

O DECADENTISMO E A
LITANIA DA VELHA:
uma leitura a partir da
psicanálise

MARIA SÍLVIA ANTUNES FURTADO

MARIA SÍLVIA ANTUNES FURTADO

**O DECADENTISMO E A *LITANIA DA VELHA*:
uma leitura a partir da psicanálise**

São Luís

© *copyright* 2019 by UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Todos os direitos desta edição reservados à EDITORA UEMA.

O DECADENTISMO E A LITANIA DA VELHA: UMA LEITURA A PARTIR DA PSICANÁLISE

EDITOR RESPONSÁVEL

Claudio Eduardo de Castro

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Gomes de Moura

Fabiola Oliveira Aguiar

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa

Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcelo Cheche Galves

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Maria Sílvia Antunes Furtado

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa

São Luís-2019

Editoração: Flávia Martins Silva

FOTO e CAPA: Paul Philippe Gomes Frazão

FURTADO, Maria Silva Antunes. O decadentismo e a litania da velha: uma leitura a partir da psicanálise/Maria Sílvia Antunes Furtado._São Luís: Eduema, 2019.

144p.

ISBN - 978-85-8227-236-7

1. Literatura e psicanálise
2. Decadentismo
3. Estética literária
4. Poema litania velha
5. Cruz, Arlete Nogueira – Poetisa –Maranhão
6. Psicanálise.

CDD 807:159

CDU 82.09:159.964.2



Cidade Universitária Paulo VI – C.P. 09

CEP: 65055-970 – São Luís/MA

www.uema.br –editorauema@gmail.com

Para o meu querido pai Paulo de Moura Antunes (*in memoriam*) e para minha querida mãe Therezinha Miné Antunes.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos:

À amiga, Professora Andréa Teresa Martins Lobato, pelo incentivo à inscrição no curso de Mestrado e pelo diálogo sobre o trabalho.

Aos Professores Maria Rita Santos, Maria de Nazaré Cassas Lobato e Marcos Catunda, pela confiança que em mim depositaram, recomendando-me à Fundação de Apoio à Pesquisa no Maranhão (FAPEMA).

À FAPEMA, pelo financiamento da pesquisa.

À Andréa, funcionária da FAPEMA, pela gentileza e presteza com que sempre me recebeu.

À Professora Flora Di Paoli Faria, pela orientação segura e tratamento afetivo.

Aos Coordenadores do Mestrado, Professores Fred Góes e Nízia Villaça, pelo empenho e dedicação ao andamento do Curso.

Ao Professor Sebastião Moreira Duarte, pela coordenação local do Mestrado e pela revisão do trabalho.

Ao Dr. César Pires, Reitor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), por estabelecer o convênio com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ao Professor Demétrio Saccomandi, pela contribuição.

Ao amigo, Professor Flávio Antônio Moura Reis, pelo diálogo constante, pelas observações inteligentes e pelos livros emprestados.

Ao Professor Flávio Soares, pelo diálogo e *e-mails* instigantes.

À Psicanalista Alayde Martins, pela escuta.

Aos poetas e escritores Arlete Nogueira da Cruz e Nauro Machado, pela leitura atenciosa e pelas observações.

Ao meu querido marido, Roberto Lopes Furtado, fonte dos meus desejos, pelo incentivo constante.

Às minhas filhas amadas, Laís e Lívia, por iluminarem os meus dias.

À minha estimada irmã, Maria Célia Cesar Antunes, por toda a dedicação.

Aos meus sogros, Iracema e Cléon Furtado, pelo carinho.

Ao amigo, Márcio Vasconcelos, pelo presente.

“Aquele que deseja e não age, engendra a peste.”

William Blake

SUMÁRIO

O DECADENTISMO E A LITANIA DA VELHA: UMA LEITURA A PARTIR DA PSICANÁLISE	08
Flora Di Paoli Faria	
APRESENTAÇÃO	11
O DECADENTISMO: transgressão da economia	15
A LITERATURA NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE: ruptura, continuidade ou imbricamento?	62
LITANIA DA VELHA: a criação e sua maternidade	78
LITANIA DA VELHA E DECADENTISMO: abrindo as portas do tempo	102

O DECADENTISMO E A LITANIA DA VELHA: UMA LEITURA A PARTIR DA PSICANÁLISE

Flora Di Paoli Faria¹

O decadentismo e a Litania da velha: uma leitura a partir da psicanálise, título do livro de Maria Sílvia Antunes Furtado, fruto da sua dissertação de Mestrado, é, inquestionavelmente, uma contribuição ímpar ao conhecimento e à divulgação da mais genuína produção literária brasileira, trazendo à luz o belíssimo livro de Arlete Nogueira da Cruz.

A escolha da *Litania da Velha* para o exercício de sua leitura psicanalítica, certamente, denuncia a formação profissional da pesquisadora sem, contudo, empanar o brilho de seu original estudo. Sua destreza discursiva possibilita a aproximação de disciplinas distintas, no caso a literatura e a psicanálise, com a mesma propriedade e segurança com que avizinha cenas finisseculares, juntando os estertores do século XIX às últimas décadas do XX.

O fio estruturante dessas aproximações, manejado com a mesma habilidade, é fornecido pela estética decadentista, recuperada na autenticidade de suas matrizes europeias.

O percurso literário traçado pela pesquisadora nos ensina que o movimento decadentista teve de enfrentar inúmeros percalços na busca de sua autenticação como estética original e legítima.

O tom de novidade inscrito na investigação literária proposta por Maria Sílvia em sua Dissertação de Mestrado, agora organizada neste livro, reproduz, guardadas as devidas proporções, o clima efervescente das polêmicas suscitadas pelas primeiras produções de renomados escritores decadentistas, como é o caso de Gabriele D'Annunzio, na Itália, por exemplo.

¹ Professora-Doutora, do Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Orientadora da dissertação de mestrado de Maria Sílvia Antunes Furtado defendida na Universidade Federal do Maranhão em 2000, que deu origem a este livro.

Na opinião de Praz (1996), teórico que estabelece os cânones do decadentismo, D'Annunzio é um dos principais paradigmas dessa estética, sendo conhecido mundialmente pelo refinamento, erudição e excentricidade de seu discurso.

A riqueza de detalhes e cores com que D'Annunzio construiu seu texto literário não deixa dúvidas quanto às intenções que inspiraram sua escrita apaixonada e irônica, denunciando, ao mesmo tempo, o caráter dos sentimentos e angústias que afligiam não só o poeta, mas a toda a cultura ocidental da época.

Dentre as muitas crises que marcaram o cenário artístico da sociedade europeia das últimas décadas do século XIX e das primeiras do XX, a estética decadentista ocupa lugar de destaque, já que dá voz a um grande número de artistas desiludidos com as certezas científicas e racionais defendidas pelos seguidores do realismo/naturalismo.

A aura de rebeldia que envolvia o esteta decadentista ressalta seu caráter de transição, disponibilizando-o a recolher os sinais das profundas transformações urbanísticas, sociais e comportamentais que modificam a imagem das principais cidades europeias. Nesse clima de mudanças que registra a consolidação dos estudos freudianos, que, indubitavelmente, alavancaram a experiência vanguardista desse movimento, instala-se o artista singular, considerado “maldito” por estar à margem da tradição, deixando-se levar pelo fluxo irracional das paixões.

O estudo desenvolvido por Sílvia Furtado identifica na figura marginal da protagonista do *Litania da Velha*, no seu perambular cotidiano pelas vielas e becos de São Luís, traços semelhantes aos do personagem principal do romance *Il Piacere* de Gabriele D'Annunzio. A pesquisadora demonstra que tanto a velha da cidade brasileira quanto o *dândi* romano são instigados pelo mesmo impulso, o de dar ampla liberdade ao desejo maior da escrita.

A topografia da capital maranhense que emerge das páginas de Arlete Nogueira da Cruz, decodificadas por Sílvia Furtado com maestria e perícia, evidencia que o olhar do leitor deste texto decadentista deve ser educado nos requintes dessa escrita, habilitando-se assim a apreender as sutilezas da alma da cidade. Os mistérios ocultos de São Luís não estão disponíveis ao observador descuidado, insensível aos detalhes que

abundam na aparência esquelética da velha. A magreza e a simplicidade de sua figura camuflam a multiplicidade de traços que concorrem para sua construção.

A grande lição do trabalho de Sílvia Furtado é mostrar ao leitor os elementos constitutivos do truque decadentista, que através do excesso desvia o olhar do verdadeiro motivo que gera a dor e o sofrimento. A estudiosa demonstra que é através da ausência que se percebe a exuberância da presença. Deixa claro que nos rejeitos e lixo da cidade decadente residem a memória e as recordações de seus habitantes, enfatizando que o homem procura na ornamentação excessiva do exterior respostas que talvez estejam escondidas em seu interior, negligenciando dessa forma a atemporalidade de seu inconsciente.

APRESENTAÇÃO

O decadentismo, estética do final do século XIX, pouco trabalhada nos cursos de graduação de nosso país, assume relevância no apagar do século XX. As questões que permearam a estética finissecular trazem desdobramentos pós-modernos: niilismo, ausência de sentido, pessimismo, hedonismo. Trabalhar o decadentismo é uma forma de interrogar as questões que se revelam na contemporaneidade.

Para falar do contemporâneo, mais precisamente do contemporâneo em São Luís do Maranhão, tomamos como objeto o poema *Litania da Velha*, de Arlete Nogueira da Cruz que, paradoxalmente, convoca liricamente a cidade histórica e seu entorno. Imagens de decadência tecem a poesia da autora maranhense, levantando questões sobre a atemporalidade da literatura. Século XIX ou século XX? Confrontos entre o decadentismo e o poema *Litania da Velha* trazem questões sobre os temas do primeiro que subjazem, idêntica ou diferentemente, no segundo.

A tessitura deste trabalho serviu-se do campo de saber da psicanálise, para trabalhar questões que surgiram no diálogo entre a estética apresentada e o poema trabalhado.

Apresentamos, como objetos de estudo deste trabalho, a estética literária vigente no final do século XIX, o decadentismo, e o poema *Litania da Velha*, de autoria da escritora e poeta maranhense Arlete Nogueira da Cruz.

O objetivo primordial do trabalho é estabelecer um diálogo entre os objetos de estudo do trabalho, utilizando os referenciais teóricos da teoria da literatura e da psicanálise para as leituras.

Poderíamos perguntar o porquê da escolha do saber da psicanálise para dialogar com a literatura e a teoria da literatura. A psicanálise, ao ser estabelecida por Sigmund Freud, em finais do século XIX, inaugura sistematizações da experiência com o inconsciente. A inauguração desse campo traz uma nova luz às elaborações de alguns conceitos teóricos visitados pela filosofia, psicologia e psiquiatria.

A pedra angular da psicanálise é a formulação do sujeito. O sujeito psicanalítico é um sujeito descentrado em relação ao “eu”. Freud (1996a) viria a dizer que essa formulação corresponderia à “peste”, pois representa uma “ferida narcísica” na humanidade.

Dizer que o sujeito é descentrado em relação ao “eu”, equivale a dizer que o “eu” não é senhor da sua casa. Enquanto o sujeito cartesiano é representado pelo “penso, logo existo”, o sujeito freudiano recebe a máxima: “penso onde não sou”.

Para Freud, nas palavras de Lacan (1998a), o inconsciente é estruturado como uma linguagem, isto é, à moda de uma linguagem, e opera segundo o princípio de funcionamento psíquico denominado de processo primário.

Freud formula dois princípios de funcionamento psíquico: processo primário e processo secundário. O funcionamento do processo primário constitui um funcionamento por substituição e deslocamento, análogo aos processos de metáfora e metonímia. Esse processo é próprio do funcionamento do inconsciente, em oposição ao funcionamento da consciência, denominado de processo secundário.

A virulência da elaboração freudiana reside em oferecer a formulação de um “eu” dividido. A psicanálise inaugura a possibilidade de pensar teoricamente na fragmentação do “eu”.

O “eu” fragmentado desde sempre apareceu na literatura, em especial na poesia, e com mais insistência na literatura do final do século XIX, invadindo o século XX. A poesia, no dizer de Mallarmé, “remunera as falhas da língua” e nos oferece um sujeito dividido, que rompe as fronteiras da linguagem.

A poesia, assim como o inconsciente, nos revela interstícios da linguagem, um lugar de eterno vir-a-ser. O poeta e o inconsciente só existem na linguagem. Diante da semelhança do modo de operar da poesia e do inconsciente, que só existem nas margens da língua, encontramos argumento para a escolha da psicanálise no diálogo com os objetos de trabalho deste livro.

A psicanálise dispõe da formulação de determinados conceitos que se estabelecem como um arcabouço teórico. No decorrer do trabalho,

recorreremos a alguns desses conceitos, que serão trabalhados em relação à poesia e à teoria da literatura.

O primeiro capítulo do livro tem por objetivo situar cronologicamente o decadentismo, diferenciando-o do romantismo propriamente dito e do naturalismo, e estabelecer algumas de suas características estilísticas e conceituais.

Trabalharemos, nessa etapa, fundamentalmente, o *triângulo do dispêndio*, representação emblemática do decadentismo, que encontra, em cada um dos seus extremos, as figuras do *flâneur*, do *dândi* e da lésbica ou da prostituta. O *triângulo do dispêndio*, a partir de suas figuras, traz conexões com outros temas decadentistas, como o ócio, o colecionador, a melancolia, o tédio, as ruínas, a escrita ornamental, a beleza meduséia, a falta e o acolhimento do inconsciente, que também serão visitados.

O segundo capítulo traz características da modernidade e da pós-modernidade, diferenciando-as cronológica e conceitualmente no campo sociocultural. Se há possibilidade de confrontação entre a modernidade e a pós-modernidade no campo da política, da sociedade, da economia, em se tratando de literatura, essa distinção traz uma série de questões. A criação literária é um campo específico, regido por uma temporalidade própria do inconsciente. Segundo Freud (1996b), o inconsciente é atemporal e a literatura traz um saber que é atemporal, que fala da alma humana –. Escritores e poetas como Shakespeare, William Blake, Elliot, dentre outros, podem ser considerados antigos em face ao contemporâneo?

No terceiro capítulo apresentaremos o poema *Litania da Velha* e breve biografia da autora, Arlete Nogueira da Cruz. Observaremos, nessa etapa, algumas particularidades sobre a escrita da poeta e a sua relação com a dor. A dor, para a autora, é força motriz da criação, no poema *Litania da Velha* e, também em outros trabalhos, assume essa característica.

Teceremos algumas considerações preliminares a respeito do poema e também do título, e apresentaremos, em nota de rodapé, a primeira versão publicada do poema.

Uma leitura crítica de *Litania da Velha* e o confronto desse poema com os temas decadentistas formam o corpo do quarto e último capítulo.

Com o presente trabalho, intencionamos apresentar uma leitura, dentre as infinitas e possíveis, do decadentismo e do poema *Litania da Velha*, assim como a relação e a diferença possíveis de se estabelecer entre ambos.

O DECADENTISMO: transgressão da economia

O decadentismo é uma estética que entremeia os séculos XIX e XX. A sua localização temporal, assim, colocada *entre*, incita-nos, nas palavras da professora Flora Di Paoli Faria (informação verbal)², a pensar sobre sua própria condição.

O *entremear* pressupõe que se trata de algo que, em sua definição, traz uma mescla que a singulariza; o *entre* faz pensar em algo que se constitui a partir de um interstício, de algo que brota de um lugar que não é definido em si, mas que vem a ser definido por encontrar-se *entre dois*. Esse *entre* acaba por encontrar sua singularidade atipicamente, atopicamente.

É interessante notar que esse lugar de desvão marcará a estética decadentista em sua essência. A incerteza, a fragilidade do eu, o niilismo – características dessa estética – apontam para esse lugar brumoso que se coaduna com a sua localização temporal.

A definição do decadentismo como uma estética autônoma tem sido muito difícil de precisar, principalmente no momento em que o decadentismo se separa do romantismo. A transição do romantismo para o naturalismo se fez acompanhar, por volta de 1880, na Europa, de uma idéia de pessimismo, acreditando-se que a civilização dessa época, em especial a francesa, se encontrava em decadência. O decadentismo é a manifestação mais evidente do espírito instaurado na época, o qual temos como objetivo abordar enquanto movimento estético.

Mas, o decadentismo não é uma estética decadente, antes, como disse Mucci (1994, p. 16) “coloca-se como espelho (espelho às avessas) de uma sociedade decadente”.

Localizar temporalmente o movimento e o aparecimento do termo decadentista é tarefa mais fácil do que trabalhar os meandros que os envolvem.

² Anotações das aulas ministradas pela Professora Flora Di Paoli Faria na Disciplina Decadentismo, do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), em São Luís, em outubro de 1997.

Theophile Gautier, em nota à primeira edição póstuma das poesias de Baudelaire, em fevereiro de 1868, apresenta o que se considera o primeiro manifesto de temas decadentistas (BAUDELAIRE, 1995).

Em 1882, surge a *Nouvelle Rive Gauche*, primeira revista decadentista.

O termo decadentismo, entretanto, é difundido a partir de 23 de maio de 1883, quando aparece na revista *Le Chat Noir*, inspirado no soneto *Langueur*, de Paul Verlaine, em que ele diz: “Eu sou o Império no fim da Decadência”. A popularização do termo *decadentismo*, e seus derivados, deve-se sobretudo a Paul Bourde que, em um artigo de 1885, atribuiu a Verlaine, a Mallarmé e a Jéan Moreas, o título de *poetas decadentes* (VERS..., 1883, p. 78).

Em abril de 1886, tem-se a publicação do Manifesto Decadentista, na revista *Le Decadent Littéraire e Artistique*, por Anatole Baju, que transcreveremos conforme apresentado em Teles (1997, p. 57-58):

AOS LEITORES!

Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagraja sob a ação corrosiva de uma civilização deliquescente.

O homem moderno é um insensível.

Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo em excesso, tais são os pródomos da evolução social.

É na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.

A desejos novos correspondem ideias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas.

Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.

A decadência política nos deixa frios.

Ela continua, aliás, conduzida por esta seita sintomática de politíqueiros cuja aparição era inevitável nessas horas enfraquecidas.

Nós nos absteremos de política como de uma coisa idealmente infecta e abjetamente desprezível.

A arte não tem partido; é o único ponto de reunião de todas as opiniões.

É ela que vamos seguir em suas flutuações.

Nós dedicamos esta folha às inovações fatigantes, aos audazes estupefacientes; às incoerências a 36 graus no limite mais distanciado de sua compatibilidade com estas convenções arcaicas etiquetadas com nome de moral pública.

Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante.

O manifesto decadentista chama a atenção em um aspecto que realmente caracterizou o movimento decadentista: a transgressão da economia lingüística. O documento traz a máxima: “é na língua que se manifestam os primeiros sintomas” (TELES, 1997, p. 57). E é justamente na língua, na transgressão da economia da forma que o decadentismo faz uma ruptura com as estéticas literárias que o antecederam. Vemos também que o manifesto já traz uma descrença em qualquer ideal, conforme o último parágrafo, e a impossibilidade de elaboração de um luto diante de tudo que decai, conforme o segundo parágrafo.

Mas, para apreender o espírito que se instalava na época, é preciso rever alguns antecedentes histórico-sociais que contribuíram para que esse movimento emergisse, mais precisamente, no Segundo Império, na França, com o golpe de Luís Napoleão, em dezembro de 1851, e a subsequente ascensão deste ao trono, sob o nome de Napoleão III, um ano depois, até 1870.

O capitalismo e o industrialismo assumem, a partir de 1850, plena influência na vida cotidiana parisiense:

os meios de transporte, as técnicas de iluminação, alimentação e vestuário sofrem mudanças mais radicais do que em todos os séculos desde o início da moderna civilização urbana. Sobretudo, a demanda de

luxo e a mania de divertimento tornam-se incomparavelmente maiores e mais generalizadas (HAUSER, 1998, p. 788).

Paris deixa de ser a capital da cultura e apresenta-se como a metrópole das diversões: balé, ópera, opereta, prazeres baratos, bulevares, todos prontos para o consumo, como esclarece Hauser (1998), imprimindo uma sensível mudança de comportamento.

Surge, em meio às transformações, uma nova sociedade, representada pelo burguês, cujo espírito se compara ao que hoje denominamos “emergentes”. Os novos-ricos, propensos às ostentações, misturam estilos. Substituem materiais genuínos, como por exemplo, o mármore, por estuque, dando ao Segundo Império um ar de ecletismo, sem estilo próprio na arquitetura, sem unidade estilística na pintura. Haussmann quase reconstrói Paris, abrindo ruas, avenidas. Uma proliferação de prédios como teatros, mercados, lojas de departamento, edifícios de apartamentos vão surgindo, imprimindo nova feição à cidade. Mas esse movimento, que dota Paris de ares metropolitanos, vem acompanhado de uma concepção estética sem maiores preocupações artísticas. A burguesia imprimiu à arquitetura uma suntuosidade baseada nos grandes modelos barrocos e renascentistas, mas, nas palavras de Hauser (1998, p. 790), deu-lhes um caráter “usualmente vazio e inorgânico”. Também corroborou para o surgimento de uma literatura e pintura que refletissem uma produção fácil e agradável, coerente com o imediatismo e pouco refinamento da nova classe dominante.

O decadentismo situa-se fronteiro ao romantismo e ao realismo-naturalismo e, para melhor situá-lo, enfocaremos esses dois movimentos estéticos.

Para Hauser (1998), há uma mudança de posição na passagem do romantismo para o realismo-naturalismo, sem que essa passagem signifique uma ruptura propriamente dita, na medida em que, para ele, o naturalismo é um romantismo com novas convenções, mas com novos e ainda mais ou menos arbitrários pressupostos de verossimilhança.

Como marca da diferença entre o romantismo e o naturalismo, temos o princípio do cientificismo da nova corrente, que recorre à aplicação dos princípios das ciências exatas à descrição artística de fatos.

Segundo Hauser (1998), o predomínio da arte naturalista na segunda metade do século XIX advém de uma vitória da concepção científica e do pensamento tecnológico sobre o espírito de idealismo e tradicionalismo:

O naturalismo deriva quase todos seus critérios de probabilidade do empirismo das ciências naturais. Baseia seu conceito de verdade psicológica no princípio de causalidade, o desenvolvimento apropriado da trama na eliminação do acaso e dos milagres, sua descrição do ambiente na ideia de que todo e qualquer fenômeno natural tem lugar numa interminável cadeia de condições e motivos, sua utilização de detalhes característicos no método da observação científica que não despreza circunstância alguma, por mais insignificante e trivial que seja - , sua esquivia da forma pura e acabada na inevitável inconclusividade da pesquisa científica (HAUSER, 1998, p. 791).

Mas é a experiência política da geração de 1848 a fonte principal da concepção naturalista.

O naturalismo surge após o fracasso de todos os ideais - o fracasso da Revolução de 1830, da insurreição democrática de 5 e 6 junhos de 1832 e a tomada do poder por Luís Napoleão (1836-1840) e dirige-se aos fatos; ater-se aos fatos passa a ser norma.

O naturalismo advém do proletariado artístico, inaugurado por Coubert, artista que é homem do povo, e que não se atém aos ideais burgueses.

Os artistas retratam o povo em seu ambiente de trabalho – o proletariado – e não encontram lugar para expor suas obras. Flaubert cria polêmica com seu romance *Madame Bovary* (1857), Zola trata da condição do proletariado em *Germinal* (1855). A literatura naturalista nada tem de frívolo e pouco passa a interessar aos leitores, a não ser a um pequeno grupo de intelectuais.

Por volta de 1870, a França passa por uma das suas mais sérias crises intelectuais e morais. O naturalismo representava uma tentativa de superar o niilismo imposto pela doença romântica do fim de século, mas, a partir da década de 80, a situação literária é dominada por ataques a Zola e pela dissolução do naturalismo.

A natureza bruta cede lugar à artificialidade. A natureza não é capaz de encantar mais, perdeu sua atração para a cultura urbana. Há um fim do entusiasmo pelo natural e da crença na identidade da razão e da natureza, numa reação contra Rousseau. Tudo que é claro e genuíno perde seu valor, dando lugar ao artificialismo, ao intelectualismo.

A natureza passa a ser referida com ironia e desdém; ela se mostra feia, medíocre e informe e somente a arte a torna aprazível.

Sob essas circunstâncias, nasce o decadentismo.

A estética decadentista traz o artificialismo como marca, representando o avesso do naturalismo. Essa posição advém, segundo a professora Flora Di Paoli Faria, em anotações de aula no mestrado, de uma insubordinação diante das convicções iluministas e positivistas, caras ao naturalismo. Como resultado da insubordinação, temos uma literatura que apresenta uma “ordem desordenada, recheada de dubiedades, revolucionando a tradição milenar”.

O decadentismo se instala, segundo Flora Di Paoli Faria na falência das expectativas de bem-estar, defendidas pelo acelerado desenvolvimento tecno-científico.

O entusiasmo dos decadentistas pelo artificialismo da cultura não é apenas uma nova forma de escapismo romântico, mas uma certeza diante das incertezas, na medida em que toda realização de sonhos e desejos leva à corrupção destes; o tédio instala-se, mas os refúgios, ora encontrados, trazem um mundo artificial, sublimado, elevado, como os encontrados, por exemplo, em *Axel*, de Villiers d'Isle-Adam³ ou *Des Esseintes*⁴, de Huysman. Não se trata mais de crer que em algum lugar haveria a possibilidade de “felicidade”, mas que esses refúgios representam mesmo a própria impossibilidade de haver a “felicidade”.

Praz (1996) já não contrapõe o decadentismo à estética naturalista, mas considera-o coincidente com o romantismo posterior, diferenciando-se do romantismo propriamente dito, tendo em vista, fundamentalmente, que

³ Cf. AXEL. **Villiers d'Isle-Adam**. Tradução Sandra Stroporo. Curitiba: Editora RFPR, 2005.

⁴ Cf. HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

o primeiro se alicerça em ideais – justiça, liberdade, pureza –, ao passo que o segundo imprime relevância à teoria da arte pela arte, destituindo-se de inspiração ditada por ideais éticos. Para Croce (apud PRAZ, 1996, p. 14): “A raiz do romantismo como fenômeno moral, do mal du siècle, deve ser pesquisada na transição entre uma fé antiga hereditária quebrada e uma nova fé, a fé dos novos ideais filosóficos e liberais ainda imperfeita e parcialmente assimilados”.

Vê-se, portanto, que o romantismo propriamente dito trazia em seu bojo uma renúncia a velhos motivos, mas empreendia outros ideais. A perda da crença em um Deus dito verdadeiro trazia a noção de efemeridade, já antevista no Barroco.

