

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

WENDEL VINÍCIUS DE FREITAS SANTOS

A VERBALIZAÇÃO DO OLHAR: a memória e a paisagem em, *Litania da Velha*

São Luís
2020

WENDEL VINÍCIUS DE FREITAS SANTOS

A VERBALIZAÇÃO DO OLHAR: a memória e a paisagem em, *Litania da Velha*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof.^a Dra. Dinacy Mendonça Corrêa

Coorientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

São Luís

2020

Santos, Wendel Vinícius de Freitas

A verbalização do olhar: a memória e a paisagem em, *Litania da Velha* / Wendel Vinícius de Freitas Santos. – São Luís, 2020.
80f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Maranhão, Programa de Pós-graduação *Scripto Sensu* em Letras, São Luís, 2020.

Orientação: Prof.^a Dra. Dinacy Mendonça Corrêa

1. Litania da Velha. 2. Literatura e Paisagem. 3. Memória.

I. título

CDU 821.134.3 (812.1)

WENDEL VINÍCIUS DE FREITAS SANTOS

A VERBALIZAÇÃO DO OLHAR: a memória e a paisagem em, *Litania da Velha*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Aprovada em: 26/01/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Dinacy Mendonça Corrêa (Orientadora)

Doutora em Letras (Ciência da Literatura)
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho – Coorientador/ Examinador Interno

Doutor em História e Pós-doutor em Teoria Literária
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – Examinador Externo

Doutor e Pós-doutor em Estudos da Literatura
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof.^a Dra. Andrea Teresa Martins Lobato – Examinador Suplente

Doutora em Letras (Ciências da Literatura)
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Aos meus pais, *José Manoel e Maria da Graça*, pelo amor incondicional e por serem meus verdadeiros mestres.

À *Jéssica*, com quem divido meu amor pela/com a literatura.

À *Prof.^a Dinacy*, por ter me ensinado muito, inclusive, a amar a Literatura Maranhense.

AGRADECIMENTOS

Desde o início desta caminhada, conheci o aforismo nietzschiano que ensina: *nada é tão nosso quanto os nossos sonhos*. A partir de então, passei a levar comigo essa mensagem de vida, considerando que, o que mais me motiva a seguir em frente são os sonhos que desejo realizar. E ao concluir mais este, aproveito para agradecer os que comigo estiveram nesta etapa:

Aos meus pais, José Manoel e Maria da Graça, pelo incentivo constante e pelo ensino diário de que tudo é possível com dedicação e com a certeza dos valores que nos guiam.

À minha esposa Jéssica, pelo apoio e reciprocidade que temos pelas conquistas um do outro, por não ter permitido que eu desistisse e também por ter feito parte deste sonho, conquistando-o junto comigo.

Aos meus irmãos, sobrinhos, cunhadas, sogros, enfim, toda minha família, pelo carinho que me fortaleceu nesta caminhada e por entenderem minhas ausências neste período. Aos amigos Vanessa Cristina, Ana Paula, Jorge Lucas e Igor Pablo com quem compartilhei dúvidas, saberes, pontos de vistas e por estarem sempre à minha disposição com atenção e carinho.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Dinacy Mendonça Corrêa, que me acompanha academicamente, desde a graduação, passando pela iniciação científica e pela extensão, chegando até esta etapa, imbuindo-me sempre o seu amor pela Literatura Maranhense. Agradeço, ainda, a orientação e a revisão minuciosa deste texto.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho, pela acolhida e disponibilidade em coorientar este trabalho, possibilitando novos olhares, na construção desta pesquisa, contribuindo, de maneira significativa, em cada discussão aqui apresentada.

Aos professores do Mestrado em Letras, agradeço pelas contribuições acadêmicas – Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho, Prof.^a Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, Prof.^a Dra. Maria Iranilde Almeida Costa, Prof.^a Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana, Prof.^a Dra. Dinacy Mendonça Corrêa, Prof.^a Dra. Katia Carvalhos da Silva, Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana –, sobretudo à coordenadora do programa, Prof.^a Dra. Andrea Teresa Martins Lobato e todos aqueles que atuam na linha de pesquisa Literatura, Memória e Cultura.

À Prof.^a Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa, pelas contribuições dadas a esta pesquisa, no momento da qualificação. Ao Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires e à Prof.^a Dra. Andrea Teresa Martins Lobato, por terem aceito o convite para participar desta banca como membros externo e interno, respectivamente, ao programa.

Pelo companheirismo e pelas experiências compartilhadas, agradeço aos companheiros da terceira turma de mestrado do PPG Letras da UEMA: Ana Rosária, Tânia, Claudiana, Macksa, Dulce, Fernanda, Marco, Ilka, Marcelo, Silvia, Susane, Glaucia, Charles e Marcos.

À Universidade Estadual do Maranhão, por me acolher novamente nesta etapa da pós-graduação, em especial, à secretária do mestrado, Aline Rocha Pinheiro, pela ajuda constante, diante de qualquer necessidade.

À Tia Laura, *in memoriam*, que não se contentou até me ver inscrito no processo seletivo do programa. A ela, dedico todo este processo, desde a aprovação em primeiro lugar no mestrado, à conclusão da pesquisa e obtenção deste título.

E, por fim, à Arlete Nogueira da Cruz Machado, pela sua contribuição literária e pelo valor de sua obra.

“Fisicamente habitamos um espaço. Mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória”.

José Saramago

RESUMO

Esta dissertação propõe-se ao estudo da obra *Litania da Velha* (1996), de Arlete Nogueira da Cruz Machado (1936), a partir da relação entre a poesia, a memória e a paisagem, considerando o poema como um olhar verbalizado de sua protagonista, evidenciado pelo narrador poético. A *magnum opus* arletiana apresenta-se em um poema narrativo, cuja diegese conta com uma personagem mendiga anônima que, na sua rotina solitária, percorre, pela última vez, o centro histórico da cidade de São Luís. Defende-se assim que, nesse passeio, a personagem perpassa por quatro sequências discursivas – lembrar, caminhar, descansar e cair – pelas quais se ergue esta leitura, metodologicamente. Para a ação de lembrar, abalizados nos pensamentos de Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs e Henri Bergson, discutem-se as nuances da memória e como esta se manifesta no texto literário. Na ação de caminhar, sob a perspectiva de Gaston Bachelard, para a poética do espaço, e de Yi-fu Tuan e Eric Dardel, para a relação com o espaço, busca-se entender como a paisagem é construída e representada no poema. Tomados pelo ato poético da personagem, que para e descansa em um degrau, são vislumbradas as noções de lugar, como uma descontinuidade do espaço, e não-lugar, como lugar transitório, respectivamente, sob as ideias de Edward Relph e Mac Augé. Ao desfecho poemático, a experiência da queda da personagem revela-nos espaços e lugares sociais através dos quais a personagem estabelece sua identidade. Nesse contexto, o debate teórico com o poema, sob a ótica, também, da Fenomenologia, de Merleau-Ponty, leva-nos à percepção da memória e da paisagem, na lírica arletiana.

Palavras-chave: Litania da Velha. Literatura e Paisagem. Memória.

ABSTRACT

This dissertation proposes the study of the literary work *Litania da Velha* (1996), by Arlete Nogueira da Cruz Machado (1936), based on the relationship between poetry, memory and landscape, considering the poem as a verbalized look of its protagonist, evidenced by the poetic narrator. The arletian *magnum opus* is presented in a narrative poem, whose diegesis has an anonymous beggar character who, in his solitary routine, walks, for the last time, in the historic center of the city of São Luís. The character goes through four discursive sequences - remember, walk, rest and fall - through which this reading is raised, methodologically. For the action of remembering, supported by the thoughts of Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs and Henri Bergson, the nuances of memory and how it manifests itself in the literary text are discussed. In the action of walking, from the perspective of Gaston Bachelard, towards the poetics of space, and Yi-fu Tuan and Eric Dardel, for the relationship with space, we sought to understand how the landscape is constructed and represented in the poem. Taken by the character's poetic act, which stops and rests on a step, we glimpse the notions of place, as a discontinuity of space, and non-place, as a transitory place, respectively, under the ideas of Edward Relph and Mac Augé. As the poem ends, the experience of the character's fall reveals social spaces and places through which the character establishes his identity. In this context, the theoretical debate with the poem, also from the perspective of phenomenology, by Merleau-Ponty, leads us to the perception of memory and landscape in the Arletian lyric.

Key Words: Litania da Velha. Literature and Landscape. Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Imagem do poema – verso 8.....	40
Fotografia 2 - Imagem do poema – verso 31.....	42
Fotografia 3 - Imagem do poema – verso 38.....	43
Fotografia 4 - Imagem do poema – verso 46	44
Fotografia 5 - Imagem do poema – verso 47.....	44
Fotografia 6 - Imagem do poema – verso 48	45
Fotografia 7 - Imagem do poema – verso 53.....	45
Fotografia 8 - Imagem do poema – verso 60.....	46
Fotografia 9 - Imagem do poema – verso 89.....	47
Fotografia 10 - Imagem do poema – verso 89.....	55
Fotografia 11 - Imagem do poema – verso 91.....	55
Fotografia 12 - Imagem do poema – verso 95.....	59
Fotografia 13 - Imagem do poema – verso 105.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A LITERATURA ARLETIANA.....	15
2.1	A prosa arletiana.....	16
2.2	A poesia arletiana	20
2.2.1	Litania da Velha – <i>magnum opus</i>	22
3	A VELHA QUE LEMBRA: a memória em Litania da Velha.....	27
3.1	De que há lembrança?.....	30
3.2	De quem é a memória?.....	33
4	A VELHA QUE CAMINHA: um olhar acerca da/ para a paisagem.....	36
4.1	O espaço, o lugar e a paisagem em Litania da Velha	39
5	A VELHA QUE DESCANSA: reflexões acerca do lugar	49
5.1	O degrau como um lugar	52
6	A VELHA QUE CAI: espaços e lugares sociais	57
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
	REFERÊNCIAS	70
	ANEXO A – LITANIA DA VELHA	75

1 INTRODUÇÃO

Entre a tradição literária maranhense e o pensamento contemporâneo, situa-se a obra de Arlete Nogueira da Cruz Machado (1936), composta por romances, poemas, contos, memórias, ensaios, crônicas e crítica literária. Obra que se destaca, entre a produção dos demais nomes da arte literária local e até mesmo nacional, configurando-se como uma literatura que abrange a identidade da figura feminina, a metalinguagem do fazer poético, a memória, a cidade e a paisagem: uma literatura reveladora do ser e comprometida com o sentimento humano.

Situada na geração pós-45 da Literatura Maranhense, junto a Dagmar Desterro, Ferreira Gullar, Bandeira Tribuzi, José Sarney, Lucy Teixeira, Nascimento de Moraes Filho, João Mohana, Bernardo Coelho de Almeida, José Chagas, Josué Montello, Nauro Machado, entre outros, Arlete Nogueira da Cruz produziu uma obra, que fala por si mesma e, ensimesmada, revela uma densa camada de significados, além de uma estética singular, em um amadurecimento poético às vezes não alcançado por autores já consagrados.

Assim, esta pesquisa pretende analisar a produção literária arletiana, no tocante às teorias da percepção da paisagem – a partir da Geografia Humanista Cultural –, bem como do espaço e do lugar, relacionando-as às discussões acerca do encetamento da memória, em sua manifestação no texto literário. Isto posto, tomou-se como *corpora* de estudo, a obra *Litania da Velha* (1996), reconhecendo este poema como uma possibilidade de leitura singular do espaço, portanto, uma toponálise¹.

Nessa perspectiva, e na aproximação entre literatura e paisagem, o poeta se faz detentor de um olhar sensível, capaz de traduzir a experiência do espaço, através da memória, em tessitura literária, em um exercício fenomenológico, assim quebrando a noção tradicional de lirismo. Desta feita, três obras arletianas, em especial, apontam para o espaço citadino de São Luís e, conseqüentemente, para sua paisagem. *A Parede* (1961), *Compasso Binário* (1972) e *Litania da Velha* (1996) configuram-se como uma trilogia, formada por dois romances e por uma terceira obra, que não esperou tomar forma, sendo concebida como um poema narrativo.

A obra aqui selecionada, por seu caráter lírico e narrativo, incorpora elementos das duas tipologias, não sendo nossa intenção excluir uma das possibilidades. Ao se expandir a leitura para as duas esferas literárias, é possível

¹ Para Bachelard, estudo psicológico e sistemático dos locais da vida íntima

debater o poema, considerando as marcas: ora do narrador poemático, ora da personagem; ora da consciência de seu autor, fenomenologicamente, colocando-se, como problema de pesquisa, a possibilidade de leitura do poema sob o viés narrativo, suscitando uma reflexão entre a experiência da paisagem (espaço e lugar) e suas conexões com a memória.

A saber, o enredo poemático apresenta-nos uma velha mendiga, anônima e solitária que, rotineiramente, faz um percurso pelas ruas do centro histórico de São Luís, mas que, inesperadamente, tem seu trajeto pausado por uma queda. Porquanto, metodologicamente, esta leitura ergue-se ao considerar que a personagem perpassa por quatro sequências discursivas: *lembrar*, *caminhar*, *descansar* e *cair*. Ações, respectivamente, mote deste debate, articulado em seis capítulos.

Nesse sentido, propomo-nos no segundo capítulo – *A literatura arletiana* – apresentar o conjunto da obra, produzida por Arlete Nogueira da Cruz, assim como a fortuna crítica acerca de *Litania da Velha* (1996, 1997, 1999, 2002, 2008, 2017), hoje com seis edições. Cabe aqui elucidar que, nossa leitura está pautada na edição de 1999, que preserva o texto da edição original de 1996 que, perdida quase em sua totalidade antes da publicação, foi reeditada em 1997. Tal elucidação faz-se necessária, sobretudo porque na edição de 2002, foram alterados, pela autora, três versos e inclusos mais três, além de outras mudanças, na disposição gráfica do poema, que impactam, diretamente, na sequência discursiva aqui proposta.

Sobre a obra, os críticos e os estudiosos são unânimes em tratar a personagem Velha, como metáfora do centro histórico de São Luís, em decadência. Esta nossa proposta de leitura pretende ir além da metáfora, bem como entender o papel dessa personagem, que carrega tantas lembranças, em um espaço tão singular. E como essa experiência da paisagem e do espaço foi incorporada ao texto literário, sem deixar de contemplar seu caráter lírico, mas privilegiando sua narratividade. O método aqui utilizado para a crítica da obra é o fenomenológico, o mais apropriado ante às experiências, pelas quais a personagem contempla, além de ser a base da Geografia Humanista Cultural e da proposta mnemônica, estabelecida por Ricoeur, que fundamentam esta leitura.

Visando a entender como a memória interfere na experiência, traremos no terceiro capítulo – *A velha que lembra: a memória em Litania da Velha* – a leitura dos versos iniciais (1 a 6) do poema, bem como o suporte teórico de Paul Ricoeur, em sua abordagem fenomenológica da memória; de Maurice Halbwachs, quando discute as

relações entre a memória individual e a memória coletiva; de Jacques Le Goff, a partir de sua concepção de memória histórica; de Henri Bergson, no conceito de duração; de Pollak, na ideia de memória enquadrada; de Nora, com a noção de lugares de memória; várias nuances de um expediente que acolhe a literatura em suas relações sociais.

O capítulo seguinte – *A velha que caminha: um olhar acerca da/para a paisagem* – reservado à sequência discursiva de *caminhar* (versos 7 a 79), evidencia o deslocamento da personagem, assim como estabelece o princípio da percepção da paisagem. Desta forma, com as contribuições de Gaston Bachelard, em seus estudos sobre a poética do espaço e de Yi-fu Tuan, com a Geografia Humanista Cultural, se nos foi dado a paisagem, em diálogo com outras áreas do conhecimento, analisando-a sob as perspectivas: morfológica, funcional e simbólica. Tomou-se também, como aporte, os postulados de Dardel, em relação aos tipos de espaço e ao conceito de geograficidade.

O quinto capítulo já intenta, ao abordar a sequência discursiva *descansar* (verso 80 a 93), discutir as ideias de lugar – não-lugar; lugar sem lugaridade; fabricação, construção, sentido e essência de lugar – respectivamente como uma descontinuidade do espaço ou espaço transitório, sob o referencial de Marc Augé e Edward Relph, ao contemplar que a personagem descansa, sob um degrau, e reflete sobre a sua existência.

No sexto capítulo, será analisado o discurso poético da queda da protagonista – *A velha que cai: espaços e lugares sociais* – e sua representatividade, ao contemplar quadros sociais, revelando a identidade da personagem, pautada em três esferas essenciais: mulher, idosa e mendiga.

Ante ao exposto, Arlete Nogueira da Cruz tem nos dado uma contribuição literária importante com sua *Litania da Velha*, em uma sensibilidade poética ímpar, atenta à sua realidade e capaz de transpor, nas palavras e nos silêncios, o sentimento humano.

2 A LITERATURA ARLETIANA

Literatura é a arte de escrever ou escritura feita com arte, ou seja, uma forma escritural que transcende às simples palavras que se juntam, de modo a criar o campo energético capaz de inquietar o pensamento e estimular os sentidos do incerto leitor, despertando-lhe uma urgência, na necessidade vital de apreensão do real que está ali, à espera dele – eis o que eu desejo enfim de uma literatura. (CRUZ, 2003, p.01)

“Os começos existem para uma precipitação.” (CRUZ, 1998, p. 35) Foi assim que, em 1961, Arlete Nogueira da Cruz² Machado (1936) iniciava sua carreira literária de forma madura com sua primeira obra, o romance *A parede*³ (1961, 1993, 1998). Desde então, sua trajetória artística manteve-se ativa⁴ e heterogênea, à medida que sua tessitura engloba outros gêneros. É também a partir deste aforismo da romancista, poeta e contista, acerca de sua literatura – arte que se volta, especificamente, para o que se apresenta submerso, velado, fragmentado, disperso, arruinado e, até mesmo, apocalíptico na realidade humana – que emerge esta leitura da literatura arletiana contemporânea.

Nela, narradores, personagens e eu-líricos convivem, em tramas características da nossa contemporaneidade, com narrações realistas, sem deixar de contemplar a ficção e a lírica. Decerto é que, nessa tessitura literária, o espaço, mais do que nunca, é constitutivo da personagem e da voz poemática e, logo, da diegese e da poesia. Cidades que possibilitaram novas formas de interação social, são formadas, não apenas de ruas, edifícios e paisagens. Elas permitem a construção de subjetividades, em meio à memória coletiva. Desta forma, na literatura contemporânea, a cidade deixa de ser um mero pano de fundo aos versos e narrativas, passando a ter o *status* de personagem.

Arlete Nogueira da Cruz tornou-se uma das maiores escritoras da Literatura Maranhense e referência nacional na Literatura Brasileira do século XX. Tudo isso muito se deve à criação de personagens como Cíntia, Luísa, Natália, Baianinha e Velha. É na literatura em prosa – em que a produção arletiana é mais intensa e extensa – que a escritora maranhense, nascida em Cantanhede-MA, denota as

² A autora continua a utilizar seu nome de solteira como nome literário.

