que envolve o país e o mundo durante a década de 60. Década marcada pelas reivindicações das “minorias” na luta por direitos, a exemplo dos negros lutando pela igualdade racial. Época também do movimento hippie; dos festivais da música popular brasileira — que usavam os palcos para questionar o regime militar; do Cinema Novo, movido pelo mesmo sentimento de ruptura do sistema vigente, e do acirramento da Guerra fria. Ou seja, um contexto marcado por uma efervescência cultural e política em todo o mundo. Também é nessa década que se inicia a ditadura militar no Brasil, em que o espaço público se torna privado, e neste se desenvolve uma série de restrições e limitações do corpo social das cidades. Mas a arte produzida durante esse período acaba por se tornar uma espécie de resistência ao regime. Emiliano José nos diz que:

[...] a atividade cultural se transforma numa trincheira de luta, num campo de resistência, numa forma de manifestar inconformismo com a ditadura. Cada peça teatral, festival, cada *show* transformavam-se em manifestação contra os militares. Os atores, os músicos, os homens de cultura sentiam o calor dos aplausos demorados, e sabiam que muito daquilo tinha a ver com o repúdio à situação do país. (JOSÉ, 2000, p.56-57). [grifo do autor]

A leitura que Myriam Fraga faz da Cidade do Salvador neste período se coaduna com a agitação da época, apesar de dizer respeito ainda a uma cidade pequena e restrita:

Essa efervescência estava em tudo. Me pergunto se não estava era em nós. A cidade era menor: uma estréia de teatro era assistida por todo mundo. Houve montagens maravilhosas, concertos a que todo mundo assistia. Ao lado disso, a efervescência no cinema, com Glauber, na literatura, com João Ubaldo Ribeiro, Sônia Coutinho... [...] Aconteceu em 64 e foi uma freada.

As pessoas se dispersaram, tinham medo de se reunir, de falar. (FRAGA, 1969).<sup>3</sup>

Arte e política não se separam. Não há como pensar o artista fora do âmbito político. A arte também era uma espécie de campo de atuação que, embora sob vigilância da censura, usa do próprio sistema, por meio de “camuflagens”, para questionar o poder vigente, através das brechas deixadas pelo regime militar. Emiliano José ainda nos lembra que, neste período, desde o início da ditadura militar, em 1964, os palcos foram usados pelos artistas para questionar o regime. Todo sistema extremamente fechado acaba produzindo em si mesmo certas fissuras.

O desconforto que perpassa toda a obra *Sesmaria* parece ser também o incômodo de quem está inserido no contexto ditatorial, que vê toda a liberdade vivenciada ser cortada, vê a mudança de atmosfera da cidade. O regime, nas palavras de Fraga, é “uma freada”, uma coação, e, como todo ato de coagir, feito através da violência. Esse desconforto e descontentamento serão revelados na escrita fragueana e em outros escritores baianos.

Falar sobre ditadura na Bahia ainda parece um tabu. A imagem de terra tranquila, sem desmandos, sem opressão dos grupos dominantes é a imagem perpassada em todo o país — a Bahia é a terra do carnaval, nunca terreno de guerrilhas e conflitos. Na terra da “igualdade racial” e da “felicidade” não cabe a imagem de um período tão violento, principalmente porque os agentes dessa violência ainda podem fazer parte do tecido social da cidade ou, pelo menos, deixaram seus herdeiros. Tocar nesta memória é ainda tocar numa ferida profunda que não cicatrizou. A violência desse período não foi diferente em solo baiano. A história da resistência ao regime militar na Bahia é marcada pela mesma violência do resto do país, envolvido nesse regime de exceção. Os relatos dos ex-prisioneiros políticos<sup>4</sup> impressionam pela denúncia das torturas sofridas. Quem passou por esta experiência sabe e

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao Correio da Bahia, em 30 de julho de 1985, no Caderno Cultura. Esta entrevista é parte dos anexos da Dissertação de Mestrado de Ricardo Nonato de Abreu Silva, intitulada *Nas tramas do existir: O mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga*. Esses anexos são um arquivo sobre a escritora e sobre sua obra.

<sup>4</sup> Alguns desses relatos estão no livro *Galeria F: lembranças do mar cinzento*, de Emiliano José, escrito a partir de relatos de ex-presos políticos, durante o regime militar. O livro foi inicialmente publicado em forma de artigos através do jornal *A Tarde*, em 1999. A propósito do livro, o autor nos diz que ao encontrar com as pessoas nas ruas, estas perguntavam quando sairia o próximo capítulo, tomando as histórias descritas pelo autor como ficção. Essas pessoas por vezes ignoravam que a Bahia tivesse passado pela ditadura militar. A leitura do livro em si faz cair por terra a imagem da Bahia como local afastado dos conflitos instaurados pela ditadura militar, ao contrário, Emiliano José nos mostra que na Bahia o regime foi tão cruel quanto no resto do país.

ainda tem a pele marcada por cicatrizes mal curadas. Sobre os primeiros anos do regime militar no Brasil, o mesmo Emiliano José ainda nos diz que:

Havia a pretensão, nesses primeiros anos, por parte dos generais, de fixar algumas regras institucionais, dar a impressão de certa legalidade, o que vai culminar com a Constituição de 1967, feita nos moldes estabelecidos pela corporação militar dominante, mas que ainda assim guardava resquícios de observância da lei. Essa situação será rompida de modo drástico com o AI-5, em dezembro de 1968, quando se eliminaram quaisquer vestígios de respeito às normas legais e instituiu-se um quadro de terror e morte. (JOSÉ, 2000, p.55).

O poema de Ruy Espinheira Filho relaciona-se com a cidade das aparências e com a cidade militarizada pelo regime, questionando as armas bélicas fincadas em solo urbano. Tanto o quartel de Amaralina, presente no poema de Espinheira Filho, como o quartel do Barbalho e todos os outros serviram a um tempo de repressão, ao contexto de medo, perseguições e torturas. Nem poderia ser diferente, uma vez que se trata do regime militar. Seria estranho se esses quartéis não objetivassem a manutenção do sistema e a opressão dos seus opositores.

O silêncio sobre este período na cidade e em todo o Estado denota a tentativa de apagamento de uma memória coletiva, memória da violência. Le Goff nos diz que a memória individual está sujeita às “manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual.” (2003, p.422). Essas manipulações seriam patentes também sobre a memória coletiva, uma vez que esta é constituída a partir do entrelaçamento de memórias. Continua Le Goff:

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p.422).

O esquecimento, ou melhor, a tentativa de silenciamento desse período, a falta de uma ampla divulgação do que representou esse regime no estado da Bahia é, do mesmo modo, uma manipulação da memória coletiva. Como esquecer estaria mais próximo do ato de lembrar do que do apagamento da história (GAGNEBIN, 1998), silenciar não é apagar, é manipular as peças que recompõem a memória cidadina. Manipulação que se mostra no próprio tratamento dado aos arquivos da ditadura militar na Bahia:

Quarenta e cinco anos depois do golpe militar de 1964, e quatro anos após a queima de documentos secretos desse período na Base Aérea de Salvador, a Bahia segue como um dos estados mais atrasados no que diz respeito à memória sobre a ditadura em seu território.<sup>5</sup> (SOUZA, 2009).

A história do regime militar na Bahia é outra face do descuido com a história desse Estado. Desse descaso, Myriam Fraga nos fala a respeito, na primeira parte do livro, quando diz do tratamento dado ao sítio histórico da cidade, seu patrimônio cultural ameaçado. Descaso que Fraga relata, a partir da primeira parte do livro, lembrando uma cidade antiga, primeira capital do Brasil, cidade que pouco conserva a própria memória, no corpo social que cruza e vive em seus caminhos. Quanto à memória do regime militar no espaço urbano, os versos nos dão pistas desse contexto, enquanto reconstroem a história do lugar. Mas o esquecimento faz parte do tecido citadino, está em seu corpo social, faz parte do descaso com a história local.

O esquecimento é também uma espécie de rasura do passado/presente, mas o esquecimento de certos momentos históricos representa manipulações da memória coletiva por parte dos grupos dominantes. Isto, entretanto, não impede que outras vozes se insurjam e rasurem os registros dessa memória, a memória dos “desgarrados da história”, dos “deserdados do tempo”<sup>6</sup>. As personagens que ressurgem da história para os poemas de Fraga estão ligadas também ao difícil encargo de registrar, ou melhor, de recordar, no tempo do poema, histórias de um local, na contramão do descaso com a memória do lugar. Assim, o

---

<sup>5</sup> Reportagem de Lília de Souza, do jornal *A Tarde* on-line, datado do dia 01 de abril de 2009.

<sup>6</sup> Do poema *Os deserdados do tempo*, de Maria da Conceição Paranhos. Este poema está publicado no livro *As esporas do tempo*. Os versos finais do poema dizem: “Por que olham, assim, transidos, mudos,/os desgarrados da história,/os deserdados do tempo?// É preciso narrar, narrar, narrar,/ sem permitir o jugo do silêncio.” (PARANHOS, 1996, p.99). Esse poema diz bem da necessidade da inscrição das vozes silenciadas para a memória coletiva.

sujeito enunciador e as personagens envolvidas nos eventos que os poemas entrelaçam têm a incumbência de ser uma espécie de rasura da memória deixada pelo discurso oficial. É o caso do poema a seguir, que traz o nome daquele que testemunhou o próprio nascimento da Cidade da Bahia no século XVI, além da Invasão Holandesa nessas terras. O poema também nos fornece pistas que se ligam ao contexto da ditadura militar.

Frei Vicente

Quando o sol com seus ginetes  
Traçava a rota do dia,  
Lá fora um sino tocava  
E cá dentro escurecia.

O mundo se dividia  
Em tiro, explosão e grito,  
E Frei Vicente escrevia.

No porão ratos cresciam  
Nas noites de pesadelo,  
A cordoalha rangia,  
Vinham fantasmas de longe,

O mundo se dividia  
Em tiro, explosão e grito,  
E Frei Vicente escrevia.

Na gaiola pestilenta,  
Em náusea e grito cravados,  
Ao limbo predestinados,  
Escuros servos do frio,

No casco que apodrecia  
De mil gusanos ferido,  
No fundo do calabouço  
Onde a vida se esvaía,

Ouvia-se um som distante,  
De tiro, explosão e grito,  
E Frei Vicente escrevia.

(FRAGA, 2000, p. 74)

Frei Vicente tem a incumbência de registrar o que vê, é a memória escrita de um tempo vivido, rememorado. O poema revela uma cidade que amanhece sob a escuridão do

medo, a escuridão lembra a noite. E esta, como sabemos, também simboliza a morte. A passagem do dia claro para a noite traz a morte nas entranhas desse dia, em que a personagem registra em “letras tensas” os acontecimentos sobre a cidade. “O sino” que toca é o sinal de alerta sobre o estado de caos na cidade. Mas que cidade é esta, senão a mesma em que os canhões são parte da paisagem? É a mesma cidade da ditadura militar, é nomeada da mesma forma. É o mesmo sítio.

Não é a cidade das aparências, mas a cidade em pleno conflito armado. Essa imagem está presente em todo o poema, mas ganha ênfase na repetição da estrofe. Esta estrofe se repete como uma espécie de canto em coro, trazendo a imagem de um mundo dividido em “tiro, explosão e grito”. É esse o mesmo mundo que Frei Vicente registra como testemunha de uma memória do horror.

Os porões nos quais os ratos crescem são também os mesmos que lembram a tortura, são as “noites de pesadelo” que também trazem os “fantasmas de longe”. A “gaiola pestilenta” nos lembra a imagem de calabouços, imagem retomada na penúltima estrofe, são as prisões nas quais os prisioneiros são agrupados e perdem a vida, “a vida se esvai”. O limbo serve a essa atmosfera de lugar intermediário entre a luz e a escuridão — é o purgatório, o lugar das esperas agonizantes. O poema é um registro sofrível, como o próprio ato de escrever, no corpo, a memória de uma cidade. Não por acaso, a terceira parte do livro em estudo, *Os Invasores*, é aberta pelo poema *Memória*, seguido do poema *Revelação*.