A quebra de paradigmas instalava uma dificuldade: a convivência com novos motivos que se apresentavam instáveis. A maneira encontrada pelos românticos para lidarem com o novo foi enaltecê-lo, em oposição ao velho, daí a proliferação de satanismos, exageros, o gosto pelo incesto, a estética do horrendo.

No decadentismo, há o abandono dos ideais éticos, um esfriamento do caráter apaixonado que os primeiros românticos imprimiam, inclusive, aos temas mórbidos.

No romantismo, propriamente dito, havia uma causa em questão, havia um outro com quem dialogar: a nova fé. Ela se apresentava como um interlocutor dotado de um novo ideal em contraposição à antiga fé hereditária. O decadentismo esvaziava essa possibilidade de “causa” existente no romantismo, exemplificada no envolvimento nas causas das nações oprimidas, de Byron, na libertação dos escravos, defendida por Castro Alves, ou nos ideais religiosos, de Walter Pater. A estética decadentista, entretanto, exclui de seus princípios qualquer luta por uma causa.

É importante que se frise esse aspecto decadentista, “não haver uma causa”, pois essa é a marca da diferença que se instala entre as duas estéticas. Tem-se, então, com o decadentismo, um movimento de transgressão fermentado, nascido, criado em suas próprias entranhas.

Hauser (1998), ao trabalhar o conceito de decadência, enfatiza o tédio que se apossa tanto do romântico quanto do decadente, ressaltando, entretanto, a diferença entre eles.

Para o decadente, o tédio é uma linha sem horizonte, não há um outro ao qual se contrapor, mas um *nada* a que se entregar. Se, por um lado, o romântico entregava-se a um abismo, ao qual era atraído pelo prazer da destruição ou autodestruição, para o decadente tudo é abismo.

Não se tratava mais de ocupar um lugar antinômico ao padrão burguês, mas de estar imbuído da certeza de que não existem padrões. O sentimento de insegurança, que permeia a vida, traz um horror indefinível. Diante desse sentimento, abre-se um primeiro passo para a crise das certezas. Esse é um dos pontos que indica a possibilidade de acolhimento do inconsciente.

É interessante notar que o final do século XIX e início do século XX são marcados pelo saber psicanalítico inaugurado por Sigmund Freud. Surge uma nova concepção de sujeito, conforme já assinalamos, que vem de encontro a toda formulação teórica da filosofia. O sujeito não é mais idêntico a si mesmo, ele é descentrado em relação ao “eu”, e o inconsciente só se faz presente através da articulação da linguagem. Esse campo trouxe uma luz para as questões do inconsciente, fomentando possibilidades de acolhimento dessa expressão. A crise das certezas, a fragmentação do “eu”, próprios do decadentismo é consonante à inauguração, pela psicanálise, de um “eu” dividido, que não é senhor da certeza.

O final do século XIX trazia ao conceito de decadência um sentimento de fatalidade e crise. Estava-se ciente do fim de um processo vital e na dissolução de uma civilização. Esse apercebimento do entorno traz a fixação dos decadentes pelos últimos anos do Império Romano, pela exaltação do declínio e das ruínas das civilizações. Envelhecimento, fadiga, refinamento cultural e degeneração perfazem a alma decadente. Mais do que em qualquer outra época, um forte sentimento de desintegração assola

o artista. A *nevrose*⁵ revela, na literatura, a alma conturbada das personagens.

Baudelaire, segundo Benjamin (1991), nos oferece o homem como aquele que traz em si uma natureza corrupta. De acordo com Junqueira (1995), é dessa forma que Baudelaire reage contra algumas correntes do século XVIII, para as quais a natureza era a fonte do bem e do belo; a virtude, em Baudelaire, é artificial e contrapõe-se ao mal, que é natural. Tudo que é da ordem do natural, portanto, é abominável. E essa atitude nada tem de subversiva, pois essa concepção já está exposta na idéia do pecado original.

Os decadentistas entregaram-se ao fim do século, deixaram-se envolver pela crise; a decadência da civilização, coincidindo com a decadência do homem, da tomada de consciência de suas neuroses. Homem e cidade entrelaçam-se, tornam-se orgânicos. O movimento desencadeado na civilização rebate-se sobre o ser; não há mais causa, não se é lançado à vida por uma causa:

Os românticos ainda estavam buscando a ‘flor azul’, o país dos sonhos e ideais, ‘mais *les vrais voyageurs*’, diz Baudelaire, ‘*sont ceux-là seuls qui partent pour partir...*’ [mas os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem por ir-se]. Essa é a verdadeira evasão, a viagem para o desconhecido, a qual é empreendida não porque se é seduzido, mas porque se está enojado com alguma coisa (HAUSER, 1998, p. 919).

O decadentismo traz em si a revolução de uma sensibilidade e vem evocar temas que outrora eram tidos como repugnantes. Esses temas não são inéditos, mas o uso peculiar deles, aliado à forma, ao estilo, cria particularidades, definindo assim a estética em questão.

O texto decadentista mostra-se labiríntico, de um ritmo espiralar, conduzindo ao lúdico. Essa faceta do decadentismo conduz ao

⁵ *Nevrose*: é a palavra francesa para “neurose”, que se divide em neurose histérica (histeria) e neurose obsessiva e designa, ao lado da psicose e da perversão, uma estrutura clínica. A psicanálise define as estruturas clínicas a partir da posição do sujeito diante da falta. Na literatura decadentista a palavra *nevrose* é utilizada como indicativo dos sofrimentos da alma humana e aponta o acolhimento do inconsciente.

experimentalismo do texto moderno, anunciado pelos escritos literários de Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Poe e Whitman, que fazem uma ruptura estética e temática com a poesia ocidental e que, por sua vez, contribuem para o surgimento de movimentos vanguardistas.

O decadentismo representa, enquanto estética literária, uma ruptura com a economia da forma. O estilo, a linguagem, os temas, as personagens dessa estética apontam para um “gasto”, para um dispêndio, contraditório ao espírito de economia, como por exemplo, o do realismo-naturalismo onde se procurava um máximo de concisão e precisão verbal.

Para melhor precisar o movimento decadentista e suas transgressões, vamos fazer uma retrospectiva das figuras que lhe são características: o *flâneur*, o *dândi* e a *lésbica* ou a *prostituta*. Essas três personagens formam o eixo central da estética em questão e levaram os teóricos a cunharem a expressão *triângulo do dispêndio* para defini-las.

Vale ressaltar que o decadentismo tem sua marca própria, embora o romantismo, o parnasianismo, o naturalismo e o simbolismo tenham concorrido historicamente com essa estética.

O triângulo do dispêndio e suas conexões

O decadentismo apoia-se, fundamentalmente, em três figuras que compõem o chamado *triângulo do dispêndio*, constituído pelo *flâneur*, pelo *dândi* e pela *prostituta* ou *lésbica*, personagens limítrofes que “recusam o modelo de economia textual proposto pelo racionalismo”, conforme a professora Flora Di Paoli Faria (informação verbal)⁶.

O *triângulo do dispêndio* abre um contraponto ao modelo da economia estética tradicional e seus elementos constituem pilares de outros aspectos que também compõem o decadentismo.

O *flâneur* traz a questão da cidade e a relação do ser com o seu entorno: “o *flâneur* é usado por Benjamin para a missão de reconhecimento

⁶ Anotações das aulas ministradas pela Professora Flora Di Paoli Faria na Disciplina Decadentismo, do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), em São Luís, em outubro de 1997.

do labirinto da Modernidade” (BOLLE, 1994, p. 372). O *dândi* remete-nos ao refinamento estético e, podemos dizer, ao próprio estilo da escrita decadentista. A prostituta e/ou a lésbica retratam a mulher em um lugar atípico na literatura. Mas, fundamentalmente, essas três figuras centrais remetem-nos à morte, ao acolhimento do inconsciente, à destruição, às ruínas, à decrepitude, ao simulacro.

Ao trabalharmos o *triângulo do dispêndio*, visitaremos as conexões a que seremos remetidos por decorrência.

O *flâneur*

Para dizer do *flâneur*, recorreremos às concepções benjaminianas desse tipo; Benjamin (1991), ao falar do *flâneur*, convoca as passagens ou galerias – sobre as quais empreendeu um trabalho fragmentário no período de 1927 a 1940 –, as construções de modo geral, a massa e Baudelaire e sua poética. O *flâneur* benjaminiano convoca, enfim, o desenvolvimento da Paris do Segundo Império.

Segundo Bolle (1994, p. 60), *Obras das Passagens* transformou-se em um “texto-labirinto, onde o deciframento da Modernidade ficasse a cargo do leitor”. O *flâneur* remete-nos, pois, a um contexto histórico, imprescindível para o entendimento da figura em questão.

A *imagem dialética* é um conceito benjaminiano que nos remete a uma inversão do conceito historiográfico. Faz-se necessário que esse conceito seja apreendido para que o *flâneur* tome corpo neste trabalho. O conceito historiográfico sofre uma inversão temporal em Benjamin. Não se trata mais de fixar um ponto do passado e, através do presente, levar o conhecimento a esse ponto fixo. Devemos receber do passado uma fixação dialética dessa imagem, vivendo-a como uma recordação, o que é possível através de um despertar. A imagem dialética benjaminiana alude ao modelo onírico-mnemônico de Freud.

Em síntese, na elaboração da primeira tópica freudiana, estabeleceu-se que os sonhos são a realização de um desejo e somente um desejo infantil pode colocar em movimento o aparelho anímico. Todos os

sonhos, pois, advêm de um desejo recalçado pertencente a um “tempo perdido” para a consciência, mas que pode ser atualizado a partir dos sonhos, por exemplo, e que coloca o aparelho anímico em movimento. Essa concepção de atualização do passado imprime uma qualidade de *atemporalidade* ao inconsciente. A dialética benjaminiana resgata a concepção de vivência a partir de uma ruptura temporal, pinçada a partir do *flâneur*.

O *flâneur* é a representação de um conceito, a partir de um tipo que tomou evidência da metade para o fim do século XIX. Para dizer do *flâneur*, é preciso que façamos um retrospecto à Paris do Segundo Império, às mudanças que a cidade sofreu, na medida em que, segundo Benjamin (1991, p. 188), “O *flâneur* como tipo o criou Paris”.

O *flâneur* traz, segundo Benjamin (1991, p. 188-190), como experiência fundamental, “o fenômeno da banalização do espaço”. São as mudanças que ocorrem na segunda metade do século XIX que permitem o florescimento da *flânerie*. As mudanças no entorno marcam o *flâneur* e retornam como indagações para ele: o que está acontecendo em mim? O *flâneur* é um tipo que parece nos escapar, sofre transformações, assim como o seu entorno, a cidade. A dificuldade em dizer do *flâneur* reside, em parte, pelo que nos escapa, e que é a revelação do seu jeito de ser próprio. Assim como o entorno escapa ao *flâneur*, o tipo em si também nos escapa. Há uma dialética que permeia o tema do *flâneur*, e essa dialética é que se torna difícil de ser apreendida, como ressalta o autor: “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido”.

Na Paris das décadas de 30 a 40 do século XIX, o exterior é transformado em interior. Galerias que se tornam armários, bicos de gás que iluminam as noites, a arquitetura de Le Corbusier que traz uma relação de penetração entre interior e exterior, jardins de inverno que se abrem para reuniões sociais em plena cidade, enfim, “as ruas são a morada do coletivo”, segundo Benjamin (1991, p. 194-95). Passa-se a viver nas ruas, a servir-se delas como das próprias moradias. Há uma absorção do entorno, uma transferência entre interior e exterior. Os letreiros de lojas atraem tanto quanto telas no salão burguês, os muros se tornam escrivatinhas, as bancas de jornal se apresentam como bibliotecas, os bancos são os móveis do quarto de dormir, o terraço do café, a sacada de

onde se observa o ambiente: “a rua se dá a conhecer como o interior mobiliado e habitado pelas massas”, ainda de acordo com o autor.

Para Benjamin (1991), o *flâneur* não se confunde com o basbaque, e é importante diferenciar essas duas figuras. O *flanador* está sempre em posse de sua individualidade, ao contrário do basbaque, cuja individualidade é absorvida pelo mundo exterior que o impressiona. O basbaque torna-se impessoal, confunde-se com a multidão, perde sua individualidade. Por outro lado, é o caráter da individualidade, do não se deixar absorver pelo entorno que o *flâneur* traz em seu vaguear. A atitude do *flâneur*, ao preservar sua individualidade, torna-se um protesto, uma ruptura.

O aparecimento das galerias foi o que proporcionou o desenvolvimento da *flânerie*, pois estas acolhiam seus transeuntes, ao contrário das ruas, que eram estreitas e ofereciam perigo devido ao trânsito de veículos, que aumentavam vertiginosamente. Sabe-se, por Victor Hugo, que em janeiro de 1828 funcionou o primeiro transporte de linha, da Bastilha à Madelaine, e que, em 1829, a companhia já contava com quinze linhas rivais, tamanho foi o sucesso do empreendimento. Em dez anos passados, caminhava-se entre uma turba aturdida, buzinas, autofalantes, e muita atenção se requeria ao atravessar as ruas que desembocavam das praças em profusão. Nas galerias, o *flâneur* sentia-se em casa, ali surgia o cronista e o filósofo (BENJAMIN, 1991).

Ali se encontra o *flâneur* entre a multidão:

As galerias são um meio-termo entre a rua e o interior da casa. Se quisermos mencionar uma artimanha própria das fisiologias⁷, falaremos de uma dos folhetins, já comprovada: a de transformar bulevares em interiores. A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes (BENJAMIN, 1991, p. 35).

⁷ Achamos interessante explicar que as fisiologias eram fascículos de bolso vendidos nas praças, que descreviam os tipos urbanos parisienses, assim como os costumes matrimoniais, a família, a escola, a sociedade, o teatro e as profissões. Eram também chamados de literatura panorâmica, por se inspirarem nas enormes telas circulares, chamadas de panoramas, que imprimiam, de maneira enganosa, uma paisagem.

A atividade visual predominava sobre a auditiva, e essa era uma característica da cidade grande. As pessoas começam a dividir espaços, como por exemplo, o transporte urbano coletivo no qual se encontram sem dirigir palavra umas às outras. Há uma inquietação que surge diante desse novo comportamento. Surge uma literatura que se atinha a esses aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana. Apesar de todo controle que visava à ordem, como os números colocados às casas para identificá-las, as anotações de partida e chegada de veículos, era praticamente impossível manter a boa conduta na Paris do século XIX. Surge, portanto, o romance policial:

Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista (BENJAMIN, 1991, p. 38).

Vê-se, então, que essa posição assumida pelo *flâneur* é imposta pelo próprio ritmo de desenvolvimento da cidade. A atividade da *flânerie* assume novos contornos, mas a indolência do *flâneur*, agora, leva-o a pistas, que o conduzem a um crime. Segundo Benjamin (1991, p. 41) “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”.

Diante da perda da vida privada, o burguês busca refúgio em sua moradia, guardando nela, primorosamente, seus pertences, seus vestígios, imprimindo valor sentimental relevante aos objetos guardados, subtraindo-os “à visão profana do não-proletariado” (BENJAMIN, 1991, p. 44) e, dessa forma, suprime os contornos desses objetos, tratados como sagrados.

Se, por um lado, há o desaparecimento do ser humano, na sua pessoalidade, nas massas das cidades grandes, por outro, o controle, a normatização sobre as moradias, sobre os deslocamentos fizeram com que aqueles que deviam algo não se sentissem seguros em suas casas, como, por exemplo, Baudelaire, que chegava a ter inúmeros endereços, a título de

despistar os seus credores (BENJAMIN, 1991). Nesse momento, a multidão passa a ser o abrigo para aquele que deseja o anonimato.

Para Poe (1997), não há diferença entre o anti-social e o *flâneur*. A multidão, os cafés ou uma sacada de janela trazem o anonimato: “[...] uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1991, p. 46).

O *flâneur* de Baudelaire é aquele que passeia ocioso pelas ruas, protestando “contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (BENJAMIN, 1991, p. 50).

Durante certo tempo, os *flâneurs* levavam tartarugas para passear pelas galerias, deixando que as mesmas lhe imprimissem um ritmo no caminhar. Esse *flâneur*, tipo fútil, que era encontrado diante de vitrines, não encontra mais seu lugar na cidade. O *flâneur* da Paris de Baudelaire torna-se um abandonado na multidão.

O *flâneur* caminha alheio a lojas, mulheres sorridentes ou bistrôs, interessando-lhe apenas a próxima esquina, os bairros desconhecidos. O caminhar para o *flâneur* desperta-lhe a memória, ele é acometido por uma embriaguez. Mas, segundo Benjamin (1991), essa embriaguez não é um êxtase, mas a posse de um saber. Não se trata de ser atingindo sensorialmente por imagens, mas de se apossar do vivido, do experimentado. O *flâneur*, nessa visão, adquire um saber sobre a cidade, não um saber qualquer, mas um saber que é sentido, como diria, depois, Pessoa (1994, p. 144), “aquilo que em mim sente, está pensando”.

A *flânerie* traz um elemento que, ao preservar um ritmo, um caminhar, preserva a própria individualidade. Essa atividade reconduz o *flâneur* a si, a um retorno sobre si. Depara-se com as mudanças, entrelaça interior e exterior, presente e passado. Há no *flâneur* a evocação do já passado, e certo alheamento ao presente:

A rua conduz o *flâneur* a um tempo desaparecido. Para ele todas as ruas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para a mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância (BENJAMIN, 1991, p. 185).

A temporalidade tratada por Benjamin (1991) é central, pois traz a questão de uma existência em que a temporalidade do sujeito é regida diferentemente da temporalidade cronológica. A temporalidade do sujeito não o conduz propriamente a algum lugar específico, mas o leva a si, a um tempo perdido que é resgatado imageticamente.

O *flâneur* é uma figura em torno da qual se condensam as experiências da Modernidade, que circunscreverão, entre outros temas, o da melancolia e do ócio.

Baudelaire examina as máscaras de sua época, uma por uma, procurando conhecê-las por dentro. Entre os diversos papéis, destaca-se o *flâneur* por sua característica trickster ou personagem passe-partout. Ele pode encarnar no dandy, no apache, no colecionador, no catador de lixo e em muitos outros papéis. O traço específico desse personagem 'sem nenhum caráter' é a disponibilidade para o jogo teatral e a metamorfose (BOLLE, 1994, p. 370-371).

Esses temas, caros ao decadentismo, também serão examinados.

O *flâneur* e o privilégio e a morte do ócio

O *flâneur* é caracterizado pelo ócio, na medida em que não se insere na produção.

Freud (1996c, 1996d, 1996e), em seus trabalhos *Mais além do princípio de prazer*, *Totem e tabu* e, fundamentalmente, *O mal-estar na civilização*, esclarece que o estado natural do ser falante é o ócio, que é necessário que algo o desperte desse estado, que uma *lei*⁸ lhe seja colocada para que ele aceda à cultura.

Vamos tomar o que nos traz Lacan ao dizer da inserção ser falante no simbólico⁹. Para Lacan (1998b) o *infans*, aquele que não fala, nasce

⁸ Lei: conceito que coincide com a instauração do desejo no ser falante. A interdição do incesto tem um valor de lei inconsciente, que instaura o desejo, na medida em que instaura a falta.

⁹ O simbólico equivale à linguagem articulada.

imerso no simbólico, mas para subjetivar-se é preciso aceder ao simbólico. Ou seja, a linguagem pré-existe ao sujeito, mas ele tem que aceder a ela.

Para trabalhar o que seria essa passagem, vamos nos reportar ao que é nomeado por Lacan (1998c) de *metáfora paterna* –. Como o nome já diz, trata-se de uma *metáfora* do pai e não apenas de um pai real.

A paternidade, para a psicanálise, coloca-se na ordem da linguagem, e não no campo biológico. Em seu trabalho *Totem e tabu*, Freud (1996d) recorreu à ordem mítica para abordar a “teoria do pai” em psicanálise.

Para falar do “lugar do pai” na psicanálise, vamos, primeiramente, de maneira sucinta, recorrer ao dístico natureza-cultura, assim como o foi formulado por Lévi-Strauss, trazendo uma maneira diferente de se pensar essa dualidade.

Ao recorrer ao que é inato e ao que é adquirido, Lévi-Strauss (1982) investiga critérios que possam distinguir o que é natural do que é cultural ao homem. Essa formulação antropológica estabelece que o que é da ordem *natural* deve obedecer a *leis universais*, e o que é da ordem *cultural* deve ser instituído a partir de um *conjunto de regras particulares de funcionamento*.

Diferentemente de outras correntes antropológicas, o estruturalismo proposto por Lévi-Strauss (1982) entrevê que as sociedades humanas, tendo regras particulares, devem ser consideradas em seu estado de cultura, mesmo aquelas a que chamamos de primitivas. A partir desse raciocínio, a sociedade humana opõe-se às sociedades animais, não mais considerando estágios de evolução ou progresso, mas o que é da estrutura de cada sociedade.

Lévi-Strauss (1982) depara-se, então, com uma única regra universal que ordena todas as culturas: as trocas matrimoniais; a proibição do incesto é o que vigora como lei universal de toda e qualquer cultura, ao mesmo tempo em que, ao ser considerada universal, se refere ao que é da natureza.

Encontramos aqui um problema de ordem temporal: ao mesmo tempo em que essa lei obedece a um critério da natureza, é indicadora da ordem da cultura, sua instituidora. Concluimos que, para Lévi-Strauss, a

proibição do incesto é o que marca uma passagem da natureza à cultura. Se, por um lado, pertence à natureza e define o que é universal, por outro lado, define a cultura, pois impõe sua regra entre fenômenos que não dependem dela originalmente.

Esse dentro e fora, marcado pela instituição de uma lei, de um lugar de passagem, leva-nos ao mito freudiano de *Totem e tabu* e de como se pode pensar a teorização “do pai” à luz da psicanálise; a de uma lei instituída que é geral e que, ao mesmo tempo, tem que ser particularizada.

O dístico natureza-cultura, à luz da psicanálise, é marcado por um conflito, o edípico, que se desenrola inconscientemente. Esse conflito, assim vivido pelos falantes, é o que possibilita que cedam ao registro simbólico, ou seja, que cada um seja particularizado a partir da instituição de uma lei, que será articulada, enquanto lei, ao *nome-do-pai* ou *metáfora paterna*.

Segundo o mito de *Totem e tabu*, forjado por Freud (1996d), havia, quando da horda primeva, um pai que tinha para si todas as mulheres e, aos filhos era vetado o acesso a elas. A tirania sexual exercida por esse pai carregava o ódio dos filhos e faz com que aquilo que era impossível individualmente – eliminar o pai – se realize quando tornado um ideal de todos os filhos.

Ao unirem-se, os filhos consumam a morte do pai primevo, devorando-o em ritual canibalesco. Assim, ao ingerirem, cada um, uma parte do pai, realizam a identificação com ele. O sentimento de ódio em relação ao pai, após o seu assassinato, converte-se em admiração e amor, advindos da ingestão simbólica; instaura-se o sentimento de culpa e o pai passa a ser amado como nunca fora anteriormente.

Se, por um lado, os filhos uniram-se para eliminar o pai, por outro lado, a eliminação desse pai converte a união em divisão: se o que todos os filhos queriam, a exemplo do pai, era se apossar de todas as mulheres, a morte do pai traz o advento de uma lei que é contrária a essa intenção: nenhum dos filhos poderá assumir esse lugar exclusivo, que era reservado ao pai.

A morte do pai traz a impossibilidade de se reintegrar esse lugar, de aceder a esse lugar. A morte do pai é simbolicamente a morte desse lugar.

A partir dessa impossibilidade colocada a cada um, institui-se a interdição do incesto. Cada um dos filhos renunciava à posse de todas as mulheres, embora tenha sido a possibilidade dessa posse mesma que os levou ao assassinato do pai.

Com a morte do pai, surge a possibilidade de vida nos filhos. Ocupar o lugar do pai fica vetado a cada um, que viverá sob o império de uma lei: o fato de haver castração, ou seja, de estar sob a interdição do incesto.

A morte comparece como a possibilidade de fazer circular uma lei, nomeada por Lacan (1998c) de metáfora paterna –. A introdução da lei, portanto, se dá pela via do recalque de um significante que vem representar o sujeito para outro significante, o que possibilita que ele aceda ao simbólico.

A natureza do sujeito, no mito forjado por Freud (1996f), é a de estar fora da cultura, e somente uma lei universal é que pode inseri-lo nesse contexto. O ócio indica, portanto, um lugar de transgressão.

Verificamos que há uma aproximação entre natureza do sujeito e ócio. Para ser retirado desse lugar e lançar-se na cultura, o ser falante há de comportar a morte, mas uma morte que instala a vida. O ócio é, imaginariamente, correlativo ao retorno a uma época perdida, que imprime a nostalgia daquilo que nunca houve, a tentativa de restabelecer o desde sempre perdido, que só pode ser inferido a partir de uma ordem mítica.

Por outro lado, há uma concepção de ócio que não se opõe necessariamente ao trabalho, mas que é parte integrante do trabalho.

Trataremos aqui do artista. Ao artista é reservado um ritmo de trabalho diferente daquele reservado aos trabalhadores comuns. A sua produção não pode ser contabilizada através de horas, mas a partir de uma outra ordem, a da criação.

A arte – sejam as letras, a pintura, a escultura, a música e a dança – é um elo de ligação que foi preservado entre a realidade e o mundo

imaginativo. O artista é aquele que, através de um mecanismo de sublimação, transforma o vazio em estética. O ócio é, pois, parte integrante do seu processo de trabalho, na medida em que dispõe desse *tempo desperdiçado* para impressionar-se, para ser tocado por algo que o leve à produção.

Em seu trabalho *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1996g) estabelece uma diferença entre a imaginação do escritor criativo e as fantasias. Para ele, o escritor criativo estabelece um vínculo real entre a fantasia e a realidade. Ainda de acordo com o autor, a fantasia é um sucedâneo do brincar infantil – pois um prazer, uma vez experimentado, dificilmente é abandonado – com uma diferença: no brincar infantil as crianças estabelecem um elo com a realidade e não se envergonham de suas brincadeiras. Ao contrário, os adultos preferem confessar seus fracassos a dizerem suas fantasias, que não mantêm elo com a realidade.

O escritor criativo, através da produção de um saber, mantém um elo entre a imaginação e a realidade.