³ A obra recebeu o Prêmio Julia Lopes de Almeida, da Academia Brasileira de Letras, em 1960.

⁴ Embora exista uma lacuna de vinte e três anos entre a publicação de *Canção das horas úmidas* (1973) e *Litania da Velha* (1996), a autora manteve uma vida pública voltada para a cultura do Estado do Maranhão, ao assumir cargos como, Secretária de Estado da Cultura e Diretora do Teatro Artur Azevedo. Nesse período, ainda, realizou seu mestrado em Filosofia Contemporânea. Seus escritos desse período foram catalogados na obra *Sal e Sol* (2006) e em *Sal da Solidão*, esta última disponível em *Colheita* (2017).

marcas de seu estilo: uma literatura forte, reveladora, com simplicidade em pleno domínio da linguagem literária. No entanto, foi com o poema *Litania da Velha*, considerado por muitos sua *magnum opus*, que a ilustre maranhense consagrou-se, na literatura local e nacional.

Situada na geração pós-45⁵ da Literatura Maranhense, a produção literária arletiana, no entanto, não pode ser resumida à prosa de ficção. Ao longo de sua carreira literária, a autora foi também poeta, contista, ensaísta, cronista e crítica literária com vasta produção, passando por *A parede* (Romance – 1961, 1993, 1998), por *Cartas da Paixão* (Cartas – 1969, 1998), *Compasso Binário* (Romance – 1972, 1998), *Canção das horas úmidas* (Poesia – 1973), *A atual poesia do Maranhão* (Crítica Literária - 1976), *Litania da Velha* (Poema – 1996, 1997, 1999, 2002, 2008, 2017), *Trabalho Manual* (Prosa reunida – 1998), *Contos Inocentes* (Contos – 2000, 2001), *Nomes e nuvens* (Palestra – 2003), *Sal e Sol* (Artigos – 2006), *O Rio* (Conto – 2012), *O Quintal* (Poesia – 2013, 2014) e *Colheita* (Antologia poética – 1973, 2015).

2.1 A prosa arletiana

A prosa arletiana firmou-se como um marco fundamental, na ficção maranhense contemporânea, por conta de uma obra entrecruzada pela perspectiva filosófica, pela temática existencialista, pela voz feminina e pela busca da identidade de suas personagens. Ademais, os espaços narrativos construídos são marcas de uma narrativa que sofre influência direta do seu lugar de fala.

Em *A parede*, dez capítulos compõem a narrativa protagonizada por duas adolescentes, Cíntia e Luísa, em uma rica simbologia que engloba o cotidiano, a cidade, a juventude, a colegialidade, o folclore, a política, a angústia de ser ou não ser, o amor, a paixão... tendo como espaço ficcional a paisagem urbana da cidade de São Luís, em um “...mural representativo do contemporâneo, do moderno, do cotidiano, do Maranhão do século XX.” (CORRÊA, 2016, p. 219-220).

O romance traz Cíntia e Luísa – colegas de escola – que percorrem o perímetro urbano do Centro Histórico de São Luís, no final da primeira metade do século XX, em busca de suas identidades como sujeitos, pois Cíntia desconfia ser Luísa sua irmã. Assim, traçando um itinerário por toda a antiga cidade de São Luís,

⁵ Seguimos a terminologia de Assis Brasil. BRASIL, Assis. **A poesia maranhense do século XX**. São Luís: SIOGE, 1994.

as personagens constroem o espaço narrativo dessa obra além de refletirem sobre o seu cenário social.

Já em uma prosa poética, *Cartas da Paixão*⁶ nos traz sete cartas (escritas por uma personagem anônima), destinadas, respectivamente, a sete personagens: a Leonardo, aos poetas, a Alice, a uma criança, a Felipe, a Izabel e a Deus. Mais do que evidenciar o gênero epistolar, Arlete Nogueira da Cruz, em uma reflexão filosófica, aborda a essência das relações humanas, num viés ontológico. Uma essência marcada por uma nota da própria autora no início da obra:

Entristece-me muito a hostilidade, difusa, da personagem destas cartas. Mas por outro lado, comove-me a sua busca ou indecisão entre uma dimensão material e outra espiritual, pelas quais se evidencia uma espécie de contradição e insegurança implícitas nas suas queixas. (CRUZ, 1998, p. 125)

Para *Compasso Binário* (1972), Arlete Nogueira da Cruz reservou uma dupla narrativa, a justificar seu título, que se desenrola em vinte e cinco capítulos que compõem este romance, iniciado na tentativa de desvendar um crime ocorrido em uma certa noite ludovicense:

Naquela noite, pairava sobre a cidade de São Luís um mistério profundo como um imenso desafio. Já às oito horas as ruas estavam desertas e as casas todas fechadas. A lua parecia inútil mas cumpria, fiel e feminina, a sua fase dentro do ciclo mensal, numa ordem que os homens, sempre afoitos e curiosos, já ameaçavam. Mas era o silêncio, principalmente, o grande cúmplice e o absurdo maior daquela noite. (CRUZ, 1998, p. 165)

Arlete Nogueira da Cruz, novamente, manifesta as questões de gênero em seu segundo romance, através de Baianinha e Nathália que, em contextos sociais e culturais diferentes, cruzam-se pela São Luís e sofrem o drama da mulher enquanto objeto sexual. Personagens masculinas transgridem os direitos femininos e a cidade emerge da narrativa, a confirmar os espaços entrecruzados pelas personagens, atribuindo-lhes sentidos e denotando condições sociais.

Desta forma, no romance em questão, a cidade é representada metonimicamente pelas ruas, em especial a Rua do Passeio, que abriga o hospital e o cemitério, em uma alegoria entre a vida e a morte, já antecipada pela epígrafe bíblica – põe a claro os segredos das trevas e traz à luz a sombra da morte. Assim, cabe a Natalia vivenciar esse mistério de uma noite, saindo do hospital – seu lugar de trabalho – em busca de abrigo em uma casa conhecida, que também era um bar, próximo à ZBM (Zona do Baixo Meretrício). Isto posto, rua, hospital, cemitério, bar, quarto... são configurados como ambientes de transgressão de direitos. Eis que o romance finda

⁶ Esta obra foi publicada em 1969, em sua primeira edição, com o título de *As Cartas*.

na passagem da noite para o dia: “O dia não era uma oposição à noite de Natália, mas apenas um compasso dessa mesma noite que permitia ao dia começar sem réplica” (CRUZ, 1998, p. 271).

Em *A atual poesia do Maranhão* (1976), Arlete Nogueira da Cruz comenta a produção artística de quatorze novos nomes do cenário poético maranhense – Antônio Moisés, Chagas Val, Ciro Falcão, Cunha Santos Filho, Emilson Costa, Francisco Tribuzi, Henrique Corrêa, João Alexandre Jr., João Wbaldo, Luiz Augusto Cassas, Raimundo Fontenelle, Rossini Corrêa, Valdelino Cécio e Viriato Gaspar – além de abordar a existência de três poetas que, em três décadas, se destacaram: Bandeira Tribuzi, José Chagas e Nauro Machado. A obra recebeu menção honrosa da Academia Maranhense de Letras, imbuindo-se da mensagem de que a poesia não morreu e nem morrerá no Maranhão.

Trabalho Manual (1998) trata-se de uma obra, cuja edição retoma publicações em prosa de textos já publicados – composta por *A Parede*, *Cartas da Paixão* e *Compasso Binário* foi subintitulada pela autora de *prosa reunida*, evidenciando o que confirma Arlete Nogueira da Cruz: seria ela uma prosadora mais evidente do que uma poetisa.

Já *Contos inocentes* (2000) nos apresenta 53 casos da prosa arletiana no gênero conto, credenciado por ela como uma pequena narrativa que só é considerada gênero literário quando traz características que lhe assegurem permanência e despertem um tipo especial de emoção (CRUZ, 2006).

Na busca do significado de inocência, a própria autora se questiona:

Por que inocentes? Não sei. Mas posso dizer que inocente é também aquele que não tem culpa ou, pelo menos, não tem consciência de culpa. Isto talvez me baste para explicar essa inocência que não é minha, mas dos contos. Estes contos, afinal, são pequenas narrativas, um pouco inventadas e um pouco verdadeiras, procurando realizá-los numa forma que afinal lhe assegurasse a mínima possibilidade de permanência e levasse o meu leitor àquele tipo de emoção espacial. E, para tal, só havia uma, a literária – que, em suma, é forma de arte. (CRUZ, 2006, p. 296).

Destinado, principalmente às crianças e, também, aos adultos que a desejam ler, a obra, além de trazer uma inocência às grandes reflexões propostas, traz à tona o pensamento de Walter Benjamin, acerca das possibilidades de criação da imaginação das crianças. Vale destacar que Arlete Nogueira da Cruz é mestra em Filosofia Contemporânea, tendo apresentado sua dissertação intitulada *Rastro e Ruína: experiência e vivência em Walter Benjamin*, denotando ser uma apreciadora e estudiosa deste filósofo contemporâneo.

Na crítica literária, além dos vários artigos publicados nos jornais locais, momento em que assumiu funções relevantes para a cultura do Estado (como na Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão e na Direção do Teatro Artur Azevedo), Arlete Nogueira da Cruz escreveu *Nomes e Nuvens* (2003), propondo uma reflexão sobre a produção literária maranhense.

A obra é resultado de uma palestra proferida acerca da Literatura Maranhense, de 1889 a 1996, em que a autora nega a existência de uma literatura genuinamente maranhense. Uma tese nada suave, ante do epíteto de Atenas Brasileira, concedido a São Luís, diante da qualidade literária local. De fato, segundo a autora, o que existiu nesse período foi uma literatura são-luisense feita pelos maranhenses que permaneceram no Maranhão ou que se ausentaram do Estado, sem uma ligação com a vida do povo ou que revelasse seu *ethos*.

Sal e Sol (2006) é uma coleção de 56 títulos entre artigos, crônicas, resenhas, prefácios, discursos, relatos e palestras já publicados em outros meios e que, reunidos, representam uma homenagem a nomes importantes da história e cultura do Maranhão. Cercados de sal e sol por todos os lados, não deixaram morrer a produção literária local, na ilha de São Luís.

Já a obra escrita, sob a perspectiva da crítica, no gênero fábula, organizada em duas partes, a retratar a narrativa de Pedro e Chico, evidenciando, em alegoria, a vida do ribeirinho é *O rio* (2012).

A estória contida em *O rio*, ambientada em rio imaginário, inventei-a poucos dias depois de viajar de canoa pelo Rio Itapecuru com meu pai, meus irmãos Haroldo e Nelson, e meu tio-avô João Rodrigues de Cantanhede para Itapecuru-Mirim, após enterrar o corpo desse avô numa viagem verdadeiramente especial. (CRUZ, 2012, p. 16)

A própria autora faz um relato, no prefácio da obra, acerca da inconsistência em classificar a narrativa em um gênero literário, pois não lhe parecia um conto ou uma pequena novela, havendo até quem o lesse e encontrasse lirismo no texto.

De fato, embora enquadrada no gênero fábula, não possui as características fabulísticas, como personagens inanimados com características humanas, nem apresenta o tom moralizante, expresso ao fim da narrativa. Ainda mais pelo fato de se dividir em duas partes: a primeira, retratando a aventura de Pedro em uma viagem pelas margens do rio, na tentativa de chegar à cidade grande; e a segunda, evidenciado o momento em que Chico encontra Pedro nessa viagem, retornando à cidade de origem, para salvá-lo.

Desde o célebre pensamento de Heráclito, o rio se metaforiza em tempo e aborda o percurso sinuoso da existência humana. Assim, *O rio* arletiano é uma alegoria da própria vida do sujeito em busca de um amor. Nesse percurso, ainda é narrada a representação de uma paisagem que se coaduna com os deslocamentos e com as emoções de seus protagonistas, ora evidenciando novos lugares, ora na busca de si mesmo.

2.2 A poesia arletiana

Na poesia, Arlete Nogueira da Cruz também deixa sua contribuição para a Literatura Maranhense. Como considera Corrêa (2010, p.2), a autora “impõe-se como a mais altissonante voz da poesia considerada pós-moderna maranhense” e embora seja uma prosadora por excelência, tendo sido premiada desde a sua primeira obra, é pela poesia que a autora consagra-se na Literatura Maranhense e nacional. Brasil (1994, p. 143) aponta que

Arlete, como poetisa, situa-se no âmbito das gerações pós-45, marcando a sua individualidade com uma poesia emblemática e lírica, sem fazer concessão ao prosaísmo e ao coloquial, que já infestavam a poesia de então. Reconciliando o moderno com o tradicional, a poesia de Arlete não perde a aura, o mistério, dando as costas para o vocabulário pobre e por vezes infame com que alguns poetas querem posar de modernos. Ela prefere a linguagem encantatória, mas com rigor e liberdade. Poesia de estrutura rimária, rítmica, por outro lado a poetisa “despersonaliza” a métrica para alcançar uma forma mais livre e satisfatória para o seu dizer.

Em *Canção das horas úmidas* (1973), a autora aqui em estudo nos apresenta 19 poemas – 10 desses dedicados ao horizonte – em que ecoam as temáticas do papel feminino, do espaço citadino de São Luís, do amor, da metalinguagem do fazer poético, além das reflexões sobre o tempo. Chagas (1973 apud CRUZ, 2017, p. 143) considera essa obra como um livro de poemas, com uma suavidade e lirismo impressionantes.

Nesta obra, o destaque é dado à coroa de dez sonetos, intitulada *Horizonte vezes dez*. Há de se acrescentar que as obras que privilegiam o espaço e a paisagem são aquelas que levam em conta o reconhecimento do horizonte pois, somente a partir desse reconhecimento, é possível retratar a paisagem, em seus elementos e sua representatividade. Brasil (1994, p. 147) considera que a autora “constrói um poema-objeto, coeso, harmônico, elegendo um tema único, como muitos poemas ideogramáticos de Pound ou de João Cabral de Melo Neto, sem que exista aqui a influência, e sim um ideário estético, consciente, distante da pompa beletrista do passado.”

Horizonte, eu te olho como outrora,
curiosa, quando eras de limite
entre um campo que eu tinha e outro fora,
que sonhava existir como convite.
(CRUZ, 2017, p.35)

Na sequência cronológica de publicação de obras poéticas, Arlete Nogueira da Cruz publicou, em 1996, *Litania da Velha* que, por se tratar da obra *corpora* desta pesquisa, reservou-se uma seção exclusiva para sua abordagem – 2.2.1. Machado (2001 apud CRUZ, 2017, p. 155) considera o poema como “testemunho lírico de excepcional força memorialística a se ombrear com o que de melhor já foi produzido pelas maiores vozes da literatura contemporânea de língua portuguesa.”

O Quintal (2013), em um tom memorialista, reserva vários poemas para as experiências, em um espaço singular (seu quintal) e das vicissitudes, vividas através do tempo. A autora registra que seu quintal (espaço que estava fora de sua casa) era um “espaço superlativo onde a vida acontecia” (CRUZ, 2017, p. 61).

Fernando Py (2014 apud CRUZ, 2017, p. 153) considera que a obra “trata-se de um conjunto poético no qual, verso a verso, a autora constrói um arcabouço firme e coeso em que o quintal de sua infância é mostrado, em toda a sua grandeza e plenitude, a princípio como um território encantado com suas árvores e animais domésticos e onde é possível brincar sem cuidados.”

Vejo o quintal coberto de folhas secas
Com árvores floridas numa gestação
Seletiva para a explosão de seus frutos.
(CRUZ, 2017, p. 75)

Enfim, em sua última obra – *Colheita* (2017) –, também no formato antológico, Arlete Nogueira da Cruz reúne três obras poéticas já publicadas: *Canção das horas úmidas*, *Litania da Velha* e *O Quintal*. E ainda lança uma inédita, *Sal da Solidão*, que reúne poemas escritos de 1960 a 2015, caracterizados por sua autora como inéditos e dispersos, que encerram com seus poemas conclusivos, em homenagem póstuma a seus pais, Raimundo Nogueira da Cruz e Enóis Simão Nogueira da Cruz, e a seu marido, Nauro Machado (2001 apud CRUZ, 2017, p.156), que considerou esta obra um “repertório aberto pela cortina do tempo, com os seus contínuos vivenciados pela nostalgia de quem, sem poder sufocá-los, reviveu-os, sabendo-os embora indecifráveis.”

2.2.1 Litania da Velha – *magnum opus*

Rezemos a Litania
da Velha, com amor e fé,
que o milagre da poesia
há de nos manter de pé.
(CHAGAS, 1973 Apud CRUZ, 2002, p.85)

Sendo a produção arletiana heterogênea e de grande impacto literário, quer seja em prosa ou em verso, como já apontado, não seria fácil posicionar aquela de maior destaque. No entanto, encontrar uma de valor excepcional, num conjunto de obras relevantes, não é tarefa de seu autor. Na verdade, não há critérios definidos para o estabelecimento da *magnum opus*⁷ de um escritor, mas seus leitores críticos, a partir da originalidade do texto, da estilística e da comparação com outras do mesmo gênero, assim como com todas as obras do mesmo autor, permitem classificar aquela de maior destaque, a sua mais excepcional obra-prima. No que tange à Arlete Nogueira da Cruz, coube à *Litania da Velha* receber tal título.

Como as demais obras arletianas, a reflexão literária inicia a partir do título, pois sua mensagem poética se faz presente, desde então. Corrêa (2010, p. 4) analisa que

Uma simbiótica fusão concreto/abstrato – nome (litania) e complemento nominal (da velha) – fazem esse conjunto morfossintático, semanticamente evocativo e transcendente. Identidade, precedência, referencialidade são, a priori, sentidos que se desprendem desse título, por si só, sugestivo da cantilena muda.

Coelho (1996 apud CRUZ, 2002, p. 87) complementa que, escolhendo o termo erudito de ladainha, como forma poética, a poetisa revela sua intencionalidade maior de elevar o profano à dimensão do sagrado. Furtado (2011, p. 5) confirma que

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.

Assim, o título nos surge acompanhado de uma epígrafe assinada por Paul Klee, formando um novo código a ser desvendado pelo leitor: “A arte não reproduz o visível. Torna-o visível.”.

Paul Klee, nesta construção, segue o ideal fenomenológico de Merleau-Ponty (2013, p.547) para quem não há figuras visíveis em si, pois a imagem está “sempre aquém ou além do ponto de onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que

⁷ Em latim, grande obra. Aponta para a mais popular e renomada obra de um artista.

se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios”.