O que se pretende narrar destas reminiscências citadinas será dito aos poucos. Revelar também é tecer e reter lembranças, é destecer aos poucos o emaranhado tecido histórico, é ler nas entrelinhas do tecido urbano e do discurso oficial, rasurando a escrita da memória. A faculdade de reter lembranças está marcada pelo ato de rememorar, de ser reeditada e ser revelada. O ato da escrita é também uma forma de revelar reminiscências. A memória é quase um atributo divino, no que esta tem de revelação: “O Deus vivo” da era cristã também é descrito como “A palavra que revela”, o “Verbo que se fez carne”. Esse Deus é transmitido através do ato de rememoração dos gestos daquele que se fez carne e habitou entre os homens, registrado através das Escrituras Sagradas. Esse Deus é feito de pura substância da memória.

Para os gregos antigos, a memória era a deusa Mnemósine, que doava a imortalidade aos poetas através do ato de narrar, ou seja, do registro dos seus feitos para além da humanidade. Narrar também é uma necessidade humana. O poema, que abre *Os Invasores*, parece investir também no tempo mítico, tempo de revelação.



Memória

No tempo inscrevo  
Um círculo  
Fechado.

Grande olho de espanto  
Traço  
Entre sangue e papel:  
alfabeto, ou ossário.

Personagem e memória  
Me reparto  
Inquisidor (herege?)  
No relato.

No tempo inscrevo  
Um olho  
A cutiladas,  
Uma pálpebra de sílex  
Sobre o sono,

Uma pupila de ágata  
Na face  
Do silêncio.

Estilete no tempo  
Gravo  
Maiúsculas no metal,  
Aço na carne:

Aqui cavalga o vento,  
A lua pasce.

(FRAGA, 2000, p.47)

O sujeito enunciativo se refere também a um tempo mítico, circular, imitado pela estrutura do poema, pelas rimas, ritmos e repetições dos fonemas, lembrando um tempo que escapa ao humano, em que está arrolado o início, o fim e o recomeço, tempo da gesta. Um tempo fora da história, quando aponta para o futuro. Le Goff nos fala da separação da história e da memória, quando esta se refere ao mito, ou da impossibilidade da ciência histórica deter-se sobre o futuro. (LE GOFF, 2003). Deter-se sobre o futuro não seria uma impossibilidade para a memória. O futuro seria messiânico, o espaço temporal dos desejos e dos sonhos por se realizar. Seria o momento do gesto por fazer, do ato de rememoração.

A expressão “Grande olho de espanto” nos lembra a imagem daquele que não pode se furtar ao registro da história. Nos recônditos da história, o sujeito enunciativo tem o papel

de revelar a memória, papel de clarividência. O “Grande olho de espanto” parece ligar os fios da memória ao espanto do que é escrito. Espanto em traçar no papel o fardo de revelar futuro, presente e passado em letras e em corpos. Esta revelação não pode ser feita sem revolver as águas do tempo. Talvez por isto o sujeito enunciativo se descreva enquanto personagem e memória, inquisidor e herege. Aquele que participa do relato é também aquele que adivinha o que passou e o que virá, revive ou ficcionaliza acontecimentos. Ser inquisidor e herege é também duvidar desse mesmo relato, é atestar o caráter ficcional da memória. No poema, as letras tensas parecem desenhar, ou melhor, derramar-se na impossibilidade do dizer. Se dizer/escrever é uma necessidade, maior será em um período de corte dos direitos dos indivíduos e de silenciamento de várias vozes. Não por acaso há uma insistência na imagem de um silêncio desconfortável que perpassa o sujeito enunciativo, o corpo dos poemas em todo o livro. O silêncio é uma imagem recorrente em todo o livro.

O investimento na inscrição da cidade entrelaça memória e história, portanto, também dá conta de um tempo humano, fora da esfera mítica. Devolve a cidade ao espaço/tempo demasiado humano. Talvez por isto essa inscrição violenta se dê através de “cutiladas”, como se papel, tinta e corpo, no qual esse trajeto histórico se desenha, fosse um quadro realizado à maneira de pinceladas violentas, impulsivas. Violência sofrida na carne daquele que escreve. Ainda é um olho que segue sendo inscrito, memória visual do vivido e imaginado, a partir dessa clarividência, desse olho que tudo vê e que tudo registra, mesmo sob pálpebras cansadas e mutiladas por “sílex”. Enxergar a realidade e registrá-la não deixa espaço à tranquilidade: “Uma pupila de ágata/ Na face/ Do silêncio”. Há a necessidade de narrar o visto e o imaginado. Mas a necessidade de ser portador de uma memória individual e coletiva não é tarefa fácil, nem pelo contexto do poema, nem pela tarefa do poeta. Poeta também é aquele que revela e que rememora, intuído por essa capacidade divina e humana da memória, elemento sagrado, mas também profano.

A violência da inscrição/visão do passado/presente continua a se insinuar nos versos “Estilete no tempo/ Gravo”, como se efetuasse um recorte, um corte no tempo, para começar a fincar o relato, registrar memórias em *Sesmaria*. Este livro acaba por se tornar uma espécie de “livro de registro” da cidade, no qual convivem personagens diversas e diferentes imagens de uma mesma cidade. O “estilete”, instrumento do próprio vidente, grafa e grava “maiúsculas no metal” e “aço na carne”, como se erigisse também uma fortaleza para contar um percurso histórico mais complexo do que parece, pois falar da cidade/metal é também falar de si mesmo/carne enquanto parte do corpo cidadão. Ao final do poema, será dito que neste local

da memória “cavalga o vento e a lua pasce”, dois elementos também ligados ao que não pode ser totalmente controlado pelo humano: o vento, que toma proporções indefinidas, e a lua, que possui tantas fases e, em todas elas, guarda mistério. Esses elementos também estão ligados ao local, à antiga Cidade da Bahia, enquanto signo de descontrole e indefinição.

Da anúncio da memória, seguimos ao poema *Revelação*. O que será revelado no poema? Revelar é uma ação que se volta ao futuro, tão comum à máquina da memória, trança dos tempos, na qual o futuro é um gesto ainda por fazer, um desejo, uma profecia. Revelar é desvendar o enigma da esfinge e salvar a si mesmo da cegueira da origem e do rio do esquecimento, mesmo que isso seja um latejar que não permite o descanso, nem o sossego<sup>7</sup>.

Como saber os caminhos futuros da cidade? Revelar seu passado é também tentar apreender e compreender as relações políticas e sociais existentes em seu território. É caminhar por uma cidade a partir das veredas, de suas histórias, que refazem o labirinto no qual o Minotauro<sup>8</sup> jamais será morto, e os fios de Ariadne jamais conseguirão refazer os caminhos, sem que estes sejam rasurados, reescritos. A cidade do presente, do passado e do futuro é uma espécie de Penélope que tece e destece os próprios fios, embaralha as pistas e os caminhos do caminhante. Em *Revelação*, se pretende mostrar todo o trajeto percorrido pela Cidade da Bahia, num entrelaçamento dos séculos que se passaram sobre o seu tecido.

#### Revelação

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

Vai rolando nas estradas,  
Varando as faces do abismo,  
Ao passado regressando.  
Minha língua desatada

<sup>7</sup> Édipo, ao decifrar o enigma da esfinge, condena a si mesmo a descobrir a sua própria origem desconhecida. É aquele que não conseguirá esquecer a memória de quem é e do que fez, apesar de ter furado os próprios olhos por não suportar a realidade. O mito revela, se dirige a um tempo que escapa ao humano, é o tempo da profecia, tempo futuro. (HAMILTON, 1992, p.395).

<sup>8</sup> O Minotauro é o monstro que habita o labirinto, a própria cidade. Quem entrava nesse local podia encontrar a morte, nunca a saída. Ariadne é aquela que permite que Teseu encontre a saída desse labirinto, dando-lhe a ideia de andar com uma linha, uma espécie de cordão, marcando a sua passagem, para que possa entrar e sair do labirinto após matar o monstro. Ibidem, p.221.

Aos poucos vai revelando  
Sua escrita decifrada.

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

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

Revolvo as águas do Dique,  
Procurando os afogados.  
Desenterro as alabardas  
Corroídas de gusanos  
E nas areias da praia  
Pesco medo e desengano.

Estilete de outro ódio  
Disseco claras paisagens  
Na carne escura do sono.  
Reconheço o mutilado:  
Gesto de ausência e fumaça,  
Espantalho do sem nome.

Na parede devastada  
As armas dependuradas  
Sobre o corpo. E o fel salgado  
De seu sangue porejando,  
Lento escorrendo dos pulsos  
Seu inventário de enganos.

Mergulho na pedra fria  
Que cobre o forte do mar  
E o soluço amordaçado  
Vira grito reboando,  
Sarabanda de trombetas  
Contra muralhas troando.

A limalha de outros dias  
Cobriu os ossos no chão,  
Cobriu de cinza os cabelos,  
A valentia do bispo,  
A sanha dos invasores,  
A espora do capitão.

Pelas pedras que hoje dormem  
Perpassa um frio de espanto,

Nas salas abobadadas  
 Fantasma roem no escuro  
 Pergaminhos e sentenças,  
 A rendição e o orgulho.

Surgem couraças do espelho,  
 Um elmo rola na escada  
 Da clausura de um convento  
 E algum herói andarilho  
 Levanta a lage do olvido  
 Arrastando a sua espada.

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

(FRAGA, 2000, p.48-49)

A paisagem que vai se desenhando no poema *Revelação* não é uma paisagem física, mas é a história que vai sendo desenhada/desvendada e até rememorada através do olhar do sujeito enunciativo, da própria imaginação, dos gestos daqueles que fizeram parte da história, e também através dos “deserdados do tempo”: aqueles que “deixaram as mãos perdidas no tempo” não deixaram de ser parte da narrativa histórica da cidade. Os “deserdados do tempo” são todos os que não estão representados pelo discurso daqueles que dominam ou que dominaram as sociedades modernas. Como se esses referendassem tanto os gestos das personagens que fizeram parte da constituição da cidade quanto daqueles que pertencem à configuração da cidade moderna enquanto paisagem inquieta, do caos urbano, da confusão de gentes que invadem suas ruas, pessoas vindas de diversas partes do estado, que transformam também a imagem do lugar.

O sujeito enunciativo dirá: “Vou tecendo a minha rede/ Sobre pedra e fantasia”, revelando que a narrativa histórica da qual trata é feita de realidade e fantasia. Fantasia que pode ser descrita como ato de imaginar do mesmo sujeito, tentando desvendar fatos ou dados construídos como históricos, e a própria cidade do presente contexto que se apresenta para ele, enquanto ficção. Este indivíduo tece a sua história, que também é a história da cidade, fiando os fios de uma memória coletiva, decifrando o sítio, decifrando o tecido urbano marcado pela luta e pela violência.

Decifrar a cidade é também refazer os eventos que estão arrolados no poema, rememorados. Sem esquecer que o contexto da obra acaba sendo mais que uma espécie de pano de fundo, no qual se desenvolvem as imagens de uma cidade feminina, guerreira, submissa, amada e odiada ao mesmo tempo. É talvez um processo de escrita de entrelinhas, na qual convivem a cidade das aparências e a da memória do presente/passado. Perpassando o texto citadino, os caminhos pelos quais o sujeito se envereda remontam a um quebra-cabeça que envolve história, literatura, pedra, cal e sonhos. Como o passado ao qual recorre o texto é também o do sujeito enunciator, esse participa do presente, do contexto no qual está inserido o livro. Da mesma forma, o passado ao qual *Sesmaria* recua faz parte da memória coletiva e, como tal, faz parte das escolhas dos fatos ou dados, fictícios ou não, de uma escrita manipulada no presente através da poesia. Le Goff nos diz que:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 2003, p.525).