A fantasia está no cerne da loucura e também das atividades artísticas. Não é por acaso que o povo repete: “De poeta, médico e louco todos temos um pouco”. Podemos dizer que é a escrita, no caso do escritor, que faz elo com a realidade, que dá um estatuto outro ao escritor, diferentemente do louco que se encerra em suas fantasias.

Schnitzler (1999, p. 44) aborda a questão da criação e da fantasia em seu conto *Meu amigo ypsilon*, e o encerra dizendo: “Fantasia caprichosa dourada! Aproxima-te de um de nós, lisonjeira, com fragrante amizade, e o transformas no mais feliz dos loucos, o poeta; como um inimigo atacas o outro e o transformas no mais lamentável dos poetas: o louco”.

O ócio, para Bolle (1994, p. 374), adquire formas diversas ao longo da história. Na sociedade feudal, por exemplo, era um privilégio dos poetas. Nessa sociedade, a isenção de trabalho era um privilégio que, conforme o autor, encontrou raízes na *polis* grega, na qual o trabalho de artesãos, escravos e comerciantes era menosprezado por Platão e Aristóteles. Segundo o autor, o ócio dos aristocratas era: “uma das atualizações históricas do desejo mítico de ser isento de trabalhar. Numa perspectiva crítica, trata-se de uma deformação, na medida em que a folga

de uns poucos privilegiados se baseia no trabalho escravo de muitos, que os sustentam”.

Na sociedade burguesa do Segundo Império francês, as características do ócio aristocrático encontraram expressão no *flâneur*, caracterizado como figura antinômica ao espírito do seu tempo. A *flânerie* aos poucos vai cedendo lugar às leis da economia capitalista, e termina por extinguir-se. O *flâneur* era aquele que vivia de rendas, extinguindo-se enquanto tipo, na medida em que quase se extinguíam também suas fontes de renda, assim como crescia uma hostilidade em relação a essa figura.

O *flâneur* e o ócio do colecionador

Em contraponto ao *flâneur*, encontramos o homem de negócios, figura central na Paris de Luís Felipe¹⁰. O burguês, que separa a vida de negócios da vida doméstica, o faz através de uma fantasmagoria. Enquanto homem de negócios, “que dá conta da realidade” (BOLLE, 1994, p. 378), ele resguarda-se, através do interior de sua moradia, de qualquer reflexão sobre a dimensão social ou individual. O autor ainda cita que “À esfera doméstica cabe a tarefa de amenizar e camuflar a realidade prosaica dos negócios e dos conflitos sociais. Monta-se um aparato de ilusões – a chamada ‘cultura burguesa’, que vai desde o estilo de morar até às atividades artísticas”.

O burguês, nessa atitude, passa a identificar-se com o colecionador, aquele que pretende reunir em sua morada, isto é, em torno de si, o próprio universo. Esse “abreviado do universo” proporciona ao seu proprietário uma posição de contemplação à distância do mundo. Benjamin (1991) chama-o “homem estojo”, isolado entre as quatro paredes.

Mas o colecionador pode assumir uma imagem dialética. O colecionador pode ser aquele que junta os restos, assim como a criança “que se sente irresistivelmente atraída pelos restos que sobram em construções, nos trabalhos de casa ou de jardim, de costura ou de marcenaria” (BOLLE, 1994, p. 380-381). Para ele, o trabalho “tem um

¹⁰ Luís Felipe também foi cognominado O Rei Burguês.

poder mágico de concentração, condensando os elementos dispersos”. Assim, através do objeto material, pode dizer do espírito da sua época, ou como é ressaltado por Baudelaire, evocar o trabalho do historiador:

Eis um homem que tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou e esmagou - ele registra e coleciona. Compila os anais da desordem, a cafernaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento em seu tesouro, e se atém ao entulho [...] (BOLLE, 1994, p. 381).

No colecionador, o que importa não é o objeto a colecionar, mas a função que o acúmulo de “tesouros”, sejam eles a arte ou lixo, imprime ao proprietário da coleção, aí está o universo reunido a seus pés.

O *flâneur*, a melancolia barroca e o tédio decadentista

Embora o termo melancolia seja rodeado por uma atmosfera romântica, trata-se de uma afecção profunda do desejo, caracterizada por uma perda específica, ao próprio eu¹¹.

Para falar da melancolia, Freud (1996b, p. 275) compara-a ao luto:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto.

As características encontradas na melancolia são comuns às encontradas no luto: desânimo, desinteresse pelo mundo externo, inibição de qualquer tipo de atividade. Mas, a melancolia dispõe de uma única característica da qual o luto prescinde: a perturbação da auto-estima. O

¹¹ Eu: é o equivalente a ego, sede da consciência e também lugar das manifestações do inconsciente. Na Segunda Tópica, Freud diferencia as instâncias eu, isso e supereu, atribuindo ao eu a instância de registro do imaginário, das identificações e do narcisismo (FREUD, 1996f).

trabalho do luto consiste em, durante um certo tempo, elaborar a perda do objeto amado. É um trabalho doloroso que, quando concluído, libera o *ego* a um retorno à realidade.

A melancolia também pode referir-se a uma perda, a uma reação à perda do objeto amado, mas essa perda é mais de natureza ideal. Como exemplo, Freud (1996b) fala da noiva que se vê com o noivado rompido. Em outras vezes, o melancólico sabe de uma perda, mas não consegue perceber conscientemente o que perdeu:

Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (FREUD, 1996b, p. 277-278).

No luto há um esvaziamento do mundo, que é representado como pobre e vazio, ao passo que, na melancolia, há um esvaziamento do próprio *ego*. O sujeito torna-se desprezível, sem valor, degrada-se perante todos. No melancólico uma parte do *ego* coloca-se contra a outra, e é julgada como seu objeto. As auto-recriminações que são feitas a si mesmo, são pois, “recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o *ego* do próprio paciente” (FREUD, 1996b, p. 280).

Freud (1996b) considera que o *ego* assume o objeto idealizado perdido, incorpora-o, dando, como exemplo, a mulher que lamenta que o marido se encontre preso a uma esposa tão incapaz e, na verdade, está acusando o marido de ser incapaz. As auto-recriminações sempre estão ligadas ao conflito amoroso que culminou com a perda do amor e funcionam como uma máscara que vela o verdadeiro estado das coisas.

O processo da melancolia advém, primeiramente, da ligação da libido a uma pessoa particular, num momento de escolha objetual. Por um desapontamento com relação à pessoa amada, a relação objetual é rompida, ou nas palavras de Freud (1996b), destroçada, sem que haja um novo investimento objetual da libido retirada desse objeto. Essa libido é retirada

do objeto para o *ego*, estabelecendo uma identificação do *ego* com o objeto abandonado (diferente de objeto perdido):

Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetual se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação (FREUD, 1996b, p. 281-282).

A melancolia traz, segundo Kaufman (1996, p. 328):

um colapso da imagem especular. [...] o fato do sujeito melancólico não saber o que perdeu no objeto e tentar eliminar as consequências da perda pelos efeitos da identificação narcísica, indicaria bem que, através do objeto, ele visava uma imagem em que a menor modificação poderia provocar seu próprio desmoronamento.

Falta ao melancólico uma imagem narcísica constitutiva, que o faz identificar-se ao nada.

O negativismo do melancólico centra-se no fato de que ele não nega o mundo, nem a existência das coisas, mas esse entorno nada lhe concerne. A melancolia, enquanto afecção, age sobre o sujeito não do ponto de vista da percepção, mas do afeto. Para o melancólico, não há alternativas que não sejam ou o ideal ou a morte.

Bolle, em 1991 compara o *flâneur* à *Melancolia*¹², famosa gravura de Dürer, que é analisada por Benjamin (2013) no seu trabalho sobre o drama barroco alemão, pois para ele, a melancolia barroca corresponde ao tédio moderno.

Para Benjamin (2013), *flâneur* e *Melancolia* trazem, na dialética da composição, a concentração e a dispersão. A gravura de Dürer exhibe a imobilidade dos seres, o seu desengano diante dos sonhos, sob o abrigo da

¹² A gravura *Melancolia*, de Albrecht Dürer foi produzida em 1514 e é famosa, também, por incluir o quadrado mágico no qual são colocados os números 15 e 14.

irradiação da melancolia, ao passo que o *flâneur* em um caminhar incessante sobre a metrópole faz um contraponto à estática dos seres.

A melancolia barroca encontrava em si uma perda, assim como podemos concebê-la na afecção. Tratava-se da perda de um ideal, um ideal que não se encarava enquanto perdido, pois era revertido para si.

E o tédio, que movimento faz? Trata-se de um desgosto, do nojo, da repulsa ao que se é colocado. É uma reação que não se volta para o outro através de si, mas que traz um desprazer ao eu por causa do entorno.

Enquanto a melancolia traz a perda do outro, que é absorvida pelo eu, o tédio traz a noção de perda do outro, a noção de que não há mais possibilidade de encontrar identificação em um ideal. Nesse sentido, podemos dizer que o tédio aponta para o niilismo dos decadentistas.

O dândi

O que podemos dizer do dândi? Contemporaneamente, o termo nos aparece mais no sentido depreciativo de “*janota, almofadinha*”, do que de sinônimo de “*homem que se veste com extremo apuro*”, segundo definição de Ferreira (2010). Mas, para dizer do dândi, que aparece como uma das figuras centrais do *triângulo do dispêndio*, é preciso ir além da aparência ou do senso comum e trazer à tona o espírito do dandismo.

Para Baudelaire (1995, p. 870), os dândis “não têm outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar”. O dândi é aquele que vive de renda. Herdeiro de grandes fortunas, abomina qualquer trabalho. A vulgaridade passa ao largo do dândi, sua vestimenta impecável significa uma distinção e não um apego à elegância, daí o seu caráter transgressor. O dândi marca, através da roupa, uma individualidade, uma exceção, recusando-se a fazer série.

O *dândi*, uma das extremidades do *triângulo do dispêndio*, é uma figura central da modernidade, na medida em que representa um contraponto a ela, sendo, nas palavras de Baudelaire (1995, p. 872), o “último surto de heroísmo na época da decadência”. O dândi desdenha a burguesia e sua mediocridade, pois é: “Um homem que pelo seu estilo de vida sofisticado, pelo seu culto à perfeição estética, física, erótica e

intelectual, protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos (honra, erudição, elegância, generosidade etc.)” (OEHLER, 1997, p. 206).

Outro aspecto marcante do dândi é o culto a si mesmo, pois assim, segundo Baudelaire (1995, p. 871), ele pode: “sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões”.

Essa característica narcísica do dândi pode também ser interrogada à luz freudiana.

O termo narcisismo deriva do mito grego e traz, em sua etimologia grega, *narké*, uma relação com o narcótico, o entorpecimento. Trata-se de um investimento libidinal do sujeito sobre si mesmo, tomando a si mesmo como um objeto.

Em seus trabalhos, em particular no *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud (1996b) parte de que o narcisismo é constitutivo do ser falante: o narcisismo é um momento tanto intermediário quanto necessário que se dá entre o auto-erotismo e o amor objetal. Esse narcisismo que é constitutivo poderá encontrar expressão quando, ao amar, o sujeito priva-se de uma parte dele, investindo-o sobre a pessoa amada, e o tem de volta, numa substituição ao amor que lhe é dirigido pelo outro. Há, na relação amorosa, um empobrecimento do *eu* daquele que ama, mas, ao mesmo tempo, ao ser correspondido no amor e possuir o objeto amado, esse *eu* é enriquecido novamente.

O dândi é aquele que se recusa a uma ilusão, à ilusão amorosa. O culto a si mesmo, essa posição narcísica é o que o leva ao tédio, ao *spleen* baudelairiano. Na sua recusa ao outro, ao que vem do outro, cria um isolamento tedioso. Mas o dândi deve ser visto em sua imagem dialética. Se por um lado ele se recusa às ilusões, como, por exemplo, à ilusão amorosa que o colocaria à mercê dos outros, ele representa uma ilusão.

Segundo Junqueira (1995), o dândi é uma figura que vai se revestir de uma máscara, de uma maquiagem, de todo o artifício que estiver ao seu dispor, na medida em que abomina tudo que é da ordem do natural, atitude essa que visa corrigir a imperfeição natural.

Nessa fuga do natural, Junqueira (1995, p. 69) nos traz:

o poeta, ou fugia da dor intolerável, ou a assumia, mas apenas sob o disfarce estético da maquiagem. Entenda-se, pois, que a máscara do dândi, se de um lado é artifício, de outro não deixa de ser algo que se lhe aderiu à pele para sempre e tão profundamente que não mais lhe foi possível arrancá-la.

Para Baudelaire, o dândi é a expressão de uma alma sutil, que descortinou a sua verdadeira natureza e por isso mesmo precisa afastar-se dela, recobri-la com o refinamento, a disfarçá-la a cada instante (BENJAMIN, 1991). Podemos dizer que mais do que usar uma máscara, representar um simulacro, o dândi encarna a máscara que veste, ele é a artificialidade.

O dândi, em sua resistência, representa uma oposição à trivialidade. Para Baudelaire (1995, p. 872), o dandismo, que é uma instituição muito antiga – sobre a qual ele cita os modelos: Cesar, Catilina e Alcebiades – surge: “em épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada”.

O dandismo é, na visão baudelaireana, formado por “homens sem vínculos de classe”, segundo Baudelaire (1995, p. 872), que resistem a se colocar sob o império do dinheiro ou do trabalho. Ele ainda compara os dândis a tribos de chamados selvagens, que seriam os remanescentes de grandes civilizações desaparecidas. Seriam, finalmente, os “representantes do orgulho humano”. Assim como tribos selvagens resistem a adaptar-se às novas civilizações, o dândi resiste a embarcar na proposta da modernidade.

Para Benjamin (1991, p. 94), a figura do dândi é gerada a partir de um estado de trabalho dos ingleses na Bolsa de Londres. Enquanto especuladores, tinham que reagir diante das variações, sem, no entanto, trair suas reações: “o conflito que assim se gerava foi utilizado pelos dândis na própria encenação. Elaboraram o engenhoso treinamento necessário para dominar esse conflito. Aliaram a reação fulminante a atitudes e mímicas relaxadas e mesmo indolentes”.

Benjamin (1991) considera possível associar a representação, os trejeitos adotados pelo dândi, a fisionomia convulsiva, a um “satanismo natural”.

Partindo desse ponto, temos que o dandismo pode fazer relação com o satanismo, tema explorado pelos românticos e também pelos decadentistas.

Na literatura decadentista, porém, o satanismo e o dândi associam-se a Heliogábalo, um dos “imperadores loucos da decadência romana” (BRUNEL, 1997, p. 656), que foi mitificado como uma figura paradigmática de um período de decadência de Roma.

Heliogábalo foi um imperador adolescente, de vida breve e escandalosa, que se transformou em um mito no século XIX, representando a dissolução da moral romana. Ele traz a representação satânica dos vícios e das paixões. Heliogábalo foi associado ao sentimento de decadência. Segundo Gerthoffert, personagens *heliogabalescos* foram apresentados por Mallarmé, que cria Herodiade, ou o Des Esseints, de Huysmans. D'Annunzio e Oscar Wilde também tinham familiaridade com o mito e, mais contemporaneamente, o autor cita Antonine Artaud, que publica em Paris, em 1934, *Héliogabale ou L'anarchiste couronné* [Heliogábalo ou o anarquista coroado] (BRUNEL, 1997).

O mito do “efebo excêntrico, uma variante do mito da decadência”, segundo Brunel (1997, p. 657) alia, portanto, o tema do dandismo ao do satanismo.

Das observações de Benjamin (1991), extraímos, também, que o dândi nos remete ao tema do simulacro e resgata a decadência, que traz o tema da ruína a reboque.

A representação, a máscara, o recobrimento das emoções gera uma figura próxima ao simulacro, tema muito bem explorado por Mucci (1994). A figura do dândi é correlata a um artificialismo que subverte a ordem natural, daí o seu caráter transgressor, de reação ao estabelecido e que traz em si a falência. O dândi é a representação de uma classe em ruínas, ou a representação da própria ruína, de restos que sobrevivem narcisicamente nessa figura.

A resistência que emanava da figura do dândi acaba por ter seus dias contados. Na medida em que o mundo capitalista avança, essa figura, que vive de rendas e da dilapidação do próprio patrimônio, se extingue juntamente com ela. Como bem observou Baudelaire, é uma figura das

transições, que tende a se perder com a consolidação da modernidade, deixando sua marca, entretanto, como um protesto aos caminhos seguidos, à memória perdida (BENJAMIN, 1991).

O estilo da escrita decadentista: uma marca dandista?

O estilo da escrita decadentista traz uma marca correlativa aos personagens do *triângulo do dispêndio*: o excesso. Esse excesso, aliado ao refinamento, à individualização, faz correlação com a figura do dândi. Por outro lado, o dândi está ligado a uma incursão que faremos, através de Paes (1987, p. 5-28) ao *arte-novismo*.

O texto decadentista aproxima-se da estética do *art nouveau*, que se instalou a partir do trabalho de artesãos de várias nações europeias que, embora sem ligações, tinham um ideal comum: imprimir uma estética própria em oposição ao neoclássico e ao neogótico, utilizando-se de materiais e técnicas novas, que foram disponibilizados a partir da civilização industrial.

O *art nouveau* tinha duas características fundamentais: a ênfase no ornamental e a preocupação em conciliar o artificial com o natural, o que, de início, coloca-nos diante de uma contradição. O artificial era apresentado em linhas sinuosas, serpenteadas, entrelaçadas, mas é importante esclarecer que esses ornamentos não eram acrescentados aos objetos, eles nasciam da própria estrutura das coisas, “constituem uma unidade esteticamente indissolúvel a forma do ornato e a forma do objeto ornamentado” (PAES, 1987, p. 22). Balaustradas, volutas, o retorcimento da madeira, a ornamentação por flores, frutas, folhas, caracterizaram esse estilo. Os ornamentos *arte-novistas* são orgânicos, brotam em si, não são sobrepostos a objetos.

Essa unidade *arte-novista* assemelha-se à construção do texto decadentista, que brota da efusão de termos e detalhes, mas que não são adereços, constituem o próprio texto e contexto, ou, nas palavras da professora Flora Di Paoli Faria, em aula no mestrado, *o faz um texto labiríntico*.

O artifício, marca da paixão decadentista, se apresenta não somente nos ambientes, mas também na escrita propriamente dita. A

escrita acompanha metaforicamente o ambiente ou a essência do próprio personagem, fazendo emanar do estilo da escrita a própria representação desses.

O *art nouveau* teve uma tendência de imbricar o natural e o artificial, de estetizar a vida cotidiana dos homens através da elegância e do refinamento, e esse refinamento nos faz, de algum modo, associá-lo ao dândi. A partir dessa associação, podemos dizer que a máscara da qual se reveste o dândi também é encontrada na escrita. A escrita, enquanto máscara, vela e, ao mesmo tempo, revela uma essência.

Segundo Paes (1987, p. 27), a escrita decadentista faz correlação, *avant la lettre*, com o *arte-novismo*, pois o “esteticismo *art-nouveau* palpita embrionariamente nas páginas de *Às avessas*”. Esse autor chama a atenção para o *embrionariamente*, na medida em que o *art nouveau* se desenvolveu posteriormente à publicação de *Às avessas (À rebous)*, romance de Huysmans.

Para Paes (1987), a volúpia do ornamental, característica do *arte-novismo*, faz relação com a escrita decadentista, numa transgressão à economia. O excesso é uma marca que essas estéticas têm em comum, como pode ser visto em uma passagem descritiva de *Às avessas*:

Para a exploração da sonoridade das palavras peregrinas e exóticas, nomes de gemas como *cimófanos* ou *hidrófanos* - bizarras designações latinas de plantas como *Amorphophallus achinopsis* ou *Encephalartos horridus*; para a incorporação de estrangeirismos ou barbarismos ao vocabulário corrente mercê da dispensa de aspas ou itálicos; para os paradoxos do tipo *deliciosos miasmas* ou *encantadoras corrupções* a espertar de quando em quando a atenção do leitor, rompendo-lhe as associações convencionais de idéias; [...]; para o recurso à alegoria onírica, como no pesadelo de des Esseintes, como o espectro montado da Grande Sífilis e a flor carnívora do Sexo (PAES, 1987, p. 27, grifo do autor).

Paes (1987, 28) ainda cita que “A *nevrose*, o tédio e a decadência, três valores negativos na escala do bom senso burguês” foram tornados positivos a partir da estética decadentista, ainda no dizer de Paes, numa “irrepetível equação às avessas”.

Os temas decadentistas, em particular o do excesso, nos trazem outra questão: o excesso é correlativo ao tema da falta.

Não seria o excesso, estilo da escrita decadentista, correlativo ao *arte-novismo*, o que nos possibilita falar de uma falta radical que habita o ser e que, por sua vez, faz correlação com a decadência do fim de século?

Essa falta não está exibida também na figura do dândi?

E, ao falar de falta, como não falar também da mulher, a quem uma falta radical é imputada?

Partimos, assim, para a terceira ponta do *triângulo do dispêndio*.

A mulher representada pela prostituta ou lésbica

A lésbica e a prostituta são representações da mulher em que ela aparece pertencente a grupos marginais.

Por que representar a mulher sob o uma ótica oposta ao feminino que nos traz o senso comum?

Esse deslocamento da figura feminina nos resgata o horror causado pela mulher, no que ela representa – assim como a chuva frente aos dias ensolarados –, a saber: a própria exceção.

Para trabalhar essa questão, vamos iniciar com uma representação grega do feminino, através do mito de Medusa.

O mito de Medusa traz fascinação e horror, revelando uma contradição. Espelho e máscara rondam-no, ou seja, admitem uma ligação imaginária. “Essa terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo, para o qual Medusa oferece a máscara, é mãe” (BRUNEL, 1997, p. 621-622). Segundo o autor, a Medusa ocupa um lugar de símbolo, é “a figura do Outro assustador, da negatividade absoluta”.

Vamos partir das articulações do mito de Medusa à castração, que Freud (1980a) faz, no trabalho *A cabeça da Medusa*, na medida em que *decapitar* está associado a *castrar*.

O terror suscitado pela Medusa está ligado à visão de algo terrível, e Freud relaciona-o à visão, pelo menino, dos órgãos genitais femininos:

O terror da Medusa é assim um terror de castração ligado à visão de alguma coisa. Numerosas análises familiarizam-nos com a ocasião para isso: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça de castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos, e, essencialmente, os de sua mãe (FREUD, 1980, p. 329).

Geralmente, em obras de arte, os cabelos da Medusa são representados por serpentes e estas, para Freud, fazem relação com o complexo de castração.

A serpente é um símbolo do pênis, e a profusão desses símbolos, o excesso deles, denota uma falta. Há sempre uma correlação entre excesso e falta, pois quando há muitos, equivale a dizer que não há nenhum. Para Freud (1980a, p. 319-320), ainda:

A visão da cabeça da Medusa torna o espectador rígido de terror, transforma-o em pedra. Observe que temos aqui, mais uma vez, a mesma origem do complexo de castração e a mesma transformação de afeto, porque ficar rígido significa uma ereção. Assim, na situação original, ela oferece consolação ao espectador: ele ainda se acha de posse de um pênis e o enrijecimento tranquiliza-o quanto ao fato.

A cabeça da Medusa toma o lugar de uma representação dos órgãos genitais femininos, isolando esses efeitos horripilantes dos dispensadores de prazer. Mas a questão da castração, ou melhor, do complexo de Édipo-castração, traz, inicialmente, a premissa de uma atribuição universal do pênis, o que pode nos aclarar um pouco as articulações de Freud.

A premissa da atribuição universal do pênis está colocada em Freud (1980b), em particular no seu trabalho sobre *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*.

Não há nada mais parecido, na face da Terra, do que um menino e uma menina, com a exceção dos seus sexos. Mas, geralmente, o que se considera é: o menino tem e a menina não tem.

Por que não consideramos que o menino tem, a menina tem, mas são diferentes? Nessa questão, há sempre a elisão da diferença. Podemos nos perguntar o porquê disso, ou como se dá isso.

Os meninos têm um pênis e, à visão da genitália feminina, mais especificamente à da mãe, eles julgam que podem perder o que têm, ou seja, se há alguém que não tem, eles também podem vir a não ter.

As meninas não têm um pênis, mas à visão da genitália masculina, julgam que podem vir a ter um, ou seja, se há alguém que tem, elas também podem vir a ter.

A premissa da atribuição universal do pênis, traz, pois, uma questão imaginária. O pênis passa a ser o correlativo do falo, representação de uma atribuição de valor. Cada família, em sua história, valoriza uma atribuição de valor: inteligência, beleza, graciosidade, fama, dinheiro etc. Ter ou ser o falo estará pautado, para cada sujeito, em uma determinada atribuição de valor.

O interessante é que a ameaça de castração habita os dois seres, tanto os do sexo masculino, quanto os do sexo feminino, trazendo, pois, a questão da constituição do ser falante, que está submetido a uma falta radical. O falo, enquanto correlativo do pênis, é um símbolo de completude e, ao mesmo tempo, de falta.

Em última instância, o mito da Medusa nos coloca diante dessa dialética. Fala-nos da incompletude pela qual o sujeito é marcado. Atribuí-lo à mulher, traz à tona a questão da premissa da atribuição universal do pênis, o que coloca o sujeito diante de uma ameaça e, ao mesmo tempo, na possibilidade de encontro com a completude, na medida em que eliminar a diferença é sagrar a existência do *um*.

Esse mito traz, portanto, a dificuldade em se lidar com a diferença, colocando o outro como uma representação monstruosa. A exceção feminina, que é oposta à premissa universal do pênis, traz em si a questão da falta.

A beleza meduséia foi um dos temas abordados pelos decadentistas, e pode ser referendada por Baudelaire:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja qualidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se se quiser, cada uma por vez ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento [...], o primeiro seria inaceitável (PRAZ, 1996, p. 43).

O horror causado pelo mito é resgatado enquanto beleza, pois, já para os românticos, a beleza pode ser encontrada nas coisas que parecem contradizê-la.

Segundo Praz (1996, p. 45): “A beleza do horrível não pode certamente considerar-se como uma descoberta do século XVIII, ainda que somente aí a idéia alcançasse a consciência plena”.

O resgate do mito traz uma correlação entre prazer e sofrimento. Ou nas palavras de Gide, “As mais belas obras dos homens são obstinadamente dolorosas” (PRAZ, 1996, p. 46). Aqui vale uma ressalva: para a psicanálise, não há prazer sem dor.

O sofrimento traz um gozo, mas a dor é parte constitutiva do prazer. Podemos dizer que a dor causada revive, inconscientemente, a dor da castração. A dor está associada a uma dor vivida na infância, que traz a questão da incompletude do ser falante, a sua possibilidade de produzir, de buscar algo que recubra, com o prazer, a dor sentida e eternamente revivida.