Sendo assim, a arte, e neste caso o poema arletiano, não imita somente o visível; no processo mimético artístico, a autora quer tornar visível a sua mensagem. E quando “vemos” um poema, devemos tomar o conceito pontyano para quem “A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim”. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 602)

Coelho (1996 apud CRUZ, 2002) aponta ainda que essa visibilidade intenta chamar a atenção do leitor para a visível situação do que chamou de *celula mater* da cidade de São Luís, seu centro histórico que, de tão despercebido, tornou-se invisível. Daí, a força da poesia ao tornar visível uma realidade. A própria autora revela:

Minha literatura volta-se para algo que sinto submerso, velado, e que é preciso trazer à tona. O mundo é principalmente o que esconde. Algo que eu vejo fragmentado, disperso, arruinado, apocalíptico. As epígrafes de Paul Klee e Walter Benjamin, nos meus dois últimos livros, são esclarecedoras deste propósito. (CRUZ, 2006, p.300)

Estruturado inicialmente em 120 versos – variando entre 15 e 22 sílabas poéticas, com rima branca – o poema, nas suas três primeiras edições (1996, 1997 e 1999), organiza-se em pares de dísticos, excetuando-se os versos 105 e 106; e 119 e 120, que aparecem em destaque, isolados em uma única página. A partir da quarta edição (2002), a autora altera três versos e escreve mais três, ficando então o poema com 123 versos, ou seja: com sessenta e um dísticos e um monóstico. (CRUZ, 2002, p. 51).

A partir de seus 120 versos, organizados em dísticos, vários foram os leitores críticos da litania poéticoarletiana. Dentre os mais famosos, citem-se: Nauro Machado, Nelly Novaes Coelho, José Chagas, Lucy Teixeira, Josué Montello, José Sarney, Antonio Carlos Secchin, José Paulo Paes, Jomar Moraes, Silviano Santiago... Bem como, acadêmicos, que utilizaram o poema como objeto de estudo, sob diversas perspectivas, nas ciências sociais e na teoria literária. Decerto é que, mesmo tratando-se da análise de outras obras da autora, os críticos apontam o respectivo poema como referência literária no conjunto da sua obra.

Machado (2001 apud CRUZ, 2002) atesta que o poema resultou de uma necessidade inelutável, nascendo, os primeiros versos, de metáforas entre amor e raiva. Assim, foi sendo analisado e consagrado por muitos como: a grande ladainha, para José Chagas; doloroso e denso poema, para Nelly Novaes Coelho; obra-prima

da poesia contemporânea, para José Mário da Silva; obra-prima da poesia brasileira, para Jorge Tufic; testemunho lírico de excepcional força memorialística, para o próprio Nauro Machado; obra da qual o Maranhão deve orgulhar-se, amando-a, para Wilson Borges; poesia em tom maior, para Lucy Teixeira, entre outros recortes.

A obra é uma declaração de amor à cidade de São Luís, como atesta a própria autora, assumindo a forma de poema narrativo. Assim, vale lembrar Benjamin (1987, p.36) para quem as grandes obras literárias ou inauguram um gênero, ou o ultrapassam, constituindo-se casos excepcionais. *Litania da Velha* é um desses casos.

Na perspectiva lírica, para além de uma metáfora, a velha é o sujeito e seu entorno, é o desejo personificado em palavras (FURTADO, 2011). Assim,

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. (FURTADO, 2011, p.5)

O que Corrêa (2010, p. 5) esclarece:

Na Litania da Velha, o sujeito/objeto poético não se presentifica dotado de autonomia de voz, tratando-se pura e simplesmente de alguém que passa no anonimato de sua trajetória no tempo, no viés da história de uma cidade com a qual envelhece simultaneamente. É a velha, transeunte anônima, passiva, incorporando a cidade que também passa estaticizando-se no tempo. E a poesia ali... de “olho-vivo”, sentinela fiel, captando, eternizando o flagrante...

Assim, a imagem, no sentido bachelardiano, existe antes do pensamento, o que “seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma.” (BACHELARD, 2012, p. 185).

Chagas (1973 apud CRUZ, 2002, p.84) analisa que “o poema todo coloca a poesia na sua verdadeira função de reveladora do ser, no que este tem de belo ou de aterrador em seu ontológico destino.”.

O poema conta ainda com 13 fotos de Edgar Rocha, Raimundo Guterres e Wilson Marques, a ilustrar 13 versos da obra, pelas quais recebeu a alcunha de poema verbo-visual, por Sébastien Joachim, podendo assim o leitor ler, ver e sentir a experiência poética. Arlete Nogueira da Cruz alega que as fotografias conjugam as linguagens literária e fotográfica que dão forma ao projeto do livro.

Para Ferreira (2004, p.47), que estudou o poema na perspectiva das ciências sociais,

Litania da velha é ladainha que atravessa a história e a memória da cidade sem memória numa temporalidade que é a um só tempo ontem e hoje. Nos passos errantes da velha, que Arlete Nogueira em 1995 condensou sob a forma de poema, ecoam o tempo de ontem e o tempo de agora. Velhas

mortas e (talvez) outras que ainda não envelheceram se encarnam numa imagem dialética construída com maestria

A leitura do poema, para Furtado (2011), apresenta-se a partir de uma leitura poética do texto, segmentada em três partes: a primeira, a introdução: composta pelos quatro versos iniciais; o corpo do poema, composto pelos demais versos; e o fechamento, composto pelos três últimos versos, para confirmar o que defende Corrêa (2010, p.10)

O poema [...] não apresenta qualquer traço de subjetividade ou intersubjetividade. A referencialidade ao ser (elemento humano) recai sobre a anciã que, conforme evidenciado no texto, não possui autonomia subjetivo/pessoal ou relação intersubjetiva, nem força de expressão em voz ativa, como sujeito de sua história, focalizada que é, no poema, como objeto passivo e paciente de um processo histórico que vai rastreando, no transcurso do tempo, o destino inexorável do objeto cultural (a cidade) personalizada e humanizada, por analogia – recurso através do qual ganha status de protagonista de uma epopéia sem herói. Personagem esteriótipo, a velha metaforiza (metonimicamente) a cidade, simbolizando-a como espaço geográfico e representando-a na coletividade dos seus habitantes.

É nessa dualidade, a partir da metáfora entre velha e cidade, que a voz narrativa e a personagem confundem-se, na construção da representação da memória e do espaço, pelas quais perpassa a paisagem.

Em seu aspecto narrativo, *Litania da Velha* conta com um enredo emblemático, melhor registrado pelas palavras de Neres (2017, [1]p.), para quem o poema apresenta

Uma velha mendiga, combalida pela miséria, pelas sevícias do tempo e pelas agruras de uma vida inteira de dores e amarguras, atravessa a cidade em busca de sobrevivência. Um mero pedaço de pão endurecido transforma-se em um banquete diante da fome que a corrói. Uma moeda de qualquer valor é vista como verdadeira fortuna. A mendiga passa quase invisível diante de olhos que teimam em enxergar apenas um lado da realidade. A velha senhora, aos poucos, vai perdendo as forças e percebe que seus últimos instantes se aproximam. Uma chuva torrencial leva para longe os parques pertences da mulher, suas esperanças, seus sonhos e até sua história.

Isto posto, Jorge (2018, p.104) considera que “[...] o narrador poético procura realizar uma denúncia da realidade por meio de um dito não-dito, isto porque em momento algum a velha (sujeito) levanta a voz e procura externar sua angústia.” Na perspectiva de Ferreira (2004, p.49), “os habitantes e a cidade parecem se fundir numa só imagem: a velha e a cidade envelhecida compõem um só personagem.”. Assim, percebe-se que os elementos da narrativa são apresentados pelo poema, além de uma sequência de fatos – enredo – que são experienciados pela personagem que desvela ainda o espaço – o centro da cidade de São Luís – e o tempo – a contemporaneidade.

Ainda nesse caráter narrativo, Frederico da Cruz Machado⁸, em 1996, lendo *Litania da Velha*, entendeu que encontrara um argumento para a produção de um curta-metragem, selecionando 40 versos do poema e escrevendo-lhe o roteiro do filme que foi lançado sob a sinopse do “Último passeio de velha mendiga pela antiga São Luís revelando o desamparo de ambas sob o signo de um tempo injusto”, à base da narração, do ator nacional, Othon Bastos. Corrêa (2010, p.4) aponta que

Tendo já transitado da linguagem verbal para a linguagem cinematográfica, num cruzamento de signos, *Litania da Velha* vem se tornando um hipo/hipertexto que, ancorado no código literário, vai passando por um processo de miscigenação e metamorfose, num imbricamento de código, remetendo a uma nova compreensão e resignificação artístico-metatextual, o que vem enriquecer mais ainda o poema original, abrindo caminho para novas investigações linguísticas e literárias.

Os esforços para realizar uma produção cinematográfica, na São Luís da década de 90, estão registrados na obra *Sal e Sol*, sob o título de *Um curta-metragem de Frederico*. Cabe-nos aqui dizer que a obra cinematográfica, baseada na narrativa poemática, participou de dezenas de festivais de cinema, nacional e internacionalmente, assim como recebeu diversos prêmios, dentre eles o de Melhor Montagem, no Festival de Guarnicê, em 1997; Menção Honrosa, no Festival de Cuiabá, em 1997; Menção Honrosa para Atriz, no Festival de Guarnicê, em 1997; Prêmio Banco do Nordeste no Festival de Guarnicê, em 1997; e Prêmio Técnico no Festival de Guarnicê, em 1997. O filme esteve sob a direção de Arlete Nogueira da Cruz.

Isto posto, em contraponto e\ou em complementaridade à ótica proposta por Furtado (2011), a leitura do poema, que emerge nos capítulos seguintes, segue as sequências discursivas pelas quais perpassam a personagem – lembrar, caminhar, descansar e cair.

⁸ Cineasta. Filho de Arlete Nogueira da Cruz e Nauro Machado.

3 A VELHA QUE LEMBRA: a memória em Litania da Velha

*Ego sum, qui memini, ego animus.*⁹

O ato de lembrar conduz o sujeito à experiência de ter uma lembrança ou ir em busca desta. Dessa forma, Ricoeur (2014) reflete acerca do caráter egológico da experiência mnemônica, propondo uma reflexão, abalizada na pragmática e na fenomenologia da memória, a partir de dois questionamentos essenciais: De que há lembrança? De quem é a memória?

Assim, o ato de lembrar envolve mais do que apenas trazer à mente um fato já vivido. Todas as vezes que a experiência de uma situação passada influencia uma ação no presente, estamos diante de uma experiência memorialística.

Tal discussão remonta à herança grega, no contraponto das concepções platônica e aristotélica: enquanto Platão compreende a memória como uma representação presente de algo ausente, Aristóteles admite ser a atividade memorialística a representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida (RICOEUR, 2014).

Ricouer (2014, p. 33) pontua que é a alma – o espírito, para lembrar a fenomenologia – que recebe a impressão. Ele sustenta seu posicionamento na sugestão de Sócrates, para quem “A memória [...] parece-me escrever discursos em nossas almas e, quando uma reflexão inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discursos verdadeiros”.

Além disso, a memória é sempre do passado, como sustenta Aristóteles. Analisar o tempo é perceber o movimento. Mas o tempo só é percebido quando nós o determinamos, ou seja, quando se pode distinguir dois instantes: um como anterior e outro como posterior. (RICOEUR, 2014)

Nessa associação entre corpo e alma, Aristóteles se questiona de que há memória de fato: se da afecção ou da coisa lembrada, pois, se se lembra do sentimento, não é da coisa ausente que há lembrança; se se lembra da coisa ausente, não se lembraria da impressão deixada pelo ato memorialístico. (RICOEUR, 2014).

Na esteira dessa problemática, convém a diferenciação entre lembrar e recordar, posto que, segundo Ricoeur (2014, p. 37), “a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa”. No

⁹ Sou eu quem me lembro, eu o espírito.

entanto, é comum a concepção do caráter objetual da memória, que considera que, se lembramos, lembramos de alguma coisa, em multiplicidade e em variados níveis.

Na perspectiva bergsoniana, os fenômenos da memória opõem-se uns aos outros. O primeiro contraponto se estabelece entre a memória-hábito e a memória-lembrança, sendo seguida pelo contraste entre evocação e busca. Portanto, Bergson (2011 apud RICOEUR, 2014) admite que, a distinção principal entre lembrar e recordar está entre o que denominou de recordação laboriosa e recordação instantânea, sendo a esta o grau zero da busca; e a recordação laboriosa, a sua forma expressa. Ainda no pensamento de Bergson (2011, p. 2) a “...memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente”.

Na concepção de uma memória individual, Ricoeur (2014) esclarece que, no sentido agostiniano, a memória põe em ordem três características essenciais: a singularidade, o vínculo com o passado e a orientação ao tempo. Entre pessoas, as memórias são diferentes, portanto, privadas à experiência do sujeito, em um vínculo com a consciência e em uma conexão com o tempo, em seu sentido de orientação do passado para o futuro, concepção refletida no pensamento de que, ao lembrar de algo, alguém lembra-se de si mesmo.

John Locke e Husserl, também apresentam seus pensamentos, voltados para uma relação individual e interior da atividade mnemônica: Locke estabelece a noção tríade identidade-consciência-si; enquanto, Husserl aborda a passagem da egologia à intersubjetividade, na perspectiva da fenomenologia da memória individual e a passagem para a sociologia da memória. (RICOEUR, 2014)

Assim, revela-se o momento em que se passa, de uma experiência individual para a concepção mnemônica, como uma atividade coletiva, seguindo a máxima de que, para lembrar, precisa-se dos outros. Halbwachs (2006) acredita que a memória é individual e coletiva, concomitantemente, pelo fato de a primeira existir em função da segunda, pois, para ele, nunca estamos sós:

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Seguindo o pensamento de que a memória é um atributo coletivo, cuja entidade denomina-se grupo ou sociedade, é pela recordação e reconhecimento que

se tem acesso às lembranças dos outros. Isto posto, Ricoeur (2014) esclarece, na perspectiva halbwachiana, que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Le Goff (1990, p. 7808), por sua vez, considera que “os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui”. Assim, a memória é um elemento essencial no constructo da identidade, seja esta individual ou coletiva, cuja busca é uma constante dos indivíduos em uma sociedade.

E vale lembrar Nora (1993), para quem, se existe uma abordagem da memória, é porque ela não existe mais. Sendo assim, como não há meios de memória, esta se cristaliza, surgindo locais de memória. Ela emerge de um grupo, havendo tantas memórias, quantos grupos existem, sendo por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. Ainda, para Nora (1993, p. 9), “a memória é um absoluto”.

Nora (1993) acrescenta, nesta noção espacial da memória, que os lugares memorialísticos pertencem a dois domínios dicotômicos: simples e ambíguos; naturais e artificiais e que, a partir da experiência, tornam-se simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, em variados graus.

Outrossim, a memória é constituída por pessoas e personagens, apresentando-se de forma seletiva e como um fenômeno construído, consciente ou inconscientemente, como analisa Pollak (1992). Por certo, consideradas como elementos constituintes da identidade, as memórias mais significativas são aquelas de ordem sensorial. (POLLAK, 1992).

Colocada a problemática da ideia de uma memória coletiva, em seu processo de construção, a partir das memórias individuais, Pollak (1989) adota a ideia de memória enquadrada, em vez de considerar a existência de uma memória coletiva. Para ele, retirada a característica mutável da memória – a individualidade e a coletividade – existem nas memórias marcos e pontos invariáveis, imutáveis, que partem dos acontecimentos vividos pessoalmente, passando pelos vividos coletivamente, considerando o grupo do qual se faz parte.

Pollak (1992) inclusive pontua que não é necessário passar pela experiência, individual ou coletiva, de um acontecimento para a construção de uma memória. Fala-se então de uma memória herdada que, de tão marcante em

determinado grupo, foi sendo transmitida, ao longo do tempo, para toda a sua comunidade.

Assim, a fenomenologia da memória apoia-se na lembrança. E como reflexão fenomenológica, a experiência memorialística parte da consciência. Tal expediente mostra-nos que toda consciência é consciência de alguma coisa. Dessa forma, orientados pela fenomenologia da memória, proposta por Ricoeur, e tomando por base os recortes teóricos já apresentados, diante de *Litania da Velha*, cabe-nos perguntar: De que há lembrança? De quem é a memória?

3.1 De que há lembrança?

Entre a relação do tempo e a ruptura do silêncio, passados título e epígrafe conferidos à *Litania de Velha*, os versos que inauguram o poema já anunciam sua importância: é pela voz do narrador poético, que uma injustiça não anunciada será apresentada, assim como uma paisagem contemplada. É desta forma que se estabelece, inicialmente, uma topofilia, que, para Tuan¹⁰ (1983), consiste no elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou o ambiente físico, configurando-se como um conceito difuso, mas concreto como experiência¹¹¹² pessoal.

Eis que a leitura poética inicia a partir do verso inaugural de *Litania da Velha* – *O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça*. (CRUZ, 1999, p.17). Ferreira (2004) aponta que, na litania *poéticoarletiana* – termo cunhado por Corrêa (2010) – pelo vocábulo tempo, ecoam o tempo de ontem e o tempo de agora. É através dos versos iniciais que o narrador poético, que orienta a exegese,

¹⁰ Yi-fu Tuan, geógrafo sino-americano, um dos fundadores da Geografia Humanista, que reconfigurou o conceito de lugar, permitindo compreender o mundo a partir da experiência.

¹¹ Para Tuan, “A experiência é constituída de sentimento. A experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento.”

¹² Para Monteiro, “Se levamos em conta as possibilidades radicais da palavra experiência, pode-se dizer que tudo o que vive é, essencialmente, experimental. Experiência vem de *ex* (o de fora, o para fora) e *peras* (o limite, o contorno). Experiência (*ex-peras*) é então um movimento para fora do limite. Ou melhor, para fora com o limite, já que não há nada, absolutamente, sem limites. Meu limite é o meu outro, meu infinitamente outro, meu sempre limite outro. Desse modo, em uma experiência, é o próprio limite que se movimenta, pode se movimentar para fora de si mesmo. O limite não é somente o que, provisoriamente, pode distinguir (não necessariamente separar) um dentro e um fora, mas principalmente, é o que a conexão de um dentro e um fora, fazendo, refazendo, incessantemente, um dentro que já é, e nunca foi fora, e um fora que já é, e nunca foi dentro. O limite é o que faz passar. E a própria passagem de todos os fluxos que nos fazem singulares e, ao mesmo tempo, plurais. Por isso, digo que tudo o que vive é, essencialmente, experimental.

contextualiza o leitor na cena poética, considerando o presente, mas refletindo sua lembrança, sua memória.

Ferreira (2004, p. 50), por sua vez, atesta que “o tempo e a velha são companheiros no silêncio e no pesar. Sem interlocutores que possam ou queiram ouvir suas lembranças, a velha emudece.”

Tuan (1983, p. 141) considera que, pela experiência, “[...] a própria linguagem revela a íntima conexão entre pessoa, espaço e tempo”. Assim, os dísticos iniciais reúnem os três aspectos por ele enfatizados – espaço, tempo e pessoa (este último a partir do verso 3) –, quando refletem a experiência infantil de sua personagem, utilizando-se dos artifícios da memória, delimitando o tempo – o presente e a infância – para evocar a imagem poética da paisagem, caracterizando seu espaço. Assim,

Contextualizar um poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. (BOSI, 2000, p.13)

A partir da percepção de que sentimento e pensamento elaboram uma experiência, a memória produz impactos nesse fluxo. Ricoeur (2014, p. 107) aponta que, “...ao se lembrar de algo, alguém lembra de si.” É nessa trajetória que a memória deixa entrever uma experiência já vivida que, no caso da paisagem poética, é fruto do olhar e da verbalização dessa experiência, não para transcrevê-la, mas para constituí-la. Assim, ver e pensar são processos extremamente relacionados. Merleu-Ponty (2013, p. 918) registra:

O que transporto para o papel não é essa coexistência das coisas percebidas, a rivalidade delas diante de meu olhar. Encontro o meio de arbitrar o seu conflito, que faz a profundidade. Decido torná-las co-possíveis em um mesmo plano, e consigo isso imobilizando no papel uma série de visões locais e monoculares, sendo que nenhuma delas é sobreponível aos momentos do campo perceptivo vivo.