Aqueles que se dedicam ao tempo passado só podem fazê-lo em um tempo presente. Nessa ciência, assim como na literatura, a objetividade é uma presa que acaba de fato escapando. Os objetos manipulados são objetos de escolhas que não se dão aleatoriamente.

A imagem daquela que tece seu próprio destino é contínua no poema: é a Penélope/cidade que tece e destece a própria mortalha. Seu fiar tem tempo/ espaço demarcado e parece estar contido no tempo da espera por definições dos caminhos. Caminhos que envolvem vida e morte e o destino de seus transeuntes. O primeiro momento do poema é revelar, deixar ver a memória coletiva, através das personagens históricas que guiam a releitura da história, dando outros sentidos para a história do lugar.

#### 4.2 A Cidade: memória de conflitos

Caminhar sobre a cidade não requer passos apenas, requer um olhar que atravesse esse objeto feito de memória e história, feito de marcas que compõem o espaço físico e

imaginário da cidade. Lembrar que a cidade também é um objeto moldável pelas vidas dos sujeitos que perfazem seus caminhos e constroem imagens diferentes de uma mesma cidade. Cidade labiríntica, que confunde e embaralha em si diversas leituras de seu território. Falar da violência que se dá no espaço urbano é falar de mais uma de suas faces.

Ao falarmos sobre o histórico de violência que perpassa a própria origem do país, não buscamos compreender a cidade como simples consequência desse. Se assim o fosse, tomaríamos posse de um discurso ressentido, e, mesmo que tivéssemos propriedade para tal discurso, seria diminuir ou diluir a complexidade das relações existentes no espaço urbano, lendo-as apenas a partir de uma característica que precisa ser estudada e analisada a fundo. Enveredar-se por esse caminho acabaria desviando nosso objetivo de analisar as imagens que recompõem a antiga Cidade da Bahia no livro em estudo.

Um breve olhar sobre a barbárie faz perceber que esta é própria das cidades, é intrínseca à civilização, melhor dizendo, faz parte da civilização. O histórico de violência das cidades brasileiras, em sua origem, é inscrito pela barbárie. E estamos falando, também, da propensão à violência, e não da banalização e naturalização desta, como acontece nas grandes cidades dos séculos XX/XXI. É preciso lembrar que o termo violência não se refere apenas àquela aplicada sobre o corpo, mas igualmente sobre a estrutura emocional, a estrutura psicológica do indivíduo: dominar ideologicamente, privar o outro da própria liberdade, tomar deste o que o faz diferente — sua língua, sua identidade —, ou não conferir sequer esse direito, é tão brutal quanto causar dor física ou matar, é aniquilar o outro. É preciso lembrar que estamos tomando o termo barbárie também em relação à desordem no espaço das cidades, onde cabem a violência e o desmando. O ser bárbaro aqui não é o ser diferente, esta barbárie é medida através dos atos que as chamadas civilizações sempre foram capazes de cometer. Bárbaro é sempre o outro.

Os povos europeus, em sua busca insensata por novos territórios, na descoberta da América, se diziam civilizados, mas não pouparam a vida daqueles que eles próprios classificaram como bárbaros. Estes eram assim classificados pelo choque cultural que se dá no momento do encontro, por terem costumes diferentes dos europeus. Em nome da civilização e fé européia, povos foram subjugados e dizimados; tiveram que reinventar as próprias tradições perdidas, incluindo a língua que falavam. Impor outros costumes e outra língua é o meio mais eficaz de dominar e aniquilar o outro. Mas aqueles que produziram tal violência não se diziam bárbaros, ao contrário, se diziam donos de uma cultura superior. Os

gregos chamavam de bárbaros todos aqueles que não eram gregos, do mesmo modo, os europeus assim nomeavam todos aqueles que não pertenciam à sua cultura.

A cidade, como espaço humano, também é o lugar da barbárie e da civilização, do encontro/confronto entre esses povos, como esclarece Pechman (2002). Walter Benjamin nos dirá que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.” (1985, p. 225). De fato, não há monumento da cultura que não seja da barbárie, como nos dirá Benjamin. A cidade é um desses monumentos, construída sob os despojos dos vencidos, é erguida pela força escrava dos indivíduos. Os vencedores carregam os despojos dos vencidos enquanto os espezinham, nos diz o mesmo autor. A Cidade da Bahia foi erguida pelos povos que foram subjugados, os quais formavam a mão de obra empregada na sua edificação primordial. Esses povos seriam esmagados à medida que a cidade se desenvolvia. A cidade foi construída, também, como um ato de violência.

A ideia de cordialidade é uma convenção, uma regra social para se bem viver e conviver no espaço urbano. Não é uma regra nova, começa a ser forjada em terras brasileiras, no momento da vinda da corte portuguesa para o Brasil, no século XIX. Começa então a ordenação e uma maior manipulação do espaço público — as políticas de saneamento e higienização, para tornar esses espaços, principalmente o Rio de Janeiro, “dignos da corte portuguesa”<sup>9</sup>.

No cenário da cidade cortesã, a barbárie ainda é parte da civilização, tanto pela visão européia detratora da diferença dos habitantes — índios e negros que se misturam aos colonos —, quanto pelos colonos e pelo sistema instaurado pelo rei que delega a ordem nas cidades ao seu corpo social, a todo custo. A política cortesã vai coibir um pouco a violência entre colonizador e os povos colonizados. As relações da colônia não serão mais governadas pela desmedida da violência, mas nem por isto esta será diminuída, será agora vigiada e gerida pelos órgãos reais, também, a partir de regras de convivência e de vigilância que normatizam a sociedade cortesã carioca e os outros espaços urbanos. (PECHMAN, 2002). É necessário à sociedade cortesã que a desmedida seja camuflada, que os súditos reais aprendam a arte da convivência, numa espécie de cópia da sociedade européia. O custo também é a violência, seja física ou ideológica, assim como a desordem nesse espaço público é fruto dessa.

---

<sup>9</sup> Ver o livro *Cidades estreitamente vigiadas*, de Robert Moses Pechman, publicado em 2002. Pechman nos fala do momento em que as cidades brasileiras, principalmente o Rio de Janeiro, se tornam locais ordenados, ou melhor, policiados e vigiados, numa tentativa de inculcar em seu território uma sociedade cortesã, à maneira da civilização européia.



Desordem que também está espelhada pelo uso das ruas por aqueles que estão à margem da sociedade colonial: todo aquele que não era colono, ou seja, negros e índios.

As cidades brasileiras irão tentar imitar as europeias, dupla face da imitação — primeiro essas cidades são criadas nos moldes medievais europeus, como a Cidade da Bahia (nascem da precariedade, destinadas a nem serem cidades europeias nos trópicos, nem brasileiras, uma vez que o Brasil sequer existe), depois essas cidades continuam condenadas a ser, nos trópicos, imitações europeias. Nesse jogo de imitações, ou melhor, de simulacros, a cópia acaba sendo mais real do que a matriz. Uma vez que se instala a Coroa portuguesa no Brasil, é neste território que se decide os destinos da matriz portuguesa, e não o contrário. O Brasil passa a Reino, e suas cidades provincianas passam a encenar os jogos da cordialidade e da ordem, a civilizarem o próprio espaço, mesmo sem saber o que isto significava.

[...] à história da urbanização do Brasil merece atenção o fato de que na aurora republicana a nossa figura de cidade se caracteriza pelo tumulto e pelo desleixo [...]. O quadro difuso e instável das cidades brasileiras, já naturalmente hipertensionado pela escravidão e seus processos de exclusão social, tendeu a se agravar com a Abolição e com a instauração de princípios democráticos. Surgia então a figura aterradora da massa de “cidadãos” pobre e perigosa, viciosa, a qual emergia da multidão de casas térreas, de estalagens e cortiços, de casa de cômodos, de palafitas e mocambos que eram a vastidão da paisagem das cidades herdadas do Império. Acusadas de atrasadas, inferiores e pestilentas, essas populações seriam perseguidas na ocupação que faziam das ruas, mas sobretudo seriam fustigadas em suas habitações. (MARINS Apud ORLANDI, 2004, p.14).

A cidade é um objeto múltiplo e, como artefato humano, será sempre uma criação muito complexa. A violência nas cidades brasileiras diz também de uma série de relações políticas e sociais mal resolvidas nesses espaços, que cresceram sem planejamento social, políticas inclusivas e habitacionais. É assim que se cria a imagem degradada das cidades brasileiras, os bolsões de pobreza, a marginalização periférica de vários sujeitos invisibilizados dentro de uma sociedade que se quer moderna.

Se a Cidade da Bahia é anunciada de uma forma mítica em *A Cidade*, esse mesmo espaço abre-se à imagem de uma cidade cheia de conflitos. A Cidade da Bahia, em seu espaço urbano, faz lembrar que esta é uma cidade de homens e mulheres. A imagem do artefato humano, do labirinto no qual os sujeitos procuram a realização dos desejos e sonhos, é, do mesmo modo, o local dos conflitos, das frustrações. Local desigual por natureza, se observado

como se deu a sua ocupação ao longo dos séculos, marcada, principalmente, pela invisibilização daqueles que tinham origem indígena e pela marginalização dos segmentos sociais que traziam na pele a marca da origem africana. A expansão do território citadino e o desejo de modernização desse espaço, ao longo dos séculos, também se dá pela marginalização dessa população. No caso dos índios, estes foram expulsos para o interior, sendo, em sua maioria, dizimados. Em relação aos negros e descendentes, em primeiro lugar, estes são empurrados para áreas à beira-mar e, mais tarde, quando essas áreas passam a ser objeto do desejo das classes dominantes, alvo do mercado imobiliário, essa massa será mais uma vez encurralada, recuando às áreas mais internas da cidade, principalmente os subúrbios e morros, não diferente do que ocorreu em cidades como o Rio de Janeiro.

A Cidade da Bahia, em sua maioria composta de negros e pardos, mostrava na pele o processo pelo qual foi formada. E, por mais que esta cidade também vivesse das aparências, tentando dissimular uma imagem não real, sua diferença era bem marcada. Dissimular não é apagar, muito menos se livrar de certas marcas e/ou cicatrizes. A exploração e expropriação, que fizeram parte da formação do estado e da sua população, estavam demarcadas no interior das relações existentes em seu território, o que também lembrava o processo pelo qual a sociedade brasileira fora gerida. A Cidade da Bahia representava um espelho não bem quisto para toda a sociedade brasileira em finais do século XIX e início do século XX, motivo suficiente para se criar rejeição e estereótipos para esse espaço. Longe de qualquer idealização do tecido nacional, a Bahia mostrava, em suas relações sociais, a forma como foi gerida sua sociedade e todo o Brasil, incluindo os seus preconceitos. Se esta cidade representa um espelho mal quisto, do mesmo modo o Brasil mal podia mirar-se no próprio espelho, composto do mesmo tecido populacional que rejeitava (índios, negros e mestiços).

A herança mais cruel deixada na Cidade da Bahia seria também a permanência de resquícios do regime escravocrata, seja no atraso econômico de um regime que se manteve como base para as relações de trabalho, seja na própria base da formação da população baiana, com a manutenção dos problemas advindos desse sistema, como a pobreza e o racismo, falseado em igualdade racial. No final do século XVII, Salvador e o Recôncavo mostravam-se como espaços em que a maioria da população era constituída por negros, índios, mulatos e escravos. Essa massa pobre construirá a riqueza dos colonos que, se permaneciam aqui, era pelo interesse em constituir fortuna.