Podemos nos perguntar, agora, o que o mito da Medusa, que tanto fascinou os decadentistas, tem em comum com as representações femininas colocadas na terceira ponta do *triângulo do dispêndio*.

Podemos dizer que a prostituta e a lésbica trazem a questão da falta evocada no mito da Medusa, ou, mais precisamente, a questão da incompletude do sujeito.

É importante frisarmos que essa questão que se apresenta na estética do fim de século XIX é correlativa com a crise das certezas. A

modernidade, trazendo um novo ideário burguês, instalava, também, a descrença em uma causa.

A prostituta traz a questão do dinheiro. E, para Benjamin (1991, p. 240), “o dinheiro na prostituição compra o prazer e se torna a expressão de vergonha”. Ele cita Casanova, que conhece o mecanismo do pagamento, no qual o dinheiro não é correlativo apenas de pagamento ou presente.

O amor da prostituta é, sem dúvida, venal. Mas não a vergonha do seu cliente. Essa vergonha procura um esconderijo para este quarto de hora, e acha o mais genial de todos: o dinheiro. São tantas as nuances do pagamento como as nuances do jogo amoroso – lento ou rápido, furtivo ou violento. O que quer dizer isto? A ferida rubra de vergonha no corpo da sociedade segrega dinheiro e se cura. Ela se cobre de escaras metálicas. Deixemos ao *roué* [sabido] o prazer barato de se acreditar impudente. Casanova bem o sabia: o atrevimento lança na mesa a primeira moeda: a vergonha cobre cem vezes a aposta, para não vê-la (BENJAMIN, 1991, p. 240).

A prostituição apresenta-se, pois, como um jogo. Aquele que procura a prostituta acredita estar pagando por sua vergonha e, por outro lado, a prostituta só pode se colocar nessa condição porque crê que recebe, acolhe a vergonha alheia, através de um pagamento.

A simpatia pela prostituta, já declarada pelos românticos, é compartilhada pelos decadentes. Baudelaire abre uma senda para esse “amor” que:

Destrói não só a organização moral e social do sentimento, mas também as bases do próprio sentimento. Ela é fria no meio das tempestades de paixão, é e permanece o espectador superior da lascívia que desperta, sente-se solitária e apática enquanto outros estão extasiados e inebriados - em suma, ela é a réplica feminina do artista. Dessa comunidade de sentimento e destino surge a compreensão que os artistas da decadência mostram ter por ela. Sabem como eles próprios se prostituem, como abdicam de seus mais sagrados sentimentos e como vendem barato seus segredos. Essa declaração de solidariedade com a prostituta completa o distanciamento dos artistas em relação à sociedade burguesa (HAUSER, 1998, p. 917).

Estamos, mais uma vez, diante de um jogo de ilusão, onde o simbólico comparece para efetuar a realização desse jogo, desse simulacro.

Benjamin (1991) traz um distintivo que marca a prostituição no fim de século XIX. O fanatismo pelas máscaras, pelo simulacro, acaba por dar um tom também encobridor à prostituição; esse velamento, observa ele, nada tem a ver com hipocrisia, mas com o fazer semblante, com um certo artificialismo. Cita, como exemplo, moças que habitavam pensões e recebiam pessoas estranhas à hora do jantar. Essas moças vestiam a máscara de moças de boa família, decoro, cordialidade e, para retirá-la, participavam de um jogo de intrigas.

Benjamin (1991, p. 242) vê na prostituição a decadência do amor:

[...] quando se considera a prostituição não tanto como um elemento antagônico ao amor, mas sim como a sua decadência (sobretudo na forma cínica praticada nas galerias parisienses, no final do século). O aspecto revolucionário se insere, então, espontaneamente, na decadência das galerias.

Sendo o amor um ideal, ele é recusado pelos decadentistas, que encontram no seu correlativo decadente, a prostituição, a sua tirania na forma mais crua, na medida em que “O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 266).

A figura da lésbica traz, como já vimos, uma questão de transgressão. É a natureza desse amor que, cantado, traz um lugar relevante, retirando-o da exclusão.

[...] o jovem Baudelaire já possuía uma sensibilidade bastante apurada para as formas especificamente modernas do amor e que, muito provavelmente inspirado por Fourier, desejava elevar a heroínas de sua poesia justamente as representantes daquela forma de amor que representava o maior dos escândalos para os homens da época: as lésbicas (OEHLER, 1997, p. 247).

Essa iniciativa traz a concepção de “um grande arrazoado da revolução sexual e uma rejeição da falocracia”, segundo Oehler (1997, p. 247), e a exaltação do homoerotismo e do erotismo sem finalidade. Vemos, aqui, que a exaltação da lésbica faz, portanto, correlação a um traço diferencial do decadentismo: não haver uma causa a defender.

A exaltação do homoerotismo surge em contraposição ao amor burguês, que se torna objeto de escárnio. Os burgueses eram representados como: “homens que se dedicavam de corpo e alma ao dinheiro, que usam as mulheres para chegar ao dinheiro e o dinheiro para conquistar as mulheres, como eternos traidores e traídos, como tirano familiar raivoso, ou como imbecil metido em camisolão e gorro de dormir” (OEHLER, 1997, p. 251).

A representação do amor através do homoerotismo é uma reação ao estabelecido, retomando os gregos, que acreditavam ser o amor homossexual o mais verdadeiro, na medida em que não se baseava em uma finalidade.

A representação da mulher como lésbica ou como prostituta traz a representação das circunstâncias de uma época, ou, como diz Baudelaire a respeito das mulheres de Delacroix, em contraponto às de Devéria e Gavani: “As mulheres de Delacroix, ao contrário, não carregam essa marca externa do tempo com os sinais de sua ascendência social [...] elas são modernas pela constituição de suas almas: pelo tédio, pela melancolia, pela neurose e pelo dandismo” (OEHLER, 1997, p. 254).

O que importa, para o final do século XIX, é incluir a mulher enquanto figura que participa dessas mudanças, e podia fazê-lo privilegiando as mulheres de classes marginais.

Segundo Oehler (1997, p. 256) “Ambos, mulheres e trabalhadores, lutavam contra o mesmo adversário, o inimigo jurado de toda a emancipação, o burguês moderno”.

Baudelaire situava a representação antinômica de burguês/amor e burguês/espiritualidade em um contexto político-social. O amor burguês era, portanto, “um objeto de escárnio, sátira e caricatura” (OEHLER, 1997, p. 247).

Diante desse quadro, de uma relação sexual burguesa marcada pela insensibilidade, egoísmo, etc, Baudelaire resgata Lesbos, e exhibe um amor de confiança, intimidade, delicadeza. Para ele, há uma conexão entre os temas do andrógino, da lésbica, da mulher estéril com a “violência destrutiva da intenção alegórica” (BENJAMIN, 1991, p. 155).

Para Benjamin (1991, p. 160), a imagem da mulher como lésbica representa “um protesto da modernidade contra a evolução técnica”, na medida em que a mulher começa a participar dos processos produtivos e sua feminilidade se vê ameaçada, a ponto de traços masculinos virem a ela se incorporar.

Nesse sentido, Benjamin (1991, p. 160) crê que Baudelaire, sendo sensível a essa mudança, subtrai essa característica, dando “um acento puramente sexual a essa evolução da mulher”.

Se, por um lado, o *triângulo do dispêndio* exhibe os tipos dos quais fizemos um recorte, faz conexão também com outros temas, alguns dos quais já trabalhados neste estudo, como a melancolia, a beleza meduséia, o ócio, a morte, o tédio, o narcisismo, a exceção, o excesso, dentre outros.

Os temas que encontramos na trama decadentista são aqueles percebidos como relevantes no fim do século XIX. Os poetas, *antenas da raça*, como foram definidos por Pound (1996), capturaram esses traços, e nos ofereceram o saber literário impregnado das transformações e modos de vida desse final de século.

Há, entretanto, um tema que não foi tratado especificamente no *triângulo do dispêndio*, mas que faremos incluir como um traço diferencial do decadentismo, na medida em que ele comparece na trama decadentista, impregnando ou mesmo construindo os personagens: a *nevrose*. Esse tema também dará ensejo a outros temas.

Nevrose: o acolhimento do inconsciente

Os textos decadentistas contam com personagens que desfilam suas *nevroses* e a *nevrose* nada mais é do que o termo francês para a neurose, como já foi observado anteriormente.

No final do século XIX, Sigmund Freud, que inaugurou a psicanálise, estava na França, enquanto médico, neurologista, fazendo estudos com Charcot, na Salpêtrière. A partir dos estudos de Charcot, Freud descobre que alguns sintomas como a cegueira ou a paralisia, por exemplo, eram diagnosticados, mas não provinham de nenhuma lesão orgânica. Esses sintomas, que impediam seus portadores de ver ou andar, eram eliminados sob a hipnose (JONES, 1989).

A doença somática era, portanto, exibida e não mais considerada um *fingimento* ou *maldição*. Esse acolhimento de uma doença que se rebate sobre o corpo e tem uma causa psíquica e não unicamente orgânica, é o que vai possibilitar o acolhimento do inconsciente.

Freud inaugura a psicanálise a partir de uma escuta, o que indica uma mudança na posição da figura do médico. Se, por um lado, o médico é aquele que tem um saber sobre a doença, Freud colocou esse saber do lado do paciente: havia um saber sobre a doença, e esse saber estava do lado do paciente e somente as associações-livres poderiam abrir essas trilhas.

A neurose, pois, no final do século XIX, passou a ser considerada uma doença à qual se dava importância.

A neurose sempre existiu, mas a nomeação desse estado, a atribuição psíquica, comparece somente no final do século XIX. A histeria deixa de ser uma marca demoníaca na passagem do século. Oferecia-se tratamento à neurose ao invés de fogueiras às histéricas (neurose histérica).

Mas, se Freud cava um lugar ao qual faz comparecer a neurose enquanto possível de ser tratada, a questão central da teoria freudiana, o sujeito, traz uma ferida narcísica à humanidade.

Para trabalhar a questão da neurose (obsessiva e histérica), da psicose e da perversão, as três estruturas clínicas, Freud elabora um arcabouço teórico, através do método dialético. Em seus textos metapsicológicos ele inclui os conceitos fundamentais, e, em suas obras completas, relata casos clínicos, a partir dos quais vai construindo a teoria. Em Freud é impossível compreender a teoria dissociada de uma prática. Nesse arcabouço teórico, concebido a partir de uma prática, o conceito

central é o de sujeito, cuja compreensão, hoje em dia, já vem acrescida das elaborações lacanianas.

O sujeito, antes de Freud, era o sujeito cartesiano, o sujeito do conhecimento. A concepção freudiana de sujeito traz um descentramento do sujeito em relação ao “eu” (ego). O sujeito, para Freud, desconhece sua própria verdade. É o sujeito da linguagem.

À luz da transferência – um dos conceitos fundamentais da psicanálise, motor da prática analítica – Freud percebe que, sendo o recalque o fundamento da ordem discursiva, o mesmo opera no nível da linguagem, e toda e qualquer condução da cura se dá a esse nível, descobrindo, a partir daí, uma linguagem própria do funcionamento do inconsciente.

A maneira singular de estrutura do inconsciente é análoga ao que Freud nomeia de processo primário, regido por processos de condensação e deslocamento, análogos aos processos de metáfora e metonímia. Em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Freud (1980c) dá um exemplo do processo de condensação e deslocamento, através do que ocorre com ele mesmo, durante uma viagem de trem.

Ele está dizendo ao seu companheiro de viagem que os homens da Bósnia e Herzegovina aceitam a morte resignadamente. Quando morre algum parente próximo, dizem: “Herr, o que mais se pode fazer?”. Ao contar esse episódio, Freud lembra-se que, por outro lado, eles não aceitam resignadamente a impotência sexual, preferindo a morte a que permanecer nessa condição. Mas, ao mesmo tempo, reprime esse pensamento, pois não crê que seja um assunto a ser tratado com o companheiro de viagem, e desvia o assunto para um afresco que vira na capela de Orvieto. Quer lembrar-se do nome do autor do afresco, mas recalca-o; os nomes que lhe vêm à memória são Bottitelli e Boltraffio (FREUD, 1980c).

Posteriormente, Freud (1980c) lembra-se que os afrescos a que se referia eram de Signorelli. Intrigado com seu ato falho, pois sabe que o esquecimento de nomes próprios sempre traz algo de recalque, investiga as conexões que fez. Apresentaremos a figura 1 que se encontra em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, a fim de melhor ilustrar o exemplo:

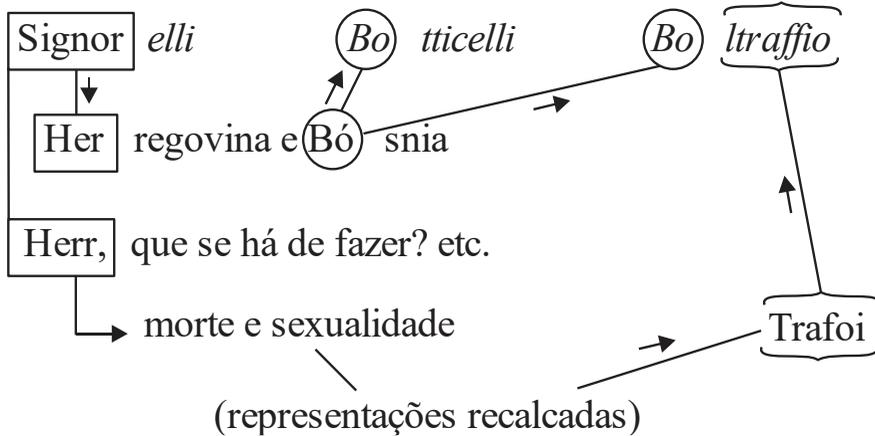


Figura 1 – Esquema linguístico. Fonte: Freud (1980c)

Ao analisar o esquecimento do nome próprio, conforme o demonstrado no esquema acima, ele chega à conclusão de que não podia lembrar o nome Signorelli, porque esse Signor (*it. Senhor*) fazia relação com Herr (*al. Senhor*) e com Her (Herzegovina), o que aludia ao que ele havia pensado sobre morte e sexualidade, a respeito daquele povo.

Por outro lado, Boltraffio fazia relação com Trafoi, cidade do Tirol, de um paciente de Freud, que acabara de se suicidar devido a problemas de impotência sexual. Freud acabara de receber essa notícia e esforçava-se por excluir esse assunto dos seus pensamentos.

Esse é um dos exemplos que ele nos dá com relação aos atos falhos que, contrariamente ao que se pensa, jamais são arbitrários.

Um exemplo que nos vem, e é da ordem do senso comum, é a troca de nomes próprios quando se trata de uma relação entre apaixonados.

Quando o namorado ou namorada troca o nome do par amoroso pelo de um *ex*, por exemplo, jamais há perdão. Nesse caso, um dos poucos, aceita-se que haja sobredeterminação na troca de nomes próprios, ou seja, acolhe-se o que possa ter vindo do inconsciente.

A introdução do pensamento freudiano como um campo de saber levanta uma questão central: o inconsciente só é apreendido por seus efeitos.

O sujeito, para a Psicanálise, é o sujeito da pulsão e não do instinto. É a pulsão que marca a constituição do sujeito.

Lacan (1986, p. 137), no Seminário I, reporta-se à questão da constituição do eu, dizendo:

A *Urbild*, que é uma unidade comparável ao eu, constitui-se num momento determinado da história do sujeito, a partir da qual o eu começa a assumir suas funções. Isso equivale a dizer que o eu humano se constitui sobre o fundamento da relação imaginária.

O “eu” tem uma função de estruturação da realidade e essa função deve passar por uma alienação fundamental, que constitui a imagem refletida de si mesmo, que é o *Ur-Ich*.

O “eu” é o lugar do logro. Ao falar da constituição do “eu”, Lacan (1986) fala dessa constituição imaginária, que é correlata ao que Freud chamou de narcisismo. Vale dizer que nessa elaboração há de se considerar o pulsional.

A pulsão, definida topologicamente como o que se situa entre o psíquico e o somático, é um conceito dinâmico, admitido *a priori*.

A pulsão difere do instinto, tendo em alemão os termos *Trieb* e *Instinkt* para designá-los respectivamente. A pulsão confere ao falante uma particularidade: a de não trazer inscrito um comportamento sexual.

O objeto sexual do falante não é pré-determinado em relação a seu sexo – que também não é pré-determinado biologicamente – mas vem a ser constituído de acordo com uma elaboração psíquica que se dá durante o Complexo de Édipo-castração, processo esse vivido inconscientemente, onde o sujeito é marcado por uma outra ordem. Isso nos coloca que o objeto da pulsão é sempre parcial, o que equivale a dizer que a satisfação pulsional é sempre parcial. Não há encontro com o objeto que seja pleno. É nisso que dizemos que o sujeito falante é habitado por uma falta radical.

A concepção de sujeito para a psicanálise – cuja marca primordial pode ser resumida em: sujeito constituído pela linguagem e sujeito da linguagem, que desconhece sua própria verdade – coloca-nos, mais uma vez, diante do sujeito decadentista.

Como vimos durante o trabalho, esse sujeito, afetado pela *nevrose*, aparece em íntima relação com a cidade, é afetado por seu tempo. Podemos, portanto, nos indagar: esse sujeito, diante das possibilidades que lhe são oferecidas pela vida moderna, não estaria percebendo (ou estaria consciente da) a fragilidade da sua constituição enquanto ser-falante, enquanto sujeito do inconsciente, o que o faz entregar-se ao niilismo?

O decadentismo seria coincidente com a perda das certezas, não somente em relação ao seu entorno – a cidade –, como também com relação ao próprio eu do ser falante.

A representação do simulacro, da ruína, da decrepitude, não estaria também fazendo relação com a representação desse sujeito faltoso?

Essas questões também serão observadas na pós-modernidade.

A LITERATURA NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE: ruptura, continuidade ou imbricamento?

Estudar o decadentismo, estética finissecular, coloca questões, na medida em que também passamos por um fim de século. Mas é preciso dizer que esse retorno a uma estética que foi pouco visitada pela história da literatura se dá porque as questões que a permearam, rebatem-se, novamente, no fim do século XX.

Entendemos que a literatura traz algo de singular pois sua fruição não nos remete somente ao passado, mas institui-se enquanto presente:

O que é contingência de todo discurso histórico -- trazer em si as marcas do presente -- torna-se uma necessidade interna na história literária, porque os *atos* de que ela se ocupa não aconteceram, como os da história, uma vez só e só no passado, mas continuam a acontecer a cada leitura nova. O velho Lanson já observava: O objeto dos historiadores é o passado: um passado do qual só subsistem índices e restos, com a ajuda dos quais reconstitui-se sua ideia. Nosso objeto também é o passado, mas um passado que permanece: a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 25, grifo do autor).

O retorno a uma estética do século XIX tem por objetivo estabelecer um diálogo entre essa estética e a contemporaneidade, mais precisamente a contemporaneidade maranhense, a fim de questionarmos, a partir do poema *Litania da Velha*, a atualidade – ou diferença – dos seus temas. Para emprendermos esse caminho, vamos passar pela questão de um “passado-presente”, de um passado atualizado, que nos é colocado pela literatura.

Um passeio histórico pela modernidade e pela pós-modernidade

Vamos, primeiramente, delimitar alguns termos a que faremos referência e que, particularmente na literatura, tornam a confusão maior ainda: Idade Moderna, modernidade, modernismo e pós-modernidade.

A Idade Moderna é o período que se inicia do século XVI até o século XX e pode ser dividida, segundo Berman (1986, p. 15), em três grandes fases: a primeira, do início do século XVI até o fim do século XVIII; a segunda, que se inicia com a Revolução Francesa, a partir de 1790; e a terceira, que se inicia no século XX. Se nós vivemos a quinhentos anos da inauguração da Idade Moderna, a modernidade “desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias”.

O termo Modernidade compreende esse período de quinhentos anos e também se refere, mais especificamente, “ao grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180). A Segunda metade do século XIX representa a agudização da crise de valores que se instala a partir da Idade Moderna e que se inaugura com o Renascimento.

Por outro lado, no contexto literário, modernidade e modernismo referem-se a coisas diferentes. O termo modernismo é empregado para designar as vanguardas do início do século XX¹.

O conceito de pós-modernidade é, num consenso geral que ocupa os teóricos das últimas décadas do século XX, um “conceito frágil, impreciso, paradoxal” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179).

O conceito de pós-modernidade, inaugurado no campo da sociologia, passando pela arquitetura e pelas artes plásticas, “passou

¹ Note-se que não há consenso sobre a utilização do termo modernismo. O termo não é universalmente entendido como designando as vanguardas do início do século XX. Os hispano-americanos chamam de modernismo ao movimento estético inaugurado por Rubén Darío, em 1888, com o livro *Azul...*

rapidamente para a teoria literária, onde ele é menos pertinente”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179).

Embora a pós-modernidade tenha como emblema a negação do tempo sucessivo, o prefixo pós, ao nomeá-la, já indica uma sucessão.

De um modo geral, não há consenso na inauguração desse período, que ora é remetido aos anos 50, ora aos 60 e aos 70. Como convenção, pode-se estabelecer que se iniciou depois da Segunda Guerra Mundial.

O que o pós-modernismo possibilita em suas formulações teóricas – filosóficas e estilísticas – é uma leitura sincrônica de autores que hoje são considerados pós-modernos e que se encontram há algumas ou muitas décadas de hoje, como é o caso de Borges ou Cervantes, por exemplo. Se a possibilidade de leitura sincrônica não é inédita na literatura, a aceitação de que tudo pode ser revisitado, reavaliado e relativizado, abre nova fronteira.

Para Berman (1986), a história da modernidade (século XIX) pode ser dividida em três fases.

Na primeira fase há uma experimentação do que seria a vida moderna, as pessoas “têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos pudessem ser compartilhados” (BERMAN, 1986, p. 16). Essa fase pode ser representada pelo pensamento de Jean-Jacques Rousseau, que alude a *Le tourbillon social*, representante das conturbações vividas pelo homem moderno.

O homem moderno, nessa fase, colocava-se em contradição consigo mesmo. Havia uma convivência pacífica das contradições, - belo e horrendo, bom e mau, etc. - que denotavam a ruptura com o pensamento da tradição. A incerteza permeia o homem moderno, que não sabe como reagir, assim como o personagem de Rousseau, Saint-Preux, que ao sair do campo para a cidade, escreve a sua amada, Julie, sobre as suas apreensões com relação à vida citadina, mostrando-se aturdido, é alguém que:

Sonha desesperadamente com algo sólido a que se apegar, mas ‘eu vejo apenas fantasmas que rondam meus olhos e desaparecem assim que os tento agarrar’. Essa atmosfera -- de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto expansão e auto desordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (BERMAN, 1986, p. 18).

A primeira fase traz, portanto, o homem moderno aturdido, perdido de seus ideais, querendo se apegar a um outro ideal que o diga, mas não encontra certeza que o faça crer nesse novo ideal eleito. Embora já esteja lançado na contradição, ele recebe a transformação como algo que lhe é exterior. Ele é parte integrante das transformações, participa desse processo mas, ao mesmo tempo, o turbilhão social o suplanta.

A segunda fase conta com aqueles que vivem a dicotomia de ter vivido em um mundo que não era espiritual e nem materialmente moderno e agora vivem todas as transformações advindas da modernização. Essa fase, vale ressaltar, é correlativa ao decadentismo. Há uma nova paisagem que se delineia, como vimos no capítulo sobre o decadentismo.

Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir de seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade (BERMAM, 1986, p. 18).

Essa fase da vida moderna é extremamente importante porque os pensadores, escritores, artistas que nela viveram puderam compreender suas contradições. “O fato básico da vida moderna, conforme a vê Marx, é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base” (BERMAN, 1986, p. 19).

Essa contradição tão contundente no século XIX, e que é exposta através de Marx, Baudelaire, Daumier, Poe e outros, traz uma virtude fundamental: as interrogações levantadas “ficam ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena”. Com Nietzsche temos, assim como em Marx, a ironia e a dialética das correntes históricas. O que ele chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo” foram frutos dos próprios ideais cristãos e, ainda segundo o autor: “integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo” (BERMAN, 1986, p. 21).

O pensamento nietzschiano mostra que tudo está impregnado de seu contrário. Para o pensador, o homem do amanhã, em oposição ao homem do hoje, é aquele capaz de criar novos valores. O que Nietzsche (1998) nos indicava, era que não se tratava de uma mudança de valores, mas de uma mudança dos valores que fazem os valores, a transvaloração.

Se, por um lado, essa fase da vida moderna trazia a ironia, a contradição, a dialética, ela “conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida” (BERMAN, 1986, p. 22).

Para Berman (1986, p. 35), pois, é preciso um retorno ao século XIX para que possamos pensar ou criar os modernistas do século XXI. Para ele, essa lembrança é uma volta às raízes, nutrir-se delas, é uma forma de “crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã”.

O século XIX traz, portanto, algumas características que podemos alcançar devido a uma certa distância que dela tomamos, possibilitando a construção de um quadro que configura o momento histórico dessa época.

A terceira fase traz as características de pós-modernidade, representadas pelo século XX e mostra a expansão vertiginosa, que inclui a virtualização e a globalização. Essa fragmentação da modernidade, segundo Berman (1986, p. 17), se estabelece fundamentalmente no século

XX e nos coloca diante de uma “era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade”.

Berman (1986, p. 23) levanta a questão de que, embora o século XX seja inegavelmente o mais criativo em idéias e obras de qualidade, “não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas”.

Se os pensadores do século XIX eram sensíveis às contradições modernas, sendo, ao mesmo tempo, “entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições”, para Berman (1986, p. 24-28), os pensadores do século XX adotam uma posição “monolítica” diante das contradições da modernidade, oscilando entre “um entusiasmo cego e acrítico ou condenando-a segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica”. Essa dicotomia se presentifica, para o autor, até a década de 60, quando o modernismo pode ser dividido “grosseiramente” em “três tendências”, com base em sua atitude diante da vida moderna como um todo: afirmativo, negativo e ausente.

Representando a terceira tendência, de ausentar-se da vida moderna, procurou-se uma arte auto-referida; entre arte e vida moderna estabelece-se uma ausência de relação. Essa primeira tendência, portanto, isola de seu contexto a historicidade.

A segunda tendência, a atitude negativa, estabeleceu uma relação de destruição em relação à tradição. Destruir os valores, colocá-los abaixo, sem qualquer proposta de reconstrução. Elimina-se, assim, a contradição. A força negativa nega a força afirmativa e positiva em relação à vida.