E Bergson (2011, p.89) confirma:

o olhar que lançamos à nossa volta, momento após momento, só apreende portanto os efeitos de uma multidão de repetições e de evoluções interiores, efeitos por isso mesmo descontínuos e cuja continuidade reestabelecemos pelos movimentos relativos que atribuímos a “objetos” no espaço.

Se a memória é tempo, de acordo com a afirmação aristotélica (RICOEUR, 2014, p. 27), de fato, o poema nos é apresentado pelo narrador poético a partir de uma experiência mnemônica.

Assim, as primeiras imagens da paisagem, reveladas pela memória, começam a ser criadas. É a partir do segundo verso – *O campo se perde embebido*

em jenipapos para a manhã sufocada (CRUZ, 1999, p. 17) – que o narrador poético nos traz uma cena da infância de um sujeito, visto que nenhuma personagem ainda é apresentada, mas sugerida apenas no verso terceiro.

Ao falar de infância, que também será sugerido no verso terceiro, lembra Tuan (2013, p. 749): “[...]as crianças pequenas, tão imaginativas em suas esferas de ação, podem olhar prosaicamente para lugares que aos adultos trazem tantas recordações”. É nessa dualidade entre passado e presente, entre infância e vida adulta, que se estabelecem os versos dois¹³, três e quatro.

Ao rememorar cenas da infância, dialoga-se com o pensamento de Bergson (2011, p. 47, 48 e 49) para quem

O passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar [...] Nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação.

Ainda nessa interrelação tempo e espaço – a lembrar Foucault, que ninguém é sem estar – Bachelard (2012, p.202) aponta que o espaço retém o tempo e tem, por excelência, essa função. Assim, o poema segue em seu fluxo, demonstrando imagens de uma infância – *Os bois da infância ruminam sua paciência e espreitam essa audácia*. (CRUZ, 1999, p. 17). Desta forma, o narrador poético fala de um espaço experienciado no entorno da infância da personagem assim como seu sentimento a partir dessa lembrança: – *O tempo dói na ferida aberta da recordação*. (CRUZ, 1999, p. 17).

É importante destacar que o verso quatro é marcado por um indicativo de discurso direto, uma marca de fala – o travessão – ou uma marca de mudança no interlocutor, ocorrência única, em todos os 120 versos que compõem esta obra. Tal marca evidencia ainda o sentimento e a voz do narrador poético; ou marca da consciência de sua autora; não sendo voz da personagem que será apresentada no próximo dístico, e confirmada a partir do verso 5.

Embora o poema seja heterométrico, este verso demonstra-se tão singular, que até mesmo a sua métrica não segue a média de sílabas poéticas estabelecida para os demais (entre 18 e 22), sendo assim um verso de destaque, ao ser estruturado

¹³ Os versos foram numerados para melhor organização desta leitura e não são marcas da autora.

em apenas 15¹⁴ sílabas poéticas, surgindo como uma urgência em dizer com menos palavras os sentimentos de uma recordação.

Como se a poetisa utilizasse um signo gráfico para abrir as possibilidades; e também as lacunas de leitura, permitindo ao leitor desta narrativa poética indagar-se quem reflete sobre sua experiência memorialística, confirmando o que Ricoeur (2014) postulou, fenomenologicamente: é necessário sempre identificar de que há lembrança, assim como de quem é a memória, em uma atividade mnemônica.

3.2 De quem é a memória?

Passando do questionamento “de que há memória?” para “de quem é a memória?”, busca-se refletir sobre a apropriação da lembrança por um sujeito capaz de se lembrar de si. Enquanto fenômeno, no ato de memória, em terminologia husserliana, essa distinção se dá entre a noese, que é a rememoração e o noema, que é a lembrança. (RICOEUR, 2014).

Assim, tomando o texto em tela, antes de iniciar a caminhada pelas ruas da cidade de São Luís, o narrador poético permite, à protagonista desta experiência lírica, um momento de rememoração, evocando imagens de uma infância, conflitando, assim, passado e presente, ao se perceber em um espaço definido, seu quarto¹⁵, microcosmo da casa e da cidade que a abriga. Nessa dualidade, passado e presente, Gagnebin (2004, p. 55) nos esclarece que

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

Eis que o lugar da rememoração é marcado e a personagem apresentada – *A velha cata os pertences no quarto que exhibe sua miséria./ A sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.* (CRUZ, 1999, p. 18) – assim, admite-se que as recordações, ora apresentadas nos versos iniciais, são experiências memorialísticas da personagem Velha. Ricoeur (2014, p.57) acrescenta que “a

¹⁴ Demonstra-se a escanção poética do verso: o-tem-po-dói-na-fe-ri-daa-ber-ta-da-re-cor-da-ção

¹⁵ Cabe mencionar que, em outras obras de Arlete Nogueira da Cruz, cujo cenário é a cidade de São Luís, o espaço quarto é tido como ambiente central das narrativas. Em *A Parede*, o quarto exhibe a parede metáfora do obstáculo entre Cíntia e Luiza. Em *Compasso Binário*, o quarto é ambiente transgressor de direitos, onde Baianinha é alvejada por um tiro e Nathália sofre violência sexual. Já em *Litania da Velha*, o quarto é um microcosmo da cidade que abriga todos os parcos pertences da velha personagem.

memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar.”, assim a casa emerge na narrativa poemática como um lugar de memória por excelência. E Nora (1993, p.24) confirma que todos os lugares de memória são objetos no abismo.

Furtado (2011, p. 6) apresenta que

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.

Tuan (1983, p. 13) postula que “[...] o espaço é experienciado quando há lugar para se mover. Ainda mais, mudando de um lugar para outro, a pessoa adquire um sentido de direção”. Assim, a memória só é construída sobre um viés de mudança de espaço, enquanto a noção de paisagem é uma vivência sedimentada por ela. Isto posto, essa lembrança de cenas da infância só é possível pelo deslocamento da personagem, que agora já se encontra em um espaço distinto do de sua recordação. Aqui, vale lembrar Bachelard (2012, p. 225) na afirmativa de que “sabemos bem que estamos mais tranquilos, mais seguros, na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente”.

A personagem anônima é apresentada e o quarto aparece como um microcosmo tanto da casa, – que para Bachelard (2012, p. 201), “[...] é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças, e os sonhos dos homens” – quanto da cidade que a personagem habita. Junto a esta personagem, verifica-se a existência da sacola que carrega a carga semântica de suas poucas posses e de sua memória, objeto que leva consigo durante todo o percurso de seu caminhar pela cidade. Portanto, vale considerar que “[...] a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, imagem e objeto.” (NORA, 1993, p.9).

Com essa distinção de espaços e tempos, a personagem já identifica seu ambiente, a cidade e o quarto. Ricoeur (2014, p. 57) explica que “a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se e, acima de tudo, habitar”. Assim Bosi (2003, p.4) nos adverte que

Criamos sempre ao nosso redor espaços expressivos sendo o processo de valorização dos interiores crescente na medida em que a cidade exibe uma face estranha e adversa para seus moradores. São tentativas de criar um mundo acolhedor entre as paredes que o isolam do mundo alienado e hostil de fora.

Destaque-se ainda que o narrador poético apropria-se das memórias da personagem e passa a verbalizar, sob seu olhar, o fluxo de recordação, assim como

as paisagens pelas quais a Velha experiencia, pois “o narrador pode se apresentar como um desses mecanismos que é ao mesmo tempo a criação do escritor, mas é também o portador do que está sendo dito.” (POLESE, 2015, p. 2834).

Nessa apropriação de memória entre o narrador poético sob a personagem, convém lembrar Bachelard (2012, p. 187) para quem “as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso.”

Isto posto, o recurso estilístico utilizado, que aqui denominaremos de prosificação poética, permite perceber que todo o poema é a materialização do discurso de seu narrador poético que, emitindo sua voz narrativa em terceira pessoa, apresenta a velha e suas vicissitudes. Corrêa (2010, p. 10) afirma que

A referencialidade ao ser (elemento humano) recai sobre a anciã que, conforme evidenciado no texto, não possui autonomia subjetivo/pessoal ou relação intersubjetiva, nem força de expressão em voz ativa, como sujeito de sua história, focalizada que é, no poema, como objeto passivo e paciente de um processo histórico que vai rastreando, no transcurso do tempo, o destino inexorável do objeto cultural (a cidade) personalizada e humanizada [...]

Além disso, o narrador poético deixa entrever seu pensamento através do verso 4 – O tempo dói na ferida aberta da recordação – como a confirmar que o sofrimento de lembrar está dirigido ao esforço de não esquecer, pois buscamos aquilo que tememos ter esquecido e nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular. (RICOEUR, 2014).

Nesse ínterim, cabe concordar com Borges (2000, p.543) que afirma “E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido”. É nessa perspectiva que o poeta volta a ser considerado um fazedor, pois contará uma história e a cantará por meio de notas líricas (BORGES, 2000). Neste aspecto, convém ainda lembrar Schama (1996, p. 17), para quem o “[...] ato de identificar o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos”. É nessa rememoração inicial que a velha se prepara para o caminhar pela cidade.

4 A VELHA QUE CAMINHA: um olhar acerca da/para a paisagem

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não modela. (ANDRADE, 2014, s.p)

A partir da década de 1960, com as mudanças políticas, culturais, econômicas e sociais do período, o conhecimento geográfico passou por uma renovação de caráter humanista, partindo inicialmente dos países de língua inglesa, em especial os Estados Unidos. Esse movimento buscou aporte na geografia histórica¹⁶ e na geografia cultural¹⁷, resgatando seus elementos tradicionais, mas ressignificando sua abordagem ao incluir a Fenomenologia, a Hermenêutica e o Existencialismo ao contexto dos estudos geográficos, renovando essa Ciência.

Essa vertente cultural, considerada por Holzer (2016, p. 230) um subcampo da geografia humanista, tem por objetivo compreender a experiência humana, na busca de valores humanistas, ampliando a relação do homem com o ambiente, com o espaço e com o lugar, aprofundando os fundamentos epistemológicos, baseados na fenomenologia existencialista.

A partir de 1980, buscou-se identificar os enunciados iniciais para o surgimento das primeiras ideias da geografia humanista, identificando-se fortes influências de Carl Sauer (apontado como precursor direto da Geografia Humanista), John K. Wright (referência da Geografia Histórica), David Lowenthal (que uniu as correntes cultural e histórica da Geografia), Tuan (a partir do artigo *Topophilia*), passando pelos estudiosos franceses Gallais e Frémont, chegando a Eric Dardel, quando redescobriram sua única obra, publicada em 1952 – *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, sustentada em uma base filosófica fenomenológica.

A Geografia Cultural tem por objeto de estudo a relação do homem com a paisagem, formada e transformada em *habitat*, diferenciando-se da Geografia

¹⁶ Termo que define o conjunto de estudos centrados na reconstrução de paisagens geográficas de eras anteriores. Estudo das geografias humana, física, ficcional, teórica e “real” do passado. Estuda uma ampla variedade de tópicos e questões com temas comuns: estudo das geografias do passado e como o local ou região muda com o passar do tempo.

¹⁷ Originária do séc. XIX é um campo da Geografia Humana centrada nos produtos e normas naturais e suas variações, através dos espaços e lugares. Estudos dos elementos culturais presentes nos territórios. Apoia-se no estudo dos acontecimentos culturais do mundo: linguagem, religião, artes, governo, economia. De modo geral, analisa os fenômenos de uma organização social, buscando entender as consequências das ações humanas no espaço.

Humanista apenas por acrescentar a valorização do mundo vivido e da intencionalidade humana em sua ligação afetiva com o meio ambiente.

Holzer (2016, p. 528) aponta que “a paisagem deve ser observada como uma unidade dialética de expressão cultural”. De modo que, a paisagem, *a priori*, pode ser entendida como a imagem resultante da síntese de todos os elementos de um determinado espaço, captados pelo olhar. Assim, a partir do século XX, Sauer (1998, p. 23) passa a conceituar a paisagem como “[...] uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais”. O conceito, meramente oriundo da observação, foi transformado graças aos estudos de geógrafos renomados como Sauer, Denis Cosgrove, Paul Claval, Augustin Berque, entre outros, que consideraram, neste novo panorama, a paisagem em diálogo com outras áreas do conhecimento, tais quais, a Antropologia, a Filosofia, a Semiologia, a Arquitetura, pretendendo analisar a paisagem sob três perspectivas: a morfológica, a funcional e a simbólica. Segundo Cosgrove e Jackson (2000, p. 18),

[...] o conceito de paisagem é, ele próprio, um modo especial de compor, estruturar e dar significado a um mundo externo, cuja história tem de ser entendida em relação à apropriação material da terra. Assim, as qualidades simbólicas da paisagem, que produzem e sustentam seu significado social, tornaram-se objeto de pesquisa, ampliando as fontes disponíveis para a Geografia cultural.

E ainda

A própria palavra *landscape* [paisagem] nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* [arenque] e *bleached linen* [linho alvejado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landscape*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. (SCHAMA, 1996, p. 20).

Não mais deixando de privilegiar apenas seu caráter físico, a paisagem passa, então, a significar o mundo, a partir de suas representações, tornando-se simbólica. Desta feita, Cosgrove (1998, p. 110) afirma que: “[...] pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem oferecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais ‘factuais’.

Nesse sentido, é que Meinig (2002, p. 35), ao tratar do potencial de interpretação de uma paisagem, quando da sua recriação, reconhece: “[...] qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes”.

Quando se fala na relação de mão dupla entre a paisagem e o texto, deve-se considerar que a experiência paisagística advém dos olhos humanos, e estes “[...] por terem superposição bifocal e capacidade estereoscópica, proporcionam às pessoas um espaço vivido, em três dimensões”. (TUAN, 1983, p. 13). Já o texto, coloca Barthes (2004, p. 22), “[...] não se pode fazer coincidir [em termos topológicos] uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”. Tipo de abordagem que considera a paisagem como “texto” – um campo aberto para as mais diversas significações – podendo este ser lido ou interpretado como um documento. Claval (1997, p. 89-90) diz que:

A geografia cultural está associada à experiência que os homens têm da Terra, da natureza e do ambiente, estuda a maneira pela qual eles os modelam para responder às necessidades, seus gostos e suas aspirações e procura compreender a maneira como eles aprendem a se definir, a construir sua identidade e a se realizar.

Ao se falar de construção de identidade, toma-se, também, como veículo, a literatura e sua verossimilhança, advinda de seu caráter mimético. Nas narrativas, a descrição das paisagens quer situar as personagens no espaço, conferindo-lhes certa identidade. Na poesia, conforme Andrade (2010, p. 12)

A questão da paisagem como bem cultural também pode ser percebida e perseguida simultaneamente como tema e forma estrutural num viés de reflexão ou num eixo de relações que se desenvolve em múltiplos aspectos desde o romantismo, atravessando o modernismo, as vanguardas até chegar à contemporaneidade.

Quando se fala de lirismo, aborda-se um objeto (que aqui pode ser o espaço) de forma subjetiva. Não obstante, quando o poeta trabalha a paisagem, essa subjetividade mescla-se com objetividade, tendo em vista ele (o poeta) encontrar, na imagem poética, um fator exterior a sua condição, sendo levado a refletir em sua interioridade. Sobre essa dualidade, Collot (2010) afirma haver uma crise na noção tradicional de lirismo pois, em vez de conceber a paisagem subjetivamente, a emoção lírica conduz e retorna o sujeito para a sua exterioridade.

Já Dardel (2017) foi aquele que conseguiu a melhor associação entre Filosofia e Geografia, colocando em discussão diversas questões epistemológicas, levantadas pelos humanistas. Isto posto, demonstrou inicialmente sua preocupação com a definição de espaço geográfico, diferenciando-o do espaço geométrico. Tal proposição determinou dois tipos de geografia: uma moderna, que se volta para o mundo exterior; e uma anterior, existente a partir da relação humana com a terra natal, surgindo, assim, o termo geograficidade, que para Holzer (2016, p.1021)

É esta cumplicidade constante entre a terra e o homem que se realiza na existência humana. Ela se desenrola, portanto, em um espaço material, uma matéria da qual não podemos em hipótese alguma nos desvencilhar, que está sempre ligada a nós, que nos acolhe ou nos ameaça. Essa experiência é antropocêntrica, pois a matéria tem valor de utensílio, relacionando-se com o ponto de vista que torna um lugar habitável, cultivável e navegável.

Para este conceito dardeliano, o marco referencial é estabelecido pelo próprio corpo e seu suporte. Assim o espaço geográfico ganha novas configurações e extrapola a noção de superfície, surgindo-lhe novas denominações, como: espaço material; espaço telúrico; espaço aquático; espaço aéreo; espaço construído; a própria noção de paisagem, como uma noção mais ampla e complexa acerca do lugar. Holzer (2016, p. 1061) esclarece que, o conceito de paisagem dardeliano considera não somente o que o olhar abarca, mas os prolongamentos além dele. Veja-se:

A paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma “impressão” que une todos os elementos. [...] A paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar. (DARDEL, 2017, p. 30-31)

4.1 O espaço, o lugar e a paisagem em *Litania da Velha*

Posto a protagonista de *Litania da Velha* a caminhar, o narrador poético, apropriando-se das memórias da Velha, reconstrói, liricamente, a paisagem da cidade. Considerando as ideias de Besse (2014), nesse percurso, a velha é interrogada, posta em movimento, afetada pela paisagem. Para Alves (2010, p.83-84),

Nos estudos poéticos, o tratamento renovado e crítico da noção de paisagem inscreve-se na vontade de aprofundar a análise do discurso poético como discurso predominantemente imagético, no qual a visualidade mais do que um efeito do enunciado é uma experiência fundamental da especificidade da linguagem lírica e um meio de problematização da subjetividade e da identidade que, no poema, também se configuram ou se desfiguram a partir de percepções comuns do cotidiano.

