

Litania da Velha: a cidade e os esconderijos da memória

Litany of Old Woman: a city and the caches of memory

Maria Sílvia Antunes Furtado

Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão

Mestre em Ciência da Literatura/UFRJ

Doutoranda em Ciência da Literatura/UFRJ

RESUMO: *Litania da Velha*, poema de Arlete Nogueira da Cruz, traz imagens fortes e belas de uma velha mendiga que percorre as ruas de São Luís do Maranhão. Velha e cidade revelam uma decrepitude especular.

PALAVRAS-CHAVE: Litania da velha, São Luís, poesia, cidade.

SUMMARY: *Litany of the Old Woman*, poem by Arlete Nogueira da Cruz, brings strong and beautiful images of an old beggar woman who walks through the streets of São Luís of Maranhão. The Old Woman and the city reveal to one another, as mirror, their decrepitude.

KEYWORDS: Litany of the Old Woman, São Luís, poetry, city.

Litania da Velha veio juntar-se a outros trabalhos anteriores de Arlete Nogueira da Cruz que trazem São Luís do Maranhão em espaço literário privilegiado.

É interessante notar que nos romances *A parede* e *Compasso binário*, temos a cidade de São Luís como cenário. Em *A parede* (romance) – 1ª edição: Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961; e 2ª edição: Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994 – a cidade é retratada na década de 50, com seu conjunto arquitetônico, seus primeiros automóveis, os bailes e festas da sociedade, seus jornais e a presença do rádio. O

romance traz, inclusive, o episódio da negociata entre Tancredo Neves e Vitorino Freire, a respeito da candidatura de Assis Chateaubriand como senador pelo Maranhão.

No final do romance, a alma da cidade é retratada através da personagem Cíntia:

A cidade, capital do Maranhão e da dor, é agora outra Luísa a me farejar pele e alma. Esta São Luís adormecida sob suntuosos edifícios de corrupção, mas pulsando insone pelo coração de um povo que não se cansa de festejar, magro e desdentado, com cantos e danças, cores e poesia, uma espécie de vitória: a vitória da própria e infeliz sobrevivência. Esse verdadeiro sal da terra! (Cruz, 1994, p. 98)

Destacamos alguns trechos de *Compasso binário* (romance) no qual comparece um aspecto decrépito de São Luís, que será recorrente em *Litania da Velha*.

No cais, imundo, cheio de cofos velhos, salivas, carvão, cascas de melancias, escamas de peixe, salsugem e vômitos, havia um mau-cheiro e um horror: era o Desterro e o Portinho para onde desciam as mulheres que já não eram mais nada, por gastas e doentes, na elite das prostitutas recentes das ruas 28 de Julho e da Palma, mais acima. (CRUZ, 1998, p. 182)

E ainda sobre o bairro do Desterro, onde ruína e dor presentificam-se:

Esse bairro era o mais antigo da velha cidade. Suas ruas sinuosas e enladeiradas, com um chão de cantaria, exibiam um extraordinário conjunto arquitetônico ameaçado de ruína, acentuando um desamparo proporcional a de seus habitantes, todos eles infelizes inquilinos da dor, entre estes, aquelas pobres mulheres avulsas. (CRUZ, 1998, p. 183)

A Praia Grande nos é mostrada com traços que veremos, adiante, em *Litania da Velha*:

Sentia a noite, achando-a extraordinária, sem se cansar de ver o luar nos azulejos: São Luís flutuava na luz, parecendo uma cidade submersa. Aquele trecho, então, perto da Praia Grande, sem ninguém pelas ruas e com cheiro característico de coisa velha saído dos porões, das sarjetas e dos esgotos, e lugar preferido dos maconheiros, bêbados, prostitutas e criminosos, envolvia-o numa certa magia. Aquele chão de cantaria, recebendo a luz do luar, parecia um espelho encantado a refletir o céu. Que cidade, aquela: de louça, de ferro e sal! (CRUZ, 1998, p. 225)

Podemos nos perguntar se os romances de Arlete Nogueira da Cruz já não traziam o embrião do que seria este seu poema *Litania da Velha*. Em discurso, no dia do lançamento da segunda edição de *A parede*, a autora referiu-se a um plano de realizar uma trilogia, na qual *A parede* seria a primeira parte, sobre os anos 50 do Maranhão. Estaria trabalhando um segundo romance, disse ela, sobre os anos 70 e 80 e, afinal, um terceiro sobre os anos 90. Em afirmação obtida da própria escritora, ela foi categórica:

“o terceiro romance não esperou o segundo, veio em forma de poesia que é essa *Litania da Velha*”.

Litania da Velha, poema contemporâneo, com a primeira edição em 1995, já teve quatro edições. O poema, que já sofreu pequenas variações em sua estrutura compõe-se, na última versão, de 123 versos, sendo 61 dísticos e 1 monóstico. As referências aos versos, contidas neste artigo referem-se à edição de 1997.