A terceira tendência traz a visão afirmativa do modernismo. Ela é coincidente ao aparecimento da pop-art, no início da década do século XX. Pretendia-se eliminar fronteiras entre os campos de saber, introduzir a interdisciplinaridade. Esse projeto moderno também foi autodesignado de pós-moderno. Esse movimento surge em reação aos modernistas da década de 50 que se tornavam rígidos e solenes. Ele parece fazer reviver as

contradições modernas que tanto perturbaram modernistas do século XIX. A ressalva que Berman (1986) faz a essa tendência, é que seus adeptos não souberam se desenvolver numa posição crítica, deixando de discutir os limites éticos que permeiam o mundo criativo. Se, por um lado, as iniciativas da década de 60 falharam, elas tiveram o compromisso de atualização da modernidade.

Para Berman (1986), a década de 70 foi insípida, fazendo uma ressalva apenas à presença de Foucault. As visões imaginativas que permearam os projetos modernos da década de 60 ficaram ausentes naquela década. Para ele, os problemas da modernidade foram eclipsados dos anos 70, que viram surgir pequenos grupos de interesses privados, vivendo em mônadas.

Berman (1986) diz que só é possível retomar um modernismo dinâmico e dialético, como o do século XIX, a partir de um retorno.

Paz (apud BERMAN, 1986, p. 34, grifo nosso), reforçando a ideia da necessidade de um retorno, lamenta que a modernidade:

Tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro: a modernidade se tornou incapaz de retornar às suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação.

De um modo geral, o pós-moderno traz um ponto de fuga das contradições, que se catalisam e, ao mesmo tempo, se esfacelam. O fim do século XX traz, também, o niilismo imperante no fim do século XIX. Algo foi entrevisto no fim do século XIX que poderia remeter a uma transvaloração, como foi dito anteriormente, mas perdeu-se. Haveríamos que pensar a subjetividade para poder encaminhar algumas questões que se colocam a partir dessa perda.

Por estarmos voltados para questões da literatura, vamos traçar um percurso do moderno e do pós-moderno do ponto de vista literário.

A leitura sincrônica da literatura: o relativismo temporal e a particularização do seu saber

A linearidade do pensamento ocidental, de origem judaico-cristã, nos traz a história como uma sucessão de fatos, e essa lógica também permeou a história da literatura.

Movimentos literários foram e ainda são academicamente estudados enquanto opostos e sucessivos uns aos outros, embora tragam sérias dificuldades didáticas, na medida em que há uma preocupação em se delimitar características estilísticas. Com isso, há literaturas que ficam à deriva, autores que não são estudados, que não se deixam enquadrar em nenhum movimento. Ao atribuímos uma linearidade à história da literatura, algo fica sempre de fora. Ou como ressalta Perrone-Moisés (1998, p. 49), os grandes autores nunca são encaixados nos grandes movimentos estéticos vigentes em uma determinada época, estão sempre adiantados ou atrasados e cita, como exemplo, Baudelaire: “Baudelaire é clássico ou moderno, romântico, parnasiano ou simbolista? Seus poemas permitem, topicamente, cada uma dessas leituras; e o conjunto invalida todas”.

A literatura, nessa vertente linear, pretendendo encaixar os escritores nos movimentos estéticos, assume uma perspectiva sociológica e não propriamente estética.

A literatura – diferentemente da história – trabalha com “objetos passados-sempre-presentes”, o que poderia deixá-la mais livre, na visão de Perrone-Moisés (1998), isto é, colocá-la em uma outra ordem que não fosse apenas linear e sucessória.

O século XX, entretanto, traz uma interrogação sobre a linearidade temporal:

a rapidez da informação, dos deslocamentos espaciais, a convivência desordenada das imagens que a reprodução fotográfica introduziu, a televisão domesticou e a internet levou a uma proliferação global incontável por qualquer razão ordenadora, tudo isso nos obriga a viver num simultaneísmo sem outra lógica senão a que lhe quisermos ou pudermos dar (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 29).

Se o que vivemos hoje em dia é uma simultaneidade, essa simultaneidade vivida, essa invasão de informações desordenadas, colocamos questões sobre a linearidade temporal, e a literatura é um caminho para pensarmos sobre ela.

Críticos literários e também escritores, como Pound, Paz, Borges, Eliot, Calvino, trazem, de modo geral, a possibilidade de conceber a literatura como um sistema de relações, a partir de uma visão sincrônica em oposição a uma visão diacrônica.

A essa visão crítica da literatura, Perrone-Moisés (1998) interroga se propor uma visão sincrônica é dizer que não há progresso na literatura. Por outro lado, afirma ser difícil falar em progresso em literatura, porque o progresso pressupõe o novo e não se pode dizer, por exemplo, que um clássico não seja novo. Nesse viés, a literatura aponta para uma atemporalidade ou, pelo menos, para uma particularidade temporal.

Podemos dizer que um clássico é atual, por exemplo, o *Édipo Rei*, de Sófocles, ou a *Medéia*, de Eurípedes, na medida em que atualizamos a sua leitura. Fazemo-la atual, presentificamo-la na atualidade e, ao mesmo tempo, nós a lemos com um olhar contemporâneo, encontrando signos ou significantes do presente.

Os escritores-críticos citados trazem ainda que: “a história literária não é concebível em termos de uma linha traçada e conhecida uma vez por

todas, porque a literatura (recepção e produção) é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 39).

Assim, podemos pensar que as leituras presentes podem alterar o passado a partir de uma atribuição de valor. Essa função da leitura traz uma inversão à linearidade do conceito de progresso.

Pensamos sempre na alteração do presente com o jargão “é preciso mudar”, mas não costumamos pensar na possibilidade de alteração do passado. Quando o fazemos, é sempre na vertente de poder “consertar alguma coisa”, de remediar e não de *revalorar*. A alteração do passado aparece sempre como algo da ordem da ficção científica, pela utilização de alguma “máquina do tempo”, como no filme *De Volta Para O Futuro* ou mais contemporaneamente pela possibilidade de utilização do espaço virtual, como nos filmes *Matrix* ou *O Décimo Terceiro Andar*. A alteração do passado é pensável, haja vista os filmes citados, mas para que isso ocorra, algo – a máquina do tempo ou o espaço virtual – fazem esse transporte no tempo. Teria a literatura essa função?

De um modo geral, a alteração do passado se dá pela alteração do discurso nos filmes de ficção científica e, de um modo geral, uma atualização da leitura também vai trabalhar com o discurso. Estamos, pois, diante do campo da linguagem. Em ambos, trata-se de refazer um discurso, seja alterando-o pela máquina do tempo ou pelo espaço virtual, seja imprimindo uma outra leitura dos significantes.

Mas, se as leituras trazem a possibilidade de atualização da literatura, podemos nos interrogar por que a literatura nos permite essa atualização.

A literatura traz em si essa ambigüidade presente no sujeito falante. Tem algo de permanente e algo que pode ser visitado. Há uma essência que permanece e que faz com que saibamos o que é poesia, ou pelo menos que pensamos saber o que ela é; por outro lado, a poesia é a que sempre

escapa, é constituída por interstícios, que deixam brechas para várias leituras.

Os escritores-críticos do século XX apontam, numa concepção sincrônica, para as questões estéticas e a-históricas da literatura, o que os leva à essência perene da arte literária. O que fica dessa concepção, é que “na literatura não há objetivo final a alcançar, nem progresso a aspirar.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 59).

O que muda na literatura, em cada momento histórico, são os meios de se atingir um apocalipse – considerando que cada grande obra é a realização total da história anterior, na visão de Perrone-Moisés (1998) – isso implica, ao mesmo tempo, na variação dos apocalipses anteriores – isto é, vão assumindo outras valorações a partir dos novos sistemas de leitura. Nesse sentido, as leituras da literatura são sempre provisórias.

Essa provisoriedade das leituras da literatura é algo que pode nos dar uma pista. Por que a literatura nos permite essa provisoriedade da leitura? O que é que não permite uma leitura única da literatura? Estamos, novamente, diante da linguagem.

A literatura é aquela que abre sentidos e não os fecha, deixando a porta sempre entreaberta.

Podemos dizer que, considerar uma sincronia da literatura sem, ao mesmo tempo, desprezar a sua história, é poder particularizar esse campo de saber.

Vamos considerar o relativismo temporal da literatura a partir de uma citação de Eliot:

O sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas como sentimento de que o conjunto da literatura europeia desde Homero, e dentro dela o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 30).

Eliot, ao formular uma concepção sincrônica da poética, nos dá licença para dizer que a literatura pode ser lida como um significante, assim como o formulou Lacan, pois, para Eliot, “o passado deveria ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13).

A literatura escapa, portanto, de uma marca *sígnica*², colocando-nos diante da simultaneidade, que é própria do significante lacaniano.

Há uma atemporalidade que rege a literatura e também uma atemporalidade que rege o sujeito.

O saber que a literatura revela não pode ser entendido como um saber que evolui com o passar dos tempos, na medida em que não há um sentido último para a literatura, em particular para a poesia: “Ela nos convoca a um encontro com a falta, ainda que falta de sentido” (MARTINS, 1998, p. 8).

Podemos dizer apenas que esse saber é *reatualizado* através de outras leituras, na medida em que não é um saber “acabado”. Ou no dizer de Mallarmé (2009, não paginado), “a poesia remunera a imperfeição das línguas”.

Em se tratando do processo de criação na literatura, assim como no processo de constituição do ser falante, o que está em jogo é a linguagem.

O que constitui a literatura é a linguagem, assim como o sujeito é constituído na linguagem e pela linguagem. O que vemos, na literatura, é que ela é regida por um saber, isto é, não é constituída pela ordem do conhecimento. E podemos dizer também que, porque ela não está submetida a um sentido último, pode ser reatualizada.

² Na leitura lacaniana do signo linguístico saussureano, o conceito e a imagem acústica não estão soldados juntos. A barra que separa o significante do significado é entendida por Lacan como um recalque, como veremos adiante (LACAN, 1998c).

O sujeito da psicanálise, por sua vez, é aquele que está dividido, constituído, por um lado, pelo conhecimento e, por outro, pelo desconhecimento, a que chamamos de um saber não-sabido; o sujeito psicanalítico é aquele que desconhece sua própria verdade.

Se a literatura se constitui, atualiza-se, presentificando uma falta, (isto é, não traz um sentido último) podemos dizer que é mesmo em ser faltosa -- sempre metafórica ou metonímica – que reside seu mistério. Somente diante da falta que porta é que pode ser atualizada, revelar-se.

O poeta e o escritor trazem um saber, um saber que se diferencia do conhecimento, na medida em que usam a linguagem de uma maneira diferente daquela que é utilizada pelos demais homens. O poeta não se *utiliza da* linguagem, ele a serve, para servir-se dela. Ou no dizer de Paz (1982, p. 338): “Os homens servem-se das palavras; o poeta é seu servidor. [...] A linguagem cria o poeta e, só na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior, ele é por sua vez criador”.

Nesse sentido, o que faz diferença, em se tratando da poética, é a relação de sentido que a poesia evoca, na medida em que o poeta é aquele que se faz da poesia, ou seja, aquele que se sabe a partir da poesia. Tanto na criação como na leitura, a poesia faz o poeta ou o leitor. Trata-se, pois, de seus efeitos.

A palavra se presta a equívocos, e são esses equívocos que sempre se pretende que fiquem de fora dos processos de comunicação – na medida em que tudo se pretende a uma ordenação temporal linear – que comparecem na poesia enquanto outra possibilidade de leitura.

Em outras palavras, “a poesia transgride as normas impostas pelo sistema da língua” (MARTINS, 1998, p. 8).

Assim como o poeta, que se faz a partir da palavra (poética), o sujeito, para a psicanálise, se faz também a partir da linguagem.

A leitura lacaniana do signo saussuriano e o relativismo temporal do sujeito

Vamos dizer de uma formulação lacaniana a partir do signo lingüístico saussuriano, para indicar que, nessa leitura, Lacan aponta para uma simultaneidade lingüística, denominada por Freud de processo primário, em oposição ao processo secundário da linguagem, para fazer uma correlação com a leitura sincrônica que a literatura possibilita.

A formulação freudiana institui dois processos de funcionamento psíquico denominados processo primário e processo secundário. O processo secundário seria correlativo ao recalque, a uma ordem que institui um sujeito.

O sujeito é instituído numa ordem discursiva a partir do recalque. Assim, dizemos que o recalque instaura o sujeito. O processo primário é um processo que escapa ao recalque, é correlativo ao funcionamento do inconsciente, que aponta para um deslocamento ou uma condensação do significante.

É nesse sentido que, para a psicanálise, o sujeito tendo mergulhado na linguagem a partir do recalque, é sempre um sujeito faltoso, que desconhece a sua própria verdade. Assim como o poeta, que é constituído pela linguagem, dizemos que o sujeito é sujeito da linguagem. Ele é habitado por ela. O sujeito é sempre intervalar, se presentifica apenas nos interstícios da língua.

Se por um lado, a aquisição da linguagem traz a impressão de domínio dela, os equívocos, que ela permite, revelam a sua precariedade.

Em sua formulação sobre o signo lingüístico, Saussure (1989) atrela o significante ao significado, dizendo-nos que um conceito tem como correspondência uma imagem acústica. O conceito, ele chama de significado e a imagem acústica, de significante. O signo nos traz duas faces – significado e significante - que, para o autor formular a língua como

ciência, têm que estar “soldados juntos”, envoltos por um círculo (figura 2).

Saussure (1989, p. 18) rompe com a associação de um termo a uma coisa, ao formular o signo lingüístico, na medida em que o signo é o que une um conceito a uma imagem acústica. Há para ele, na constituição da língua, uma univocidade entre conceito e imagem acústica. Para tornar a lingüística uma ciência, o autor precisava mesmo dessa constituição unívoca do signo. Para isso, toma a língua como objeto integral da lingüística, pois ela “faz a unidade da linguagem”.

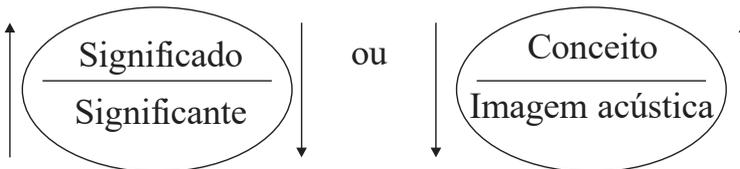


Figura 2 - Signo lingüístico. Fonte: Saussure (1989, p. 80).

O signo saussureano traz, portanto, uma univocidade da língua. Mas esse lugar que é dado à língua não deixa lugar aos equívocos. Para conceber, portanto, a língua como algo unívoco, sem deixar lugar para os equívocos, exclui-se o sujeito dela também.

Se considerarmos a possibilidade de uma língua trazer equívocos, podemos defini-la a partir de Milner (1987, p. 15): “uma língua entre outras, é um modo singular de produzir equívocos”.

A esse modo de particularizar uma língua, que a faz ser incomparável a qualquer outra, Lacan forjou o nome de *alíngua*. Em italiano, reforçando essa idéia, se diz em literatura que “traduzir é traír”, pois a literatura, que lida com os interstícios da língua, sabe dessa dificuldade.

Lacan (1998c), ao fazer uma leitura deslocada de Saussure, vai dizer que a linguagem é constituída por significantes. Ele nos diz que um significante pode remeter o sujeito a um outro significante e não propriamente a um conceito. Um significante, num exemplo clássico do próprio Saussure, “eu aprendo”, pode ser escutado também “eu a prendo”. Por isso, o autor cita que um significante é o que remete o sujeito a outro significante. Para ele não há a univocidade lingüística, na medida em que dessa operação há sempre um resto.

O sujeito passa a ser evanescente, intervalar; surge, sem sentido, entre dois significantes. A possibilidade de reconstituição da cadeia discursiva a partir do significante é a possibilidade de reconstituição do sujeito, da sua própria história a partir da enunciação.

E assim como há a possibilidade da reconstrução da história do sujeito, a partir do significante, também podemos pensar na reconstrução do passado a partir de uma operação na ordem discursiva. O que a psicanálise nos traz é a possibilidade de se pensar na materialidade do significante.

Eu aprendo S1 Imagem acústica S1 Eu a prendo S2 Imagem acústica S2

Eu aprendo s1 Conceito s1 Eu a prendo s2 Conceito s2

Eu a prendo S2

Eu aprendo S1

Eu aprendo S1

S2 enquanto um conceito (Eu a prendo) fica recalcado.

O sentido de aprender está, pois, ligado ao sentido de prender

Por exemplo, se digo *eu aprendo*, há uma imagem acústica, um significante S1 (*eu aprendo*) e um conceito, um significado S2 (*eu aprendo*),

mas ao escutar *eu a prendo*, ou seja, ao instituir um outro significado, um outro conceito para o significante S1, deixamos o conceito *eu aprendo* de fora. Temos uma substituição de um significante por outro significante.

Nisso, dizemos que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, à moda de uma linguagem e, nesse exemplo, opera da mesma forma que uma substituição metafórica, ou seja, por deslocamento.

Da mesma forma, nos processos metonímicos, temos uma substituição por condensação.

Ao querer dizer *eu aprendo*, deixamos passar *eu a prendo*. É através da reconstituição da cadeia discursiva, de uma releitura do significante que pode haver uma reconstrução da história do sujeito.

Nesse sentido, podemos dizer que a proposta de Eliot é correlativa à de Lacan, na medida em que ambos propõem uma alteração do passado a partir do presente.

Mas aqui temos que fazer uma parada para ressaltar a diferença entre o campo da psicanálise e o da literatura.

Se a psicanálise fala da reconstrução do sujeito e da materialidade do significante, o que a literatura nos traz é a possibilidade desse reconhecimento.

Se há a possibilidade de reatualização da literatura e a partir dela podemos reconstruir o passado, é o reconhecimento dessa possibilidade que atualiza a possibilidade do sujeito de se reconstruir e, ao mesmo tempo, de perceber a sua fragilidade. Esse é o efeito da literatura, brindar o sujeito com esse encontro faltoso. Dar-lhe a possibilidade de se olhar no espelho de uma maneira faltosa. É o encontro faltoso que a literatura traz – a partir de uma leitura que não está no poeta e se dirige a um outro, que pode lê-la de um outro lugar, pode atribuir-lhe um outro sentido – que nos permite pensá-la enquanto a metonímia do encontro faltoso do sujeito diante da língua.

Nesse sentido, podemos dizer que há uma correlação entre a falta que é constitutiva da literatura e a falta constitutiva do sujeito.

Modernidade e pós-modernidade na literatura: uma estranha temporalidade

Diante da modernidade literária, na visão de Perrone-Moisés (1998), as oposições entre os valores modernos (racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições) e pós-modernos (heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes, abandono das utopias artísticas) são falsas. As características apontadas como modernas muitas vezes não aparecem na obra de criação literária, na medida em que traços como o racionalismo e a crença no progresso são ocasionais na modernidade filosófica, social e política, mas não se encontram necessariamente na literatura. Os escritores modernos, por exemplo, no surrealismo, cultuaram a exploração do inconsciente e ainda:

conceberam a história da literatura não como uma linha, mas como um espaço percorível em todas as direções; não defendem o progresso linear nem a tecnologia (fazem crítica dos mesmos, por rejeição do primeiro ou por uso desviado da segunda); não defendem verdades absolutas (admitem todos a provisoriedade, isto é, o caráter histórico da escrita, da leitura e do julgamento); não apoiam instituições (ao surgirem, criticavam as academias e universidades, contestavam poderes estéticos estabelecidos, e forma rejeitados ou combatidos por isso mesmo). Em compensação, eles têm vários traços ditos pós-modernos: a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche etc. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 184).

Perrone-Moisés (1998) indica que podemos ver traços pós-modernos nos personagens modernos (ou antigos), como por exemplo, heróis problemáticos ou narrativas desconcertantes, características essas nomeadamente pós-modernas. Nesse sentido, portanto, a literatura mostra-se múltipla. Há sim, movimentos na literatura, internos, que a colocam em consonância com o projeto moderno; se por um lado, a literatura é múltipla e não pode ser estratificada em uma série de características exclusivas pertencentes a uma determinada época, por isso, nesse campo, o movimento da pós-modernidade pode ser considerado uma etapa da modernidade.

Há um certo movimento na literatura que é espiralar. Assim como podemos pensar a pós-modernidade como uma etapa da modernidade, podemos pensar também, na concepção de Perrone-Moisés (1998, p. 189), no romantismo como decorrência do projeto moderno, já estando lá:

As contradições internas do romantismo (subjetivismo e universalismo, irracionalismo e iluminismo, espiritualismo e materialismo, projeto e nostalgia etc.) permanecem ativas na modernidade. Revolta e ironia, utopia, contestação das regras, consciência e assunção do efêmero e autodissolução das artes – são propostas que, modificadas, mas não abandonadas, partem do Athenaeum, atravessam o primeiro e o segundo romantismos, manifestam-se nas vanguardas do século XX, e atingem sua consequência lógica (talvez terminal) na chamada pós-modernidade. O romantismo inaugurou uma era crítica que talvez esteja chegando, hoje ao seu término.

Muitas atitudes pós-modernas têm raízes românticas, sendo que a pós-modernidade abandonou, dela, segundo Perrone-Moisés (1998, p. 189), “a utopia, a nostalgia do absoluto, da totalidade, do sublime”.

O que vemos, portanto, é que a literatura, diferentemente da história, traz em si um saber atemporal.

A partir de Freud e da descoberta do inconsciente, a concepção cartesiana de sujeito passa a ser questionada. Se o ser falante é o ser do

conhecimento, da linguagem, estabelecido por um “penso, logo existo”, há algo que o sujeito desconhece e que é a sua própria verdade.

A assunção da verdade do sujeito é descentrada de um “eu” que tudo conhece, que tudo sabe e só pode presentificar-se através da linguagem, de um saber que escapa ao próprio sujeito, e que Freud (1996e), em contraponto ao dizer cartesiano, penso, logo existo, diz: lá onde o isso era, o sujeito há de advir. Ou nas palavras de Rimbaud (1981), O eu é um outro.

Esse saber des-coberto por Freud, retomado por Lacan, já está desde antes, formulado pela literatura. A literatura traz, a partir da poesia, esse eu enquanto um Outro, tesouro dos significantes. Possibilidade de atribuição de sentidos ao inominável.

Não se trata, portanto, de verificar características da modernidade na pós-modernidade, já que vimos a dificuldade em se lidar com esses conceitos na literatura, de fixá-los ou enquadrá-los, enfim, de pensá-los linearmente.

Moderno e pós-moderno imbricam-se na literatura, constituindo-se por avanço e retroação. Não se trata, pois, de pensar em ruptura ou continuidade, mas em um diálogo.

LITANIA DA VELHA: a criação e sua maternidade

A arte só pode ter um mínimo de glória se se revestir de dignidade, que é uma espécie de caráter que dá sustentação à forma e ao conteúdo da atividade artística. Esse caráter, que não deve ser confundido com o caráter do próprio artista, é a sinceridade e a verdade que o artista consegue imprimir na obra que realiza.

Arlete Nogueira da Cruz

Neste capítulo, estaremos voltados para o poema Litania da Velha (criação) e sua autora (maternidade). Iniciaremos com uma breve biografia da autora, passando à exposição do poema sobre o qual teceremos considerações.

Arlete Nogueira da Cruz

Arlete Nogueira da Cruz nasceu numa estação ferroviária, em Cantanhende, interior do Maranhão, às margens do rio Itapecuru, no dia 7 de maio de 1936, filha de Raimundo Nogueira da Cruz e de Enói Simão Nogueira da Cruz.

Raimundo e Enói, ao casarem-se, em 1934, viveram em Cantanhende até 1945, quando se transferiram para Coroatá, também interior do Maranhão, e lá viveram dois anos. Em 1948, mudaram-se para São Luís. Ainda em Cantanhende, tiveram cinco dos seis filhos: Arlete, Marilda, Haroldo, Nelson, Maria Helena e Arlindo, sendo que este último nasceu em Coroatá.

Seu pai, de Itapecuru, era descendente de italianos e de portugueses e trabalhava na Estrada de Ferro São Luís-Teresina, como Agente de Estação.

Sua mãe descendia de libaneses e de portugueses. Os antepassados maternos de Enói eram de Anajatuba, transferindo-se por volta de 1880 para Cantanhede, no antigo Campo das Pombinhas, onde o avô se estabeleceu, construindo uma vivenda de pedra e cal à beira do rio, no povoado que tinha à época aproximadamente 20 casas de palha.

Arlete Nogueira da Cruz é autora de seis livros que transitam entre a poesia e a prosa: *A parede* (romance), de 1961 e 2ª edição, de 1994; *As cartas* (cartas literárias), de 1969; *Compasso binário* (romance), de 1972; *Canção das horas úmidas* (poesia), de 1973; *Litania da velha* (poesia), de 1995 e 2ª edição de 1997; *Trabalho Manual* (prosa reunida), de 1998. Nesta edição, *As cartas* recebem o novo título de *Cartas da paixão*. No final do ano 2000 publicou *Contos inocentes* (conto), pela Imago, Rio de Janeiro.

É interessante notar que nos romances *A parede* e *Compasso binário*, temos a cidade de São Luís como cenário.

Em *A parede*, a cidade é retratada na década de 50, com seu conjunto arquitetônico, seus primeiros automóveis, os bailes e festas da sociedade, seus jornais e a presença do rádio. O romance traz, inclusive, o episódio da negociata entre Tancredo Neves e Vitorino Freire, a respeito da candidatura de Assis Chateaubriand como senador pelo Maranhão (CRUZ, 1994).

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

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

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

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

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

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

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

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

Podemos nos perguntar se os romances de Arlete Nogueira da Cruz já não traziam o embrião do que seria este seu poema *Litania da Velha*. Em discurso, no dia do lançamento da segunda edição de *A parede*, a

autora referiu-se a um plano de realizar uma trilogia, na qual *A parede* seria a primeira parte, sobre os anos 50 do Maranhão. Estaria trabalhando um segundo romance, disse ela, sobre os anos 70 e 80 e, afinal, um terceiro sobre os anos 90. Em afirmação recente obtida da própria escritora, ela foi categórica: “o terceiro romance não esperou o segundo, veio em forma de poesia que é essa *Litania da Velha*” (informação verbal)¹.

A autora é professora aposentada do Curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Em 1988 obteve o título de Mestre em Filosofia Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tendo apresentado a dissertação *Os conceitos de experiência e vivência em Walter Benjamin*, sob a orientação de Kátia Muricy.