O olhar da personagem capta as cenas que experiencia; assim a visão em si mesma é produto da experiência, “uma restrição do mundo visível ao campo visual que se abre a partir deste recorte primordial.” (BESSE, 2014, p. 8). Eis que, a partir do verso 7, a cidade está aberta ao olhar da personagem, pondo o narrador poético essa experiência da andarilha, que sai a caminhar pelas ruas da cidade, permitindo que seus olhos leiam, por assim dizer, a paisagem:

7 A rua se reserva precária aos passos vacilantes, entre lembranças.

8 A pobre mulher sai maltrapilha, sem pressa, carregando brio e saudade.

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

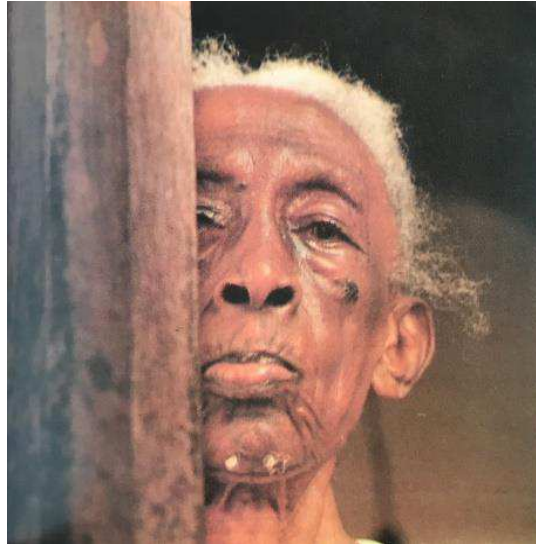
10 Os buracos se espalham no chão como lagos avulsos de águas toldadas.

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

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

(CRUZ, 1999, p. 18-19)

Fotografia 1 - Imagem do poema – verso 8



Fonte: CRUZ (1999)

Tuan (2015, p. 2891) nos esclarece que um passo não é somente algo que podemos ver, uma distância entre um pé e outro. O passo é uma unidade de tempo, porque é medido entre tensão e relaxamento. Sob outra perspectiva é que, a partir do verso 8, coloca-se a personagem que, sem pressa, sai de um espaço íntimo a um espaço construído, vislumbrando a paisagem como “um espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito.” (BESSE, 2014, p. 21).

Dardel (2017) atenta para a abordagem da cidade como um espaço construído – uma de suas classificações do espaço. Para ele, essa relação geográfica da cidade perpassa pela rua, apontando que essa realidade se estabelece considerando “A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente, às vezes quase inconsciente, na visão de mundo e no desamparo do homem [...]”. (DARDEL, 2017, p. 28)

Assim, a rua apresenta-se também como espaço. A rua onde se mora, coloca Tuan (2013), é parte da experiência íntima de cada um e a caminhada trilhada pela velha confirma a noção de paisagem de Collot (2010), que considera ser o sujeito a fonte absoluta da paisagem. Nesse trajeto, a anônima protagonista encontra outras personagens que, tais como ela, cachorro e criança, encontram-se perdidos não fisicamente, mas funcionalmente. Besse (2014, p. 38) já apresentava sua ideia de que

“A paisagem é a ordem do mundo que se faz visível”. É pelo olhar que as imagens poéticas são criadas na estrutura poemática: a rua, as casas, os buracos, os animais e as pessoas, os lugares, os objetos... Percebidos e experienciados. Conquanto, Candido (1989, p. 58) relembra que

As pessoas, os animais, as coisas, as cenas se revelam sempre múltiplas – são e não são. Assim extravasam os limites e o instante, como convém a um mundo onde a loucura e o milagre são normais, do mesmo modo por que o banal e o quotidiano são miraculosos.

Voltemos ao texto poético:

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.
 14 O balcão é o encosto onde ela se ampara como faz todo dia.

 15 O bêbado cochila sentado babando os espasmos da inconsciência.
 16 O mocho serve de trono de onde ele reina cambaleando as imagens.

 17 O café dado à velha devolve a ilusão das coisas estáveis.
 18 A saliva pastosa é o asco imprudente na quitanda da rua.

(CRUZ, 1999, p. 20-21)

A velha adentra um outro espaço: a quitanda. Como de costume, pelo degrau que, na ideia de Tuan (2013, p. 886), “é um escalão pelo qual subimos e descemos no espaço”. Assim, a quitanda configura-se como um espaço superior, pois é lá que recebe, diariamente, sua alimentação; é lá que recupera a consciência para seguir o seu percurso. Para além de um espaço, a quitanda torna-se para a personagem um lugar, pois já lhe é inteiramente familiar.

Vejamos mais:

19 A rua, de novo, é caminho que a leva para a passagem das horas.
 20 A atenção, entre as pedras, ignora a manhã que cresce sem ela.

 21 O carmezim da alvorada amplia a miopia da pobre andarilha.
 22 O dia de há muito não tem noite e a noite para ela não tem dia.

 23 A insônia lhe nega a sensação de que o amanhã recomeça.
 24 A vida se inteiriza assim sem a trégua do seu intervalo.

 25 A velha segue contrita o percurso que perfaz com fiel devoção.
 26 Os anos na corcunda lhe duram e doem como pesados fardos.

 27 O corpo se desenha à frente como uma branda forma de consolo.
 28 A sombra projeta o que dói quando, entre o sol e o chão, ela caminha.

(CRUZ, 1999, p. 21 a 23)

Ao voltar para a rua, novo deslocamento é realizado. Afinal, a paisagem só existe àqueles que vivem a se deslocar. Besse (2014, p. 45) confirma esta ideia e sentido, ao propor que o “deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens reencontradas

ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante.”

É assim que a personagem se percebe em um espaço aéreo – na nomenclatura de Dardel (2017) – cerceada pela atmosfera que lhe envolve, um espaço “invisível e sempre presente” (Dardel, 2017, p. 23). A sombra e a luz são as marcas desse espaço, assim como a alternância entre dias e noites. As imagens da paisagem são captadas e implícitas no texto sem dificuldades. A voz poética “não tem necessidade de fazer um esforço consciente para estruturar o espaço, desde que o espaço em que se move constitui parte integrante de sua vida cotidiana que de fato é o seu lugar.” (TUAN, 2013, p. 1807). Neste excerto, a visão da personagem capta a rua, o carmesim da alvorada, o sol, o rio, assim mais uma vez, ver tem o efeito de colocar uma distância entre o sujeito e o objeto.

Eis que a experiência poética continua, agora a evidenciar um espaço aquático:

29 O sol como brasa lhe queima e lhe franze a delicada epiderme.

30 O rio poluído não se expande sob o poder dessa luz satânica.

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

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

33 Os cardumes se rendem e se vão na armadilha das redes cruéis.

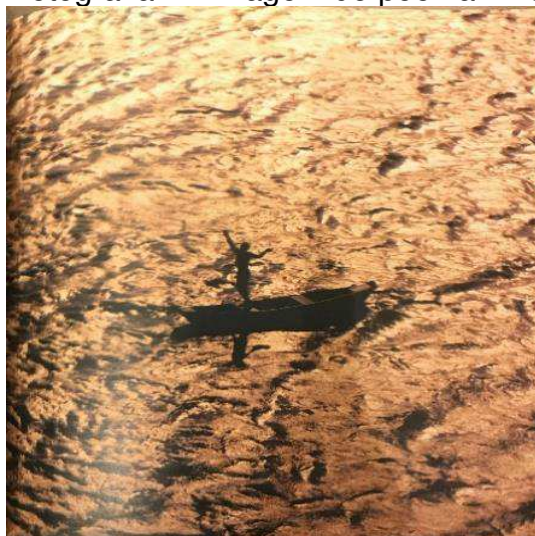
34 Os manguezais não resistem à fúria das ambições traiçoeiras.

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.

(CRUZ, 1999, p. 24 e 25)

Fotografia 2 - Imagem do poema – verso 31



Fonte: CRUZ (1999)

Dardel (2017, p. 20) configura o espaço aquático como um espaço líquido. E essa liquidez coloca o espaço em movimento: “A água corrente, porque é movimento e vida, aplaina o espaço”. Através do olhar da personagem, descrito pelo narrador poético, novas cenas são verbalizadas no poema: o pescador sobre as águas, os manguezais, os barcos dispostos ao por do sol [...]. Feitosa (2010, p. 164) afirma que “[...] perceber a paisagem significa uma maneira de ver, de compor o mundo externo numa ‘cena’”. Assim, há de se considerar porquanto que, no sentido de Mitchell (1994), a paisagem é um sistema que contém um lugar real e seu simulacro, um espaço representado e, simultaneamente, um espaço presente.

Contemplemos além:

37 O corpo da velha pesado de panos e ossos são ondas de enjôo.
38 Os chinelos falidos arrastam desejos frustrados deixados ao chão.

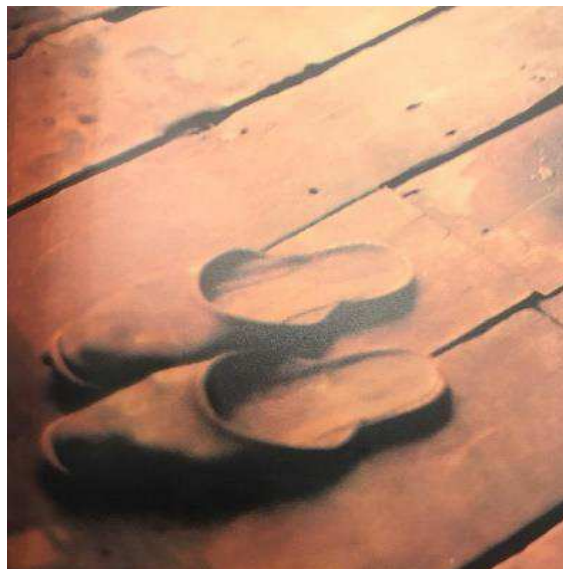
39 O andar, de tão trôpego, inventa uma dança entre carros e homens.
40 O passo se ausenta na passagem dos erros e projeta o desastre.

41 As pernas se vergam para juntar o achado de inútil valia.
42 As mãos tateantes recolhem a moeda atirada ao desprezo.

43 A precisão avalia e guarda com zelo a oferenda do dia.
44 O bolso da saia é o saco que abriga a redenção do passeio.

(CRUZ, 1999, p. 26-27)

Fotografia 3 - Imagem do poema – verso 38



Fonte: CRUZ (1999)

O narrador poético coloca a personagem a caminhar novamente. Corrêa (2010, p. 2) aponta que “percorrer, pois, a paisagem poética desta litania é perfazer um périplo poético pelo centro da cidade, em sua transcendência espaciotemporal”,

revelando um corpo que sente e reflete os anos de sua experiência. “Corpo e espaço, lembrando, no entanto, que aquele não apenas ocupa esse, porém o dirige e o ordena segundo sua vontade.” (TUAN, 2015, p. 837). Assim como este corpo, os chinelos gastos são indicativos dessa realidade. Para Tuan (2015, p. 4109, grifo nosso), os objetos memorialísticos

[...] seguram o tempo. É claro que eles não precisam ser haveres pessoais. Podemos tentar reconstruir nosso passado com breves visitas ao nosso velho bairro e ao local de nascimento de nossos pais. Podemos, também, recordar nossa história pessoal mediante o contato com pessoas que nos conheceram quando éramos moços. **Os haveres pessoais são talvez mais importantes para os velhos.** Eles estão muito cansados para definir o seu sentido do eu com projetos e ações; seu mundo social diminui e, com ele, as oportunidades para contar suas boas ações; podem estar muito fracos para visitar lugares que lhes trazem.

Retornando ao texto poético,

45 A ladeira se acrescenta difícil ao seu cansaço e seu fôlego.

46 Os sobradões sem telhados são armadilhas de sorrateiro interesse.

47 O mato desce sobre as paredes como cabeleiras protegendo a nudez.

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

49 O odor dos porões sobe a escadaria exalando nos andares desfeitos.

50 O aluguel do cortiço é o juro mensal no rendimento da dor.

51 A esquina adiante improvisa um duelo e acolhe a pressa e o susto.

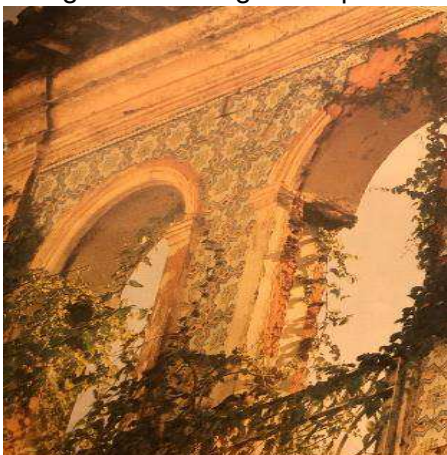
52 O alvoroço não cabe no espectro do entulho que se cobre de pranto.

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

54 A ruína é conquista que explode exata contra o pálido espanto.

(CRUZ, 1999, p. 28-30)

Fotografia 4 - Imagem do poema - verso 46



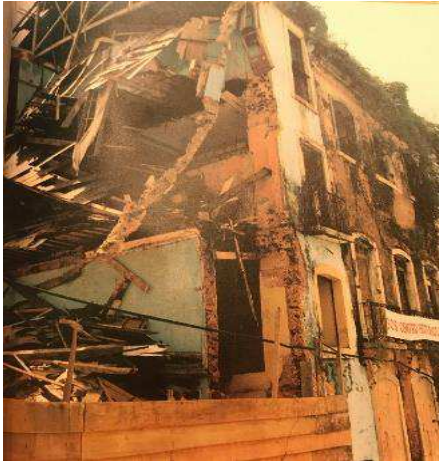
Fonte: CRUZ (1999)

Fotografia 5 - Imagem do poema - verso 47



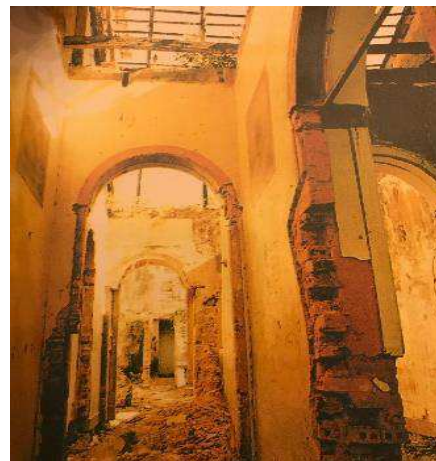
Fonte: CRUZ (1999)

Fotografia 6 - Imagem do poema - verso 48



Fonte: CRUZ (1999)

Fotografia 7 - Imagem do poema - verso 53



Fonte: CRUZ (1999)

A cidade, mais especificamente a Praia Grande, começa a ser também retrato da visão desta voz narrativa-poemática, lembrando que “os elementos verticais na paisagem evocam um sentido de esforço, um desafio de gravidade” TUAN (2015, p. 796) como as ladeiras. Dito isto, a partir da experiência poética e das ideias de Tuan (2015, p. 797),

Uma cidade grande é frequentemente conhecida em dois níveis, um de grande abstração e outro de experiência específica. Em um extremo, a cidade é um símbolo ou uma imagem (expressa em um cartão postal ou um lema) pela qual podemos nos orientar, no outro, é o bairro intimamente experienciado.

As imagens continuam a ser construídas pelo olhar: as ladeiras e os sobradões são evocados, juntamente com as sensações de cansaço, dor, pressa, susto e espanto da velha personagem. A propósito:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2000, p.19)

É a partir deste momento que cidade e personagem se confundem. No pensamento de Ferreira (2004, p. 49), “a velha e a cidade envelhecida compõem uma só personagem.”. Contemplemos mais da experiência poética:

55 O homem se esconde na senzala da noite e morde a lembrança.

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

57 A velha projeta a agonia no ocaso do coração combalido.

58 A dor centenária aflora na multidão dos tristes fantasmas.

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

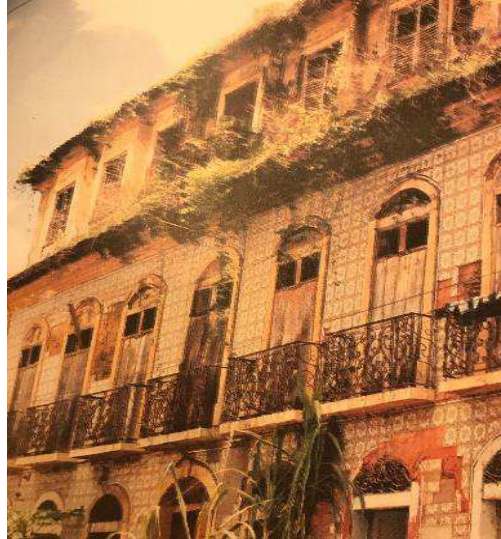
60 A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre.

61 As folhas paradas explicam o tempo amesquinhado que cala.
 62 O jornal se corrompe na atroz estufa do lodo e do lucro.

63 Os bancos da praça, por onde ela passa, são frios convites.
 64 Os galhos são falsos trapézios erguidos no arco das horas.

(CRUZ, 1999, p. 30 – 32)

Fotografia 8 - Imagem do poema – verso 60



Fonte: CRUZ (1999)

Assim como a paisagem é construída pela memória, outras narrativas são construídas, concomitantemente à paisagem, contribuindo com a cronologia da exegese poemática. Confirmando o que Bosi (2003, p. 23-24) acredita: “Existe, dentro da história cronológica, outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo. Aparece com clareza nas biografias; tal como nas paisagens, há marcos no espaço onde os valores se adensam.” Além do mais, sobre o verso 60, Chagas (1973 apud CRUZ, 2002) alega que só ele vale um poema sobre São Luís. Tuan (2015, p. 2730) reitera que “três outros ambientes naturais têm, em diferentes tempos e lugares, atraído fortemente a imaginação humana: a praia, o vale e a ilha.”

Este excerto traz à tona, também, a ideia de Ferreira (2004) para quem *Litania da Velha* é uma alegoria dos habitantes do centro histórico e da cidade antiga, como se uma força maior lhes outorgasse uma união eterna, em que a velha e a cidade esmaecem juntas, soterradas pelos mesmos escombros:

65 O camelô oferece o produto supérfluo suplicando que o levem.
 66 O passante apressado atropela o que passa passando com pressa.

67 A hora é confusa sob o som repetido do microfone na rua.
 68 A música lhe soa como um berro aflito ao meio-dia da infância.

69 A fácil flor, de poluídas gretas, multiplica perdida vergonha.

70 As crianças, jacintos errantes, reclamam cuidados fraternos.

71 Os cuidados se esgotam no galopar de rubros sendeiros.

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

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

74 Os olhos são fachos ardendo na febre de uma ausência sentida.

75 A cabeça da pobre senhora dardeja os seus raios de luz.

76 Os cabelos são franjas que se arriscam à danação do momento.

77 A arrogância dos homens espreita e apressa a gentil despedida.

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

79 Os pés muito inchados lhe doem de pisar seus espinhos.

(CRUZ, 1999, p.33-36)

Fotografia 9 - Imagem do poema - verso 73



Fonte: CRUZ (1999)

Assim, verifica-se que, conforme Alves (2010), a experiência poética se estabelece em três momentos alineares no texto literário: a espera, o apelo e a errância. Identifica-se um apelo e uma necessidade que o poema tem de responder ao vazio e ao invisível das coisas. Esse apelo em *Litania da Velha* é perceptível inicialmente em sua epígrafe, quando Arlete Nogueira da Cruz nos faz refletir que o potencial da arte não é reproduzir o que é visível, mas tornar visível o invisível, ou até mesmo o que é visto, mas não vislumbrado.