A disposição gráfica do poema tem sua importância – dois dísticos em cada página e um monóstico ao final. Ao lê-lo, as palavras revestem-se em húmus, fazendo brotar imagens da velha cidade de São Luís. Os intervalos são silêncios que separam os dísticos e dizem, assumindo valor de palavra. Por isso, consideramos importante levar em consideração a disposição gráfica. Cada intervalo tem a função de um movimento de câmara e sustenta o peso do dístico anterior ou posterior.

O foco narrativo cultivado pelos autores ligados à “escola do olhar” do “novo romance” francês trazia essa marca, a do olhar cinematográfico, que se pode ver na *Litania da Velha*. Para reforçar essa idéia, o livro traz, no final, 13 fotos de Edgar Rocha, Raimundo Guterres (Bombom) e Wilson Marques, que na primeira edição eram em número de 15. As fotos traduzem e são traduzidas por versos do poema que as acompanham.

Em *Litania da Velha*, a imagem de São Luís que vemos surgir é a da cidade velha, trazendo a marca do abandono, mesmo considerando o Projeto Reviver, que tentou revitalizar e recuperar alguns casarões do Centro Histórico, na área denominada Praia Grande, e mesmo depois ser considerada, a partir de 1997, *Patrimônio da Humanidade*, o que possibilitou a captação de recursos da UNESCO para a sua recuperação.

A cidade de São Luís divide-se hoje em uma parte antiga e uma parte nova. Essa parte nova, até o final da década de 60, resumia-se, praticamente, em pequeno núcleo de pescadores, no bairro do São Francisco, do outro lado do rio Anil.

A construção de uma ponte pelo governador José Sarney – de quem a ponte leva o nome – ligando a cidade velha ao bairro São Francisco, também trouxe a distinção de

“nova” e “velha” para a cidade que era somente uma. Se a ponte uniu, também delimitou duas cidades.

O poema também foi argumento para o filme homônimo, com 18 minutos, feito em 35 milímetros, dirigido por Frederico da Cruz Machado, filho da autora. Os versos, mais uma vez, através da narração do grande ator brasileiro Othon Bastos, ganharam imagens e, num movimento de mão-dupla, desvelam e são desvelados. Vale dizer que o filme foi selecionado e apresentado em várias mostras nacionais e internacionais de cinema e bastante premiado.

A velha mendiga, personagem central do poema, foi representada, nas fotos que compõem o livro, pela Senhora Geralda Coqueiro (ex-cozinheira, falecida em 1998). Quanto ao filme homônimo, quem representou essa mesma personagem foi a Senhora Porfíria de Jesus (uma lavadeira que, aos 86 anos, ainda trabalha na casa dos patrões). Essa figura da velha baseia-se nas mendigas que percorrem o centro histórico de São Luís ou permanecem durante o dia nas portas das igrejas, pedindo esmolas.

Segundo a autora, que mora no centro da velha cidade, ela sempre observou essas pobres senhoras subindo e descendo as ladeiras de São Luís, atravessando as ruas, sob o perigo do trânsito, ou sentando nos batentes de cantaria das portas das velhas casas da cidade. Essas velhas mulheres carregam sempre consigo uma sacola e, dentro, alguns pertences, como copos de alumínio, pães que ganham como esmolas, enfim, objetos pessoais que lhes são caros de alguma forma, guardando deles uma recordação especial.

O fascínio da autora em relação a essas figuras do centro de São Luís é antigo. Há mais de vinte anos ela realizou uma pesquisa a cerca dessas mulheres, concluindo que 76% delas eram ex-lavadeiras (diaristas) e que, por não criarem vínculo empregatício ou afetivo com os patrões, não se valiam de uma aposentadoria ou dos cuidados fraternos que pudessem ampara-las.

Litaniae é o termo latino para designar ladainhas. As ladainhas, em sua origem, remontam às procissões ou *rogationes* – invocações – que os antigos faziam andando pelos campos para propiciar a chuva, o sol às colheitas e para pedir a proteção divina

contra os perigos da peste, da fome e da guerra. Faziam-se também procissões penitenciais. Esta maneira de rezar ajudava o povo simples – que repetia sempre a mesma oração – e não requeria grandes conhecimentos religiosos e nem do latim.

Em *Litania da Velha*, o poema traz uma invocação implícita, conquanto convoca o leitor a voltar-se para meandros, circunvoluções, brechas, frestas, ruínas que lhe ficam alheias. Também é de observar que todos os versos do poema começam com os artigos o, a os, as – apontando para uma substantividade. Essa repetição, a cada verso, dá ao poema um compasso monocórdio, um ritmo monótono, como uma invocação permanente ou chamamento, característico da litania em sua forma religiosa e/ou literária.

Litania da Velha coloca a velha – sujeito – e a cidade – suas veias -- em relação intrínseca, mesclando-se indistintamente nessa oração poética.