Foi diretora do Teatro Arthur Azevedo (TAA) em um período difícil da vida brasileira, de 1973 a 1979, quando o palco do TAA se constitui em um dos raros espaços de resistência da São Luís naqueles anos.

Foi também diretora do antigo Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Estado, entre 1971/1972, e uma das responsáveis pela criação da Fundação Cultural do Maranhão, em 1972. Em 1980 foi presidente dessa Fundação e do Conselho Estadual de Cultura. A seguir, presidente do Instituto Maranhense de Cultura, quando propôs a criação da Secretaria da Cultura do Estado (SECMA), sendo sua primeira Secretária, cargo que ocupou de 1981 até março de 1983.

Nesta oportunidade, Arlete concebeu o *projeto de interiorização da ação cultural*, insistentemente referido nos Relatórios Anuais da SECMA, de 1981 e de 1982, para envolver e beneficiar todos os elementos e setores da vida humana maranhense em sociedade, a partir de um *mapeamento cultura*, e que:

¹ Depoimentos colhidos em entrevistas realizadas em 8 de setembro de 2000, 11 de janeiro de 2001 e em 12 de maio de 2001, em São Luís, Maranhão.

foi feito, seus resultados tabulados e providenciada a publicação, por falta de tempo e recursos, de apenas pequena parte desse material, constituindo-se este primeiro volume de somente 4 capítulos: de artesanato, de festas e danças, de reservas indígenas e de cultos afro-brasileiros. O mapeamento possibilitou um Banco de Dados com aproximadamente 13 mil fichas sobre a cultura do Maranhão (CRUZ, 1982, p. 12).

Esse primeiro volume do mapeamento, deixado numa gráfica de São Luís, em fevereiro de 1983, para ser impresso, não chegou a ser editado, não obtendo, Arlete, informações sobre o destino do mesmo e nem do restante do rico material coletado durante nove meses de trabalho consecutivo, por mais de uma dezena de técnicos viajando de carro, canoa, a cavalo e a pé, através de 131 municípios existentes na época.

Arlete Nogueira da Cruz foi também uma das responsáveis pela criação do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (dando-lhe este nome) ao mudar-lhe a proposta, de “museu do folclore” para centro de pesquisa, divulgação e afirmação da rica cultura popular do Estado, restaurando através de administração direta, como fez com outros sobradões, o sobrado onde o mesmo está sediado, à Rua do Giz. Essa restauração foi considerada, por técnicos de nível internacional e especialistas em patrimônio arquitetônico, “como uma das mais perfeitas recuperações já feitas no Brasil” (CRUZ, 1982, p. 32).

Idealizou e deixou pronto um projeto físico de estímulo à criação artística (projeto que foi posteriormente concretizado, acrescentando-se ao mesmo apenas a sala de cinema), com espaços para teatro, dança, livraria, exposições e oficinas de artes plásticas, escolhendo para abrigá-lo a área – que constitui hoje o Centro de Criatividade Odylo Costa, filho – composta de armazéns, sobrado e meias-moradas, na Praia Grande, adquiridos na sua gestão de apenas 20 meses.

Arlete é filha de poeta e casada com poeta, Nauro Machado. Tiveram um filho, Frederico Machado.

Enói Simão Nogueira da Cruz, mãe de Arlete, que escrevia com o nome literário de Márcia de Queiroz, teve um livro, *Poemas*, organizado e publicado *post-mortem* por iniciativa da filha, em 1993.

Perguntamos aqui se alguns aspectos da produção literária da autora de *Litania da Velha* não são um traço que herdou da mãe. Tanto a poesia de Enói quanto a prosa e poesia de Arlete, trazem fortes sinais da alma feminina e, principalmente, da angústia, da solidão, da dor e da melancolia que a escrita de ambas convoca.

Em *Cartas da Paixão*, a personagem da carta *Aos poetas*, confessa a certa altura uma cumplicidade existente entre si e a própria mãe, que é significativa:

Nem vocês foram os companheiros de meu único e grande destino, minha tarefa amiga. (Bendigo somente a solidariedade de minha mãe, companheira de cálcio e sal, consolando-me do irremediável que ela e eu sabemos ressentindo-me apenas de sua piedade por mim, do assombro que a todos causamos e dessa falta de compreensão) (CRUZ, 1998, p. 135).

E, ainda sobre o seu *ser mulher e ser poeta*, nos dá a dimensão dessa particularidade:

Ó pequenos deuses, homens e poetas, aqui está quem, de vestido, empunha alto a sua tristeza também! Quem desterra uma queixa, confessando que cada saudade é uma possibilidade que perdemos de estar juntos. E não é o meu vestido que abafa, envolvendo, o meu destino. Mas é o meu destino que aumenta, alargando, o meu vestido. Não é o mesmo que dizer sair com o vestido, reivindicando um lugar, mas reconhecê-lo como minha indumentária, o manto que será também tapete e véu (CRUZ, 1998, p. 137).

Ao organizar aqueles poemas da mãe, poemas que compreenderam as décadas de 20 a 60, Arlete fala da qualidade da poesia

feita por Queiroz (1993, p. 7): “uma espécie de caráter que dá sustentação à forma e ao conteúdo da atividade artística”.

Segundo Arlete, o que fica de sua mãe, a marca que ela deixa, através de seus poemas, é algo que indica uma singularidade, algo que a faz única e se presentifica como uma possibilidade de existência: “após vencer a voragem dos sonhos, para ela mesma escapar no próprio verso de modo a que, pelo menos, quando alguém a ele se referir, ainda que não lhe achando encantos, possa dizer: é dela” (QUEIROZ, 1993, p. 8).

Conforme as próprias palavras de Arlete, a produção literária de sua mãe, “ainda que modesta, era digna e significativa, por representar a coragem da autora [...] que insistiu em escrever sobre a influência da dor na devastação dos sonhos” (QUEIROZ, 1993, p. 15), mesmo quando era solicitada pelos diretores dos jornais de São Luís (como mostrou, reproduzindo a carta de um diretor de jornal datada de 1929) a escrever sobre temas que interessavam mais às mulheres, como festas, casamentos e modas.

Arlete nos apresenta sua mãe como alguém que se dividia entre alimentar os filhos, por um lado, “sempre às voltas com os fogareiros” e, por outro, com a arte a invadir-lhe a alma, como brasa a queimar-lhe: “E sempre às voltas com os fogareiros, querendo a brasa para os alimentos do corpo e da alma de toda a família, isto lhe devia ser duplamente penoso, a par da voragem dos sonhos, sempre a lhe consumir o seu ser poeta” (QUEIROZ, 1993, p. 9).

Vamos selecionar alguns trechos dos versos de Queiroz (1993, p. 13-41) em que a dor, a desilusão, a melancolia e a solidão são recorrências e/ou características de sua poesia. No poema *Abstração* fala de um “deserto interior”, “sentindo a solidão em meu redor”. Ela ainda em *Alma humana* convoca essa alma a mostrar-se tal como é, na sua essência, isto é: cheia de vícios. Em *Das Rosas*, refere-se à efemeridade da vida e, em *Exaltação*, conclama o que chama de galé sombria para uma possível perenização e estetização da vida, através da poesia:

E depois de fundir-se no universo,
Dominando dos sonhos a voragem,
Ressurgirei na glória do meu verso (QUEIROZ, 1993, p. 41).

Em *Desencanto*, fala que “meu ser, de angústia, permanece cheio”, pois se encontra cansada, “na procura de um bem que nunca veio”. No soneto *Pássaro preso*, a poeta compara seu canto ao canto do pássaro, assim como uma espécie de ventura, mas esse canto-escrita se faz de uma dor, de um sofrimento. E ainda, no primeiro terceto diz que esse cantar, essa dor, vem de um querer que não se obtém. Na última estrofe, ao dizer que “Se nos tolhe o destino a liberdade”, coloca-nos enquanto falantes, diante de uma incompletude (QUEIROZ, 1993, p. 25).

Não se trata somente de uma dor pessoal, mas de uma dor que acompanha cada um que está submetido ao mundo simbólico. Hora crepuscular, que encerra a coletânea, compara a melancolia a uma “monja ajoelhada”, “no roxo do crepúsculo embuçada” (QUEIROZ, 1993, p. 55). É talvez o melhor poema do livro. Uma escrita que jorra de uma tristeza inominável, de uma melancolia que também é dor.

Privilegiamos, na breve biografia da autora de *Litania da Velha*, o trabalho da mãe, enquanto poeta, pois podemos ver, na criação de Arlete, alguns temas trabalhados pelas duas.

O livro de poesia de Arlete Nogueira da Cruz, *Canção das horas úmidas*, já a partir de seu título diz de um chorar. Esse livro foi editado quase à revelia de Arlete, insistindo em dizer que não sabe fazer poesia. Abrindo esse conjunto de poemas, há a epígrafe de Álvaro de Campos: “Eu a mulher legítima e triste do Conjunto/ Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água” (CRUZ, 1973).

Eis como Arlete confronta a poesia. Também podemos inferir daí dois atributos: mulher *legítima* e mulher *triste*. Esses dois aspectos, revelados tanto na *poesia* quanto no *ser* da própria mãe, a Enói dos

fogareiros e a Márcia dos poemas, estão também presentes na filha, autora deste soneto que se encontra em *Canção das horas úmidas*:

Dor, no verso filtrado de meu lápis,
que me ameaça de direções tão várias,
desejo de conter-te e não me escapes
destas mãos, duas mãos tão solitárias.
Mãos que eram formas de esperanças
Espalhando no ar minha procura:
inocentes aves, minhas mãos crianças,
dadas sempre à promessa mais pura.
Mãos que afinal se prestam à colheita
Desta dor. E se alongam de vencidas
à injustiça profundamente feita (CRUZ, 1973, p. 21)

O tema da dor, permanente em Arlete Nogueira da Cruz, talvez encontre no seu poema *Convicção*, também inserido em *Canção das horas úmidas*, outro bom exemplo:

Aqui, onde uma mulher se curva
e se inventa,
é onde de uma dor imensa e turv
se alimenta.

Aqui, quando tonta e avulsa
se procura,
é onde viva a luta lenta pulsa
e transfigura

Aqui, onde o que é e será retorna
ao berço,
é onde busca âncora, estrela, bigorna
e terço (CRUZ, 1973, p. 23)

Assim como nos escritos de Márcia de Queiroz, vemos em Arlete Nogueira da Cruz essa dor como movimento, como melancolia, como razão que impulsiona o fazer poético.

A respeito de *A parede*, romance lançado em 1961, escrito quando a autora tinha menos de vinte anos, republicado trinta e três anos depois, em 1994, podemos ver surgir também os sentimentos de dor e de melancolia, ou no dizer do poeta Nauro Machado sobre o livro:

Nota-se que a autora, criando uma personagem, fê-la viver integralmente, estudando-lhe a ambivalência de sentimentos e os contornos de sua integração – muitas vezes através de uma revolta física e moral – dentro daquela sociedade frustrante, que se corrompe e lhe alicerça a melancolia (estado positivo que dificulta na personagem o esquecimento e lhe estimula a revolta) (CRUZ, 1994, orelha).

Essa relação que Arlete mostra com a escrita e que, de ângulo diferente, também é mostrada por sua mãe, lembram as palavras de Duras (1994, p. 47-48):

Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário.

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez.

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida.

Diria que, com relação à escrita de Arlete e de Márcia de Queiroz, há essa loucura de escrever, essa loucura que vem recobrir, através da escrita, uma dor do ser, uma dor de existir e ser.

Para falar de Arlete Nogueira da Cruz, convocamos a escrita de sua mãe, Enói, que se quis uma Outra, Márcia de Queiroz, enquanto aquela se que disse em palavras, enquanto aquela que desejou restar a partir de seus versos.

Podemos dizer que essa dor que transparece nos escritos de mãe e filha constituem a maneira como lidam com a dor, que nos é passada em forma de poesia.

A Lítania da velha: tecendo considerações preliminares

Lítania da Velha, poema contemporâneo, com duas edições: 1995 e 1997, com uma tiragem de 3.000 exemplares.

Na abertura da segunda edição, a autora nos diz que:

a primeira edição, concluída em 1996, com uma tiragem de 1.000 exemplares, teve 800 desses exemplares perdidos no desastre que fez rolar, em um despenhadeiro de Minas Gerais, o caminhão da transportadora que os trazia de São Paulo para São Luís (CRUZ, 1997, p. 8).

Como nos adverte a autora, a segunda edição do poema traz algumas modificações em relação à primeira. Nós as cotejamos e, ao fazê-lo, consideramos interessante marcar as modificações através de notas de rodapé.

Vamos nos valer da segunda edição do poema, de 1997. Ao cotejá-la com a primeira edição, iremos marcando as modificações semânticas em negrito e, quando a disposição dos versos tiver sido alterada, inseriremos a forma como estão dispostos na versão primeira.

Para efeito de leitura ou referência, numeramos os versos do poema, numeração essa que não consta da impressão do poema.

O poema compõe-se de 120 versos, mais precisamente de 60 dísticos. A disposição gráfica é muito bonita. Cada página do livro traz dois dísticos, excetuando-se os dísticos compostos pelos versos 105/106 e 119/120 que aparecem, respectivamente, sem par, numa única página.

Na primeira edição, o poema era composto de 110 versos, sendo 54 dísticos e dois monósticos, dispostos na seguinte forma: 12 dísticos, 1 monóstico, 41 dísticos, 1 monóstico e 1 dístico.

A disposição gráfica do poema tem sua importância. Ao lê-lo, as palavras revestem-se em húmus, fazendo brotar imagens da velha cidade de São Luís.

Os intervalos são silêncios que separam os dísticos e dizem, assumindo valor de palavra. Por isso, consideramos importante levar em consideração a disposição gráfica. Cada intervalo tem a função de um movimento de câmara e sustenta o peso do dístico anterior ou posterior.

O foco narrativo cultivado pelos autores ligados à “escola do olhar” do “novo romance” francês trazia essa marca, a do olhar cinematográfico, que se pode ver na *Litania da Velha*.

Para reforçar essa idéia, o livro traz, no final, 13 fotos de Edgar Rocha, Raimundo Guterres (Bombom) e Wilson Marques, que na primeira edição eram em número de 15. As fotos traduzem e são traduzidas por versos do poema que as acompanham.

Tanto a primeira, quanto a segunda edição de *Litania da Velha* fazem-se acompanhar de artigos publicados sobre o poema. Na primeira edição estão a carta de José Chagas, como prefácio e um trecho de comentário de Assis Brasil, na contracapa.

Na segunda edição, a carta de José Chagas foi apresentada nas orelhas do livro. Foi incluído como prefácio o artigo de Nelly Novaes Coelho e como posfácio o artigo de Lucy Teixeira. Na contracapa foram acrescentados trechos de comentários de José Louzeiro, Antônio Carlos Secchim, Fábio Lucas, Jorge Tufic, Ivan Junqueira, Wilson Alvarenga Borges, Assis Brasil, Manoel Caetano Bandeira de Mello e Alexei Bueno. A terceira edição está editada conforme a segunda edição, mas, para ter o custo de exemplar reduzido, foi feita uma tiragem de três mil exemplares, em papel inferior aos da primeira e segunda edições.

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

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

A construção de uma ponte pelo governador José Sarney – de quem a ponte leva o nome – ligando a cidade velha ao bairro São Francisco, também trouxe a distinção de “nova” e “velha” para a cidade que era somente uma. Se a ponte uniu, também delimitou duas cidades.

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

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

Segundo a autora, que mora no centro da velha cidade, ela sempre observou essas pobres senhoras subindo e descendo as ladeiras de São Luís, atravessando as ruas, sob o perigo do trânsito, ou sentando nos batentes de cantaria das portas das velhas casas da cidade. Essas velhas mulheres carregam sempre consigo uma sacola e, dentro, alguns pertences, como copos de alumínio, pães que ganham como esmolas, enfim, objetos pessoais que lhes são caros de alguma forma, guardando deles uma recordação especial (informação verbal)².

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

Sobre o título do poema

Litaniae é o termo latino para designar ladainhas. As ladainhas, em sua origem, remontam às procissões ou *rogationes* – invocações – que os antigos faziam andando pelos campos para propiciar a chuva, o sol às colheitas e para pedir a proteção divina contra os perigos da peste, da fome e da guerra. Faziam-se também procissões penitenciais, de acordo com Professor Demetrio Saccomanni (informação verbal)³.

Geralmente, no começo da primavera e do outono faziam-se as procissões, andando pelos campos cultivados ou pelas ruas da cidade, invocando o nome de vários santos.

² Depoimentos colhidos em entrevistas realizadas em 8 de setembro de 2000, 11 de janeiro de 2001 e em 12 de maio de 2001, em São Luís, Maranhão.

³ Professor Demetrio Saccomanni, ex-seminarista, em depoimento realizado em agosto de 2000, em São Luís, Maranhão.

Esta maneira de rezar ajudava o povo simples – que repetia sempre a mesma oração – e não requeria grandes conhecimentos religiosos e nem do latim.

Toda ladainha, ainda de segundo o Professor Demetrio Saccomanni, é em honra a um santo ou a Nossa Senhora, terminando, geralmente, com a invocação rítmica *ora pro nobis* – rogai por nós – ou com suas variações: *misere nobis, intercedite pro nobis, libera nos, Domine* etc.

Atualmente, na Igreja Católica, as ladainhas são rezadas em solenidades importantes da vida cristã, como no dia do batismo, da ordenação sacerdotal e episcopal. Há, hoje, ordens religiosas que começam o dia com a Ladainha de Todos os Santos e terminam com as de Nossa Senhora. Aliás, todas as rezas de terço terminam com estas ladainhas. Famosa é a Ladainha de Nossa Senhora, muito antiga e bem conhecida pelo povo cristão. É possível, ainda hoje, encontrar no interior dos estados, pessoas que conhecem a Ladainha de Nossa Senhora e a rezam em latim – quase sempre de uma forma adulterada. As traduções vernáculas tiraram um pouco daquele mistério e daquele ritmo que o latim dava às palavras das ladainhas.

Na literatura, citamos como exemplo *As Litanias de Satã*, de Baudelaire, canto CXX de *As flores do mal*. Baudelaire serve-se de 15 dísticos, intercalados da invocação *tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria*.

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

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

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

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

Litania da Velha é essa escrita que convoca, espalha a letra em nudez, faz saltar a cidade num espasmo de espanto e dor. De uma subversão, restaura as migalhas – restos, desejos – dignificando esse excesso.

O poema

1 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.

5 A velha cata os pertences no quarto que exhibe a sua miséria.

6 A sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.⁴

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

⁴ A sacola esconde os improvisos da vida e os ganhos equivocados (CRUZ, 1997, p. 12).

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 de águas toldadas.⁵

11 O cachorro, perdido, caminha o desvio de seu abandono.⁶

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

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.⁷

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

15 O bêbado cochila sentado babando os espasmos da inconsciência.⁸

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 carmesim 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.

⁵ Os buracos **no** chão **são depósitos avulsos** de águas toldadas (CRUZ, 1997, p. 13).

⁶ Os versos 11 e 12 aparecem em uma ordem invertida, 12 e 11.

⁷ A velha sobe o degrau da quitanda murmurando **inaudível** (CRUZ, 1997, p. 14).

⁸ O bêbado cochila sentado, babando os espasmos da inconsciência (CRUZ, 1997, p. 14).

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.⁹

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.¹⁰

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.¹¹

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 sem leme.

32 Os peixes mais nobres não restam ao alcance de sua fome e anzol.¹²

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.¹³

⁹ Esse verso foi inserido na 2ª edição, ele não consta da 1ª edição. O verso 26 aparecia solitário na página, como um monóstico.

¹⁰ O dístico composto pelos versos 27 e 28 foram inseridos na 2ª edição.

¹¹ O sol é a brasa que queima e que franze a delicada epiderme (CRUZ, 1997, p. 18).

¹² Os peixes mais nobres não **estão** ao alcance de sua fome e anzol (CRUZ, 1997, p. 18).

37 O corpo da velha pesado de panos e ossos são ondas de enjôo.¹⁴

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 sorrateiro interesse.

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

¹³ O aterro conjuga o bumba reggae e a fumaça dos vícios (CRUZ, 1997, p. 19).

¹⁴ A disposição dos dísticos 37/38; 39/40; 41/42 e 43/44 encontrava-se, na 1ª edição, conforme o que se segue, com modificações do verso 41, que estão marcadas em negrito:

O corpo da velha pesado de panos e ossos são ondas de enjôo.

O passo se ausenta na passagem dos erros e projeta o desastre.

As pernas se **curvam** para **apanhar** o achado de inútil valia.

As mãos tateantes recolhem a moeda atirada ao desprezo.

A precisão avalia e guarda com zelo a oferenda do dia.

O bolso da saia é o saco que abriga a redenção do passeio.

O andar, de tão trôpego, inventa uma dança entre carros e homens.

Os chinelos falidos arrastam desejos frustrados deixados ao chão (CRUZ, 1997, p. 20-21).

48 As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos.¹⁵

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 ao 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.¹⁶

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

¹⁵ Os dísticos 45/46; 47/48 e 49/50 encontravam-se assim dispostos na 1ª edição, mostrando em negrito, as suas modificações:

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

Os sobradões sem telhado são armadilhas de sorrateiro interesse.

O mato desce sobre as paredes com cabeleiras protegendo a nudez.

O aluguel **da moradia promíscua é mesquinho** rendimento da dor.

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

As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos (CRUZ, 1997, p. 22-23).

¹⁶ A dor centenária **explode** na **procissão** dos tristes fantasmas (CRUZ, 1997, p. 25).

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

61 As folhas paradas explicam o tempo amesquinhado que cala.¹⁷

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.¹⁸

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.¹⁹

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 imãs 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.

¹⁷ Os dísticos 61/62 e 63/64 encontravam-se assim dispostos:

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

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

As folhas paradas explicam o tempo amesquinhado que cala.

Os galhos são falsos trapézios erguidos no arco das horas (CRUZ, 1997, p. 25).

¹⁸ Os dísticos 65/67 encontravam-se assim dispostos:

Os fios das redes se armam elétricos no equilíbrio do espaço.

O camelô oferece o produto **barato** de **supérflua valia** (CRUZ, 1997, p. 27).

¹⁹ A flor, de poluídas gretas, **exibe** perdida vergonha (CRUZ, 1997, p. 28).

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

77 A arrogância dos homens espreita e apressa a gentil despedida.²⁰

78 A piedade é a injúria que a velha acata com 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.²¹

82 Os trapos guardados são respostas mofadas sob olhar curioso.

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

84 As unhas lascadas não crescem na vertigem exasperada 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 cessa na expectativa cruel de não ser satisfeita.

89 A catarata nos olhos empasta azulada e transparente a tristeza.

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

²⁰ Esse dístico encontrava-se disposto na ordem inversa, lia-se versos 78/77.

²¹ Os dísticos 81/82 e 83/84 foram invertidos, com a modificação que se segue no verso 81:

As moscas se acercam do corpo **arquejante** que, distraído, as espanta.

As unhas lascadas não crescem na vertigem exasperada das mãos.

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

Os trapos guardados são respostas mofadas sob o olhar curioso (CRUZ, 1997, p. 31).

91 O céu, de medonhas nuvens, se acinzentada 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 rumo.

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.²²

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.

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

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

²² Os dísticos 101/102 e 103/104 não constavam da 1ª edição.

109 As plumas tão alvas tremulam nervosas do tiro certo.

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

111 A sarjeta é o caminho por onde navegam destroçados os equívocos.²³

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.

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 o seu fel:

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

²³ Os dísticos 111/112, 113/114, 115/116 e 117/118 encontravam-se dispostos diferentemente, sendo que os versos 112, 115 e 117 foram acrescentados na 2ª edição:

A sarjeta é o caminho **em declive de tão** destroçados equívocos.

Os olhos de pedra investigam de longe o temor dos vencidos.

Os pássaros repetem seus inúteis gorjeios de festa.

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

O punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror (CRUZ, 1997, p. 38-39).

LITANIA DA VELHA E DECADENTISMO: abrindo as portas do tempo

Bosque é uma metáfora para o texto narrativo. [...] Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges [...], um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Humberto Eco, 1994, p. 12

Se as portas da percepção fossem desobstruídas, cada coisa apareceria ao homem como ela é, infinita.

William Blake, 1987, p. 23

O decadentismo, como já vimos, não é uma estética decadente, mas como bem disse Mucci (1994, p. 16) sobre o seu significado, “coloca-se como espelho (espelho às avessas) de uma sociedade decadente”.

Ao comentar criticamente o poema de Arlete Nogueira da Cruz, vamos partir de algumas indagações: é possível revisitar o *triângulo do dispêndio* e suas conexões em *Litania da Velha? Flâneur, dândi e lésbica ou prostituta*: que relações encontramos entre esse *triângulo* e *Litania da Velha*? Como pensar a cidade, a correlação da sua transformação no decadentismo, como vimos no capítulo inicial, com a alegoria da decadência da cidade entrevista no poema de Arlete Nogueira da Cruz?

O decadentismo é marcado pela transgressão da economia verbal. Poderíamos dizer que há transgressão da economia em *Litania da Velha*? Que, do decadentismo, salta do poema? Há como confrontá-los? Há traços comuns nos finais do século XIX e XX: crítica à cultura, niilismo, ausência de sentido para a vida, exacerbação narcisista? Há como dizer que esses traços se repetem? De que maneira, em que contexto?

Sem pretender responder a todas as indagações, na medida em que a última palavra – lugar das respostas absolutas – é o lugar da falência, pretendemos comentar *Litania da Velha*, considerando a visita decadentista ao poema contemporâneo, a fim de estabelecer um possível diálogo entre uma estética do final do século XIX e um produto artístico do final do século XX.

O imbricamento do moderno e do pós-moderno na literatura é o que permite pensar na visita decadentista ao texto contemporâneo ou verificar o que de contemporâneo já está contido no decadentismo.

Partindo dessa possibilidade, abriremos as portas do tempo, atenuando suas fronteiras, porém marcando as diferenças, passando primeiramente por um comentário crítico da *Litania da Velha*.

A revelação poética

O eu é um outro.

Rimbaud

Litania da Velha traz a imagem de uma velha mendiga e de uma bela cidade desolada, em ruínas, ambas revelando abandono e descaso. A beleza da cidade perfaz-se numa via antitética que emana do horrendo e da força das palavras que a constituem.

Paralelamente à tessitura poética da cidade, ou porque não dizer, num processo topológico – para recorrer às figuras matemáticas que criam superfícies em que o dentro e o fora se confundem – a velha, ou seja, o ser (quando disser ser, entenda-se principalmente o humano) também é concebido em sua decrepitude.