A história do Brasil nos mostra que as terras brasileiras serviam aos portugueses enquanto local de exploração. Não se entrega nada à colônia, ela será sempre um ponto de

partida para outro lugar; fonte de renda para aqueles que aqui chegaram, mas quase nunca porto de chegada. Conhecer o outro e tirar deste tudo o que poderia ser proveitoso para a Coroa portuguesa e os colonos, também supostamente subservientes ao controle real, era a regra da colonização portuguesa. Podemos observar que não só a ditadura, enquanto sistema fechado, deixa brechas, mas também a monarquia portuguesa. Através dessas brechas, os colonos puderam muitas vezes alienar o direito real, mesmo sob pena de serem condenados.

Segundo Wanderley Pinho, no século XVII os colonos viviam em quase harmonia com o governador-geral. É evidente que a presença desse governador não deve ter agradado de todo aos colonos, estes estavam acostumados a ser, longe da Coroa portuguesa, a lei e seus próprios juízes. As autoridades locais eram os colonos, e esses faziam com suas terras e gentes o que bem queriam, a violência era desmedida. (PINHO, 1968). O rei era a autoridade reconhecida e aceita por seus súditos até como direito divino, mas isso não significava que, longe dos olhos reais, esses súditos não fizessem as suas próprias leis. Se por um lado um enviado da Coroa representava (talvez) mais segurança, por outro retirava a liberdade dos colonos. A cidade do descontrole está na própria origem. A colônia sem o Governo-Geral era uma espécie de corpo sem cabeça, espécie de súdito sem rei. A instauração dessa forma de governo significava que as normas de convivência na Cidade da Bahia certamente teriam que mudar, pelo menos em relação à representação do direito da autoridade real.

É também no século XVII que os portugueses perdem a própria autonomia política. Com o desaparecimento de Dom Sebastião, assume o trono português o príncipe Filipe II, de Espanha. A união da Península Ibérica implicava em mais desconforto nas relações entre os colonos das terras brasileiras e a autoridade real. Esse desconforto será traduzido em um crescente medo dos rumos da colônia sob domínio espanhol. O medo maior seria da atuação mais extrema do Tribunal da Santa Inquisição em terras brasileiras. Esse tribunal sempre possuiu uma ação mais agressiva em terras espanholas. Com a União Ibérica, todo território pertencente a Portugal ficou sob domínio espanhol, por isso os colonos desses locais temiam uma atuação mais extrema da Inquisição, em sua face mais agressiva. As perseguições da Santíssima Inquisição e toda sorte de delações, punições e torturas causadas por esta são retomadas em um tempo em que a cidade também não vive a harmonia entre governo e cidadãos. O mesmo Wanderley Pinho diz que a presença desse tribunal em terras baianas vem tirar “a tranquilidade dos homens da terra.” (1968, p.268). Os colonos, acostumados com a liberdade longe da Coroa, cometiam toda “espécie de erros”, a exemplo dos atos considerados

libidinosos, ou da conservação dos costumes judaicos por parte dos cristãos novos. Todos esses atos eram considerados, pelos membros eclesiásticos, como pecado.

Na Espanha, a Inquisição já havia produzido perseguições e punições violentas. A leve ideia do pecado era uma condenação, uma vez que os membros do Tribunal eram obcecados e atraídos pelo pecado. Essa obsessão é percebida nas transcrições do Santo Ofício, dado a minúcia dos detalhes em que as denúncias são registradas, principalmente aquelas que diziam respeito às relações homossexuais ou aquelas que o clero considerava como não naturais. “Os pecados” perseguidos e, de certa forma, produzidos pelos membros eclesiásticos eram, principalmente, associados aos cristãos novos. Estes eram os principais alvos do Santo Ofício. A desconfiança com que os olhos da Igreja apreendiam aqueles indivíduos também dava conta dos interesses comerciais, tanto por parte da Igreja, quanto por parte da Coroa Ibérica. O fato dos cristãos novos, muitas vezes, serem comerciantes, senhores de engenho, donos de posses, além do bom relacionamento comercial entre esses e os holandeses, causava desconforto aos olhos reais e aos olhos da Igreja.

O Tribunal, na Cidade da Bahia, promoveu uma espécie de “caçada às bruxas”, recebendo denúncias e executando prisões, com a ajuda de vários delatores que entregavam seus conterrâneos por diversos motivos. Nestas delações estava envolvido todo tipo de interesses escusos<sup>10</sup>. Esses, muitas vezes, se coadunavam aos interesses da Coroa e da Igreja. Segundo Wanderley Pinho:

Congregavam-se os interêsses da igreja e da coroa. ‘De um lado, o empenho do Santo Oficio em sondar a situação dos cristãos novos’ e, do outro, ‘as disposições da Metrópole de prevenir as conivências de ordem política e também econômica’, compreendendo os riscos que corriam a soberania ibérica e a unidade de crença, que necessitavam preservar, face a ameaça dos judeus enquistados na zona rural, possíveis aliados dos holandeses ou suspeitados de correspondência com êles. (PINHO, 1968, p. 268).

A Bahia do século XVII, ou melhor, a cidade do Salvador, será o cenário de perseguições, terror e medo, com a atuação mais severa da Santíssima Inquisição. O medo que

---

<sup>10</sup> Os relatos da atuação do Tribunal da Santa Inquisição, na antiga Cidade da Bahia, estão registrados no livro: *Confissões da Bahia: santo ofício da inquisição de Lisboa*, organizado por Ronaldo Vainfas, em 1997, publicado pela primeira vez em 1922, na série “Eduardo Prado”, e reeditado pela Sociedade Capistrano de Abreu, em 1935, sob responsabilidade de F. Briguiet e Co. Editores. Neste, são dados detalhes curiosos dos chamados “pecados”, cometidos pelos habitantes da terra. Este livro trata do assunto com riqueza de detalhes, revelando os costumes da sociedade da época.

esta inquisição produz será traduzido numa série de delações que envolvem a cidade e seus habitantes da época. Esse medo também está representado no poema *Os marranos*, que traz os conflitos para o palco histórico da cidade, em cenas lembradas pelo sujeito enunciativo.

O termo “marrano” se refere aos cristãos novos, mas não limita a leitura do poema, serve aos perseguidos em plena cidade das aparências, na qual a beleza cega os olhos, mas não consegue desfazer a realidade do lugar. O poema nos mostra a história relida a partir de rasuras da memória. A memória mistura dados da história e os joga no tabuleiro citadino, remontando a outro jogo, remontando às próprias peças da cidade, através da recordação.

### Os marranos

“Com razón dijo un poeta  
Que eran caballos troyanos”  
Lope de Vega

São cavalos de metal  
Duras ilhargas de níquel  
Os cascos sutis, veludos  
Que deslizam, que deslizam.

São cavalos, são  
Centauros  
Mascando fios de sombra.

Arcabouço (quatro patas)  
Aqui jogam seu destino.  
Quatro patas de metal.

São cavalos, são centauros,  
Troianas bestas de astúcia  
Trazem a derrota no ventre.

E em seus úmidos cabelos  
Coladas cinzas do medo,  
Fogueiras do Santo Ofício,  
Reverbero ou precipício  
Em seus úmidos cabelos.

Que venham os lucros de Holanda  
Nas cirandas do dinheiro,  
Pois se nem é mais segredo  
Que aqui vivem perseguidos  
Pelo medo.

Serão cavalos de Tróia  
Duros cascos de madeira  
Pisando as fontes do tempo

E os muros do desespero.

(FRAGA, 2000, p.55)

O ritmo que o poema estabelece para si é criado a partir da repetição de sons das sibilantes e na oposição entre as oclusivas sonoras e surdas [t], [d], [k], [p] e [f], emitidas com uma obstrução da passagem do ar pela boca, que parecem cortar o ar e dar rapidez ao poema, semelhante a trote de cavalos, em que as passadas são regulares, como em ritmo de batalha. As rimas do poema também enfatizam o som, à maneira de tropel. Há no poema a referência à Guerra de Tróia, ou melhor, à sua queda, a partir da entrada dos gregos na cidade troiana. Essa imagem da cidade não é a imagem de uma disputa em batalha, mas a da queda. O episódio que o poema elege é a entrada dos gregos no território troiano, escondidos em um artefato em forma de grande cavalo, o Cavalo de Tróia<sup>11</sup> que traz no próprio ventre a derrota, sem a possibilidade de defesa por parte dos troianos, pegos de surpresa. É o último golpe que poria fim à guerra. A referência ao Cavalo de Tróia é contínua em todo o poema, são as “bestas de astúcia”, lembrando que esse artefato foi um plano elaborado pela astúcia do Odisseu Ulisses.

O sujeito enunciador estabelece uma ponte entre a Guerra de Tróia (em um tempo mítico, da era clássica grega) e a perseguição dos cristãos novos em pleno século XVII. Abre também precedentes para a leitura de uma cidade sitiada, três séculos depois, em pleno século XX. Todos esses eventos são, por ironia, conduzidos, possibilitados e fortalecidos, também, por agentes internos. Estes funcionam como fio condutor das histórias arroladas pelos poemas: Tróia traz o inimigo para dentro de seu espaço; o Tribunal do Santo Ofício tem os delatores ajudando a efetivar as perseguições na cidade baiana, assim como a ditadura militar terá também a presença dos delatores, que contribuíam para a repressão a qualquer um que se colocasse contra o sistema. Não é por acaso que o poema dá margem para a leitura de todos esses eventos, percebidos através das pistas que esse nos deixa.

---

<sup>11</sup> Tróia só cairia se os seus inimigos a atacassem internamente, mas a única forma de adentrar a cidade seria com o consentimento dos troianos, Ulisses, sabendo disto, elabora um plano ousado que daria vitória aos gregos. O plano de Ulisses era mascarar a presença dos guerreiros gregos, para que esses pudessem entrar na cidade sem ser vistos, assim é construído o enorme cavalo como se fosse uma oferenda para a deusa Palas Atena, deusa da guerra, enquanto os navios gregos se afastariam para alguma ilha próxima, esperando apenas o cair da noite. Quando a cidade estivesse dormindo, os guerreiros, escondidos dentro do ventre do cavalo, sairiam e abririam os portões para que os outros guerreiros entrassem. Estaria feita a carnificina, e assim o foi. (HAMILTON, 1992, p. 293).

As imagens dos “cavalos de metal” no poema parecem denotar armas bélicas. O metal é um elemento que serve e propicia a batalha, é o material para construção de armas, elemento que simboliza a força. A insistência no uso do vocábulo “cavalo” já traz a batalha para a cena do poema. São as “patas de metal”, feitas à própria imagem de instrumentos de batalha. Há a insistência na imagem do cavalo e do centauro (mais uma referência da mitologia grega). Os centauros seriam seres fabulosos/monstruosos, metade homem, metade cavalo, que simbolizam seres “[...] dominados pelos instintos selvagens descontrolados [...] significam a besta no homem, em todos os sentidos.” (CHEVALIER, 1992, p. 219). Representam tanto a identificação dos homens com os instintos animais, quanto o descontrole, a desmedida, as forças naturais desenfreadas<sup>12</sup>. Este mito também serve à imagem da guerra, tanto quanto o Cavalo de Tróia. A imagem do centauro é representativa da barbárie, da qual a carnificina é só um exemplo. Tanto o cavalo quanto o centauro, no poema, trazem a morte por dentro. São esses que aparecem “Mascando fios de sombra”. Os “fios de sombra” dizem respeito à morte e à atmosfera de medo e perseguição. Na terceira estrofe, esses “cavalos” serão o “arcabouço”, o lugar no qual se escondem os inimigos (mais uma referência a Tróia). Porém, se o poema remete à história troiana, por outro lado localiza bem o local do qual fala, quando traz a referência aos marranos, ao Santo Ofício, e pela presença do advérbio de lugar. Se o verso nos diz “Aqui jogam seu destino”, esse “aqui” é localizado no tempo das perseguições, na Cidade da Bahia. São pistas que o poema nos dá, colando três imagens distintas, ligadas pelo símbolo da opressão, da guerra e do medo.