O título *Litania da Velha* traz dignidade à figura central do poema, quando assume a forma erudita de ladainha, a designar a peregrinação e o destino de uma espécie de *mutismo* – ou murmúrio baixinho – de um grito abafado, de uma cegueira que termina por desaba(fa)r aos pés da cidade.

Para além de uma metáfora, a Velha é o sujeito e seu entorno, é o desejo personificado em palavras.

Litania da Velha é essa escrita que convoca, que faz saltar a cidade num espasmo de espanto e dor. O poema traz a imagem de uma velha mendiga e de uma bela cidade desolada, em ruínas, ambas revelando abandono e descaso. A beleza da cidade perfaz-se numa via antitética que emana do horrendo e da força das palavras que a constituem.

Paralelamente à tessitura poética da cidade, ou porque não dizer, num processo a velha e a cidade são concebidas em suas decrepitudes. Uma relação orgânica entre ser e cidade exhibe restos e ruínas. O interessante é que, em determinados momentos do poema, não sabemos de que/quem se trata: se da velha ou da cidade, tamanha a especularidade que há entre/na constituição de ambos. Velha e cidade tematizam vida e morte, o *corpus* e a sua falência.

Primeiramente, vamos delimitar a estrutura do poema, dividindo-o em três partes: uma introdução, composta pelos quatro primeiros versos; o corpo do poema, composto pelos demais versos e, finalmente, o fechamento, composto pelos três últimos versos.

Litania da Velha inicia-se por uma introdução marcada pelos dois primeiros dísticos, que se destacam dos demais versos do poema, na medida em que apontam para o lugar de onde fala a voz narradora que identificaremos com a revelação poética.

Embora o tema central do poema seja a cidade, os quatro primeiros versos encontram-se apartados dos demais em sua essência.

O primeiro dístico traz uma referência temporal, sendo o tempo o termo que rege uma ação. O poema nos é oferecido como a ruptura de um silêncio, que se perfaz em poesia:

O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça.

O campo se perde embebido em jenipapos para a manhã sufocada.

Os bois da infância ruminam sua paciência e espreitam essa audácia.

- O tempo dói na ferida aberta da recordação.

O primeiro e o segundo dísticos estão imbricados. As personificações do “tempo” e dos “bois da infância” fazem um contraponto, sendo o primeiro dístico representado pela *ação* de um Outro que fala e o segundo pelo *eu*, que se apassiva diante das palavras que insistem em se dizer. Essa representação é correlativa ao aforisma de Rimbaud: “O eu é um outro”.

Consideramos que a criação poética é o que habita o poeta. O poeta é habitado pela linguagem e dela se serve, deixa que ela fale nele. O poeta nasce e (re)nasce a cada momento da criação, na medida em que ele só existe na criação.

Nos dois primeiros versos da *Litania da Velha*, o tempo, ou melhor, *um certo tempo* foi necessário para romper esse silêncio, tornando-se parte constituinte das palavras a

partir de uma anterioridade lógica. O silêncio, entendido aqui como um tempo necessário de maturação: o tempo, como a consumir uma existência que um dia revelar-se-á em palavras.

Se, por um lado, o silêncio é o húmus de onde as palavras brotam, um certo tempo de *solitude* do autor é necessário para tornar-se o revelador desse brotar. O despertar poético, um tempo de revelação, traz também uma mudança de lugar ou um lugar de mudança, interstício poético, possível de “tornar visível, o visível”, para citar a epígrafe de Paul Klee, que abre o poema.

Os versos iniciais fazem uma dupla marcação: anunciam, simultaneamente, que vêm revelar algo da ordem de uma denúncia e que vêm mostrar essa alienação e separação necessárias entre o eu/Outro na criação poética.

A introdução traz dois níveis de leitura: explicitamente, o mote do poema e, implicitamente, o lugar de onde fala a voz narradora.

A primeira revelação diz respeito ao corpo do poema, uma denúncia em torno da cidade e da injustiça social; a segunda revelação, a revelação poética, fala do momento constitutivo da poeta no ato da criação, e, no dizer de Octavio Paz, poderia ser expressa por:

O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos. (PAZ, 1982, p. 162)

Os dois primeiros dísticos estão marcados por indicativos temporais representados pelas palavras: “manhã”, “infância” e “recordação”, que se ligam, respectivamente, a: “sufocada”, “ruminam” e “dor”. As palavras vêm, da ordem de um tempo anterior, recobrir uma dor.

Porque há dor, pode-se escrever. É porque “ – O tempo dói na ferida aberta da recordação” (único verso precedido de um travessão) *que se diz*. Esse verso é catalisador da introdução. Sob a égide do tempo, a poeta abre a boca e entoia seu canto; a partir de uma dor, a poeta diz e, simultaneamente, se diz.

A dor tem um lugar marcado na tessitura do poema. A dor, em *Litania da Velha*, é correlativa à melancolia de Cíntia - protagonista do romance *A parede*, de

Arlete Nogueira da Cruz. Nauro Machado, na orelha de sua segunda edição (1993), comentando-o, identifica o estado melancólico de Cíntzia como “estado positivo que dificulta na personagem o esquecimento e lhe estimula a revolta”.