Mais um apelo nos é feito no título do poema. A ladainha (Litania) nos remete a um apelo superior para que vislumbremos que a velha – personagem e cidade – precisa ser vista, precisa ser amparada. Mesmo caindo, pode se reerguer,

assim como, durante todo o poema, o narrador poético constrói esse apelo, manifestando-se na linguagem poética.

Já a espera, segundo Alves (2010), é colocar-se à escuta do eco imperceptível do apelo. *Litania da velha* nos traz essa espera a cada fim de dístico. A experiência de leitura dos versos longos e encadeados põe o leitor na sintonia do apelo.

Ao passo que a errância, é a busca do desconhecido entre palavra e sujeito. Esse desvio nos é proposto em *Litania da Velha*, um desfecho inacabado, como a própria existência.

5 A VELHA QUE DESCANSA: reflexões acerca do lugar

O lugar é construído a partir da experiência e dos sentidos, envolvendo sentimento e entendimento, num processo de envolvimento geográfico do corpo amalgamado com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem. (TUAN, 2013, p. 1)

A fragmentação entre espaço¹⁸ e lugar possibilitou novas abordagens nos estudos sobre este tema, conferindo ao último, sob diferentes óticas, novos campos de abordagem. Considerando a psicologia, a antropologia, a sociologia, a arquitetura, entre outras áreas do conhecimento, o sentido de lugar tem sido então contemplado sob as perspectivas comportamental, humanista e fenomenológicas (RELPH, 2014). O processo de renovação epistemológica pelo qual a Geografia passou, a partir dos de 1970, propiciou uma nova forma de conceber o conceito de lugar, vindo a ser, para um indivíduo ou grupo, um núcleo significante, uma referência simbólico-existencial, atrelada a uma relação de pertencimento com o lugar (BRUM, 2017).

Marandola Jr (2020) acrescenta que o centro da preocupação dos geógrafos humanistas estava no aspecto vivencial e experiencial do espaço, levando-os a alcançar o conceito de lugar, em contraposição ao caráter designado à supremacia do espaço. Tal alcance articulou-se, a partir da cisão ontológica sujeito-objeto, no conceito de espaço.

Tuan (2015, p. 45) acredita que o “lugar é construído a partir da experiência e dos sentidos, envolvendo sentimento e entendimento, num processo de envolvimento geográfico do corpo amalgamado com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem”. Assim caberia tão somente à Geografia Humanista – vertente crítica ao positivismo e neopositivismo em Geografia – sua análise, visto que esta é entendida a partir da experiência geográfica do sujeito, pois desvinculou-se da perspectiva meramente locacional do lugar.

A maior contribuição de Tuan é trazer a centralidade do lugar na perspectiva da experiência, considerando-a como um fenômeno. Eis que sua obra assim está voltada para um eu-sujeito¹⁹ que pensa e sente o mundo em suas possibilidades de experiências do lugar e do espaço, implicando a constituição de vida. Holzer (2013, p. 23) confirma essa ideia ao constatar que “lugares, por sua vez, só existem a partir do compartilhamento de experiências entre seres humanos, ou

¹⁸ Segundo Holzer, “termo genérico e abstrato, ligado à geometria euclidiana e à física newtoniana.”

¹⁹ Nomenclatura de Marandola Jr (2020)

seja, da experiência intersubjetiva compartilhada das coisas e fenômenos para os quais nos voltamos em comum”.

Outrossim, Relph (2014, p. 19-20) considera que lugar é um fenômeno da experiência, sendo da capacidade humana ter e conhecer seu próprio lugar. Aspecto que seria apropriado, fosse estudado sob uma perspectiva fenomenológica, a vertente humana da Geografia, como já mencionava Tuan (RELPH, 1976). O próprio termo lugar, em singular ou pluralidade, já conota abordagens distintas, nesta concepção do espaço, pois, para uma abordagem de lugares, fala-se de uma geografia preocupada em referenciar diferentes partes do mundo. Em contraponto, ao se utilizar a nomenclatura de lugar, depreende-se um enfoque no modo em que os seres humanos relacionam-se com o mundo. Para Relph (1976, p. 42-43),

Um lugar é um centro de ação e intenção, ele é 'um foco onde nós experimentamos os eventos significativos de nossa existência'. De fato, eventos e ações são significativos somente no contexto de certos lugares, e ganham tonalidades e são influenciados pelo caráter desses lugares, ainda que contribuam para esse caráter... Os lugares são os contextos ou panos de fundo para objetos intencionalmente definidos ou para grupos de objetos ou eventos, ou podem ser, eles mesmos, objetos da intenção. No primeiro caso pode-se dizer que toda consciência não é meramente consciência de algo, mas de algo em seu lugar, e que esses lugares são em grande parte definidos em termos dos objetos e de seus significados. Como objetos propriamente ditos, os lugares são essencialmente focos da intenção, têm geralmente uma localização fixa e possuem traços que persistem de uma forma identificável. Tais lugares podem ser definidos em termos das funções a que servem ou em termos da experiência comunitária pessoal [...].

Tuan (2015, p. 405), bem como os demais, acrescenta aos seus estudos a ideia de que o lugar é um tipo de objeto, pois “lugares e objetos definem o espaço, dando-lhe uma personalidade geométrica”. Em contraste a essa percepção de lugar, em sintonia com a experiência, surgem também as primeiras abordagens do que inicialmente, para Augé (2018), denominou-se não-lugar, o que, com aprofundamento analítico, passou-se a denominar de lugar sem lugaridade, na nomenclatura de Relph. Borralho (2017, p. 222) explicita que “não-lugar é um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer forma de identidade”.

Augé (2018) foi um dos primeiros a estabelecer que a distinção entre lugar e não lugar perpassa pela oposição do lugar ao espaço. Para Augé (2018, p.797)

Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos.

Decerto é que Augé (2018) acredita também que, no pano de fundo da paisagem, encontram-se palavras e linguagens. Portanto, a concepção de lugar e seu

oposto, o não-lugar, nunca existem numa forma pura, pois os lugares se recompõem nos não-lugares, assim como suas relações. Em suma, Augé (2018, p. 808) esclarece que o “lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”.

Por outro lado, Relph (2014) considera que lugar e não-lugar não se estabelecem apenas por uma oposição binária, surgindo então a expressão composta lugar-sem-lugaridade²⁰, como um nível entre o lugar – com lugaridade absoluta – e o não lugar – ausência de lugaridade absoluta. Brum (2017, p.110) define tais termos, considerando que espaços que promovem mobilidade, possibilitariam uma diluição dos lugares, emergindo, assim, um senso de não lugaridade ou de deslugaridade. Holzer (2013, p. 23) explicita o paradoxo existente no conceito de lugar, no tocante à pausa e ao movimento:

A essência do “lugar” é o movimento, pois ele outorga espaços na medida em que podemos nos locomover, isto é, variar nossa intencionalidade e nossas ações a partir da propriedade de nos deslocarmos no espaço, ou melhor, de o corpo criar espaço a partir de seu deslocamento.

Dessarte, confirmando o pensamento de Marondola (2014, p. 228), reconhece que, “é pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base de nossa experiência no mundo”. Para este crítico, Tuan, a partir dos conceitos bachelardianos, utilizou o termo Topofilia²¹ para demonstrar o envolvimento do homem com a terra, à medida em que Dardel retomou tal relação, pensando ser o lugar a expressão da geograficidade²², possibilitando à concepção existencial de lugar, forte influência deste último. Os dois pensadores buscavam um sentido mais profundo para a relação homem e meio, revelando, através do núcleo do lugar, “a essência da experiência e da existência.” (MARANDOLA, 2014, p. 229). Assim, o movimento para Tuan (2011, p. 12)

Exige tempo e ocorre no espaço: eles exigem um campo espaço-temporal. Lugar e movimento, no entanto, são antitéticos. Lugar é uma parada ou pausa no movimento – a pausa que permite a localização para tornar o lugar no centro de significados que organiza o espaço do entorno.

Ao passo que Buttimer (1980, p. 170) oferece sua definição de lugar, considerando que

²⁰ Uma tradução do termo *placeness* cunhado por Relph.

²¹ Termo que associa sentimento com lugar

²² Para Dardel, amor ao solo natal ou busca por novos ambientes

Nós pensamos sobre os lugares no contexto de dois movimentos recíprocos que podem ser observados na maioria das formas de vida: como a inspiração e a expiração, muitas formas de vida precisam de um lar e de horizontes a serem alcançados a partir desse lar. A reciprocidade vivida do descanso e do movimento, do território e da extensão, da segurança e da aventura, de tratar da casa e da agricultura, da construção comunitária e da organização social – essas experiências podem ser universais para os habitantes do Planeta Terra.

Tendo em vista tais conceitos, o sentido essencial de espaço e, inclusive de lugar, passam a estar ligados com a existência. Marandola (2020, p. 7) aponta sobre essa relação existencialista que

O lugar [...] está sempre no contexto de um ser-no-mundo, o que implica que ele não pré-exista nem se fixe: sendo emergência neste conjunto relacional topológico. Isso implica, por outro lado, que pensar os fenômenos que se referem ao humano está na ordem de uma espacialidade não no sentido de sua localização, mas de sua posicionalidade irruptiva dinâmica que se constituiu por e nos lugares.

Holzer (2013, p. 24) acrescenta que geograficidade e lugaridade aliam-se na experiência, pois a primeira expressa a materialidade do espaço geográfico, que é compartilhada com a segunda pois, considera a lugaridade como a relação dialógica entre os seres em movimento com lugares, delimitando espaços.

5.1 O degrau como um lugar

O ato de se locomover proporciona a experiência direta do sujeito com o espaço e com os atributos deste. Essa atividade, sendo realizada por uma pessoa idosa, apresenta-se com uma dificuldade crescente, tanto que, Tuan (2015, p. 1226) acredita que “O espaço parece fechar-se sobre ela”. Inegavelmente, para a vertente humanista, o lugar é uma necessidade humana, logo “orienta a reflexão de que as pessoas são os lugares que vivem e os lugares são, também, as suas pessoas de modo que na experiência de mundo não há uma separação entre essas duas realidades.” (BRUM, 2017, p. 105)

Eis que o narrador poético anuncia uma nova pausa no caminhar da protagonista da litania poético-arletiana, a partir do verso 80, apresentando um exemplar e uma nova categoria de lugar: o degrau – ao revelar que “O batente da porta acomoda o corpo que revela segredos.” (CRUZ, 1999, p. 36). Nesse sentido, vale lembrar Tuan (2015, p. 175), para quem: “se pensamos no espaço como um algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar.” Assim, essencialmente, espaço e lugar se configuram como dois conceitos matriciais para esta abordagem. Inclusive,

Relph (2014, p. 31) explana que “O núcleo de significado de lugar se estende [...] em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência.”

Por conseguinte, se a ideia de lugar configura-se como uma pausa no movimento, a pausa permite que uma localidade se torne um centro momentâneo de importante valor, aliado a uma experiência. Brum (2017) esclarece que, essa ideia de pausa não pode ser concebida de forma simplificada, pois esconde a complexidade que envolve a estrutura das experiências com o espaço, com o tempo, com o lugar e com o movimento.

Embora um batente da porta – degrau – não tenha uma lugaridade claramente estabelecida, a partir do sentido de lugar²³ e espírito de lugar²⁴, o seu contrário também não pode ser concebido, ou seja, não se trata de um não-lugar, visto que, este lugar específico, não passar pelos processos de construção de lugar²⁵ e fabricação de lugar²⁶. Assim, aponta-se o degrau como um lugar-sem-lugaridade, pois para Brum (2017, p. 110) “superfícies padronizadas e uniformes, simbolicamente enfraquecidas, que pouco ou nada sugerem do contexto que se estabelecem e das pessoas que nelas vivem” constitui *placelessness*, a lembrar a nomenclatura primeira de Relph. Marondola (2020, p. 9) acrescenta que “esta adverbialidade dota a constituição de lugar de uma dinâmica existenciária articulada com outras escalas de constituição de espacialidade”, ou seja, trata o espaço a partir de uma dimensão abstrata, possibilitando conceber o lugar em sua adverbialidade e como um fenômeno:

O fenômeno lugar, pensado a partir das lugaridades de uma geografia-mais-que-extensiva, não se constitui a partir de sujeitos e objetos, mas de emergências, as quais entrelaçam de maneira essencial espaços, lugares e entes em ato, em uma topologia relacional que em sua presentificação acontecimental, não se delinea a partir de uma anterioridade histórica, mas de um acontecer. (MARANDOLA, 2020, p. 10)

Essencialmente, é com esse sentimento que a personagem Velha descansa neste lugar, refletindo sobre a sua existência, em uma descontinuidade do espaço e da paisagem até então apresentados pelos versos que antecederam esta ação. Holzer (2013, p. 21) nos lembra que “os fenomenólogos, quando se referem ao ser-no-mundo, falam da essência de nossa existência, que é existir em situação.

²³ Segundo Relph (2014, p.24) “capacidade de apreciar lugares e apreender suas qualidades”

²⁴ Segundo Relph (2014, p.23) “refere-se a lugares que têm uma identidade muito forte e todas as partes parecem funcionar perfeitamente em conjunto”

²⁵ Segundo Relph (2014, p. 26), processo pelo qual se constrói sensivelmente “ambientes que facilitem a criação de lugares por aquele que vivem neles”

²⁶ Segundo Relph (2014, p. 27) refere-se à manipulação da identidade do lugar.

Somos seres-em-situação o que significa que constituímos e desvelamos o mundo, a partir de nossa individualidade de ser”.

Relfh (1976) defende a ideia de que estradas, ruas e outras vias de circulação disseminam a existência de lugares-sem-lugaridade, como nesta cena poética, mas sob outro ângulo, confirmam também a essência de lugar, como um ponto fixo de significação e reflexão. Eis que a cena continua:

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

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

83 As moscas se acercam do corpo suado que, distraído, as espanta.

84 As unhas lascadas não crescem no uso exasperado das mãos.

(CRUZ, 1999, p. 37)

De fato, os movimentos de mãos e pernas apontam para um reconhecimento e consciência do espaço que se ocupa. Assim, a personagem marca este espaço na experiência, reconhecendo-o, sentindo-o, tornando-o um lugar, como se pode observar nos versos acima. Sobretudo, convém lembrar Tuan (2015, p. 837), para quem corpo e espaço estabelecem uma relação em que aquele não apenas ocupa esse; ele também o dirige e o ordena segundo a sua vontade. Aliás, em um espaço aberto como a rua, o degrau, enquanto lugar, chega a ter um sentido profundo de lugaridade, já sendo um escalão pelo qual se sobe e desce no espaço.

Neste excerto, percebe-se, ainda, que a personagem apresenta-se sem companhia, em uma profunda reflexão de si e do espaço. Tuan (2015, p. 1371) esclarece que “[...] solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidade. A sós, nossos pensamentos vagam livremente no espaço.” Assim, a personagem é visivelmente afetada pela cidade que habita:

85 O pão duro da véspera maltrata a boca desdentada da fome.

86 O alimento na língua não desce porque lhe falta saliva

87 A velha mastiga uma espera e digere paciente o cansaço.

88 A fome passa na expectativa cruel de não ser satisfeita.

(CRUZ, 1999, p. 38)

Acerca dessa espera, aqui compreendida como uma pausa, ante o deslocamento da personagem pela cidade, convém lembrar Brum (2017, p. 111) que considera, fenomenologicamente, que esta pausa “não é simplesmente a interrupção de um deslocamento físico, mas sim o envolvimento do homem com o mundo por meio da experiência de tempo e espaço.” É nesta pausa que a personagem se percebe, reflete sobre sua condição, buscando memórias e identidades, além da reflexão do espaço e do lugar nos quais está inserida, através da experiência, mais

uma vez do olhar que, pela idade avançada, já não alcança os objetos com tanta nitidez. Marandola Jr (2014, p. 229) destaca que “o tempo é vivido como memória e por isso memória e identidade adensam o lugar. A memória é a experiência vivida que o significa, definindo-o enquanto tal.”

Tuan (2015, p. 3194) considera ainda que “ver tem o efeito de colocar uma distância entre o eu e o objeto”, pois não se consegue ver, pelo menos claramente, aquilo que está muito próximo do sujeito observador, devendo este se afastar no tempo e no espaço para possibilitar sua visibilidade. A narrativa lírica continua:

89 A catarata nos olhos empasta azulada a transparente tristeza.

90 O olhar conformado desconfia do tempo que denuncia a tragédia.

91 O céu, de medonhas nuvens, se acinzentava para o barulho e o brilho.

92 A chuva destila respingos que perfuram os ferros da dor.

(CRUZ, 1999, p. 39)

Fotografia 10 - Imagem do poema - verso 89



Fonte: CRUZ (1999)

Fotografia 11 - Imagem do poema - verso 91



Fonte: CRUZ (1999)

Besse (2014, p. 63) aponta que “a paisagem é a expressão do visível”. Desta forma, o visível está comprometido em contar algo, narrar uma história, sendo a manifestação de uma realidade da superfície. Assim, a velha protagonista esforça-se para olhar, para ver, permutando fruição e emoção, para enfim ler a paisagem. Besse (2014, p. 64) contribui ainda, sentenciando que: “Ler a paisagem é extrair formas de organização do espaço, extrair estruturas, formas, fluxos, tensões, direções e limites, centralidades e periferias”. Simultaneamente, o olhar se dá através de dois movimentos:

Num primeiro tempo o olhar deve ser analítico, e distinguir os diferentes elementos particulares, naturais e humanos que compõem uma paisagem

dada; mas num segundo momento o olhar deve chegar a uma consideração sintética do conjunto paisagem. (BESSE, 2014, p. 74)

Para Melo (1990, 1991 apud BRUM, 2017), o lugar representaria um ponto de apoio e estabilidade, atuando como um repositório de memórias. Desta forma, ampliando a caracterização do degrau como um lugar-sem-lugaridade, como já apontado, por ser simbolicamente enfraquecido, ainda se preserva a ideia de estabilidade do espaço memorialístico. Eis que a protagonista coloca-se em novo deslocamento, pela cidade – 93 “O corpo se ergue do assento e carrega sem testemunha o seu uso”. (CRUZ, 1999, p. 40)

A cidade, espaço experiencial amplo desta narrativa poemática, também assegura, em sua essência, a categoria de lugar. Tuan (2015, p. 3802) defende que “a cidade é um lugar, um centro de significados, por excelência.” A anciã passeia, do verso 7 ao 120, deslocando-se pelo Centro Histórico da cidade de São Luís, caminhando e recolhendo paisagens características. Dardel (2017, p. 28) lembra que a cidade, enquanto realidade geográfica, é a rua e é por este espaço significativo que “se nasce, onde se vive e onde se morre sem que se possa sair.”. Mello (2014, p. 39) aponta que “a rua é a extensão da casa”, e a casa, para Bachelard (2012, p. 228),

É, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. [...] Tal objeto geométrico deveria resistir às metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade.