As “Fogueiras do Santo Ofício” são metáforas que lembram Tróia ardendo em chamas; do mesmo modo, lembram as vítimas do Tribunal da Santa Inquisição. O uso dessa metáfora diz muito sobre a atmosfera de medo, uma vez que se trata da imagem da queda e destruição de uma cidade. As “cinzas do medo” também são as cinzas da morte, “reverbero ou precipício”.

O poema avança, fazendo a colagem entre as perseguições do Santo Ofício e a Invasão Holandesa. Essa colagem pode ser percebida nos versos: “Que venham os lucros de Holanda” e “Que aqui vivem perseguidos/ Pelo medo.”. O primeiro verso parece tratar de mais uma referência aos judeus, ao comércio desses “marranos” com os holandeses. No segundo verso, percebemos que o medo ultrapassa o pavor por parte das perseguições da

---

<sup>12</sup> O mito do centauro, segundo Chevalier, viria de duas famílias, a primeira se identificaria com a força bruta e o descontrole, a segunda ligada à ideia da força aliada a bondade. Mas o que sobressai na imagem desse mito é a sua identificação com o animal.

Santíssima Inquisição, diz respeito à Invasão Holandesa, assim como também diz de uma cidade sitiada.

O poema termina com os versos: “Serão cavalos de Tróia [...] / Pisando as fontes do tempo / E os muros do desespero.”, alinhavando em si passado, presente e futuro. Eventos distintos são interligados ao poema, não somente pela atmosfera de guerra, mas pelas “fontes do tempo” que elidem a separação temporal, transformam/transbordam o tempo humano. São, também, as fontes da memória, e esta nos mostra uma história de dominação dos vencedores sobre os vencidos. A imagem perpassada pelo poema é a imagem de uma cidade dominada, é a voz do sujeito enunciator a dizer de um espaço sitiado pelo medo. Esse medo também está representado no poema a seguir:

O medo

O medo,  
O medo como um pássaro  
Calado,  
Como uma máscara de vidro  
Sobre a face.

O pressentido deslizar  
As velas VELAS  
As nadadeiras de ágata  
A tessitura de espuma  
E o branco traço,  
Risco de seta à beira do oceano.

O medo (digo)  
Aquele medo  
Como um menino doente  
No regaço.

E as nadadeiras brancas  
VELAS VELAS  
Um cardume feroz de peixes cegos.

(FRAGA, 2000, p. 59)

O medo é para o sujeito enunciator “como um pássaro calado”, metáfora do silêncio que esclarece muito sobre o regime militar, o medo é uma máscara que amordaça; um pássaro que não pode cantar; uma espécie de mordação que impede o sujeito de ter direito à própria voz. O medo é ser “risco de seta”, cidade/alvo, alvo “à beira do oceano”. A sensação que se



tem dessa “quase ilha” (FRAGA, 2000), da cidade, é que esta se encontra em situação de isolamento, entregue a uma sorte e a um destino que desconhece. Dessa situação, a cidade e/ou o sujeito enunciador só sabem a experiência extrema do medo. É o sentimento comum à cidade, é um íntimo incômodo que esta conhece há tempos, desde a sua formação. Está nas relações entre dominadores e dominados, está nas perseguições que ocorrem na cidade colonial, assim como está no tecido da cidade do contexto militar.

O medo ou a sua metáfora, “pássaro calado”, assim como a “máscara de vidro” (embora feita de material frágil), abatem e limitam o corpo do sujeito. Frágil também é o vidro, é o corpo, frágil é o medo. Mesmo assim, esse sentimento não deixa de ser torturante. Entretanto, o verbo velar pode se ligar à espera por mudanças. O medo não paralisa, numa cidade dominada, nem o sujeito e nem o desejo por liberdade. A presença do vocábulo “velar” será uma constante não só nesse poema. Velar é esperar por algo melhor, tanto se volta ao ato de velar/orar quanto à imagem da liberdade, como asas, como velas de um barco.

Myriam Fraga olha para o passado, estando no presente. Olhar o passado é uma escolha, não uma condenação. Talvez por isto seus poemas estejam sempre presos a uma imagem atualizada da cidade, porque os vestígios desse espaço, suas relações sociais e suas pistas estão ainda fincados no território urbano. É preciso lembrar que nada do passado histórico pode ser reeditado sem rasuras. Walter Benjamin nos diz que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1985, p.224).

As imagens do passado são transcritas por correntes do presente, que levam em si ideais e interesses vinculados ao tempo em que se dá o registro dos fatos, ou melhor, da sua ficcionalização. Em se tratando de poesia lírica, Emil Staiger nos dirá que o narrador pode transformar em presente algo passado, mas o poeta lírico não pode sequer transformar em presente aquilo que acontece agora. Ambos os tempos estariam bem próximos do poeta lírico, que os dilui no ato da poesia, ato de recordar, de rememorar. Esta diluição dos tempos diria respeito também à falta de distanciamento entre o sujeito e o objeto. (STAIGER, 1997). Assim, entendemos como a Cidade da Bahia está contida no próprio sujeito da enunciação dos poemas, não há separação entre o corpo da cidade, representado nos poemas, e entre o sujeito que dá voz a esta cidade; ambos estão imbricados, são o corpo social e o corpo cidadão: dizer um é dizer “um no outro”.

Luís Henrique Tavares (2008) afirma que, no momento da União Ibérica, a Espanha fecha os portos de Portugal e de suas colônias aos comerciantes holandeses. O mesmo historiador esclarece que o comércio com os holandeses, no Brasil colônia, já existia desde o século XVI, não chegando essas relações a serem tidas como pirataria. Os navios holandeses traziam para essas terras produtos que os colonos portugueses necessitavam, levando, em troca disto, madeiras e outras especiarias. A colônia servia para os holandeses e franceses como mercado consumidor e produtor de matéria-prima. O corte dessas relações comerciais teria desencadeado os planos de invasão do território colonial. Segundo o mesmo historiador, a invasão era sabida por todos na cidade e na própria Coroa. Viria da Coroa a suspeita/certeza sobre a invasão holandesa, cabendo ao governador D. Diogo de Mendonça Furtado a incumbência de fortificar a Cidade da Bahia. O governador teria recuperado e reforçado fortes e baluartes desse local, além de ter armado todos os habitantes da cidade. Entretanto, isto não adiantaria numa fortaleza frágil, feita também de homens fragilizados pelo medo de uma invasão iminente. Os moradores foram armados, mas fugiram ao primeiro sinal da invasão. Se essa fortaleza não fosse tão fragilizada, será que uma fuga em massa aconteceria? O poema nos dirá:

#### Os Invasores

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

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

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

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

Por cima da noite escura  
 Giram asas de moinho,  
 Gira o sonho, gira  
 O grito,  
 Giram remos na espessura

Verde oleosa do rio.

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

(FRAGA, 2000, p.52)

Os invasores holandeses, as “vinte luas estrangeiras que tecem as teias da sombra”, partem para a Cidade da Bahia, tecem as teias do medo sobre a cidade. O local de onde partem os navios holandeses representa os interesses e ambições envolvidos na empreitada da invasão da Bahia (interesses da Companhia das Índias Ocidentais). Esses interesses estão em plena ebulição, em contraste com a aparente tranquilidade do porto, que ancora os navios até a partida. Mas o porto parece abrigar os desejos e ambições daqueles que partiriam. O mar, no poema, também é um elemento que parece propiciar a segurança da viagem dos invasores, faz esses deslizarem por suas águas. Lembramos que o mar é símbolo de vida, mas também representa destruição e morte. É esse mar que traz as aves de rapina, “as velas” que se abatem sobre a Cidade da Bahia e destroem o seu cenário. É “o mar que engole os presságios”. É a mesma representação do mar presente nos poemas de *Os naufrágios*, mar que traz em si a destruição.

A cidade/fortaleza já havia se mostrado frágil, é a fortaleza aparente. Na história da Cidade da Bahia, são diversos os relatos de ataques em seu território, seja por parte dos indígenas, seja por parte dos estrangeiros, cuja presença era constante nessas terras. Os moradores esperavam pelo ataque, temiam pela força do inimigo, se retiraram da cidade deixando seu corpo vazio, abandonado. O anúncio da invasão, como sabemos, é anterior ao deslizar das velas holandesas. Esta cidade em que há o anúncio da Invasão Holandesa é vista no poema a seguir:

O aviso

Da distância trouxe uma vela  
 O vento  
 E uma carta d’el-rei.

Dou-lhe alvíssaras?

Não sei,  
 Pois um mistério se esconde  
 Atrás da carta d'el-rei.

Soprou um vento de guerra  
 — Ou foi o selo real?  
 Soaram trompas no escuro.

Entre avisos e ameaças  
 (Um galeão carregado  
 De açúcar  
 Foi aprisionado  
 No mar  
 Por piratas de Flandres.)  
 Vão crescendo fortalezas.

Já se levantam muralhas  
 E se aprestam baluartes  
 E nas noites transparentes  
 As sentinelas tementes  
 Revolvem as pedras do cais.

(FRAGA, 2000, p. 53)

Da distância das terras portuguesas vem o aviso da invasão, “a carta d'el-rei” é justamente o comunicado que previne e condena o governador de/a uma invasão inevitável do território urbano, porém prepara-lhe o espírito para que arme a população contra os invasores. Mas a pergunta é desconcertante: “Dou-lhe alvissaras?/ Não sei”. As notícias que “el rei” apresenta não são boas novas, como é sabido, são anúncios de destruição sentidos no corpo social da cidade, mas não no corpo Real, a não ser pelo abalo de seus interesses econômicos. O mistério é o comunicado, o anúncio de uma guerra por vir, mas não há mistério nisto, há a espera por algo certo e confirmado.

A guerra, no poema, vem anunciada/mandada pelo próprio selo real. Aquele que deveria promover proteção é o mesmo que traz conflito para o cenário da cidade. Usando da dissonância, o poema ainda nos diz: “Soprou um vento de guerra?/ — Ou foi o selo real?”. O poema continua investindo e rasurando a memória coletiva do lugar. Tudo é providenciado pelo governador para a resistência armada da cidade, o poema faz referência a isto, mas trata-se de uma fortaleza precária, e esta sucumbe fácil aos pés dos invasores.

Os mesmos holandeses que comercializavam com os colonos portugueses passam a ser chamados de piratas — mudam as categorias e os interesses, crescem as rivalidades. O poema continua a nos surpreender quando se refere às fortificações realizadas pelo

governador D. Diogo de Mendonça Furtado, a ironia é que o corpo do poema nos mostra que estas são construções tardias e precárias. O trecho “As sentinelas tementes/ Revolvem as pedras do cais.” pode ser lido (tanto no contexto do século XVII quanto no contexto implícito do livro) como personagens que resistem à ocupação holandesa, apesar do medo. Sentinelas são todos aqueles que vigiam sob o perigo. Essa resistência está na memória das personagens que, em meio a uma invasão anunciada e com poucos recursos, ainda assim “revolvem as pedras do cais”, escrevem e rasuram a história da cidade, como Frei Vicente. Anunciar, assim como revelar, remete a um momento por acontecer.

*A espera* é outro exemplo de poema construído por imagens que remetem ao desejo, a um tempo que nem está contido no passado, nem no presente, tempo contido no próprio sujeito.

#### A espera

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

Um rosário de tédio  
São as horas iguais  
Desta vigília.

Pesa no ombro a espera,  
Como um falcão contido  
E fatigado

De buscar na distância  
A presa desejada  
E já descrida.