Referindo-nos ao ato da criação poética e não propriamente ao universo ficcional, podemos dizer que a dor revelada pela poeta compara-se à melancolia da citada personagem a partir da positividade, da afirmação que aflui da dor na criação poética, assim como, para a personagem de *A parede*, a melancolia a impulsionava a agir.

Ainda, para observar o lugar da dor e da melancolia na escritura da autora, observamos que Freud, em seu ensaio *Luto e Melancolia* (FREUD, 1989, v. XVI, p.286), ao referir-se ao estado melancólico, denomina-o “ferida aberta, atraindo a si as energias catexiais”. A “ferida aberta da recordação” do verso de Arlete nos traz a imagem de algo incicatrizável, a recordação recoberta pela dor.

A partir da dor, a poeta pode dizer. Não há como dissociar a revelação poética, marcada nessa introdução, da constituição (do ser) da poeta nela anunciada.

Encontramos, nessa introdução, o lugar da poeta ou voz narradora: atópico, na medida em que esse é um lugar que não há, mas que se perfaz. O início do poema, marcado por uma remissão à origem, ao nascedouro, nos remete a Paz:

O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo mesmo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo. (...) A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. (PAZ, 1982, p. 137/138)

O revelar da atopia da poeta vai encontrar, na figura da velha, na sua história, e na história da cidade, as circunstâncias do ser poeta. A atopia não denota a falta de lugar do poeta na cidade, mas indica que esse lugar se constitui a partir de um Outro (linguagem) do ser do poeta.

A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se resolvem num

instante relampejante. Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou de mitos religiosos, de utopias sociais ou de feitos heróicos. E talvez o verdadeiro nome do homem, a cifra de seu ser, seja o Desejo. Pois o que é a temporalidade de Heidegger ou a ‘outridade’ de Machado, o que é esse contínuo projetar-se do homem para o que não é ele mesmo, senão Desejo? Se o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser? (...) O homem imagina e, ao se imaginar, revela-se. O que nos revela a poesia? (PAZ, 1982, p. 164/165)

Como não acolher esse ser do desejo do qual nos diz Paz, e, ao mesmo tempo, não relacioná-lo à epígrafe do poema, de Paul Klee?

Consideramos, portanto, a introdução, marcada pelos quatro primeiros versos, como uma ação poética específica que aponta para a demarcação de dois lugares: o lugar do vir-a-ser que constitui a voz narradora, e o lugar da dor na criação poética.

Podemos, então, afirmar que a introdução, considerada por nós, não traz a “diegese” poética, mas é indicativa do estado fomentador do poema, a saber, a dor.

O que denominamos o corpo do poema inicia-se, após a apresentação do lugar de onde fala a poeta, com a apresentação da velha, a personagem central. Trata-se de uma velha sem nome, sem origem, que se encontra em sua casa, preparando-se para sair. A construção da velha, enquanto personagem, vai fazendo-se numa duplicidade constitutiva, na medida em que ela é construída concomitantemente à imagem da cidade.

A urdidura poética da *Litania da Velha* nos leva à trama da cidade, mais especificamente ao centro histórico de São Luís e seu entorno, ao seu traçado, a uma viagem no tempo que só pode ser pensada enquanto pudermos pensar também na velha. Pensar a cidade é, simultaneamente, pensar o sujeito e o desejo que o habita e, ao mesmo tempo o constitui, na medida em que a cidade não se constitui somente da sua arquitetura, mas daqueles que a habitam.

Os movimentos da velha, sua peregrinação, nos fazem indagar sobre os movimentos desejantes da cidade, nos fazem pensar nos rumos assumidos pela cidade, em seus destinos. *Litania da velha* interroga sobre a relação ser/cidade. A velha carrega sua dor – presentificando uma ferida aberta – na cidade que segue alheia a sua gente, a

seu patrimônio. Chamamos, a essa parte, de corpo do poema, diferenciando-o da introdução e do fechamento.

Chama a atenção que a velha, em seu caminhar, não fale. A única vez que tenta, murmura baixinho:

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.

14 O balcão é o encosto onde ela se ampara como faz todo dia.

A velha é um poço contido, seus desejos não são expressos. A fala, que é a única via de expressão do desejo, está elidida do poema, perfaz-se em uma repetição automatizada. A velha, em seu caminhar mudo, não expressa desejo. Mesmo ao final do poema, no momento extremo de um desamparo mortal, as palavras que poderiam ser ditas, não o são; e até o grito de dor, última expressão possível e incontida, esse grito não sai:

100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo.

As palavras não-ditas retornam contra o próprio sujeito; a dor que não pôde ser expressa ecoa no abismo, ou seja, se perde no âmago do próprio sujeito.