Assim, a cidade, mais do que a materialidade do espaço, é constituída pelas relações estabelecidas entre/com seus habitantes. Santos (2016), por sua vez reconhece que a cidade é sentida a partir do grau de intimidade e das experiências que nela se deposita. Desse modo, a personagem, através do narrador poemático, apresenta o *lócus* inicial da cidade de São Luís, ambientada por sobradões, ladeiras, praças, rio... Enfim, a antiga cidade é evocada, comportando, nessa produção ficcional, mais do que espaços, comportando sim lugares que resguardam a memória, não só da personagem, mas a memória coletiva dos que nesta cidade habitam e reconhecem, também o seu lugar.

6 A VELHA QUE CAI: espaços e lugares sociais

A natureza geográfica o lança sobre si mesmo,
dá forma a seus hábitos, suas ideias, às vezes
a seus aspectos somáticos. (DARDEL, 2011, p.9)

A relação de reciprocidade, estabelecida entre tempo e espaço, demarca a forma como os sujeitos se apresentam socialmente. Isto posto, a literatura, seja pela lírica ou pela prosa, carrega esse potencial para o texto literário e oportuniza representações da realidade, através de seu caráter mimético, sendo essas representações um conjunto de perspectivas sociais. Morin (2001, p. 36) adverte que

Poesia-prosa constituem, portanto, o tecido de nossa vida. Hölderlin afirmava “o homem habita a terra poeticamente”. Acredito que ser necessário dizer que o homem a habita, simultaneamente, poética e prosaicamente. Se não houvesse prosa, não haveria poesia, do mesmo modo que a poesia só poderia evidenciar-se em relação ao prosaísmo. Em nossas vidas convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade.

Adorno (2003, p. 73), em seu tratado sobre lírica e sociedade, lembra os postulados de Hegel para quem, o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Deste modo, cabe ao poeta essa missão de falar no lugar do outro, através de outrem (narrador e/ou eu lírico), versando sobre o sujeito, sobre a personagem, mas alcançando a coletividade, a sociedade.

Ressalte-se que, quando se aborda o caráter social de uma obra literária, inicialmente intenta-se observar fatores e relações exteriores ao texto literário, em seus contextos e significados sociais. Adorno (2003, p. 66) adverte que, a “referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”, na busca de signos que a linguagem oportuniza, gerando um paradoxo entre subjetividades e objetividades.

Adorno (2003, p. 76) ainda nos lembra acerca desse paradoxo que “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social”. Dalcastagnè (2012, p. 1903), por sua vez, reforça que, na prosa, “entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários, como a multidão de personagens”, colaborando assim com a ideia enfática da necessidade de aprofundamento de leitura destes signos sociais, pois:

Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência. (ADORNO, 2003, p. 75)

Outrossim, concebe-se o tempo – aqui entendido pelo recurso memorialístico – e o espaço como construções sociais, sendo a arte literária bastante

sensível a esses expedientes. Personagens e/ou eu-líricos circulam, por espaços e em tempos específicos, pelos quais se constroem representações sociais. Afinal, Borges (2000, p. 427) já trazia a ideia de que, quando se fala de um poeta, pensa-se nele “não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história”.

Especificamente, na abordagem entre lírica e sociedade, convém esclarecer que “um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais.” (ADORNO, 2003, p. 66). Essa expressão só ganha caráter artístico quando alcança uma amplitude universal. O que Adorno incorpora ao seu tratado é a ideia de que, essa universalidade não é proporcionar, no texto literário, experiências líricas, vivenciadas por todos, mas buscar extrair da composição individual, o que pode ser universal. É a partir dessa referência, que o teórico confirma que “essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social.” (ADORNO, 2003, p. 67)

Nesse sentido, em *Litania da Velha*, a partir da apropriação da memória da personagem, o narrador poético apresenta quadros sociais ao revelar a identidade da protagonista, pautada em três esferas essenciais: mulher, idosa e mendiga. Identidades estas que, somadas ao espaço, organizam o enredo, configurando-se como lugares sociais, pois ações e ideias da personagem exercem grande influência dos espaços, pelos quais ela se desloca e para. Sobral (2012, p. 126) esclarece que

O lugar social é entendido assim como a posição dos indivíduos na estrutura da formação social e, ao mesmo tempo, como a representação imaginária dessa posição, definidas situacionalmente, o que mostra que a constituição e a posição social dos indivíduos englobam componentes “subjetivos” (a consciência individual e seus processos) e “objetivos” (o intercâmbio social e suas práticas), mostrando-se superior tanto a caracterizações do sujeito discursivo como centro das ações e dos sentidos como às que o veem como entidade anulada pelas determinações sociais (um quase objeto?).

Eis que o percurso da personagem continua:

94 A pele enrugada é uma árida terra sem sementes de anseios.

95 As veias lhe saltam sob a pele das mãos como afluentes sem rumos.

96 As águas aumentam e a chuva a espanca no vendaval de seus pingos.

(CRUZ, 1999, p. 40)

Fotografia 12 - Imagem do poema - verso 95



Fonte: CRUZ (1999)

Beauvoir (2018, p.176), acerca da velhice, aponta que, como toda situação humana, ela tem uma dimensão existencial, pois modifica a relação do sujeito com o tempo, assim alterando também sua relação com o mundo e com sua própria história, sendo-lhe imposto seu estatuto pela sociedade à qual pertence. Beauvoir (2018, p. 257), considera ainda que “a velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural.” Beauvoir (2018, p. 4289, grifos do autor) acrescenta:

O velho – salvo exceções – não faz mais nada. Ele é definido por uma *exis*, e não por uma *práxis*. O tempo o conduz a um fim – a morte – que não é o seu fim, que não foi estabelecido por um projeto. [...] O velho não passa de um morto em *sursis*.

Assim, o narrador poético (da obra aqui em estudo), desde os versos iniciais – passando pelos versos 5, 13, 17, 25, 37, 57, 87 – faz referência ao adjetivo substantivado *velha*, marcando a característica da anciã anônima, metaforizando, metonimicamente, a cidade de São Luís, legando à personagem uma mudez, que incorpora uma passividade nesta ativa caminhada. Os pares de dísticos continuam:

97 Os braços protegem a sacola como se resguardasse a história.
98 A história que teve no ventre e no seio como conquista só sua.

99 Os seios murcharam à morte do filho a quem o leite faltou.
100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo.

(CRUZ, 1999, p. 41)

As personagens, idosos e pobres, timidamente aparecem na literatura, ainda mais raro em posição de destaque, limitando-se apenas a personagens

secundários e com menores funções sociais. Por trás dessa ideia, havia o consenso de que a mendicância não produzia, suficientemente, um mote para a arte literária. Pensamento que, segundo Ribeiro (2011), começa a mudar a partir do séc. XIX. Nesse sentido, ainda Beauvoir (2018, p. 148) acrescenta que a sociedade impõe, à maioria dos velhos, um nível de vida tão miserável que, aliar o adjetivo pobre ao substantivo velho, constitui-se quase um pleonismo.

Desta forma, percebem-se signos que denotam a baixa classe social da personagem aqui em referência, como a sacola – a mesma do verso 6 – que reaparece como um objeto memorialístico, recolhendo, guardando e colocando à disposição da mesma as experiências pelas quais passa. Segundo Bosi (2003, p. 5), “as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”. E assim as experiências mais simbólicas, da memória da personagem em questão, são evocadas, como o nascimento e a morte de um filho, evidenciando o sofrimento de uma mulher que não teve condições de alimentar sua cria.

Nessa perspectiva, o idoso “[...] é condenado a vegetar na solidão e no enfado, decadência pura” (BEAUVOIR, 2018, p.149). Em uma situação em que a idade modifica a sua relação com o tempo, o futuro encolhe e o passado vai se tornando pesado, momento que o define como um indivíduo que já viveu uma longa vida e que possui uma expectativa de vida muito limitada. (BEAUVOIR, 2018). Sob esse prisma, *Litania da Velha* nos apresenta uma personagem que confirma as considerações de Beauvoir (2018, p. 8838): um indivíduo que, “enfraquecido, empobrecido, exilado no seu tempo, o velho permanece, no entanto, o homem que era”, sempre em atividade memorialística.

Ainda nessa lógica, vale lembrar também que a personagem é afetada, sensivelmente, pela cidade em que habita. Assim, o discurso construído, no texto literário, não é constituído pelas experiências do narrador poético, e sim pelas experiências daquela que o narrador observa, um outro sujeito que também habita nesta cidade. Cidade que, por si só, já se apresenta como um texto paralelo. Acerca da cidade, convém lembrar Santos (2016, p. 203), para quem

Toda cidade surge de um núcleo que se desdobra em espiral, tomando proporções inimagináveis, no entanto nenhuma cidade permite a ruptura com a parte inicial, camada que comporta o passado, sem o qual ela não seria possível. Como os tentáculos rizomáticos que se prendem às raízes das árvores, a cidade mantém-se ligada ao seu núcleo, no qual os habitantes do lugar depositam suas experiências, afetos, desejos e sonhos

Sendo o espaço constitutivo da personagem contemporânea, conforme Dalcastagnè (2012), vale lembrar o pensamento foucaultiano de que *ninguém é, sem estar*. O Centro Histórico da cidade de São Luís apresenta-se, hoje, como um espaço marginalizado que, embora resguarde a memória coletiva, é penalizado com o descaso e a falta de conservação. Corrêa (2010, p. 2) sinaliza que, “percorrer, pois, a paisagem poética desta litania é perfazer um périplo poético pelo centro da cidade, em sua transcendência espaciotemporal, ouvindo-lhe, nas entrelinhas de ruas e ladeiras, a ‘cantaria’ do abandono.”

Assim, ao passo que a personagem está, neste espaço antigo e desprivilegiado, ela incorpora tais características, determinando, assim, sua identidade, não cabendo-lhe nem o direito à voz, tendo sua história narrada por um outro que lhe observa. A respeito disso, Dalcastagnè (2012, p. 251) rechaça, afirmando que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles”, considerando, assim, que “[...] não basta a essas personagens ter vivido a sua história, elas precisam também narrá-las.” (DALCASTAGNE, 2012, p. 1858)

Seguindo esta ótica, em termos narrativos, Dalcastagnè (2012, p. 254) reconhece que, na narrativa contemporânea, tempos e espaços sobrepõem-se, pois um texto condensa, simultaneamente, passado, presente e futuro. Como exemplo, o poema narrativo, aqui objeto de estudo, mesmo apresentando uma sequência temporal coerente, o narrador poemático nos apresenta um espaço ficcional memorialístico e real.

Voltando-se às características espaciais, Dardel (2015, p. 26) revela que “o espaço aéreo é um espaço sustentador onde correm as nuvens, de onde cai a chuva”. Eis que a chuva, anunciada no verso 96, começa a dar novo sentido à narrativa poemática:

101 A cidade gira na inesperada vertigem da tarde cinzenta.
102 As casas flutuam no arco que a pendura leve na chuva.

103 As mãos se atordoam e buscam o socorro nos fios das águas.
104 A sacola escapole sobre a roupa molhada, atropelando-lhe os passos.

(CRUZ, 1999, p. 42)

A personagem tropeça nas próprias lembranças e em si mesma. Assim, acerca dessa ideia, Bosi (1987, p. 23) declara que “o velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las [...]”, concluindo, desta forma, com o pensamento halbwachiano, que: a atividade

memorialística é uma função social, exercida pelo sujeito que lembra, sendo o velho alguém que se retrai em seu lugar social.

Sob esse âmbito, os diversos deslocamentos que a vida cotidiana permite, não possibilita enraizar-se, em determinado espaço. Ocasionalmente, a protagonista, desta narrativa poemática, desloca-se pela cidade que, na ideia metafórica e metonímica de Bosi (1987, p. 363), tem em suas pedras o sustento da memória dos sujeitos que nela habitam. No entanto, essa etapa da vida configura-se também como “um processo progressivo de mudança desfavorável, geralmente ligado à passagem do tempo, tornando-se aparente depois da maturidade e desembocando invariavelmente na morte” (BEAUVOIR, 2018, p.214).

Nesse cenário, os versos seguintes, começam a retratar esse momento, colocando, pela primeira vez em destaque, em uma página da obra, um único dístico, como a chamar a atenção para uma cena poética de grande importância:

105 A velha afinal se ampara na edificação de seu medo e cai.

106 O rosto congela uma queixa suave que se expande em ternura.

(CRUZ, 1999, p. 43)

Fotografia 13 - Imagem do poema - verso 105



Fonte: CRUZ (1999).

Desde o verso 101, uma forte chuva é anunciada na narrativa poemática, evidenciando mais uma vez o espaço aéreo. Ainda nessa relação, Tuan (2015, p. 672) analisa que “a água simboliza o lado feminino da personalidade humana. A imersão na água significa a extinção do fogo e da consciência. Significa morte.” Eis que o ato de cair, da personagem, promove essa imersão na água e logo se depreende o ato poético. Tuan (2015, p. 684) reforça que “em pé e deitado: essas posições produzem

dois mundos opostos”. Assim, o fato de estar deitada, conota a posição de submissão, aceitando, desta forma, a condição biológica do ser.

Eis que a cena poética da queda continua:

107 O corpo humilhado expõe o segredo mais íntimo à glória fugaz.

108 O sexo pousado, de vulvas marinhas, é uma ave abatida.

109 As plumas tão alvas tremulam nervosas do tiro certo.

110 O pano se estende à curiosidade e ao frio do corpo tão triste.

111 A sarjeta é caminho por onde navegam destroçados os equívocos.

112 Os chinelos dispersos invocam, boiando, o paradeiro dos pés.

(CRUZ, 1999, p. 44-45)

Retomando a ideia de que o espaço é constituinte da personagem, essa, pelo seu corpo, transporta o seu próprio espaço. Dalcastagnè (2012, p.199), ao trabalhar com a ideia de corpo, não considera um corpo biológico, “mas um corpo tornado social, com as cicatrizes e rasuras de seu tempo e suas circunstâncias”. Assim, o corpo da velha possibilita a leitura de suas marcas: humilhação, abatimento, tristeza, dispersão, silêncio, porque, afinal, a voz também ocupa lugar.

Embora o texto literário, aqui em tela, não apresente muitas informações acerca dos sentimentos da protagonista – até seu nome foi omitido do poema – essas marcas do corpo social representam, artisticamente, um processo de legitimação de identidades, ainda que elas se apresentem de múltiplas formas, como demonstrado nas especificações de seus objetos – nos versos acima, o chinelo. Nessa linha, Tuan (2015, p. 2396) atesta que “os pertences de uma pessoa são uma extensão de sua personalidade, ser privado deles é diminuir seu valor como ser humano, na sua própria estimativa.”

Ainda na perspectiva de objetos pessoais, a roupa configura-se como o pertence mais pessoal e a ausência dela denota uma ameaça à identidade. Os versos 107 a 110 nos evidenciam uma cena poética, cujas vestes constroem essa ideia. Tuan (2015, p. 2397) também destaca que

A roupa é o pertence mais pessoal. São poucos os adultos cujos sentidos de self não sofram quando estão nus, ou que não sentem ameaçada a sua identidade quando tem que usar as roupas de outra pessoa. Além da roupa, uma pessoa no transcurso do tempo investe parte de sua vida emocional em seu lar e, além dele, ser despejado pela força da própria casa e do bairro é ser despido de um invólucro, que devido a sua familiaridade protege o ser humano das perplexidades do mundo exterior.

A arte literária chama atenção para experiências outras que passariam despercebidas: os versos 113 a 118 registram os últimos olhares desta anciã, em uma fusão clara entre espaço e tempo.

113 Os olhos de pedra investigam de longe o temor dos vencidos.
114 Os pássaros repetem, insistentes, seus inúteis gorjeios de festa.

115 O remoinho suga os destroços espumando a espiral do triunfo.
116 O bueiro se fecha para a certeza de uma ausência completa.

117 O vento sibila um enigma que se converte em profundo silêncio.
118 O punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror.

(CRUZ, 1999, p. 45-46)

Besse (2014, p. 8) nos adverte que, a paisagem e sua experiência são infinitas, e esta presença do infinito no finito é a força mais íntima da experiência paisagística. Assim, é possível verificar, nos versos acima que, mesmo em uma experiência de finitude, a paisagem se faz presente. Ainda para Besse (2014, p. 66), a paisagem é produzida por fatores sociais:

A paisagem é o efeito e o produto das interações, das combinações entre um conjunto de condições e de construções naturais e um conjunto de realidades humanas, econômicas, sociais e culturais. São essas interações que, no tempo e no espaço, respondem pelas mutações percebidas nas paisagens visíveis. A paisagem seria o efeito e a expressão evolutiva de um sistema de causas também evolutivas: uma modificação da cobertura vegetal ou uma mudança nos mecanismos da produção agrícola se traduzem nas aparências visíveis.

Desta forma, com os versos 113 a 118, encerra-se também a experiência da morte da personagem que revive, lembra, caminha, descansa e cai, a cada leitura do poema. Borralho (2017, p. 81), acerca da vida, nos conduz à ideia de um eterno nascer e morrer, em seus sentidos plenos, abstratos, figurados e metafísicos.

A partir deste ponto, o narrador poemático prepara-se para o desfecho do poema, como a estabelecer uma chave de ouro sonetística, ao evocar o mesmo tempo e silêncio que abriram o texto, para fechamento do poema – 1 “O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça”. (CRUZ, 1999, p.17). Pela segunda vez, a disposição gráfica do poema apresenta versos em destaque, chamando a atenção do leitor para as palavras finais:

119 O tempo sacrifica essa doce esperança e vomita seu fel:
120 gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem.

(CRUZ, 1999, p. 47)

Essencialmente líricos, os últimos versos já se apresentam como reflexão do narrador poemático, pois o poema inicia e se conclui, refletindo sobre a questão temporal e do silêncio, condensando a ideia de que o tempo impõe um silêncio aos marginalizados, aos injustiçados – a lembrar o verso primeiro –, configurando-se como uma denúncia poética. Confirma-se esse posicionamento, com o verso 4 – “O tempo dói na ferida aberta da recordação”. (CRUZ, 1999, p.17), em que o narrador poético

atesta seu posicionamento, através da marca de fala, para, nos versos 119 e 120, evidenciarem a morte também da voz narradora: o poema conclui-se, pois as palavras findam, mas se eterniza a mensagem de que a cidade está na velha e a velha na cidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação propôs-se a apresentar a relação existente entre a literatura, a memória e a paisagem, oferecendo um enfoque, à luz da Geografia Humanista, de base teórica fenomenológico-existencialista e tomando como *corpora* o poema narrativo *Litania da Velha*, de Arlete Nogueira da Cruz, compreendendo a experiência da paisagem, em sua relação lírica/narrativa com a memória, a partir da verbalização do olhar da personagem, cujas memórias são tomadas e repassadas por seu narrador poemático.

Para cumprir com tais objetivos propostos, buscou-se evidenciar, inicialmente, o conjunto da obra arletiana, em seus mais diversos gêneros, a fim de constatar o contributo de Arlete Nogueira da Cruz para a Literatura Maranhense, assim como, perceber as congruências e os afastamentos entre as obras de mesmo ou diferentes gêneros, temáticas e estilos. O panorama da literatura arletiana, apresentado neste estudo, configurou-se como um desafio complexo, visto que os trabalhos existentes são escassos, na mesma perspectiva dos estudos em Literatura Maranhense.