(FRAGA, 2000, p. 54)

Enquanto o poema *O aviso* ilustra um pouco a relação de medo que envolve o anúncio da invasão, o poema *A espera* apresenta a imagem da monotonia que envolve a certeza de uma cidade dominada, em que dias e horas são iguais na espera. Mas o que é esperado pelo sujeito enunciatador? Esse sujeito parece prostrado diante do horizonte, a olhar, a desejar algo que finda num “rosário de horas iguais”. Não seria uma contradição tanta monotonia em meio a um conflito? O peso da espera sobre os ombros está na imagem do

“falcão contido”, uma metáfora para a ausência da liberdade. O falcão representa a liberdade, mas este está inerte, “fatigado” tanto quanto o horizonte de esperas. Mas a presa que esse falcão busca na distância também é a liberdade, jamais poderá ser representada pela Invasão Holandesa. O falcão é também uma metáfora da Cidade da Bahia.

Não se pode esperar pelo passado; assim, a espera a que nos remete o poema diz de um tempo futuro, tempo dos gestos por fazer. A inércia talvez possa ser desfeita, ao menos no desejo por outros dias. Esse desejo por liberdade se coaduna também ao desejo por findar um tempo de privações sofridas, em que os indivíduos perdem a garantia de seus direitos.

Da Invasão Holandesa, vamos à guerra de reconquista da Cidade da Bahia. Várias personagens estarão envolvidas na reconquista dessa cidade, destacamos a figura, por ser polêmica, do Bispo Marcos Teixeira, o primeiro a organizar a resistência da cidade dominada, nas aldeias do Espírito Santo (atual Abrantes). Essas personagens dão voz aos episódios da história da Bahia. É o caso, por exemplo, do poema *A maldição do bispo*. Neste poema são evidenciadas as discordâncias entre o bispo da cidade, dom Marcos Teixeira, e o governador. O primeiro, segundo Tavares, preocupado em “[...] ver os cuidados do governador dirigidos para a construção da Igreja da Sé, cujas obras estavam paradas.”, o segundo, preocupado em reforçar as defesas da cidade. (TAVARES, 2008, p.137). Segundo o mesmo historiador, não seria a única resistência encontrada pelo governador, também houve resistência por parte dos proprietários e lavradores de cana, que não queriam pagar o preço da recuperação dos baluartes e fortificações, a taxa da recuperação era o preço pago por esses. A ironia está no bispo ter sido o primeiro a se colocar na organização da resistência contra os invasores e, do mesmo modo, está na derrubada do fruto da discórdia entre as duas personagens — a Sé será demolida séculos depois.

#### A maldição do bispo

Semeando  
Fortalezas  
Traz o escuro  
No gibão.

As muralhas  
Que semeia  
Muito cedo  
Cairão.

Por castigo  
Deste tempo

Corrompido,

Dividido  
Entre a espada  
E a oração.

(FRAGA, 2000, p. 56)

Semear fortalezas é o que o Governador faz ao fortificar a cidade, mas como deitar sobre a terra sementes fragilizadas? A cisão está entre o representante real e o representante da Igreja, o que denota a separação da Igreja e da Coroa. Esta cisão, entretanto, causa estranhamento, uma vez que acaba por contestar o próprio poder real na cidade da Bahia. Estão em jogo interesses que nem sempre se deixam alienar pela vontade real, representada por seus escolhidos. Não esquecer também que esse período é o mesmo da União Ibérica, portanto, a autoridade real espanhola, nos domínios da colônia, está sendo contestada. A cisão então não é entre Igreja e Estado, é entre súditos e Estado, entre o corpo social e o corpo Real. “As muralhas que muito cedo cairão” mostram, mais uma vez, a fragilidade da pretensa fortaleza.

O poder bélico da Cidade da Bahia foi um fracasso. A cidade da queda é então a cidade da inércia, do mau presságio, da escuridão, do tempo corrompido. Tempo dividido, partido, em que as fortalezas são frágeis. O império promove, em suas colônias, os choques de interesses. O império também é feito de fendas. Mas porque esta cisão acontece em um livro editado em pleno contexto do Ato Institucional nº 5? Porque este também demarca uma cisão entre o corpo social e o Estado militar, representa uma fenda dentro do sistema.

O poema a seguir, *A reconquista*, nos lembra ainda a cidade sob queda, apesar de fazer referência à batalha de reconquista, nesse não aparecem as personagens que fizeram parte dessa batalha, o que resta é a imagem da destruição que envolve a cidade.

A reconquista

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

Aqui o sangue

na praça e  
pedra a pedra  
a rua se des  
calça

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

Nem couraça nem  
metal  
armadura ou  
armadilha  
de cristal

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

(FRAGA, 2000, p.91)

A insistência na guerra de reconquista desestabiliza a cidade das aparências, é contínua, está no “sangue na praça”, mesmo sangue que parece escorrer pedra a pedra, problematizando a imagem da cidade/fortaleza. O “lento preamar” da cidade marinha parece se esvaír em sangue. As imagens do poema vão, do início ao fim, desfazer a fortaleza criada/imaginada, porque esta, depois da queda e da batalha, perece. Sabemos que, após a Invasão Holandesa, a cidade não será a mesma. A cidade não é “nem couraça nem/ metal/ armadura ou/ armadilha/ de cristal”. Muito embora o que resta das imagens do poema é a armadilha de cristal, frágil corpo destruído em batalha.

O jogo de dobras realizado pelas consoantes oclusivas [p], [t] e [d] traçam também uma cidade destruída, é a mortalha que esta traça para si, como a Penélope. Essa mortalha é franzida enquanto se dá a resistência/desmontagem da cidade/fortaleza em cristal, nada mais frágil. A desconstrução do espaço das aparências está na imagem e no movimento que o verso apresenta em “telha/ destelha/ metralha”. O que se desfaz então não é uma cidade qualquer, é a cidade das aparências. A fortaleza continua a dizer da sua fragilidade no material que a



constrói: é feita de sal e se dissolve, é feita de cristal e se quebra. É uma cidade que, embora fortaleza, não possui a força de uma, é uma “armadilha de cristal”.

#### 4.3 A Cidade entre a Colônia e a ditadura militar: encontros e confrontos

Começamos a leitura desse capítulo com uma pergunta incômoda, lançada pelo poema de Ruy Espinheira Filho, sabendo que tocar no tecido citadino, também partilhado pelo contexto ditatorial, seria uma espécie de pedra, um elemento indigesto à semelhança da “pedra no meio do caminho”, do poema de Carlos Drummond de Andrade. Tocar na memória da ditadura militar no Brasil é ter a consciência de que aqueles que não vivenciaram esse contexto, no tempo atual, só podem ler, mas não participar desse momento, não enquanto testemunhas. Esse tema nos interessa como mais uma face da Cidade da Bahia, face obscura por natureza, mas uma representação da cidade enquanto cenário de acontecimentos.

Se chegamos a um conhecimento “do que fazem os canhões de Amaralina” no cenário da Cidade da Bahia, nem por isso a imagem desses é menos perturbadora. Esses canhões certamente causavam e causam estranhamento ao passante distraído que reconhece a cidade num olhar. Esses elementos destoavam e ainda destoam da paisagem local. Nem de longe o olhar podia adivinhar que essa paisagem foi cenário do regime militar, uma vez que a história registrada nos livros didáticos referia-se sempre ao eixo sul, e os órgãos oficiais do Estado fizeram o possível para que esse período sofresse apagamento. A ditadura parecia pertencer à história de outros estados, como o Rio de Janeiro, São Paulo ou Minas, afastando a Cidade da Bahia, estrategicamente, desse cenário.

Nessas leituras da cidade, “a calmaria do mar” da terra baiana nunca havia sido perturbada, era a imagem da cidade das aparências. Mas o que dizer aos olhos que captam nos canhões de Amaralina um elemento perturbador da consciência e da memória da cidade? O poeta não quer dizer, ele diz. Assim faz Ruy Espinheira Filho, em *Marinhas*, e Myriam Fraga em *Sesmaria*: traçando outras imagens para a cidade das aparências, desestabilizam e mostram outras faces da Cidade da Bahia.

Há vários índices de leitura que ligam a ditadura ao período colonial, o primeiro deles é o fato de tanto o monarca quanto o ditador representarem um governo patriarcalista, mantido através da violência gerida pelo próprio Estado. O segundo índice são as datas

aproximadas. Até mesmo pelas datas esses eventos estão ligados. Datas não são meras marcações temporais, elas ligam eventos, demarcam momentos históricos, por isto estas ficam guardadas na memória, a despeito de tantas outras. (BOSI, 1992). Esses momentos são pontos cruciais da memória da Cidade da Bahia.

Os holandeses oficializam a ocupação da cidade em 10 de maio do ano de 1624. Um ano depois, a resistência portuguesa tomou a cidade de volta. O período mais crítico, mais acirrado da guerra de reconquista da cidade está entre os meses de março a maio. Conforme Tavares (2008), a expedição de socorro chegou entre os dias 23 a 29 de março de 1625, composta de 52 navios, bem equipada de armas, canhões e soldados. Em 01 de maio do referido ano a cidade foi reconquistada; no entanto, era uma cidade destruída, arrasada. É também em março que o destino da cidade, em pleno século XX, tomaria outros rumos que já vinham se anunciando: é em março que o então presidente João Goulart, em comício na Central do Brasil, defende as reformas de base que mexeriam com a estrutura do país. A tão sonhada reforma agrária faria parte dessas mudanças. A aproximação do então presidente com os segmentos mais populares foi pretexto para que os segmentos descontentes, entre eles a igreja, as classes médias e as classes dominantes, vissem nele uma ligação com o comunismo.

As marchas da família, organizadas também com o apoio de entidades religiosas, acontecem em oposição ao presidente. Estas marchas preparavam o terreno para a instauração do regime militar. Na Cidade do Salvador, a primeira marcha da família ocorre em 1964, no mesmo período em que se consolida o regime militar no Brasil, surge então como apoio ao golpe militar já instaurado<sup>13</sup>. Este evento contou com a presença das senhoras donas de casa, apoiadas pela Igreja católica. (SANTANA, E., 2008). A ditadura militar no Brasil foi imposta em 31 de março de 1964, com tropas tomando as ruas das principais cidades do país.

É desse modo que nos vem a Cidade do Salvador no livro de Myriam Fraga, em pleno período da ditadura militar, através de símbolos de guerra, de batalha, através de imagens que denotam medo, silenciamento e resistência. Vocábulos como batalha, armadilha, silêncio, entre outros, atravessam a esfera da cidade colonial e ultrapassam esta; podem ser lidos tanto como símbolos da cidade colonial, quanto da cidade do contexto militar. São símbolos bélicos que marcam a cidade em todos os períodos temporais envolvidos nos poemas, assim como o silenciamento perpassa os mesmos períodos.

Fraga constrói uma cidade a partir de imagens que se opõem, dissonantes da paisagem local, colando imagens distintas da cidade. Estas imagens são peças de um jogo,

---

<sup>13</sup> Ver o ensaio Campanha de desestabilização de Jango: as donas saem às ruas!, de Ediane Lopes de Santana, presente no livro *Ditadura militar no Brasil*.

parte do mosaico citadino. O resultado é uma cidade que nem pertence ao passado e muito menos ao presente separadamente, é a mesma em todos os momentos, possui o mesmo nome. É o cenário/personagem que relê a história de seu território. São, em alguns casos, as mesmas paredes de séculos atrás que ainda estão de pé, fora toda a ampla destruição realizada sobre o seu tecido urbano. Seu passado é um presente sempre em movimento. É a cidade marcada pela desconfiança e pelo medo no século XVII, porém também é a cidade da reconquista, que expulsa de seu território os invasores holandeses. É a mesma cidade do século XX, marcada pelo atraso, acusada de provinciana em pleno século XXI. É ainda a cidade que, apesar de se orgulhar da primazia, nunca deixou de demolir aquilo que faz parte de sua origem, de sua memória, em busca da tal modernização.