A velha nos é mostrada como uma figura que vive na ordem da necessidade, afastando-se da ordem do desejo. Correlativamente à figura da velha, a cidade nos é mostrada em seu abandono, vemos que seus escombros estampam a morte, como nos seguintes versos:

09 Os buracos se espalham no chão como lagos de águas toldadas.

34 Os manguezais não resistem à fúria das ambições traiçoeiras.

35 Os barcos das velas de cores não mais se acrescentam ao belo poente.

36 O aterro conjuga o bumbareggae e a fumaça dos vícios funestos.

46 Os sobradões sem telhados são armadilhas de sorrateiro interesse.

48 As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos.

53 O sobrado desaba sob a complacência de quem lhe espreita essa queda.

60 A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre.

Essas imagens estampam a agonia mortal da cidade, imagens de decadência de uma cidade que se desmancha, se desfaz, se esfacela. Uma cidade histórica, um conjunto arquitetônico real que revela uma marca significativa de um tempo, fica relegada ao acaso, à decadência.

As figuras que habitam a cidade – cachorro, criança, pescador, bêbado, mulher, camelô e passante apressado – revelam também o descaso e o abandono, se estendem pela cidade e compartilham de sua decadência:

11 O cachorro, perdido, caminha o desvio de seu abandono.

12 A criança brinca no esgoto que escoia também o seu sonho pequeno.

15 O bêbado cochila sentado babando os espasmos da inconsciência.

31 O pescador sobre as águas conduz a canoa sem âncora e leme.

32 Os peixes mais nobres não restam ao alcance da sua fome e anzol.

56 A mulher, no desespero da hora, cata ansiosa os seus rastros de amor.

65 O camelô oferece o produto supérfluo suplicando que o levem.

66 O passante apressado atropela o que passa passando com pressa.

Os habitantes que nos são mostrados no poema trazem a visão da decadência, e são relegados ao mesmo abandono da cidade. O cachorro está sem rumo, a criança está sem perspectiva, o bêbado está sem consciência, o pescador está sem âncora e sem leme, a mulher está sem amor, o camelô está sem fregueses, o passante está sem ver. Há uma aflição, um desconhecimento do outro, uma falta de perspectivas, mostradas por essas figuras.

Vemos que, tanto no aspecto físico da cidade como no de seus habitantes, comparecem figuras que acedem aos interesses dessa decadência, como no verso 46, em que se destaca “sorrateiro interesse”; no verso 53, que fala da “complacência de quem espreita essa queda”; ou nos versos:

62 O jornal se corrompe na atroz estufa do lodo e do lucro.

70 As crianças, jacintos errantes, reclamam cuidados fraternos.

71 Os cuidados se esgotam no galopar de rubros sendeiros.

Entendemos que o retrato da cidade e das suas imagens de decadência é o retrato de todos aqueles que habitam a cidade, na medida em que são os movimentos desejan-tes de cada sujeito que constituem os movimentos desejan-tes da cidade. Podemos nos perguntar a quantas anda o desejo daqueles que cultuam uma história da cidade e, ao mesmo tempo, relegam-na às ações do tempo. Nesse aspecto, podemos fazer um paralelo entre a cidade dos fins do século XIX e a cidade que nos é apresentada em *Litania da Velha*, nos fins do século XX.

Nos fins do século XIX, por exemplo, era o progresso que se impunha à Paris de Baudelaire. A configuração da cidade recriada por Haussmann impunha diferentes movimentos na relação dos habitantes com essa *nova cidade*. A construção do Moderno e suas conseqüências foram consonantes à estética decadentista.

O aspecto de decadência que se revelava na literatura dos fins do século XIX apresentava-se sob, basicamente, duas formas: por um lado, o apego a imagens decadentes ou transgressoras da economia, que revelavam a precariedade do progresso e do sujeito falante; e, por outro lado, uma exacerbação da escrita, de adjetivos, de ornamentos que tinham a mesma função das imagens de decadência, a saber, conduzir o leitor ao labirinto, ao abismo, na ordem da transgressão da escrita. Para os decadentistas não havia mais crença, a literatura revelava sujeitos apartados de quaisquer expectativas. *Litania da Velha* também nos traz seres sem expectativas.

Vamos focar o centro histórico de São Luís que se perfaz enquanto marca real e simbólica. Real, enquanto é um conjunto arquitetônico coerente, simétrico e elaborado; e simbólica, porque possibilitou a nomeação da cidade enquanto *Patrimônio da Humanidade* e, ao mesmo tempo, porque exhibe simbolicamente a história da cidade. Por outro lado, se essa marca real/simbólica é apenas vivida para dar sustentação imaginária aos habitantes da cidade, sem, realmente, se fazer valer dela, sem pensá-la, sem cuidá-la, essa marca simbólica se perde no tempo. Não se trata somente de preservar, mas de dignificar essa marca, de poder ter uma relação nomeadamente simbólica com as marcas que o tempo lhe impôs, sem que o imaginário prevaleça.