Uma relação orgânica entre ser e cidade exhibe restos e ruínas. O interessante é que, em determinados momentos do poema, não sabemos de que/quem se trata: se do ser ou da cidade, tamanha a especularidade que

há entre/na constituição de ambos. Velha e cidade tematizam vida e morte, o *corpus* e a sua falência.

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

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

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

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

O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça.
O campo se perde embebido em jenipapos para a manhã sufocada.
Os bois da infância ruminam sua paciência e espreitam essa audácia.
– O tempo dói na ferida aberta da recordação (CRUZ, 1997, p. 17).

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

Consideramos que a criação poética é o que habita o poeta. O poeta é habitado pela linguagem e dela se serve, para servir-se. O poeta nasce e (re)nasce a cada momento da criação, na medida em que ele só

existe na criação. O poeta nunca é, está sempre a se fazer, o vir-a-ser é a matéria prima da criação literária.

Nos dois primeiros versos da *Litania da Velha*, o tempo, ou melhor, um certo tempo foi necessário para romper esse silêncio, tornando-se parte constituinte das palavras a partir de uma anterioridade lógica. O silêncio, entendido aqui como um tempo necessário de maturação: o tempo, como a consumir uma existência que um dia revelar-se-á em palavras.

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

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

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

A primeira revelação diz respeito ao corpo do poema, uma denúncia em torno da cidade e da injustiça social; a segunda revelação, a revelação poética, fala do momento constitutivo da poeta no ato da criação, e, no dizer de Paz (1982, p. 162), poderia ser expressa por: “O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos”.

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

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

A dor tem um lugar marcado na tessitura do poema. A dor, em *Litania da Velha*, é correlativa à melancolia de Cíntia - protagonista do romance *A parede*, de Arlete Nogueira da Cruz. Nauro Machado, na orelha de sua segunda edição, comentando-o, identifica o estado melancólico de Cíntia como “estado positivo que dificulta na personagem o esquecimento e lhe estimula a revolta” (CRUZ, 1994, orelha).

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

Ainda, para observar o lugar da dor e da melancolia na escritura da autora, observamos que Freud (1980d, p. 286), em seu ensaio *Luto e Melancolia*, ao referir-se ao estado melancólico, denomina-o “ferida aberta, atraindo a si as energias catexiais”. A “ferida aberta da recordação” do verso de Arlete nos traz a imagem de algo incictrizável, a recordação recoberta pela dor.

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

Encontramos, nessa introdução, o lugar da poeta ou voz narradora: atópico, na medida em que esse é um lugar que não há, mas que se perfaz. O início do poema, marcado por uma remissão à origem, ao nascedouro, nos remete a Paz (1982, p. 137-138):

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

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

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

Como não acolher esse ser do desejo do qual nos diz Paz (1982), e, ao mesmo tempo, não o relacionar à epígrafe do poema, de Paul Klee?

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

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

Seguindo a indicação do lugar do qual nos fala a poeta e os passos da velha, vamos percorrer a cidade de São Luís, a partir da poesia, indagando-nos: o que é uma cidade?

Cidade: marcas imaginárias, reais e simbólicas

Florença é uma cidade concreta, mas a memória de Florença e as suas imagens adquirem valores que equivalem a outras experiências e as representam. Por outro lado, essa universalidade da sua experiência nunca poderá explicar-nos na totalidade daquela forma precisa, daquele tipo de coisa que é Florença.

Aldo Rossi, 1995, p. 2.

O que denominamos o corpo do poema inicia-se, após a apresentação do lugar de onde fala a poeta, com a apresentação da velha, a personagem central.

Trata-se de uma velha sem nome, sem origem, que se encontra em sua casa, preparando-se para sair. A construção da velha, enquanto personagem, vai fazendo-se numa duplicidade constitutiva, na medida em que ela é construída concomitantemente à imagem da cidade.

A relação ser/cidade torna-se orgânica e é quase indiferenciável em suas imagens. O que é da velha? O que é da cidade? O que de uma se rebate na outra?

Podemos pensar, segundo Katz, no surgimento da cidade a partir das trocas mercantilistas, na medida em que a produção e circulação da mercadoria impunham uma nova organização social que não dependesse exclusivamente da terra (MAGALHÃES, 1995, p. 120).

Por outro lado, podemos pensar a cidade enquanto sede do poder político, a criação de instâncias político-administrativas, onde surgem os espaços de dominação.

Do ponto de vista da arquitetura, a cidade é constituída por um espaço diferenciado, e reflete a complexidade das relações sociais. O que caracteriza a cidade é a arquitetura, considerada como correlativa à formação da civilização, na medida em que ela se delineia pelos primeiros assentamentos humanos e, com o tempo, a cidade, no dizer de Rossi (1995, p. 2) “cresce sobre si mesma, adquire consciência e memória de si mesma.”

Mas, com Levi-Strauss (1981, p. 117), podemos dizer que “a cidade é mesmo a coisa humana por excelência”, espaço de troca entre aqueles que a habitam. Tomando esse dito, podemos nos perguntar: que relação é essa que se estabelece entre o sujeito e a sua cidade? Que cidade é essa? Imaginária, real, significativa, natal, eleita? Como se dão as trocas entre cidade e sujeito?

Vamos particularizar as nossas indagações a partir de São Luís, cidade objeto do poema *Litania da Velha*, indagando-nos sobre o imaginário da cidade.

A fundação de São Luís, em 1612, é marcada pela presença de franceses, que adentraram a Ilha, inicialmente denominada Upaon-Açu (Ilha Grande), em virtude da ausência portuguesa.

Mas, se os maranhenses orgulham-se da suposta origem francesa de sua fundação, segundo Lacroix (2000), o projeto da França equinocial resumiu-se em dois núcleos habitacionais: o primeiro, composto de palhoças, um forte com vinte peças de artilharia e um armazém; o segundo, composto de uma capela e residência dos padres.

Esse projeto teve duração efêmera, de três anos, pois em 1615, recebe atestado de falência com a expulsão dos franceses. Lacroix (2000, p. 31) resume a presença dos franceses pelas poucas marcas por eles deixadas:

A ocupação do local onde aportaram, posteriormente escolhido pelos lusitanos para construir a cidade de São Luís; as improvisadas capelas continuadas pelos missionários portugueses e tornadas núcleos religiosos que perduram até nossos dias; e o nome do Forte de São Luís, mantidos pelos portugueses para nomear a capital do Estado do Maranhão, são os sinais restantes da ocupação francesa.

A autora segue interrogando-se por que, no imaginário maranhense, permanece a exaltação à origem francesa da cidade, a passar de geração a geração, mesmo diante dos frágeis marcos deixados.

Posteriormente, Lacroix (2000) resgata a presença do galicismo no século XIX em São Luís, relatando detalhes da vida aristocrática da cidade nesse período: vestuário, joias, mobiliário, perfumarias, o vocabulário, os resultados de estudos na Europa e a erudição imprimiam, nessa época, um ar francês à cidade ludovicense.

Segundo Lacroix (2000, p. 39), esse intercâmbio cultural entre Europa e Maranhão adveio da prosperidade econômica propiciada pelo comércio do algodão, “que emergia como mercadoria de ponta no mundo contemporâneo, recém-forjado pela Revolução industrial britânica”. Por motivos externos, esse período, entretanto, foi efêmero, compreendendo o período de 1780 a 1820, e foi temporariamente retomado nas décadas de setenta e oitenta do mesmo século, atestada, em particular, pela produção literária local, segundo a autora.

O complexo arquitetônico, a vida faustosa da província, o refinamento social e certa efervescência intelectual do Maranhão no século XIX são, de acordo com Lacroix (2000, p. 62), propiciadores de um narcisismo exacerbado e criaram, para São Luís, o “cognome de *Atenas Brasileira*”, que vinha mascarar a ideologia elitista e preconceituosa da classe dominante, confirmada por um imaginário de superioridade às populações das demais províncias.

Identificou-se esse suposto lugar de superioridade a um lugar de singularidade da cidade de São Luís, que vem a ser confirmado pela sua suposta fundação de origem francesa.

Na medida em que o século XIX representou um momento áureo na economia do Estado do Maranhão e, como consequência, tivemos uma sociedade de hábitos e costumes europeizantes, mais marcadamente franco-anglicano, a presença de franceses, mesmo deixando marcas e marcos frágeis, assume uma importância no imaginário popular, na medida em que, de alguma forma, retoma a faustosidade de uma época mais recente.

Como já dissemos, a singularidade da origem francesa alia-se, imaginariamente, à superioridade de um período epocal, o início do século XIX, assumindo retroativamente a sua importância.

Não é na época áurea que a cidade retoma a sua suposta origem francesa, mas no momento de decadência. Lacroix (2000, p. 33) afirma, inclusive, que “os primeiros organizadores da história do Maranhão não consideraram os súditos de Bourbon como fundadores da capital do Maranhão” e somente nos fins do século XIX a invasão francesa é considerada orgulhosamente como *origem francesa*.

A origem francesa funciona como um mito no imaginário popular. Uma cidade que se faz de marcas arquitetônicas portuguesas e da língua também portuguesa, também cultua uma origem francesa.

A quase mítica origem francesa de São Luís, em sua singularidade em relação às demais fundações das cidades brasileiras, toma relevância:

Não foi no momento em que o Maranhão se destacou econômica e culturalmente que despontou a idéia de singularidade da Província”. Ela surgiu na fase de marasmo. Das duas últimas décadas do século XIX em adiante, quando a economia apresentou sintomas de decadência, um sentimento saudosista dos bons tempos resultou na construção de uma aura grega no homem e, em especial, em torno dos intelectuais que viveram naquela sociedade considerada também ilustrada e requintada.

Essa elaboração serviu como um alento, mecanismo esse que minimizou a postura paralisante da decadência, passando-se a viver das lembranças de um glorioso passado (LACROIX, 2000, p. 74).

A suposição de uma origem francesa teria tomado relevância caso essa singularidade não estivesse associada à superioridade econômica do século XIX? Com certeza, o fato de o nome estar relacionado à origem permaneceria, como uma indagação, mas, talvez, desprovido do orgulho vigente. Concluímos, portanto, que o imaginário popular vem como fator preponderante nas questões que envolvem a origem da cidade e, de certa forma, impede que ela reconheça os portugueses, que lhe imprimiram as marcas reais, relegando esse compromisso, portanto, a um segundo plano.

Se uma valoração retroativa exagerada é dada a uma origem suposta, o que fica à deriva é a própria história da cidade. O imaginário popular, ao considerar a sua origem francesa, esquece-se da própria história; as questões imaginárias sobrepõem-se às questões simbólicas e reais, recobrando-as e elidindo a possibilidade de interrogações.

Vamos, ainda, fazer algumas considerações sobre a particularidade de São Luís, destacando, não mais a sua origem, mas algumas observações sobre a presença do moderno na cidade, a partir do trabalho *Imagens do Moderno em São Luís* (BARROS, 1998).

Para falar da presença do moderno em São Luís, Barros (1998) destaca três marcos principais: as exposições; a construção do primeiro edifício, o “Caiçara”; e a construção da ponte José Sarney. É importante notar que a autora não se ateu a uma continuidade histórica, mas localizou pontos que atestam mudanças na cidade. Discorrendo sobre cada um deles, a autora analisa de que modo o moderno comparece em São Luís.

As Exposições Universais foram realizadas simultaneamente em vários países da Europa no final do século XIX e início do século XX e traduziam o entusiasmo pelos avanços tecnológicos: telefone, automóvel, cinema, fotografia, o uso do ferro e do vidro na arquitetura, etc.

No Brasil, a exposição mais importante ocorreu no Rio de Janeiro, em 1908, segundo Barros (1998, p. 19) “como parte das comemorações do Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio Internacional”.

Em São Luís, temos o registro de exposições realizadas em dezembro de 1872, maio de 1906 e setembro de 1912, sendo a última aquela de maior destaque. Essas exposições, entretanto, fizeram-se, como apontam os registros, fundamentalmente a partir da exposição de maquinários agrícolas e fabris, índices de progresso na província e tomavam emprestada a auspiciosidade do projeto iluminista para configurar uma economia já em declínio.

Como verificamos, anteriormente, as exposições realizaram-se em uma época em que a afirmação da origem francesa de São Luís toma relevância, por estar retroativamente valorada.

É importante afirmar que a realização das exposições importava uma iniciativa européia, que se coadunava e reforçava as questões da origem ludovicense, sem que esse projeto fosse absorvido por aqueles que dela participavam. A presença do moderno era reforçada por um caráter imaginário, importado, e não nascida das próprias necessidades ou anseios da população.

A construção do edifício Caiçara é outro marco da presença do moderno em São Luís. Foi construído no início dos anos 60, na Rua Grande, inicialmente um núcleo habitacional da elite, que se transformou quase exclusivamente em setor comercial.

O edifício Caiçara, o primeiro prédio de apartamentos de São Luís, nasce como a possibilidade de se inserir o moderno – coincidente com a padronização habitacional – na cidade. O prédio destaca-se e destoa-se dos demais prédios da Rua Grande. Mas, o que era um fruto do progresso, um signo da inserção da modernidade na cidade, tornou-se um marco de seu próprio descompasso. A sua presença, até os dias de hoje, traz a marca do profano no imaginário popular, reforçado por suicídios que lá ocorreram.

A tradição diz que a marca profana se deve ao fato do prédio ter sido construído em um local onde se encontrava a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Mulatos. Somos advertidos, entretanto, por Barros (1998) que, embora a construção do edifício esteja associada à demolição da igreja, mais de vinte anos separam os dois episódios.

A igreja foi demolida em 1939, durante o mandato de Prefeito de Pedro Neiva de Santana, segundo registros, porque uma linha de bonde passava junto às laterais da igreja e aconteciam acidentes, na medida que os usuários dos bondes não estavam acostumados com esse tipo de transporte e colocavam a cabeça para fora. A demolição da igreja, portanto, teve o objetivo de alargar a via de acesso do bonde e não o de ceder lugar à construção do edifício Caiçara.

Ambos os eventos expressam tentativas de modernização da cidade. A demolição, significando possibilidades das ruas serem alargadas. A construção representando um estágio avançado na habitação, definida pelas novas necessidades da cidade. [...] Através das pistas contidas no imaginário, percebemos os diferentes contextos urbanos que propiciaram os dois eventos. O Caiçara só foi percebido enquanto um prédio amaldiçoado porque possui uma arquitetura que o diferencia de tudo o que está à sua volta, sugerindo a adoção de um modo de vida distante da realidade em que está inserido. A igreja precisou ser demolida porque significava um entrave para o progresso da cidade (BARROS, 1998, p. 50).

Se, em um determinado momento histórico, a cidade abriu espaço para o progresso, esse progresso, retroativamente, passa a assumir lugar de profanação.

O que assumia de início, entusiasticamente, um sinal de tornar a cidade moderna, fica, posteriormente, caracterizado como a inserção descentrada do moderno na cidade. A falta de um projeto específico inverte a localização do moderno na cidade e denota a sua fragmentação.

O progresso passa, portanto, a um estatuto de profano, na medida em que é preciso destruir algo para construir outra coisa, sem considerar as marcas já existentes.

A conclusão da construção da ponte governador José Sarney, em 1970, foi parte de um projeto de urbanização elaborado pelo Dr. Rui Mesquita em 1958. A ponte significou a expansão urbana de São Luís, através da criação de novos bairros residenciais, polarizados pelos bairros São Francisco e Olho d'Água, caracterizados em sua ocupação, atualmente, pela classe média e pela alta.

Mas, junto a esses novos bairros, que demarcam uma nova cidade, ou melhor, a cidade nova, surgem também invasões. À medida que novos bairros, do outro lado da ponte, ganham benfeitorias públicas, ganham também palafitas e casas de taipa, cobertas de palha, que surgem às dezenas, clandestinamente, em cada noite.

O que vemos surgir, então, com os bairros que se pretendiam ser o exemplo do progresso, da cidade moderna, são construções improvisadas, sem, na maioria das vezes, infra-estrutura de água, esgoto, etc. e, segundo Barros (1998, p. 95):

A leitura desses elementos indica uma modernização fragmentada, muitas vezes limitada à construção de uma avenida ou de um prédio, onde era sublimado o desejo de transformar São Luís em uma grande capital.

Marshall Berman, ao analisar o tipo de modernismo surgido na Rússia, em fins do século XIX, observou que em lugares onde a modernidade aparece como um sonho distante, há a necessidade da configuração desses em um espaço reduzido, que simbolize o futuro a ser alcançado. No caso específico da Rússia, essa modernidade subdesenvolvida foi expressa através da construção da Nevski, rua que concentrava todas as novidades vindas de fora.

Na impossibilidade de atingir os padrões cosmopolitas impostos pelo capitalismo, ocorreu uma modernização de espaços localizados, que comprovavam a entrada desses lugares no mundo moderno.

Vimos que o moderno comparece fragmentado em São Luís, ao modo de uma imitação do progresso europeu. Nos três marcos da presença do moderno em São Luís, vemos modificações na cidade, sem que houvesse, em particular, um projeto ou mesmo um projeto adequado que substituísse a concepção tradicional da cidade por uma concepção própria que se mostrasse pertinente.

Mas, contraditoriamente, é o próprio centro histórico, relegado ao descaso, que vem nomear a cidade de São Luís, enquanto patrimônio da humanidade nos fins do século XX, obrigando-a a voltar-se para seus casarões antigos, que vêm, segundo Barros (1998, p. 95) “reforçar os laços da cidade com resquícios das épocas passadas”.

Diante de uma modernização que se faz fragmentária, somos colocados, perante a humanidade, diante do nosso próprio umbigo: o centro histórico, um conjunto arquitetônico que pôde receber aquela denominação por justamente atestar uma concepção da cidade que traz marcas históricas. Esse reconhecimento tornou-se possível em um momento posterior ao surgimento das cidades modernas, a exemplo de Brasília, caracterizadas por uma “natureza deshistoricizante”, que implicaram, dentre outros aspectos, na “morte da rua” (SANTOS, 1998, p. 65).

A nomeação *Patrimônio da Humanidade*, que vem de fora e nos faz voltar ao passado, é uma possibilidade de pensarmos nos destinos da cidade.

A partir do trabalho *Movimentos desejantes da cidade*, de Santos (1998), vamos destacar alguns aspectos da relação do ser falante com a cidade.

A cidade, enquanto edificações, exhibe símbolos arquitetônicos e urbanísticos que assumem a transmissão social da cultura e, segundo Santos (1998) essa transmissão é marcada por conteúdos fundamentais e determinantes, correlativos à constituição psíquica do sujeito humano.

A idéia central é pensar o social, levando em consideração a natureza inconsciente do ser falante, na medida em que, para Freud (1996d, 1996e, 1996h), as motivações que impulsionam tanto o indivíduo quanto a coletividade são da mesma natureza. Os aspectos sociais da vida humana foram particularmente estudados em seus trabalhos *Totem e tabu*, *O mal-estar na civilização*, *O futuro de uma ilusão*, *Psicologia das massas e análise do eu*, e *Moisés e o monoteísmo*.

Como vimos, a instituição da cultura, em oposição à natureza, é marcada pelo advento de uma lei. Em *Totem e tabu*, com o assassinato do pai primevo, institui-se a lei universal da interdição do incesto. A instituição social, assim como o sujeito, é marcada por um desejo, como consequência de um limite. O desejo assume, na estruturação da vida psíquica, seu caráter indestrutível.

Vimos também que a vida social está marcada por uma identificação – identificação ao pai primevo. O mito do pai primevo traz, portanto, uma analogia com a estruturação da vida psíquica do ser falante, marcada pelo estágio do espelho, o complexo de Édipo-castração e sua dissolução. Podemos afirmar que é um mito do nascimento da cultura, que tem analogia com o nascimento do sujeito psíquico, donde é possível pensar que o desejo está na constituição do social e do individual. Considerando a identificação, podemos pensar nas marcas singulares que são passadas de geração a geração tanto no âmbito individual, quanto no social.

Um dos conceitos fundamentais da psicanálise é o inconsciente, um sistema psíquico que se contrapõe ao sistema psíquico consciente. O sistema inconsciente é atemporal e tem uma lógica própria, seus conteúdos não têm acesso à consciência. Eles caracterizam-se por serem estruturados, como o disse Lacan (1998a, p. 270), “como uma linguagem”, à moda de uma linguagem, e são regidos por processos de condensação e deslocamento, análogos à metáfora e à metonímia.

A partir desse conceito, podemos entender que o Complexo de Édipo-castração é um fenômeno inconsciente, marcado pelo desejo de incesto e o medo da castração. Todo ser falante experimenta essa vivência, e ela fica, a partir de sua dissolução, como uma matriz, uma marca, a partir da qual o sujeito estabelece as suas relações sociais. Há portanto, para Freud (1996f), não uma pré-determinação do sujeito falante, mas uma sobredeterminação. Segundo Mezan (apud SANTOS, 1998, p. 63), o complexo de Édipo-castração é o que torna o homem humano:

A tese de Freud difere das anteriores num ponto capital: ao enunciar que o homem se define pelo conflito que o constitui, conflito cujos pólos são o desejo e sua defesa contra o desejo, ele afirma no mesmo enunciado que este conflito é suscitado pela existência de objetos privilegiados do desejo, a saber, o pai e a mãe. Segundo Freud, não é a capacidade genérica de desejar e de se defender contra o desejo que constitui a humanidade do homem, mas a capacidade de desejar objetos simultaneamente proibidos pela cultura. Não são, pois, quaisquer desejos os que fazem do homem, homem, mas uma constelação precisa e insubstituível que organiza esses dois desejos como desejo de incesto e desejo de parricídio: em termos mais simples, o que torna o homem humano é o Complexo de Édipo.

Mas, é possível pensarmos em complexo edípico porque, em sua rede teórica, Freud (1996b) elabora o conceito de pulsão, marca do sujeito falante em relação ao instinto. O sujeito é constituído por pulsões de vida, que se associam a Eros, e têm a tendência à autoconservação, e por pulsões de morte, que se associam a Tânatos e têm a tendência à destruição, na medida em que seu objetivo é o retorno ao inorgânico. Ele trabalha dialeticamente as pulsões, que podem ter efeitos construtivos ou destrutivos, na medida em que são forças motrizes das ações dos sujeitos falantes. Pelo fato de o sujeito ser constituído pela pulsão, ele não se restringe aos objetos da satisfação. Não há, para o ser falante, um objeto que o satisfaça plenamente, na medida em que o sujeito é um sujeito do desejo e sua condição de existir é desejar. Nesse sentido, dizemos que o desejo é indestrutível, na medida em que sua destruição é destruição do sujeito.

Como dissemos anteriormente, o complexo de Édipo-castração é uma matriz a partir da qual o sujeito se repete, e também é a partir dele que se instaura o desejo; temos ainda, que ele é uma vivência inconsciente e que, por sua vez, o que é da ordem inconsciente, não tem acesso à consciência; por outro lado, dissemos que “o inconsciente é articulado como uma linguagem”. Acrescentamos, agora, que a “sintaxe” do inconsciente tem uma lei de articulação que é de natureza simbólica. Essa natureza é marcada pelas pulsões, e denotam o desejo. O desejo nem sempre se coaduna ao querer.

A poesia e a canção são formas que bem expressam a dualidade pulsional do sujeito falante, na medida em que estão sempre a remeter a “um outro que fala em mim.”

A partir desses conceitos psicanalíticos, Santos (1998) propõe pensarmos a constituição da cidade a partir de movimentos desejanter.

O primeiro ponto de vista importante é a valoração e a permanência dos fatos urbanos. Fatos urbanos de uma cidade, segundo Rossi (apud SANTOS, 1998, p. 93), são marcados pela singularidade, e sua forma/tipo pode se transformar ao longo do tempo. Mas o fato urbano: “[...] materializado numa edificação ou num conjunto delas, funciona como elo de ligação entre o indivíduo e o espaço produzido, num testemunho perene de um tempo que já se foi mas que, de algum modo, ainda se constitui em referência ao presente.”

O espaço urbano adquire um valor simbólico. É a partir de um distanciamento do fato urbano, de um certo tempo, numa retroação, que o fato urbano é valorado. Essa valoração, a relação que se estabelece com os fatos urbanos, são de ordem espiritual, segundo Rossi (apud SANTOS, 1998, p. 94), e atestam a alma da cidade:

Reconhecer qualidade ao espaço – detestá-lo ou amá-lo, rejeitá-lo ou ansiar por ele – extrapola, certamente, as características e funções desse espaço enquanto construção física. A capacidade de reconhecer qualidade ao espaço está intimamente relacionada à experiência que se

vivencia na ocorrência de cada fato urbano. [...] essas experiências permitem que se transmitam de geração a geração, além da forma do que se edificou, também as sensações, motivações e desejos inconscientes que geraram a sua edificação.

O sujeito tem a faculdade de não apenas se apropriar do código lingüístico, mas de re-simbolizá-lo. A linguagem não se constitui automaticamente do uso do léxico, mas imprime a esse toda conotação que lhe é permitida. Esse deslocamento simbólico que se opera sobre a língua, e que também a constitui e lhe emprega a riqueza, funciona como a possibilidade de atribuição de valor a qualquer objeto do desejo.

Nessa perspectiva, é possível reconhecer, na singularidade do fato urbano, “valores que transcendem a matéria, onde a forma é o espelho/testemunho de experiências únicas que lhe dão sentido de lugar e constituem a *alma da cidade*” (SANTOS, 1998, p. 96).

Santos (1998) considera que há uma troca inconsciente entre sujeito e cidade: da mesma maneira que a cidade participa da estruturação psíquica do sujeito, o conjunto de indivíduos desempenha um papel estruturador da cidade, através dos fatos urbanos produzidos. Nesse sentido, a autora diz que esse processo é o que permite ao ser falante:

eleger a sua cidade fundamental: aquela com a qual se identifica, que lhe diz quem é, aquela que, simbolicamente, vale muito mais do que a construção meramente física do espaço, aquela ainda, que lhe permite *re-simbolizar* e, a partir daí, produzir novos símbolos, novas experiências, novos fatos urbanos, numa interação sem fim (SANTOS, 1998, p. 112).

O conceito de identificação na psicanálise traz uma particularidade: não se resume à imitação de um modelo, mas trata da incorporação de traços do outro na estruturação psíquica da identidade.

Segundo Lacan (1998b), a identificação se dá numa relação em que um termo cria o outro. Não se trata de, por exemplo, A ser igual a B, mas de B engendrar A.