O livro investe na origem e nos conflitos que marcam a cidade, reinscreve esses conflitos como a buscar/traçar o conhecimento sobre esse objeto, como uma espécie de inventário que recupera personagens e histórias tocados pela poesia, rememorados. Trata-se de um livro de poesias, mas também de uma espécie de espiral dos acontecimentos históricos, ficcionalizados no “livro de registro” da cidade. Desse modo, história e literatura acabam sendo pares que se completam e se confundem nos caminhos da cidade e do próprio sujeito envolvido nos poemas.

Para a história, assim como para a literatura, o mesmo significante designa o objeto de estudo e o tipo de olhar que sobre ele se lança. Pois ambos, objeto e olho, são saberes: produções interpretantes. História, literatura — objetos — assemelham-se no ponto mesmo em que jamais confiaram no *fato* e desde sempre dele extraíram-se e apresentaram-se *interpretações*, o que significa estar na linguagem e no jogo, contar necessariamente com o imprevisível. (SANTOS, R., 1999, p.131). [grifos do autor]

As histórias recontadas no livro de Myriam Fraga são também interpretações que o poema nos apresenta. Os fatos históricos que os poemas rememoram são partes de um jogo de montar e desmontar. Arquivo que precisa ser remexido, reorganizado e reinterpretado através de um olhar atento. As peças de montar também remontam a uma espécie de jogo de tabuleiro, em que as personagens e acontecimentos são movidos de acordo com o olhar do jogador/leitor, na escolha de estratégias para o jogo/leitura da história. Peças de um xadrez, do qual a figura do rei faz parte, assim como a figura do ditador. Os acontecimentos são peças que, no tabuleiro, estão dispostas ao lado das “torres”, dos “cavalos” e da rainha, que

representa a própria Cidade da Bahia, a peça mais importante e/ou o tabuleiro onde se dá a batalha. Estas imagens perpassam *Os Invasores*, última parte do livro em estudo, em que se dará a narrativa histórica da cidade como um jogo: “[...] Mergulho os olhos no escuro/ Livro do tempo passado.// E é tudo um jogo montado./ O peão com seu cavalo,/ Um rei em xeque no mapa/ E uma torre decepada [...]”<sup>14</sup> (FRAGA, 2000, p. 68).

Lidar com a história é também lidar com um jogo de tabuleiros, no qual as peças estão dispostas, mas não aleatoriamente, não existe ingenuidade nas escolhas dos objetos, muito menos nas escolhas das jogadas. Assim, na escolha em ler nas entrelinhas as pistas dos poemas do livro *Sesmaria* não há ingenuidade. Poderia, sim, ser fruto de um olhar que se deixa levar por imagens, mas é um olhar que filtra essas mesmas imagens, e se cria armadilhas, é parte do jogo cair e buscar as saídas destas. Entrar e sair do labirinto citadino é parte da armadilha a que esse texto se propõe. A armadilha é estar na cidade (de pedra e cal) sem estar, porque o que verificamos é a representação da cidade da memória, das histórias que marcaram o tecido urbano.

Ligar colônia e ditadura militar, através das pistas que os poemas fornecem, permite pensar nas privações e limitações do corpo social (em que o Estado está acima de tudo e de todos). Basta lembrar que estamos falando de uma monarquia absolutista, em Portugal, no século XVI, contexto marcado também pelo abuso de poder. Este tipo de regime monárquico concentra nas mãos do monarca todos os poderes, nem a lei está acima deste. O que liga a imagem do ditador à imagem do monarca absolutista? Quais as aproximações e distanciamentos?

Esses dois personagens encenam a alegoria daquele que organiza o Estado, para que esse não pereça — o príncipe. Isto não significa que estes estejam voltados a outros interesses que não os próprios. Tanto o ditador quanto o rei absolutista concentram neles próprios todos os poderes e os regem de acordo com a sua vontade política. Para isso, usarão da própria máquina do Estado, garantindo seus poderes acima de qualquer um e de qualquer lei. Monarca e ditador fazem as suas próprias leis, independente da legislação vigente, estão acima de todos.

Ditador e rei também representam a imagem do “pai”, aquele que assume o governo dos homens como medida salvacional (ideia naturalizada em nações patriarcalistas). A

---

<sup>14</sup> Esses versos estão no poema *A resistência*, o poema nos traz a imagem de uma cidade e de seus habitantes ainda sob domínio holandês. O medo perpassa o desejo de reconquista do território, faz parte do desejo de resistência dos habitantes da cidade baiana. Mas o poema também nos mostra a batalha enquanto jogo: é preciso estratégias para vencer este jogo.

imagem do “pai” que decide os destinos do filho está tanto na imagem do monarca absolutista, como está na imagem do ditador. O primeiro é autorizado pela Igreja como detentor do poder, “por direito divino”, sobre os súditos e sobre as terras; o segundo é autorizado pelos homens (ainda que estes não signifiquem maioria) que representam a ideologia do poder dominante. Por vezes, o ditador assume o papel do patriarca, pretensamente assumindo e gerindo os caminhos da nação. Quanto ao destino da colônia, este só pode ser decidido através do poder absoluto do rei, pretensamente sem a contestação dos colonos, tentando abafar as vozes que discordam de sua autoridade real.

*A persona*, cujo expoente máximo é o senhor, não se constitui em sujeito de direito, uma vez que, estando no mando de todas as coisas de seu mundo, enfeixando nas mãos o que seriam os poderes de um Estado, reduz o social àquilo que está ao alcance das mãos, ou melhor, do seu mando. Nesse sentido, sua representação do social se reduz à família ou grupo parental, onde ele reproduz em escala menor (na intimidade) a estrutura da dominação colonial que começa no rei e se desdobra nele próprio. O patriarca é o rei nos seus domínios, e porque rei, infenso à lei. (PECHMAN, 2002. p.53.). [grifo do autor]

A colonização portuguesa foi pautada no direito real. O rei representava em si mesmo a vontade de Deus. O império português foi feito através de duas forças: a espada e a fé. Esses dois elementos são complementares, o poder real se justifica pela “vontade” da Igreja, que incrementa a vontade real de salvar “essas gentes da barbárie” e civilizá-las. O governo dos homens era direito conferido à majestade. O império português de fato foi construído através da alienação do direito do outro, este outro era sempre aquele que necessitava ser gerido, medido e dominado, seja pelos interesses do monarca, seja pelos interesses da Igreja. É através da palavra de Deus que se constrói o império português, lição antiga empregada na catequese dos gentis. É a mesma palavra que justifica a subordinação dos súditos ao rei, e justifica que os povos encontrados sejam subjugados pelos colonos e pela cegueira do clero, movidos pela ambição ou por acreditarem na Palavra enquanto verdade.

No próximo poema, encontramos o servo que se dirige ao soberano. É a glória do nobre que luta na reconquista da cidade. Sua glória é servir ao monarca:

Carta a el-rei

“Senhor eu hei trazido a meu encargo  
As armas, de vossa magestade  
A esta província do Brasil”

E se assim venci, por vós, tão grande empresa,  
Por adversa e difícil, vos entrego  
O galardão e a luz da minha espada.

Nem desejo alcançar mercê de glória.  
Se assim venceu a Cruz mais este fado,  
Só de servir me tenho por premiado.

(FRAGA, 2000, p.95)

A reconquista da Cidade da Bahia é prêmio para o rei, conseguida durante os combates contra os invasores. Esse poema traduz a obediência ao monarca, o reconhecimento das hierarquias coloniais. O rei é o soberano, os nobres e toda população devem submeter-se a ele. O interesse do sujeito enunciativo, um nobre a serviço do rei, traduz o interesse da Coroa. Traduz o grau máximo do corpo do Estado. O soberano é a cabeça que governa esse corpo, enquanto os súditos representam o corpo que deve ser gerido.

É esta imagem que também está em *A esquadra*<sup>15</sup>, ligada também à referência da reconquista. Os versos dizem: “Aqui armou seus navios,/ Mete o rei barcas no rio.// Nos escudos soam punhos,/ Soam trompas nos ouvidos. [...]/ E por mar alevantado/ Cortam proas de vingança [...]” (FRAGA, 2000, p.85). A fúria real ao ver seu direito sobre o território ser alienado está nesse poema. Os “escudos” que soam “punhais” podem ser representativos do poder real. É o escudo real que impõe a vingança contra aqueles que alienam o seu direito. “Meter os navios no rio” simboliza o comando do monarca na reconquista da Cidade da Bahia, é a autoridade máxima, mas não está na linha de frente da batalha. O soberano submete e governa os súditos.

No próximo poema, vemos a imagem do monarca soberano que tudo decide e aponta com o dedo, feito uma criança, jogando com os interesses dos súditos como quem joga com dados. Seu dedo, pretensamente, é aquele que alcança distâncias no imenso império que construiu. A ironia do poema é o monarca ter controle absoluto sobre um território que mal

---

<sup>15</sup> *A esquadra* está presente em *Sesmaria*, representa ainda o soberano real que coaduna seu desejo de reconquista sobre a Cidade da Bahia ao desejo dos súditos, os habitantes dessa terra. O rei encena a esperança por uma terra livre.

cabe no mapa. Mas esse rei sabe seu território, apesar de não controlar todo seu espaço. Sabe, por exemplo, quando invadem esse. O mapa nas mãos do rei representa o próprio império, não apenas um desenho e coordenadas que localizam o território. O nepotismo do rei é sentido em todo o poema:

O império

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

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

Tão grande é o império!...

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

— *Quem ousa violar  
As minhas fronteiras  
E o poder de Deus  
Que o Papa me dá?*

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

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

Rei, senhor e dono.

(FRAGA, 2000, P. 84)

É esse rei que está no território/mapa no qual pisa. Esse mapa também representa o corpo social envolvido pelo império. O rei submete seus súditos, pisa sobre estes, esmaga suas vontades. O que importa são seus interesses, é o que pode ser usurpado daqueles que a

Coroa domina através da espada e da fé, ainda que “por direito divino”. Por isso seus “Veleiros de prata/ Cospem cinza e chumbo”. Esses veleiros atravessam o mundo surrupiando riquezas para a construção e manutenção da empresa imperial portuguesa. Mas, como sabemos, esse é um domínio que também chegará à decadência. O império acaba. Mais tarde Portugal nem de longe lembrará o seu antigo poder bélico nem o império que tentou sustentar. O que restou foram cidades frágeis e inscritas pelo imprevisto, fortalezas de cristal.

Myriam Fraga, como uma apaixonada e estudiosa do mito e da história, conhece e escolhe momentos ímpares que marcam a narrativa histórica da cidade baiana, dando voz à sua cidade do passado e do presente, através da ficcionalização dos “fatos históricos”, refazendo-os, relendo-os através de seus versos. Rer a história como ficção acaba por ser um suplemento de leitura sobre a história da cidade. Em sua poesia, esta cidade é aquela construída por todo um imaginário, que fez de sua formação quase um ato mítico: uma cidade cercada por mar, em que as ruas parecem se abrir para este. Seus versos recompõem e embaralham o texto da cidade através da própria subjetividade do corpo/texto do sujeito envolvido nos poemas. Mas esse mar não é convidativo para todos, e nem todas as ruas da cidade baiana realmente se abrem a este. A cidade praieira é quase um refúgio, é a ilha quase perdida no meio do oceano Atlântico, a qual foi porta de entrada e de partida para outros lugares. É a ilha que a escritora insiste em referendar, é ilha em isolamento.



## AINDA ALGUMAS PALAVRAS POR DIZER

Que este é um livro encantado  
De leitura desigual,  
Tem linhas que se descobrem  
E outras linhas recobrem  
A tinta do que se leu.

Mas essa estória é verdade.