Os trabalhos de Lacroix (2000) e Barros (1998) mostram que a história de São Luís se faz marcadamente por questões imaginárias. Poderíamos nos perguntar se o simbólico comparece tão timidamente na história da cidade, a ponto das marcas imaginárias sobreporem-se às marcas simbólicas. O imaginário toma prevalência em determinados momentos de crise da cidade de São Luís: quando se encontrou em decadência econômica, nos fins do século XIX, a re-valorização voltou-se para uma identificação com a França, na medida em que o galicismo vivido *a posteriori* coincidia com um momento de idealização econômica – daí a equivocação quanto a sua fundação francesa. A dignificação do nome da cidade e de sua fundação não são rememorados enquanto traços simbólicos, mas são rememorados e repetidos de geração a geração porque coincidem com uma idealização, com um ideal. Em outro momento, temos o imaginário popular comparecendo como imprimindo ao “progresso”, a saber, Edifício Caiçara, uma marca de profanação. Quando as questões impostas ficam no âmbito do imaginário, perdem a oportunidade de ser articuladas simbolicamente. E, estando imaginarizadas, elas só podem assumir um caráter narcísico: ou são consideradas ideais, ou não conseguiram atingir um ideal.

O início do corpo do poema é marcado por um espaço interior, demarcando o lugar da velha na cidade. Podemos dizer que, nesse momento, a velha está diferenciada da cidade. Observamos, também, que esse lugar, que é dela (o seu quarto) “exibe sua miséria”. Ou seja, embora a velha tenha um lugar na cidade, esse lugar traz a marca de uma abjeção, é um lugar denegrido.

O espaço interior, mostrado como um *flash*, traz, logo de início, uma característica da figura do colecionador: “a velha cata os pertences no quarto...”/ “a sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.”

Assim como o colecionador, os seus pertences a acompanham de modo a constituírem a sua figura, aproximando-a do “homem estojo”, que resume seu universo em seus pertences. Para o colecionador, seus pertences são seus tesouros, a representação do universo. A figura da Velha se constitui juntamente com sua sacola. Essa sacola é algo que ela carrega, trazendo-a de um espaço particular. Essa sacola,

“relicário das coisas”, é a representação de seu mundo interior, mundo que a acompanha através desses objetos carimbados com a marca da “tragédia dos anos”:

81 Os dedos procuram a tragédia dos anos no relicário das coisas.

82 Os trapos guardados são respostas mofadas sob o olhar curioso.

Mas somos chamados à atenção de que esses pertences são “improvisos da vida” e representam “ganhos equivocados”. Os seus pertences, os seus objetos, algo que é da ordem da posse, trazem a marca da decadência e do simulacro, remetendo aquilo que dá consistência a um lugar vazio. Nada lhe resta, então, nada lhe é verdadeiro, nem mesmo o que acredita ser. A velha assume a figura daquele que procura e oferece sua busca dissolvida em ilusão.

Com a sacola, a velha carrega “brio e saudade”. A saudade nos reporta à perda e faz supor que um dia houve algo da ordem do júbilo, do contrário não haveria saudade; mas, ao mesmo tempo, a perda nos remete a uma saudade daquilo que nunca houve, na medida que está marcada pelos significantes “improvisos” e “ganhos equivocados”. Haveria um equívoco na suposta saudade?

Velha e cidade compartilham de uma imagem especular, à medida que os significantes atribuídos a ambas trazem imagens de decadência, de ruínas, de equívocos. A correlação velha/cidade é reforçada na voracidade poética que atribui ao ser adjetivos concernentes à cidade e, numa perspectiva inversa, oferece-nos a cidade a partir do que é próprio do ser, como, por exemplo, nos seguintes versos:

9 As casas, à sua passagem, são cáries de dentes chorando o seu flúor.

95 A pele enrugada é uma árida terra sem sementes e anseios.

No verso 9, a imagem de “cáries” atribuída às casas, personifica-as. Elas são metaforicamente comparadas a belos dentes que foram apodrecidos. E, ainda, recebem o atributo de chorarem, de estarem gritando, falando-nos, ao exibirem na sua arquitetura decadente o descaso a que foram relegadas.

Por outro lado, no verso 95, a pele enrugada da velha é metaforicamente traduzida pelo solo, “terra árida”, a pele da velha, o tecido que recobre o sujeito, remete-nos à imagem de *Waste Land*.

A velha, ao vaguear pela cidade, vai exibindo marcas passadas, correlativas à memória, dadas pelos traços de seu corpo e de sua alma. Mas os traços de memória, impressos sobre a velha apontam para as mesmas imagens de decadência reveladas pela cidade:

58 A dor centenária aflora na multidão dos tristes fantasmas.

59 A lágrima desce como salsugem da flacidez dos seus anos.

72 os dentes perdidos choram o leite de uma infância negada.