Para Lacan (1998), a constituição do sujeito se dá por uma via identificatória, a partir de um outro. Ele forja o estágio do espelho como uma metáfora para a formação do eu. Essa é uma experiência limiar que ocorre por volta dos oito meses de idade. A criança, ao olhar-se no espelho, vê uma imagem, que não reconhece como sendo dela. Um terceiro, aquele que exerce a *maternagem*, comparece com a linguagem e indica à criança que a imagem especular da criança é a criança. Segundo o autor, esse é um momento de júbilo em que a criança mergulha na linguagem. O advento do “eu” se dá a partir de uma imagem do “eu”, que só pode ser formada a partir de um outro.

Nesse sentido, a identificação, para a psicanálise, se dá na via em que B engendra A e o aforisma de Rimbaud, “o eu é um outro”, toma pertinência.

Tomando a concepção lacaniana do outro como agente constituinte do sujeito psíquico, e considerando que a noção de objeto passa a ser a representação psíquica inconsciente do outro, Santos (1998) propõe que pensemos a cidade, enquanto objeto, como a representação psíquica do sujeito.

Comparando a cidade grega da antiguidade e a cidade muçulmana, Santos (1998) marca um paralelo entre elas, ressaltando a clareza do espírito grego na sua arquitetura, a perfeição dos padrões clássicos, a presença da *ágora*, espaço demarcado para o encontro dos cidadãos, a acrópole, demarcando o sagrado. Segundo a autora, Atenas foi construída para si mesma, de dentro para fora, aberta, recebendo muralhas posteriormente, por motivo de proteção, mas esse elemento jamais caracterizou a *polis*.

Por outro lado, a cidade muçulmana não está voltada para a construção de espaços públicos; a existência de praças, lugar de

convivência social, é suplantada por pátios internos nas moradias. As casas fecham-se em si, o sagrado e o privado assumem relevância.

A partir dessa leitura da cidade, a relação com a arquitetura, com os traçados urbanos e seu entorno assumem um lugar revelador da alma da cidade, fala dos movimentos desejanter que marcam a sua história, atestam a singularidade da cidade, marcam o lugar de onde a cidade pode se dizer.

Fizemos um recorte de questões que nos interrogam sobre as marcas imaginárias, reais e simbólicas da cidade.

Em São Luís, podemos nos perguntar: por que as marcas reais, os prédios arquitetônicos, ou a origem da cidade, por exemplo, se ligam a marcas imaginárias? O simbólico comparece no imaginário da cidade?

Vamos retornar ao poema *Litania da Velha* e trabalhar como o ser e a cidade nos estão oferecidos ali.

Cidade e decadência

Como foi visto, a urdidura poética da *Litania da Velha* nos leva à trama da cidade, mais especificamente ao centro histórico de São Luís e seu entorno, ao seu traçado, a uma viagem no tempo que só pode ser pensada enquanto pudermos pensar também no ser.

Pensar a cidade é, simultaneamente, pensar o sujeito e o desejo que o habita e, ao mesmo tempo o constitui, na medida em que a cidade não se constitui somente da sua arquitetura, mas daqueles que a habitam.

Os movimentos da velha, sua peregrinação, nos fazem indagar sobre os movimentos desejanter da cidade, nos fazem pensar nos rumos assumidos pela cidade, em seus destinos.

Litania da velha interroga sobre a relação ser/cidade. A velha carrega sua dor – presentificando uma ferida aberta – na cidade que segue

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

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

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.

14 O balcão é o encosto onde ela se ampara como faz todo dia (CRUZ, 1997, p. 20).

A velha é um poço contido, seus desejos não são expressos. A fala, que é a única via de expressão do desejo, está elidida do poema, perfaz-se em uma repetição automatizada.

A velha, em seu caminhar mudo, não expressa desejo. Mesmo ao final do poema, no momento extremo de um desamparo mortal, as palavras que poderiam ser ditas, não o são; e até o grito de dor, última expressão possível e incontida, esse grito não sai: “100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo” (CRUZ, 1997, p. 41).

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

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

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

34 Os manguezais não resistem à fúria das ambições traiçoeiras.

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

- 36 O aterro conjuga o bumbareggae e a fumaça dos vícios funestos.
46 Os sobradões sem telhados são armadilhas de sorrateiro interesse.
48 As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos restos.
53 O sobrado desaba sob a complacência de quem lhe espreita essa queda.
60 A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre (CRUZ, 1997, p. 17-31).

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

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

- 11 O cachorro, perdido, caminha o desvio de seu abandono.
12 A criança brinca no esgoto que escoo também o seu sonho pequeno.
15 O bêbado cochila sentado babando os espasmos da inconsciência.
31 O pescador sobre as águas conduz a canoa sem âncora e leme.
32 Os peixes mais nobres não restam ao alcance da sua fome e anzol.
56 A mulher, no desespero da hora, cata ansiosa os seus rastros de amor.
65 O camelô oferece o produto supérfluo suplicando que o levem.
66 O passante apressado atropela o que passa passando com pressa (CRUZ, 1997, p. 19-33).

Os habitantes que nos são mostrados no poema trazem a visão da decadência e são relegados ao mesmo abandono da cidade. O cachorro

está sem rumo, a criança está sem perspectiva, o bêbado está sem consciência, o pescador está sem âncora e sem leme, a mulher está sem amor, o camelô está sem fregueses, o passante está sem ver. Há uma aflição, um desconhecimento do outro, uma falta de perspectivas, mostrados por essas figuras.

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

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

70 As crianças, jacintos errantes, reclamam cuidados fraternos.

71 Os cuidados se esgotam no galopar de rubros sendeiros.

77 A arrogância dos homens espreita e apressa a gentil despedida
(CRUZ, 1997, p. 32-36).

Entendemos que o retrato da cidade e das suas imagens de decadência é o retrato de todos aqueles que habitam a cidade, na medida em que são os movimentos desejanter de cada sujeito que constituem os movimentos desejanter da cidade. Podemos nos perguntar a quantas anda o desejo daqueles que cultuam uma história da cidade e, ao mesmo tempo, relegam-na às ações do tempo.

Nesse aspecto, podemos fazer um paralelo entre a cidade dos fins do século XIX e a cidade que nos é apresentada em *Litania da Velha*, nos fins do século XX.

Nos fins do século XIX, por exemplo, era o progresso que se impunha à Paris de Baudelaire.

A configuração da cidade recriada por Haussmann impunha diferentes movimentos na relação dos habitantes com essa *nova cidade*. A construção do Moderno e suas conseqüências foram consonantes à estética decadentista.

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

Litania da Velha também nos traz seres sem expectativas.

Vamos focar o centro histórico de São Luís que se perfaz enquanto marca real e simbólica. Real, enquanto é um conjunto arquitetônico coerente, simétrico e elaborado; e simbólica, porque possibilitou a nomeação da cidade enquanto *Patrimônio da Humanidade* e, ao mesmo tempo, porque exhibe simbolicamente a história da cidade.

Por outro lado, se essa marca real/simbólica é apenas vivida para dar sustentação imaginária aos habitantes da cidade, sem, realmente, se fazer valer dela, sem pensá-la, sem cuidá-la, essa marca simbólica se perde no tempo. Não se trata somente de preservar, mas de dignificar essa marca, de poder ter uma relação nomeadamente simbólica com as marcas que o tempo lhe impôs, sem que o imaginário prevaleça.

Pelo que foi antevisto nos trabalhos de Lacroix (2000) e Barros (1998), a história de São Luís se faz marcadamente por questões imaginárias. Poderíamos nos perguntar se o simbólico comparece tão timidamente na história da cidade, a ponto das marcas imaginárias sobreporem-se às marcas simbólicas.

Como vimos, o imaginário toma prevalência em determinados momentos de crise da cidade de São Luís: quando se encontrou em decadência econômica, nos fins do século XIX, a re-valorização voltou-se para uma identificação com a França, na medida em que o galicismo vivido *a posteriori* coincidia com um momento de idealização econômica.

A dignificação do nome da cidade e de sua fundação não são rememorados enquanto traços simbólicos, mas são rememorados e repetidos de geração a geração porque coincidem com uma idealização, com um ideal.

Em outro momento, temos o imaginário popular comparecendo como imprimindo ao “progresso”, a saber, ao Edifício Caiçara, uma marca de profanação. Quando as questões impostas ficam no âmbito do imaginário, perdem a oportunidade de ser articuladas simbolicamente. E, estando imaginarizadas, elas só podem assumir um caráter narcísico: ou são consideradas ideais, ou não conseguiram atingir um ideal.

O que vemos em *Litania da Velha* é a cidade e o ser em decadência. Nesse sentido, podemos dizer que as imagens reveladas no poema têm consonância com as imagens decadentistas.

Se os decadentistas se serviam de imagens de antigas civilizações em ruínas para contrapô-las ao progresso e revelar o que de decadente havia no momento presente, o poema de Arlete Nogueira da Cruz busca as imagens que ainda restam de uma cidade histórica que se “desfaz em salitre”. Para falar de São Luís, a poeta utiliza a decadência da cidade. Não se trata de resgatar a decadência histórica alhures, por exemplo, em antigas civilizações, mas de resgatar a decadência da cidade na própria cidade, a partir dos seus elementos.

A Velha e sua correlação com o triângulo do dispêndio

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 denegrado.

O espaço interior, mostrado como um *flash*, traz, logo de início, uma característica da figura do colecionador: “a velha cata os pertences no quarto...”/ “a sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.” (CRUZ, 1997, p. 18).

Assim como o colecionador, os seus pertences a acompanham de modo a constituírem a sua figura, aproximando-a do “homem estojo”, que resume seu universo em seus pertences. Para o colecionador, seus pertences são seus tesouros, a representação do universo. A figura da Velha se constitui juntamente com sua sacola. Essa sacola é algo que ela carrega, trazendo-a de um espaço particular. Essa sacola, “relicário das coisas”, é a representação de seu mundo interior, mundo que a acompanha através desses objetos carimbados com a marca da “tragédia dos anos”:

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

82 Os trapos guardados são respostas mofadas sob o olhar curioso (CRUZ, 1997, p. 37).

Mas somos chamados à atenção de que esses pertences são “improvisos da vida” e representam “ganhos equivocados”. Os seus pertences, os seus objetos, algo que é da ordem da posse, trazem a marca da decadência e do simulacro, remetendo aquilo que tem consistência a um lugar vazio. Nada lhe resta, então, nada lhe é verdadeiro, nem mesmo o

que acredita ser. A velha assume a figura daquele que procura e oferece sua busca dissolvida em ilusão.

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

A velha, à moda do *flâneur*, passeia pela cidade. Mas a velha teria algo do *flâneur*? Poderíamos dizer que a figura *flanante* da velha, um duplo da cidade, é o seu próprio umbigo? Velha e cidade compartilham de uma imagem especular, à medida que os significantes atribuídos a ambas trazem imagens de decadência, de ruínas, de equívocos.

A correlação velha/cidade é reforçada na voracidade poética que atribui ao ser adjetivos concernentes à cidade e, numa perspectiva inversa, oferece-nos a cidade a partir do que é próprio do ser, como, por exemplo, nos seguintes versos:

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

95 A pele enrugada é uma árida terra sem sementes e anseios (CRUZ, 1997, p. 19 e 40).

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

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

Poderíamos marcar algumas aproximações e diferenças entre o *flâneur* e a velha.

Primeiramente, poderíamos dizer que a velha traz (ou presentifica) a relação ser/cidade e isso não está distante do que nos oferece o *flâneur*.

Como vimos anteriormente, a construção da figura do *flâneur* é labiríntica, mutável, alterando-se através das marcas recebidas pelas transformações da cidade ou, como foi dito, é uma figura em torno da qual se condensam as experiências da Modernidade. De alguma forma, essa figura, cara ao decadentismo, se faz índice do nascimento do moderno na cidade, e, ao mesmo tempo, torna-se o revelador de uma transgressão à nova ordem. *Flâneur* e cidade moderna criam-se simultaneamente, colocando-nos diante de uma ambigüidade de sentido, mas não de identidade. O *flâneur* não está identificado com cidade moderna, mas nos remete ao seu surgimento.

Nesse sentido, podemos dizer que a velha, ao flunar pela cidade, o faz numa perspectiva diferente da do *flâneur*. E, aqui, marcamos uma diferença entre a figura do decadentismo do século XIX e a figura da velha no poema contemporâneo. Os atributos da velha identificam-se aos da cidade, ou são reveladores de uma decadência peculiar a ambas, ao passo que o *flâneur* preserva a sua individualidade; ele reflete as marcas da cidade, ao mesmo tempo em que a cidade marca a sua existência. Podemos dizer que no poema *Litania da Velha* a figura da velha e da cidade exibem-se enquanto relação especular, uma relação imaginária, enquanto o *flâneur* e a cidade do século XIX apontam para uma relação simbólica.

Por outro lado, há um traço comum que identificamos na figura do *flâneur* e da velha: ambas as figuras trazem a questão da temporalidade do sujeito, que não as levam a um lugar específico, mas indicam um tempo perdido, que é resgatado imagetivamente.

Se, por um lado, a figura da velha não é transgressora em relação à cidade, na medida em que elas (cidade e velha) são imagens especulares, a sua transgressão se perfaz numa indicação temporal, na medida em que

tanto ela quanto o *flâneur* são indicadores de uma impressão (sentido de imprimir marcas, assim como a fotografia, uma imagem sobre o papel ou um arco-íris sobre o céu), resgatam imagetivamente a cidade.

A figura do *flâneur*, ao vaguear, ao entregar-se ao ócio, faz com que a memória lhe seja despertada, e ele adquire um saber sobre a cidade, sem se confundir com ela.

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

58 A dor centenária aflora na multidão dos tristes fantasmas.

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

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

99 Os seios murcharam à morte do filho a quem o leite faltou (CRUZ, 1997, p. 34-41).

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

Outra figura central do decadentismo, que compõe o *triângulo do dispêndio*, é a do *dândi*, como vimos no capítulo inicial, que nos remete ao simulacro, à máscara; é uma figura de transição que se perde com a consolidação da modernidade. Fundamentalmente, a figura do *dândi* representa, como já foi observado, no dizer de Baudelaire (1995, p. 872), “o último surto de heroísmo na época da decadência”. O *dândi* representa a resistência da tradição.

Em *Litania da Velha* não há a figura do *dândi* e nada que dele se aproxime enquanto figura.

Mas observamos que há uma indagação sobre a tradição, sobre as heranças simbólicas que se perdem ao se desmancharem nas construções, nas riquezas naturais, nos valores e nos seres.

Não há o novo se impondo. Em *Litania da Velha* não se trata de uma figura que presentifique uma transição entre a tradição e a modernidade, como na estética do fim do século XIX, nem é evocado um paralelo entre a transição da modernidade e da pós-modernidade. O poema traz uma indagação sobre a tradição. Nesse sentido, podemos dizer que a figura do *dândi* subjaz nas palavras.

Por outro lado, a escrita decadentista traz um excesso de ornamentos, constituição labiríntica do texto que são correlativos à figura do *dândi*.

Em *Litania da Velha*, temos que, cada dístico, guardando em si um poema, que se entrelaça ao dístico anterior ou posterior, tecendo uma rede, enreda o leitor em seu labirinto. Aparentemente, cada verso encerra-se em si, marcado por uma pontuação. Superficialmente, a sutileza individual dos versos soa como um dito. Mas, em seu conjunto, os versos mostram-se como pontos de uma tessitura de tricô, existindo individualmente, mas no enlace deles apresenta uma trama, envolvendo-nos.

Não se trata, como na escrita decadentista, da evocação de termos exóticos, ou de um excesso de adjetivos que transgridam a economia, mas podemos afirmar que, ao ler o poema, somos povoados por palavras que trazem uma profusão de imagens e nesse sentido podemos dizer que essa profusão de imagens é uma transgressão da economia lingüística.

A terceira figura do *triângulo do dispêndio* é caracterizada pela *lésbica* ou *prostituta*. Há, na estética do fim século XIX, o privilégio de figuras de classes marginais, que indicam a transgressão, seja a da economia ou a do desejo. Essas figuras também não comparecem em *Litania da Velha*, mas podemos indagar se a protagonista do poema não traz marcas que permeiam essas figuras.

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

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

42 As mãos tateantes recolhem a moeda atirada ao desprezo.

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

78 A piedade é injúria que a velha acata com a gratidão de quem deve (CRUZ, 1997, p. 27-35).

A velha é uma figura contida que engole o grito abafado de dor, grito que cresce em nós, numa espécie de eco.

“100 A boca calada engole o grito de dor que ecoa no abismo” (CRUZ, 1997, p. 41).

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

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

13 A velha sobe o degrau da quitanda murmurando baixinho.

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

17 O café dado à velha devolve a ilusão das coisas estáveis (CRUZ, 1997, p. 21-21).

Comparando a velha à terceira figura do *triângulo do dispêndio*, podemos dizer que ela traz a marca meduséia, do antagonismo do belo, tão cara aos decadentistas, que evocam a falta através dessa figura mítica.

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

Os esconderijos da memória

Para finalizar a análise crítica, vamos nos reportar ao que denominamos o fechamento do poema, composto pelos três últimos versos. Poderíamos dizer que esse fechamento se restringe aos dois últimos versos, mas a virulência do antepenúltimo verso nos faz incluí-lo nessa estrutura, lembrando aqui que, na primeira edição do poema, este verso não formava dístico, era monóstico e ocupava sozinho uma página.

118 O punhal enfiado no desvão da memória perfura o horror (CRUZ, 1997, p. 46).

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

117 O vento sibila um enigma que se converte em profundo silêncio
(CRUZ, 1997, p. 46).

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

118 O punhal enfiado no *desvão* da memória perfura o horror (CRUZ, 1997, p. 46).

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

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

Mas o punhal que é enfiado no *desvão* da memória traz uma imagem da morte. Não se trata mais de uma morte física, seja da cidade “que se desfaz em salitre”, seja da velha, cujas “plumas tão alvas tremulam nervosas do tiro certo”, mas de uma morte historicizada. Trata-se de uma morte que encena o fim do poema, da ordem da criação poética. A

voz narradora retoma seu lugar: a mesma voz que comparece nos quatro dísticos iniciais que indicam a revelação poética.

A memória evocada pelo verso 118 nos reporta ao verso 4: “– o tempo dói na ferida aberta da recordação” (CRUZ, 1997, p. 46). A morte da cidade/ser nos é mostrada como a dor de uma recordação e essa recordação dolorosa, ao perfazer-se em palavras, encontra o luto da dor. É o luto da voz narradora, elaborado através da mitigação das palavras. As palavras são como um punhal que perfura o horror trazido pela recordação.

No verso 119, o tempo rege novamente a ação, como no verso inicial do poema. Depois de “*mastigar vagaroso a feroz injustiça*”, ele “*vomita seu fel*”. As palavras guardam um “*gosto amargo*” de morte e devolvem a voz narradora ao seu ser poeta:

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

120 O gosto amargo que azinhavra e marca as palavras que morrem
(CRUZ, 1997, p. 47).

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

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

CONCLUSÃO

Concluir um trabalho é uma tarefa difícil, na medida em que supomos que há ainda algo mais a dizer.

As horas de dedicação ao estudo acadêmico convocam novos saberes, que convocam outros e mais outros e o saber abre-se como um bosque a ser percorrido em seus meandros.

Se não podemos percorrer as infinitas trilhas que se abrem na floresta dos signos, podemos dizer que seguimos algumas pistas e através delas constituímos alguns caminhos que podem ser pensados como possíveis.

Num diálogo entre o decadentismo e o poema, pudemos observar diferenças e semelhanças entre os temas da estética do fim do século XIX e o poema contemporâneo trabalhado.

O que nos pareceu fundamental entre a estética decadentista e *Litania da Velha* é a questão da cidade.

O decadentismo traz o *triângulo do dispêndio* como pedra angular e, ao fazê-lo, convoca-nos a pensar a relação do ser falante com a cidade. As figuras emblemáticas do decadentismo são significantes que representam um contraponto às mudanças finisseculares. O *dândi* e o *flâneur*, no dizer de Benjamin, exaltaram a Modernidade. Esses tipos, assim como a *prostituta* ou a *lésbica*, margeavam a sociedade burguesa.

Alguma coisa fazia transgressão na economia. Essa transgressão pode ser vista como um furo no real. E o que vem a ser “um furo no real”? É mostrar que algo falta no real. É como olhar na estante o lugar do livro que foi retirado dali. O livro não se encontra mais na estante, mas deixou um vazio ali, a sua falta convoca a sua presença.

As construções ideológicas burguesas, que pareciam bem amparadas, mostraram-se falhas quando algo escapou à conformação do que pretendiam.

Assim, pensar o *triângulo do dispêndio*, a transgressão da economia, é uma forma de se pensar os destinos da cidade que comportam o furo do real.

A crise do final do século XIX criou, inclusive na cidade que Benjamin (1991) chamou de capital desse mesmo século, os tipos parisienses e a partir deles pudemos pensar a crise das certezas. A crise das certezas revelou, através do decadentismo, um esgotamento do ser em apoiar-se em causas. A marca peremptória do decadentismo é o encontro com a falta absoluta, radical, que se impunha diante da verdade dos tempos.

O artificialismo foi, portanto, uma entrega ao abismo, ao nada que se colocava enquanto real, para os decadentistas. Revelar o avesso era revelar a fragilidade de qualquer ideal que se impunha.

Com Freud, sabemos que a falta radical é constitutiva do ser falante e que a grande dificuldade da humanidade é lidar com ela.

Podemos dizer que a maneira do decadentismo “lidar” com a falta foi singular, na medida em que nada se contrapôs a ela para recobri-la, mas que a mostrou pelo avesso. Os excessos da estética decadentista nada mais revelavam que a falta radical. Não havia mais um ideal a que se entregar e acreditar que através dele se eliminaria finalmente a falta radical.

O acolhimento do inconsciente pelo decadentismo revela a impossibilidade de idealizações cristalizadas. E assim, pelo avesso, trazendo toda a exacerbação narcísica, a falta comparecia.

O recobrimento da dor, advinda da crise das certezas, ganha uma efusão própria na estética decadentista. E porque havia dor, escrevia-se. Mas se escrevia, voltando-se para o abismo, para o nada. O excesso das palavras, a fragilidade dos nervos, revelavam a precariedade das significações.

Se a crise das certezas adveio para estética decadentista como a possibilidade de se pensar o ser em relação com a cidade, vimos, com o trabalho de Santos, que falar de ser e cidade é poder pensar sobre o desejo.

Litania da Velha traz um cenário decadente, a cidade e o ser em sua decrepitude. Traz imagens que eram quase que veneradas pelo decadentismo, daí a aproximação do poema com a estética em questão.

Mas, se primeiramente foram as imagens poéticas desse poema que levaram a uma aproximação com o tema decadentista, as semelhanças e diferenças revelaram-se mais contundentes no estudo comparativo.

Litania da Velha retoma a questão decadentista da relação do ser e da cidade. O caminhar da velha pela cidade traz os movimentos desejanter da cidade e revelam sua decrepitude.

No final de século XX em que fomos invadidos pela globalização, pela virtualização, pela falta de leis, *Litania da Velha* retoma a tradição e sua falência: a privação do ser que, mudo em seu caminhar e desolado, olhando seu entorno, encontra na morte a única possibilidade de vida.

Concluimos, portanto, que embora sendo *Litania da Velha* um poema contemporâneo, o niilismo decadentista encontra nele um lugar privilegiado.

E aqui retornamos à questão da atemporalidade da literatura.

É o decadentismo que pode ser visto na literatura contemporânea ou a literatura contemporânea revela que o progresso se faz possível pela via de um retorno?

REFERÊNCIAS

AXEL. **Villiers d'Isle-Adam**. Tradução Sandra Stroporo. Curitiba: Editora RFPR, 2005.

BARROS, Valdenira. **Imagens do moderno em São Luís**. 1998. 88 f. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

_____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

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

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLAKE, William. **O matrimônio entre o céu e o inferno**. Tradução José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.

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

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **A parede**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **As cartas**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1969.

_____. **Canção das horas úmidas**. São Luís: Sioge, 1973.

_____. **Compasso binário**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1972.

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

- _____. **Litania da velha**. 2. ed. São Luís: Lithograf, 1997.
- _____. **Litania da velha**. São Paulo: Digital Gráfica, 1995.
- _____. **Relatórios da Secretaria da Cultura do Maranhão 1980/1981/1982**. São Luís, 1982.
- CRUZ, Arlete Nogueira da. **Trabalho manual**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- _____. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.
- FREUD, Sigmund. A história do movimento psicanalítico. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1980d. v. 14.
- _____. A história do movimento psicanalítico. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. 14.
- _____. Além do princípio de prazer. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v. 18.
- _____. Além do princípio do prazer. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980a. v. 18.

_____. Conferências introdutórias sobre a Psicanálise. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. 15.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996g. v. 9.

_____. Moisés e o monoteísmo. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996h. v. 23.

_____. O ego e o id. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. v. 19.

_____. O ego e o id. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980b. v. 19.

_____. O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. v. 21.

_____. Psicopatologia da vida cotidiana. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980c. v. 6.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. v. 13.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JONES, Ernest. **Vida e obra de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. **A arte de Baudelaire**: Charles Baudelaire: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

KAUFMANM, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998c.

_____. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998c.

_____. Função e campo da fala e da linguagem. In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998a.

_____. O estádio do espelho. In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998b.

_____. **O seminário I**: os escritos técnicos de Freud. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares de parentesco**. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **Tristes trópicos**. Lisboa: Editora 70; São Paulo: Martins Fontes, 1981.

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

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise do verso**. Tradução e notas de Luiz carreira e Álvaro Faleiros. 2009. Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:itWj1Wd37K4J:disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/7111/mod_resource/content/1/crise%2520de%2520verso.doc+%&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 5 ago. 2016.

MARTINS, Alayde Maria Ferreira. Acorde com palavras: o psicanalista e o poeta. **Revista da Escola de Psicanálise do Maranhão**, São Luís, n. 2, p. 4-11, 1998.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

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

NIETZSCHE, Frederich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

PAES, José Paulo. Apresentação: Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 9-32.

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

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

PESSOA, Fernando. Cancioneiro. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa). p. 144.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1996.

PRAZ, Mário. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RIMBAUD, Jean-Arthur. **Uma temporada no inferno & iluminações**. Tradução Lêdo Ivo. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1989.

SCHNITZLER, Arthur. **Contos de amor e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais poemas manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

VERS a la manière de plusieurs : l'angeur. **Le Chat Noir**, Samedi, v. 2, n. 72, p. 78, maio 1883. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054704v/f1.item.zoom>>. Acesso em: 10 set. 2013.