Isto posto, observou-se que, a literatura arletiana em prosa, é mais intensa e extensa. No entanto, foi por meio da lírica, com *Litania da Velha*, mas ainda privilegiando a narratividade, por se tratar de um poema narrativo, que a autora estabeleceu sua *magnum opus*, cuja diegese poemática conta com uma velha mendiga, que perfaz seu último passeio no Centro Histórico de São Luís. Por certo, para esta leitura da tessitura literária em referência, propôs-se, metodologicamente, considerar as sequências discursivas, pelas quais a voz poemática cria, para sua personagem muda e anônima – *lembrar, caminhar, descansar e cair* – privilegiando, desta forma, uma leitura narrativa, em detrimento da leitura meramente lírica.

Assim, para a ação de lembrar, considerou-se os versos 1 a 6, enfatizando as teorias memorialísticas, bem como, o estabelecimento dessa experiência, buscando responder, fenomenologicamente, duas principais perguntas: *de que há lembrança?* e *de quem é a memória?*. Assim, mediante a discussão apresentada neste estudo, alcançou-se a ideia de que as lembranças e recordações, presentes no texto literário, são as vicissitudes e experiências da velha personagem, evocadas pelo espaço, mas verbalizadas pela voz lírica. Outrossim, para o segundo questionamento, apresenta-se a ideia de que as memórias são múltiplas, à medida que contemplam

experiências individuais, coletivas, sociais, históricas... Ficcional e individualmente, memórias da personagem que, de posse do narrador poemático, foram verbalizadas. Coletivas, sociais e históricas, pelos locais de memória, evocados no estro poético por cada ludovicense ou sujeito que já caminhou ou caminha pelo mesmo espaço citadino do texto, evidenciando, pois, que: rememorar é uma atividade que inclui o reconhecimento de uma identidade ou de uma experiência, que pode ser individual e/ou coletiva, a partir de sua representatividade.

No ato de caminhar, foram selecionados os versos 7 a 79, que evidenciam o passeio da personagem e a construção da paisagem, discutindo-se, ainda, na perspectiva desta (personagem), categorias geográficas, de cunho humanista, que foram necessárias para o cumprimento dos objetivos desta pesquisa, ao suscitar a reflexão entre a experiência da paisagem (espaço e lugar) e suas conexões com a memória no texto literário. Nesse ínterim, o texto aqui em leitura, proporcionou a acepção e exemplificação de categorias espaciais diversas, tais como: espaço geográfico, espaço geométrico, espaço material; espaço telúrico; espaço aquático; espaço aéreo; espaço construído; e a própria noção de paisagem, como uma noção mais ampla e complexa acerca do lugar.

Por conseguinte, em *Litania da Velha*, tais categorias dos espaços são perceptíveis na linguagem poética e se apresentam como signos imbricados de variados significados. Entretanto, as metáforas construídas levam-nos até o Centro Histórico de São Luís, (re)criando, ficcionalmente, um espaço que, por si só, já carrega uma simbologia, que traduz a memória e a identidade local, por meio da paisagem. Portanto, esta deixa de ser concebida, somente em seu caráter físico, agindo como um cronótopo de uma geopoética.

Com efeito, a narrativa poemática permitiu, ainda, discussão bastante atual acerca da concepção de lugar, em uma perspectiva coeva de problematização do indivíduo com sua identidade, levando em consideração espaços e lugares contemporâneos, através dos versos 80 a 93. Anteriormente concebido, apenas como uma pausa no espaço, a categoria espacial do lugar passa também por novas acepções, a partir de sua lugaridade, surgindo novas categorias como o não-lugar, lugar sem lugaridade, sentido de lugar, construção e fabricação de lugar, entre outras denominações.

Em *Litania da Velha*, a mendiga anciã pausa seu deslocamento pela cidade por duas vezes: a primeira, na quitanda, local onde recebe sua alimentação diária,

não obstante, um local com espírito e sentido de lugar estabelecidos; a segunda, em um batente que, na linguagem local, denominaria um degrau: um lugar sem lugaridade definida, não menos importante e, funcionalmente, um lugar que promoveu uma experiência singular, com o tempo e com o espaço, logo com a paisagem.

Ainda ampliando a ideia de lugar, oportunizou-se, nesta leitura teórica do poema, a possibilidade de entrelaçamento entre lugar e quadros sociais, considerando a máxima de que ninguém, enquanto sujeito, é, sem estar. Consoante a este pensamento, abalizados no conceito de lugar social, discutiu-se a identidade da personagem que, sob três esferas: mulher, idosa e mendiga, confunde-se com o espaço citadino que, pela sequência discursiva *cair* (versos 94 a 120), chama a atenção para a cena poética que reflete o descaso para com o patrimônio local, detentor da memória social.

Dessa maneira, este estudo amplia as concepções acerca do poema, ao considerá-lo, também, sob a perspectiva narrativa, assim permitindo a análise de uma personagem que, mais do que uma metáfora da própria cidade, é conduzida e conduz uma voz narrativa, que marca as experiências do espaço, do lugar e da paisagem no texto literário.

À proporção que se ampliou a leitura do poema, durante o percurso desta pesquisa, foi perceptível a necessidade de aprofundar o referencial teórico proposto, considerando aspectos relevantes, como a narratividade, a construção da personagem e a posição do narrador, em especial na lírica. Destaca-se, assim, a necessidade de abordagem teórica para os elementos do poema narrativo, principalmente acerca da voz narrativa – ou seria lírica? – configurando-se como limitação ao estudo apresentado. Ainda como limitação à pesquisa, percebeu-se a ínfima produção acerca de personagens marginalizados, como os mendigos e os idosos, na literatura em geral, evidenciando, mais uma vez, a condição desses sujeitos.

Ao possibilitar esta leitura de *Litania da Velha*, nossa intenção foi contemplar o que ainda não havia sido dito e extrapolar a ideia de que a velha personagem era apenas metáfora dessa cidade que lhe abriga, considerando o texto literário sempre como um campo aberto para novas significações. Salienta-se que, novas abordagens ainda são possíveis, seja na análise do discurso literário, da psicanálise, da simbologia, da ficção, da memória, da posição do narrador, da identidade e até mesmo nas categorias espaço, lugar e paisagem, ao considerar que,

este texto poético já transitou para outras linguagens, como a imagética e a cinematográfica, assim possibilitando novas leituras.

Decerto é que, em *Litania da Velha*, Arlete Nogueira da Cruz coloca em fusão as marcas das lembranças, a realidade das experiências e a verossimilhança da ficção, confirmando os versos de Manoel de Barros, para quem: o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora Duas Cidades e Editora 34, 2003.

ALVES, Ida Ferreira. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

ANDRADE, Antonio. Paisagem, *Toda a terra*: sobre a poesia de Ruy Belo. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus, 2018. *E-book Kindle*

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018. *E-book Kindle*

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Obras escolhidas I. Magia técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. *E-book Kindle*

BORRALHO, Henrique. **Versura**: ensaios (2011-2017). São Luís: Editora UEMA e Café com Lápis, 2017.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. A substância social da memória – sob o signo de Benjamin. In: **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Editora USP, 1987.

BRASIL, Assis. **A poesia maranhense do século XX**. São Luís: SIOGE, 1994.

BRUM, J.L.S. Por uma interpretação humanista da relação entre lugar e mobilidade. **Geosp – Espaço e Tempo** (online), v. 21, n.1, p. 102-109, abril, 2017.

BUTTNER, Anne. Home, reach, and the sense of place. In: BUTTNER, Anne.; SEAMON, David. (eds.). **The human experience of space and place**. New York: St. Martin's Press, 1980. p. 166-187.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CLAVAL, Paul. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.). **Explorações geográficas: percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. **Da literatura maranhense: o romance do século XX**. São Luís: Eduema, 2016.

_____. **Uma odisseia no centro histórico de São Luís**. Rio de Janeiro: Revista Garrafa 22, 2010.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. Novos rumos da geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Geografia cultural: um século (2)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Colheita**. São Luís: Unigraf, 2017.

_____. **Contos Inocentes**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. **Litania da velha**. São Luís: Lithograf, 2002.

_____. **Litania da velha**. São Luís: Lithograf, 1999.

_____. **Nomes e nuvens**. São Luís: Unigraf, 2003.

_____. **O rio**. São Luís: Sermograf, 2012.

_____. **Sal e Sol**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. **Trabalho Manual**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012. *E-book Kindle*

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção da paisagem na literatura africana de língua portuguesa: o romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

FERREIRA, Marcia Milena Galdez. **A litania da velha na nova/velha São Luís**. São Luís: Caderno Pós Ciências Sociais, 2004.

FURTADO, Maria Silvia Antunes. **Litania da velha: a cidade e os esconderijos da memória**. Rio de Janeiro: Revista Garrafa 23, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLZER, Werther. **A geografia humanista: sua trajetória 1950-1990**. Londrina: Eduep, 2016. *E-book Kindle*

_____. Sobre territórios e lugaridades. **Cidades**. v. 10, n.17, 2013.

JORGE, Fernando Roberto Alves. **Caminhando pelas páginas da literatura: uma (re) leitura do patrimônio e das memórias de São Luís-Ma por meio da obra Litania da Velha de Arlete Nogueira**. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Unicamp, 1990. *E-book Kindle*

MARANDOLA JR, Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In.: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Lugar e lugaridade. **Mercator**. v.19. Fortaleza, 2020.

MEINIG, Douglas. O olho que observa: dez versões da mesma cena. **Revista Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, n. 13, p.35-46, 2002.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In.: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Saraiva, 2013. *E-book Kindle*

MITCHEL, W. J. T. **Landscape and power**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MONTEIRO, André. 7 notas para viver-cartografar o contemporâneo-experimental. In: BORRRALHO, Henrique; VALDÉRIO, Francisco; GALDEZ, Márcia Milena. **Historiografia e linguagens**. São Luis: Editora UEMA e Pitomba, 2018.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NERES, José. **Uma eterna litania**, 2017. Disponível em:
<<https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-literatura/2763162>> Acesso em:
03.0ut.2017.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Proj. História, 1993.

POLESE, Edna da Silva. As memórias da casa: personagem e narradora. In.: WEINHARDT, Marilene. **Ficções contemporâneas: história e memória**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015. *E-book Kindle*

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. v.5, n. 10, p. - 200-212. Rio de Janeiro, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. v. 2, n.3, p.3-15. Rio de Janeiro, 1989.

RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. London: Pion, 1976.

_____. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essências de lugar. In.: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. **Qual o espaço do lugar?**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula da Silva. “Só tenho o senhor no mundo”: a figura do mendigo em dois contos da literatura brasileira contemporânea. **Cadernos do IL**. n.43 Porto Alegre, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. São Paulo: Unicamp, 2014.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Entre gretas e ruínas, a memória da cidade em noite sobre Alcântara e cais da sagração de Josué Montello. In: SILVA, Joseane Maia Santos; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos.(orgs). **Literatura em diálogo: memória, cultura e subjetividade**. São Luis: EDUEMA, 2016.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOBRAL, Adail. Lugar social e sentido do discurso: um diálogo com com M. Pêcheux a partir de F. Flauhault e da concepção dialógica de linguagem. **Revista Prolíngua**. v.7, n.1, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. *E-book Kindle*

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Eduel, 2013. *E-book Kindle*

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Eduel, 2012. *E-book Kindle*

ANEXO A - LITANIA DA VELHA²⁷

A arte não reproduz o visível.
Torna-o visível.
Paul Klee

- 1²⁸ O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça.
2 O campo se perde embebido em jenipapos para a manhã sufocada.
- 3 Os bois da infância ruminam sua paciência e espreitam essa audácia.
4 – O tempo dói na ferida aberta da recordação.²⁹
- 5 A velha cata os pertences no quarto que exhibe sua miséria.
6 A sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.
- 7 A rua se reserva precária aos passos vacilantes, entre lembranças.
8 A pobre mulher sai maltrapilha, sem pressa, carregando brio e saudade.
- 9 As casas, à sua passagem, são cáries de dentes chorando o seu flúor.
10 Os buracos se espalham no chão como lagos avulsos de águas toldadas.
- 11 O cachorro, perdido, caminha o desvio de seu abandono.
12 A criança brinca no esgoto que escoia também o seu sonho pequeno.
- 13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.
14 O balcão é o encosto onde ela se ampara como faz todo dia.
- 15 O bêbado cochila sentado babando os espasmos da inconsciência.
16 O mocho serve de trono de onde ele reina cambaleando as imagens.
- 17 O café dado à velha devolve a ilusão das coisas estáveis.
18 A saliva pastosa é o asco imprudente na quitanda da rua.
- 19 A rua, de novo, é caminho que a leva para a passagem das horas.
20 A atenção, entre as pedras, ignora a manhã que cresce sem ela.
- 21 O carmeizim da alvorada amplia a miopia da pobre andarilha.
22 O dia de há muito não tem noite e a noite para ela não tem dia.
- 23 A insônia lhe nega a sensação de que o amanhã recomeça.
24 A vida se inteiriza assim sem a trégua do seu intervalo.

²⁷ Transcrição do poema Lítania da Velha. (CRUZ, Arlete Nogueira da. Lítania da velha. 3. ed. São Luís: Lithograf, 1999.)

²⁸ Os versos foram numerados para facilitar a leitura e análise da obra, não sendo marca de sua autora.

²⁹ A disposição gráfica do poema é formada por um par de dísticos por página.

- 25 A velha segue contrita o percurso que perfaz com fiel devoção.
26 Os anos na corcunda lhe duram e doem como pesados fardos.
- 27 O corpo se desenha à frente como uma branda forma de consolo.
28 A sombra projeta o que dói quando, entre o sol e o chão, ela caminha.
- 29 O sol como brasa lhe queima e lhe franze a delicada epiderme.
30 O rio poluído não se expande sob o poder dessa luz satânica.
- 31 O pescador sobre as águas conduz a canoa sem âncora e leme.
32 Os peixes mais nobres não restam ao alcance de sua fome e anzol.
- 33 Os cardumes se rendem e se vão na armadilha das redes cruéis.
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.
- 37 O corpo da velha pesado de panos e ossos são ondas de enjôo.
38 Os chinelos falidos arrastam desejos frustrados deixados ao chão.
- 39 O andar, de tão trôpego, inventa uma dança entre carros e homens.
40 O passo se ausenta na passagem dos erros e projeta o desastre.
- 41 As pernas se vergam para juntar o achado de inútil valia.
42 As mãos tateantes recolhem a moeda atirada ao desprezo.
- 43 A precisão avalia e guarda com zelo a oferenda do dia.
44 O bolso da saia é o saco que abriga a redenção do passeio.
- 45 A ladeira se acrescenta difícil ao seu cansaço e seu fôlego.
46 Os sobradões sem telhados são armadilhas de sorrasteiro interesse.
- 47 O mato desce sobre as paredes como cabeleiras protegendo a nudez.
48 As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos.
- 49 O odor dos porões sobe a escadaria exalando nos andares desfeitos.
50 O aluguel do cortiço é o juro mensal no rendimento da dor.
- 51 A esquina adiante improvisa um duelo e acolhe a pressa e o susto.
52 O alvoroço não cabe no espectro do entulho que se cobre de pranto.
- 53 O sobrado desaba sob a complacência de quem lhe espreita essa queda.
54 A ruína é conquista que explode exata contra o pálido espanto.
- 55 O homem se esconde na senzala da noite e morde a lembrança.

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

57 A velha projeta a agonia no ocaso do coração combalido.

58 A dor centenária aflora na multidão dos tristes fantasmas.

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

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

61 As folhas paradas explicam o tempo amesquinhado que cala.

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

63 Os bancos da praça, por onde ela passa, são frios convites.

64 Os galhos são falsos trapézios erguidos no arco das horas.

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

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

67 A hora é confusa sob o som repetido do microfone na rua.

68 A música lhe soa como um berro aflito ao meio-dia da infância.

69 A fácil flor, de poluídas gretas, multiplica perdida vergonha.

70 As crianças, jacintos errantes, reclamam cuidados fraternos.

71 Os cuidados se esgotam no galopar de rubros sendeiros.

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

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

74 Os olhos são fachos ardendo na febre de uma ausência sentida.

75 A cabeça da pobre senhora dardeja os seus raios de luz.

76 Os cabelos são franjas que se arriscam à danação do momento.

77 A arrogância dos homens espreita e apressa a gentil despedida.

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

79 Os pés muito inchados lhe doem de pisar seus espinhos.

80 O batente da porta acomoda o corpo que revela segredos.

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

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

83 As moscas se acercam do corpo suado que, distraído, as espanta.

84 As unhas lascadas não crescem no uso exasperado das mãos.

85 O pão duro da véspera maltrata a boca desdentada da fome.

86 O alimento na língua não desce porque lhe falta a saliva.

- 87 A velha mastiga uma espera e digere paciente o cansaço.
88 A fome passa na expectativa cruel de não ser satisfeita.
- 89 A catarata nos olhos empasta azulada a transparente tristeza.
90 O olhar conformado desconfia do tempo que denuncia a tragédia.
- 91 O céu, de medonhas nuvens, se acinzentava para o barulho e o brilho.
92 A chuva destila respingos que perfuram os ferros da dor.
- 93 O corpo se ergue do assento e carrega sem testemunha o seu uso.
94 A pele enrugada é uma árida terra sem sementes de anseios.
- 95 As veias lhe saltam sob a pele das mãos como afluentes sem rumos.
96 As águas aumentam e a chuva a espanca no vendaval de seus pingos.
- 97 Os braços protegem a sacola como se resguardasse a história.
98 A história que teve no ventre e no seio como conquista só sua.
- 99 Os seios murcharam à morte do filho a quem o leite faltou.
100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo.
- 101 A cidade gira na inesperada vertigem da tarde cinzenta.
102 As casas flutuam no arco que a pendura leve na chuva.
- 103 As mãos se atordoam e buscam o socorro nos fios das águas.
104 A sacola escapole sobre a roupa molhada, atropelando-lhe os passos.
- 105 A velha afinal se ampara na edificação de seu medo e cai.
106 O rosto congela uma queixa suave que se expande em ternura.³⁰
- 107 O corpo humilhado expõe o segredo mais íntimo à glória fugaz.
108 O sexo pousado, de vulvas marinhas, é uma ave abatida.
- 109 As plumas tão alvas tremulam nervosas do tiro certo.
110 O pano se estende à curiosidade e ao frio do corpo tão triste.
- 111 A sarjeta é caminho por onde navegam destroçados os equívocos.
112 Os chinelos dispersos invocam, boiando, o paradeiro dos pés.
- 113 Os olhos de pedra investigam de longe o temor dos vencidos.
114 Os pássaros repetem, insistentes, seus inúteis gorjeios de festa.
- 115 O remoinho suga os destroços espumando a espiral do triunfo.

³⁰ Na disposição gráfica do poema, os versos 105/106 aparecem isolados em uma página

116 O bueiro se fecha para a certeza de uma ausência completa.

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

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

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

120 gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem.³¹

³¹ Na disposição gráfica do poema, os versos 119/120 aparecem isolados em uma página.