99 Os seios murcharam à morte do filho a quem o leite faltou.

Se a indagação do *flâneur* é “o que está acontecendo em mim?”, podemos dizer que na velha não há indagação, ela nos diz “olha o que está acontecendo em mim”, e a transgressão está em poder mostrar a cidade em seu avesso através da especularidade do próprio corpo da velha.

Em *Litania da Velha*, temos que, cada dístico, guardando em si um poema, que se entrelaça ao dístico anterior ou posterior, tecendo uma rede, enreda o leitor em seu labirinto. Aparentemente, cada verso encerra-se em si, marcado por uma pontuação. Superficialmente, a sutileza individual dos versos soa como um dito. Mas, em seu conjunto, os versos mostram-se como pontos de uma tessitura de tricô, existindo individualmente, mas no enlace deles apresenta uma trama, envolvendo-nos. Podemos afirmar que, ao ler o poema, somos povoados por palavras que trazem uma profusão de imagens e nesse sentido podemos dizer que essa profusão de imagens é uma transgressão da economia lingüística.

Os atributos da velha mostram a decadência do corpo: pés inchados; dentes perdidos; unhas lascadas; boca desdentada; catarata nos olhos; pele enrugada; veias que saltam; seios murchos; até, e também, a decadência da dignidade humana:

41 As pernas se vergam para juntar o achado de inútil valia.

42 As mãos tateantes recolhem a moeda atirada ao desprezo.

73 Os dedos são ímãs catando do lixo a pompa dos dias.

78 A piedade é injúria que a velha acata com a gratidão de quem deve.

A velha é uma figura contida que engole o grito abafado e esse grito se transforma em dor:

100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo.

Não há um outro que escute esse grito de dor, que é emitido para dentro e ao vazio, e seu emissor recebe a mesma sina de Echo, de quem foi retirada a possibilidade de falar, de articular o desejo em palavras e ficou fadada a apenas repetir. As palavras não são ditas, ou seja, na medida em que o desejo não é expresso em palavras – a única maneira de articulá-lo – essas palavras retornam contra o próprio sujeito e lançam-no a uma repetição.

A velha se mostra numa repetição do cotidiano, suas ações já se tornaram automatizadas, assim como a sua presença, que também não causa espanto nem diferença, pelo contrário, dá-lhe a ilusão de ser percebida pelo outro:

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.

14 O balcão é o encosto onde ela se ampara como faz todo dia.

17 O café dado à velha devolve a ilusão das coisas estáveis.

A velha se coloca numa economia do desejo. Ela nada transgride. Nada diz, não articula seu desejo. Coloca-se, enquanto ser, na ordem da falência. Mas, podemos questionar se a sua figura, não enquanto personagem, mas enquanto representação simbólica, e numa relação especular com a cidade, não significaria o próprio grito. Nesse sentido, o grito não é da personagem, mas da voz narradora, que traz a morte da cidade rebatida na morte da velha.

Para finalizar a análise crítica do poema, vamos nos reportar ao que denominamos o seu fechamento, composto pelos três últimos versos.

118 O punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror.

A morte estampou-se e, já no verso 117, o vento varre as palavras trazendo “profundo silêncio”:

117 O vento sibila um enigma que se converte em profundo silêncio.

Não se trata mais da velha e sua peregrinação, sua litania. Aqui termina, sem palavras, a história da velha e a voz narradora comparece no verso seguinte, justamente este que convém repetir:

118 O punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror.

Nesse verso, temos a palavra “desvão” que, segundo o dicionário Aurélio, (HOLANDA, 1975, p. 468) significa: “1. espaço entre o telhado e o forro de uma casa. 2. pavimento superior de uma casa, logo abaixo da cobertura; mansarda; água-furtada. 3. Recanto esconso; esconderijo.” Esse verso traz a imagem de um punhal enfiado no *desvão*, ou seja, nos *esconderijos* da memória, e o que é perfurado é o *horror*. O *horror* recebe um furo.

A utilização do termo *desvão* catalisa a relação cidade/ser. *Desvão*, como vimos, refere-se a um espaço físico e está associado, no verso 118, a uma particularidade do ser falante, a *memória*. Se, no corpo do poema, há uma especularidade entre ser/cidade, nesse verso a poeta traz essa imagem catalisadora, reforçando o que foi antevisto.

Mas o punhal que é enfiado no desvão da memória traz uma imagem da morte. Não se trata mais de uma morte física, seja da cidade “que se desfaz em salitre”, seja da velha, cujas “plumas tão alvas tremulam nervosas do tiro certo”, mas de uma morte historicizada. Trata-se de uma morte que encena o fim do poema, da ordem da criação poética. A voz narradora retoma seu lugar: a mesma voz que comparece nos quatro dísticos iniciais que indicam a revelação poética.

A memória evocada pelo verso 118 nos reporta ao verso 4: “- o tempo dói na ferida aberta da recordação.” A morte da cidade/ser nos é mostrada como a dor de uma

recordação e essa recordação dolorosa, ao perfazer-se em palavras, encontra o luto da dor. É o luto da voz narradora, elaborado através da mitigação das palavras. As palavras são como um punhal que perfura o horror trazido pela recordação.