(FRAGA, 2000, p. 98)

Tecer considerações finais sobre esse texto, que investe nas imagens e representações da cidade, é ter a certeza de que há muito por ser dito ainda. O texto não acaba, e a cidade não deixará de ser um objeto enigmático. O livro *Sesmaria* permanece revestido por diversos mistérios em suas entrelinhas. Convive nesse livro a cidade dos séculos XVI, XVII, XIX e XX; convivem no tecido urbano as imagens de uma cidade colonial e de outra que se quer moderna; a imagem do território ilhado, isolado, e a ilha de beleza azul que redesenha suas calçadas em forma de ondas. Há a cidade do medo, do retrocesso, e aquela que investe contra esta mesma imagem. É evidente que estamos falando não de um corpo de pedra, mas do corpo da cidade unido ao seu corpo social, ambos imbricados e inseparáveis. Estas são as cidades encontradas e inventadas no livro em estudo.

A epígrafe, tirada do poema *Epílogo*, anuncia o fim da jornada de *Sesmaria* e avisa que o que se encontra neste livro é uma “estória” de verdade, brincando com os termos estória e história. As oposições entre esses termos não existem, uma vez que, tanto em um quanto em outro, cabe o traço da subjetividade e da ficção que está tanto no texto literário quanto no histórico. Ambos partem de sujeitos individuais, de seus locais de fala, da subjetividade que também faz parte do relato. O poema dá voz aos acontecimentos ocorridos, mas admite ter deixado em suas linhas muitas outras escritas subjacentes. Mas é possível, nesse palimpsesto urbano, ler em suas entrelinhas. Importa aqui perceber as nuances presentes no poema que fecha o livro, como uma espécie de chave-mestra que serve para abrir as portas de todos os poemas, portas de leituras para a cidade representada por Myriam Fraga.

É possível que algumas, ou muitas, dessas linhas ou caminhos tenham escapado a esse texto que se debruçou sobre *Sesmaria*. Mas o estudo das imagens representadas no livro

em estudo não pretendeu fechar os sentidos do texto. Sabemos que esta é uma tarefa impossível, pois um texto deve trazer o leitor para a leitura, construindo sentidos junto a este. Assim, ele (o texto) deve servir ao objetivo de ampliar leituras, e não de fechá-las como se fosse um produto pronto e acabado.

O tecido urbano permite diálogos e discursos diversos que lembram da cidade como mais que um aglomerado de casas e de gentes. O livro *Sesmaria* é como a cidade, uma espécie de quebra-cabeças, é preciso entender as peças que formam esse texto, saber como estas se completam e se complementam, sempre será possível encontrar nele outras representações da cidade fragmentada, com peças que não se encaixam.

Imaginem um indivíduo que tenta, inutilmente (como alguns pensarão), escavar o tecido profundo da cidade com uma colher, objeto impróprio para a tarefa. O que esse sujeito consegue no uso desse instrumento é apenas retirar um pouco da poeira do chão. A palavra poética parece ser este sujeito que, aos poucos, vai tirando, centímetro por centímetro, a poeira, em um trabalho difícil, para deixar ver outras imagens que se apresentam aos nossos olhos. No caso da Cidade do Salvador, muitas vezes a palavra usada pela literatura tem revelado o que os olhos teimam em não enxergar, acendendolareiras que não deixam os olhos quietos por um único instante, queimam as imagens pré-fabricadas da antiga Cidade da Bahia. E, porque nem tudo é inferno ou paraíso unicamente, também ajudam a construir as tais imagens pré-fabricadas da Bahia feliz, terra de todos os encantos, terra da felicidade e da igualdade.

Os poemas de Myriam Fraga abrem a possibilidade de diversas leituras desse espaço, contrapondo a cidade das aparências à cidade que escapa à ilusão da terra perfeita. O livro de Myriam Fraga abre brechas, recupera memórias perdidas, relê a Cidade da Bahia como aquela que se orgulha do passado histórico, fonte que alimenta o turismo, mas que é tratado com certo descaso. O livro lança também a pergunta: o que é uma cidade sem memória? Quem dará a resposta é o poema *Francisco Pereira Coutinho: é uma cidade feita “de edifícios de pó e vento”*. Cidade que se perde e perde seus sentidos, se torna um chão vazio. É perder-se e apagar, aos poucos, todo o espaço urbano, tirando de seu palimpsesto os sentidos que dão a sua unidade.

*Sesmaria*, de certa forma, representa a máquina da memória que impulsiona a retomada histórica através de versos; intenta recuperar a memória coletiva do lugar, por isso a releitura do passado e do próprio presente. Essa máquina rasura os acontecimentos com uma leitura crítica do presente. É um olhar crítico sobre a Cidade da Bahia, espaço de estórias e histórias, em que a ficção tece também o discurso histórico, reavalia esse espaço sobre um

olhar que se volta para o interior da cidade e de sua história. É a cidade reavaliada em seu discurso histórico, em espaço percorrido, em sua trajetória.

Meu texto termina esse caminho para começar outra jornada, refazer os trajetos da cidade e de seus mistérios. E a cidade não é apenas caminho e estradas, é caminhante e caminhada: jornada contínua.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Scipione, 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 47.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.196-232.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. 46. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. O Tempo e os tempos. In: NOVAIS, Adauto. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 19-32.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. In: (Org.) SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jutahy. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p. 13-20.
- BUENO, Eduardo. *Náufragos, traficantes e degredados: As primeiras expedições no Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil. Volume II*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução Paulo Neves. Companhia das Letras, 1989.
- FAGUNDES, Bruno Sampaio Peres. *Galeão Nossa Senhora do Rosário*. Disponível em: <<http://www.brasilmergulho.com.br/port/naufragios/artigos/2008/006.shtml>>. Acesso em: novembro de 2010.
- DUARTE, Ludmilla. *45 anos depois, Brasil não acertou contas com Ditadura*. A Tarde on line, Salvador, 31 de mar. 2009. Política. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/politica/noticia.jsf?id=1114209>>. Acesso 20 dez. de 2009.
- ELIADE, Mircea. O Tempo sagrado e os Mitos. In: \_\_\_\_\_. *O sagrado e o Profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 63-98.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 7-24.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Poesia reunida e inéditos*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 17.

\_\_\_\_\_. *A cidade e os sonhos*. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2003. p. 105.

FILHO, Adonias. Os enforcados. In: *O Largo da Palma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 83-97.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Academia de letras da Bahia, 2008.

FRAGA, Myriam. *Sesmaria*. Salvador: Edições Macunaíma, 2000.

\_\_\_\_\_. *Femina*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

\_\_\_\_\_. *Bahia, bahia, que lugar é este?*. Entrevista concedida à SBPC Cultural. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2001. Disponível em: <<http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana4/fraga.html>> . Acesso em 22 de fevereiro de 2010.

FRANÇA, Patrícia. *Memórias da ditadura militar na Bahia continuam encobertas, aponta comissão*. A Tarde on line. Salvador, 14 de nov. 2009. Política. Disponível em: <<http://atarde.com.br/politica/noticia.jsf?id=1280002>>. Acesso 22 junho. de 2009.

GANDAVO, Pero Magalhães de. *História da Província Santa Cruz*. VALLE, Ricardo Martins (Org.). São Paulo: hedra, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GALANTE, Francielle Santos. *Prismas da cidade: o olhar lírico de Myriam Fraga*. 2006. 97 f. Dissertação ( Mestrado) — Instituto de Letras, Universidade estadual de Feira de Santana, 2006.

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

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. São Paulo: Editora DP&A, 2002.

HEGEL. G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorivno. Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

HOISEL, Evelina. *Bahia, bahia, que lugar é este?*. Entrevista concedida à SBPC Cultural. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2001. Disponível em:

<<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana8/hoisel.html>>. Acesso em 22 de junho de 2009.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

JESUS, Liliane Vasconcelos de. *Leituras da cidade em Xavier Marques: configuração de baianidade*. 2007. 146 f. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2007.

JOSÉ, Emiliano. *Galeria F – Lembranças do Mar cinzento - Segunda Parte*. São Paulo: Casa Amarela, 2004.

\_\_\_\_\_. *Galeria F – Lembranças do Mar cinzento*. São Paulo: Casa Amarela, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão...[et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Introdução. In : \_\_\_\_\_. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo/ Campinas: Ed. Brasiliense, 1999. P. 9-18.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.144-146.

MARGATO, Izabel. “A primeira vista é para cegos”. In: *Semear*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira. Rio de Janeiro, n. 3, 1999.p. 37-52.

MATOS, Gregório de. À Cidade da Bahia. In: WISNIK, José Miguel (Org.). *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. p.44.

MENDES, Cleise Furtado. Senhora Dona Bahia. In: \_\_\_\_\_. *Lábaro Estrelado – Boca do Inferno – O bom Cabrito berra*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003. p. 128.

ORLANDI, P. Eni. *Cidade dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PARANHOS, Maria da Conceição. *As esporas do tempo*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996, p. 100.

\_\_\_\_\_. *Delírio do ver*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002, p. 21.

PECHMAN, Robert Moises. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

\_\_\_\_\_. Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura. In: *Semear*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira. Rio de Janeiro, n. 3, 1999. p. 3-72.

PINHO, Wanderley. *História social da cidade do Salvador – Tomo 1 Aspectos da História Social da Cidade (Evolução histórica da cidade do Salvador)*. Salvador: Beneditina, 1968.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. Tradução Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 2002.

RAMOS, Luís Antônio Cajazeira. *Mais que sempre*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 90.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo, SP: Perspectiva, Salvador: COPENE, 1993.

SANTANA, Lídia. Revitalização de áreas portuárias: Referências para Salvador. *BAHIA ANÁLISE & DADOS*, Salvador, v. 13, n. 2, p. 225-238, set. 2003. Disponível em: < <http://www.cidades.gov.br/.../RevitalizdeareasportSalvador.pdf> >. Acesso em: 10 de jan. de 2010.

SANTANA, Ediane Lopes de. Campanha de desestabilização de Jango: as ‘donas’ saem às ruas!. In: ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (Org.). *Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes*. Salvador: EDUFBA, 2009. p.13.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de geografia Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SILVA, Ricardo Nonato Almeida de Abreu. *Nas Tramas do existir: o mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga*. 2009. 196 f. Dissertação ( Mestrado) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2009.

SILVARES, José Carlos. *Naufrágios do Brasil: Uma Cultura Submersa*. São Paulo: Cultura Sub editoras, 2010.p.117-119, 249.

SOUZA, Lília de. *Bahia resiste a abrir os arquivos da ditadura*. A Tarde on line, Salvador, 01 de abr. 2009. Política. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/politica/noticia.jsf?id=1114302&c=49069> >. Acesso 20 dez. de 2009.

STAIGER, Emil. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 13-17.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 19-75.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Ed. da UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Confissões da Bahia: santo ofício da inquisição de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WATT, Ian. Mitos do Individualismo. In: \_\_\_\_\_. *Mitos do individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robirson Crusoe*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 229-240.

WATT, Ian. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Mitos do individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robirson Crusoe*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 229-240.

ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (Org.). *Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes*. Salvador: EDUFBA, 2009.

### **OUTROS SITES CONSULTADOS:**

CAYMMI, Dorival. Acervo Digital de Dorival Caymmi. 2009. Disponível em: [www.dorivalcaymmi.com.br/sitebiografic](http://www.dorivalcaymmi.com.br/sitebiografic). Acesso em: 20 de fev de 2010.

Companhia das Docas do Estado da Bahia (CODEBA) . Disponível em: < <http://www.codeba.com.br>>. Acesso em julho de 2009. Acesso em: Janeiro de 2010.

Galeão Santíssimo Sacramento.

Disponível: < <http://www.nectonsub.com.br/wordpress/archives/category/pontos>>. Acesso em: novembro de 2010.

O galeão Sacramento. Disponível em: <<http://www.naufragios.com.br/sacramento.htm>>. Acesso em: novembro de 2010.