No verso 119, o tempo rege novamente a ação, como no verso inicial do poema.

Depois de “mastigar vagaroso a feroz injustiça”, ele “vomita seu fel”. As palavras guardam um “gosto amargo” de morte e devolvem a voz narradora ao seu ser poeta:

119 O tempo sacrifica essa doce esperança e vomita seu fel:

120 gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem.

Concluindo, podemos dizer que essa voz narradora morre ao concluir o seu poema, na medida em que ser poeta é estar nesse vir-a-ser, é habitar um lugar de devão que está entre o sentido e o não senso. Ao mesmo tempo, é a morte dessa voz, presentificada pelas palavras, que dá vida ao poema. Para ser, é preciso que haja perda e somente as palavras podem fazer vivificar essa perda.

Todos temos uma cidade perdida dentro de nós: cidade da infância, dos desejos, das orações, das ilusões, cidade de cidade. Elevar a cidade a um lugar simbólico, colocando-a como possibilidade de pensar o desejo, pode ser um caminho análogo ao dos poetas, que, trazendo a morte nas palavras, instalam perenemente a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Valdenira. Imagens do moderno em São Luís. Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais da UFMA, São Luís, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BOLLE, Willi. Fisiognomia na metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

CHEMAMA, Roland, org. Dicionário de psicanálise. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CRUZ, Arlete Nogueira da. Litania da velha. São Paulo: Digital Gráfica, 1995.

_____. Litania da velha. 2ª ed. São Luís: Lithograf, 1997.

_____. Trabalho manual. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. A parede. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. Canção das horas úmidas. São Luís, 1973.

_____. Contos inocentes. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Relatórios da Secretaria da Cultura do Maranhão 1980/1981/1982. São Luís, 1982.

_____. Walter Benjamin: Centenário de Nascimento de um Cidadão do Mundo. São Luís: *Vagalume*, Suplemento cultural do SIOGE, ano V, out/nov 1992, nº 16.

_____. Walter Benjamin: centenário de nascimento (2ª parte) Baudelaire e a flânerie. São Luís: *Vagalume*, Suplemento cultural do SIOGE, jan/fev 1993, ano VI, nº 17.

_____. Depoimentos colhidos em entrevistas realizadas em 08/09/00, 11/01/01 e em 12/05/01, em São Luís, Maranhão.

DOR, Joël. O pai e sua função em psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. Trad. Dulce Duque Estrada.

FARIA, Flora Di Paoli. Anotações das aulas de Mestrado em Letras da UEMA, na disciplina Decadentismo. São Luís: outubro de 1997.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980. 24 volumes.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. A introdução do tempo lógico nos estudos de aquisição de linguagem. Monografia apresentada no Curso de Especialização em Psicolinguística. UFMA: São Luís, 1995.

_____. Escritores Criativos e Devaneios: uma articulação. *10 anos de psicanálise no Maranhão*. Coletânea: São Luís, 1995.

_____. Analogia entre a linguagem e os processos inconscientes. *Revista da Escola de Psicanálise do Maranhão*. nº 3, São Luís, 1999.

_____. Psicanálise e Literatura: estudo comparativo no conto de Clarice Lispector. Monografia apresentada à disciplina Literatura Comparada, o curso de Mestrado em Letras. São Luís, 1999.

LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. A fundação francesa de São Luís e seus mitos. São Luís: EDUFMA, 2000.

MACHADO, Nauro. Antologia poética. Rio de Janeiro: Imago/Fundação Biblioteca Nacional: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

_____. Jardim da infância. Org. Arlete Nogueira da Cruz. São Luís: Litograf, 2000.

MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org.). Na sombra da cidade. São Paulo: Escuta, 1995.

MARTINS, Alayde Maria Ferreira. Acorde com palavras: o psicanalista e o poeta. Revista da Escola de Psicanálise do Maranhão. nº 2, São Luís, 1998.

MUCCI, Isaías Latuf. Ruínas e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

OEHLER, Dolf, 1943. Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. Trad. José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAES, José Paulo. Apresentação: Huysmans ou a nevrose do novo. Às avessas, de J.K. Huysmans. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2 ed., 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRAZ, Mário. A carne, a morte e o diabo na literatura romântica. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 473p.

SANTOS, Lúcia Leitão. Os movimentos desejantes da cidade: uma investigação sobre os processos inconscientes na arquitetura da cidade. Recife: Fundação da Cultura Cidade do Recife, 1998.

SÃO LUÍS, Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Urbanismo. Rua Grande: um passeio no tempo. São Paulo: FAU, 1994.

SILVA, José Aparecido da. Leitura de litania da velha. São Luís: jornal O Estado do Maranhão, caderno alternativo, p.6, publicado em 05/12/1999.