



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA
LITERATURA, MEMÓRIA E CULTURA

CRISTIANE ARAUJO LIMA

ENTRE A ADORAÇÃO À VIRGEM MARIA E O CULTO A SATÃ: uma análise dos
poemas de Maranhão Sobrinho

São Luís (MA)
2023

CRISTIANE ARAUJO LIMA

ENTRE A ADORAÇÃO À VIRGEM MARIA E O CULTO A SATÃ: uma análise dos poemas de Maranhão Sobrinho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria literária (Literatura, Memória e Cultura).

Orientador: Profº. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

São Luís (MA)
2023

Lima, Cristiane Araújo.

Entre a adoração à Virgem Maria e o culto a Satã: uma análise dos poemas de Maranhão Sobrinho / Cristiane Araújo Lima. – São Luís, 2023.

140f.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Boralho.

1.Teoria da literatura. 2.Simbolismo decadentista. 3.Mulher. 4.Literatura maranhense. 5.Maranhão Sobrinho. I.Título.

Elaborado por Giselle Frazão Tavares - CRB 13/665

CRISTIANE ARAUJO LIMA

**ENTRE A ADORAÇÃO À VIRGEM MARIA E O CULTO A SATÃ: uma análise dos
poemas de Maranhão Sobrinho**

Data da qualificação: 17/01/2023.

Professor Dr. José Henrique de Paula Borralho – UEMA
(Orientador)

Professor Dr^a Maria Silvana Pantoja dos Santos -UEMA
(Examinador 1)

Professor Dr. José Dino Costa Cavalcante- UFMA
(Examinador 2)

Aos meus pais, Fátima e Valter, e ao meu grande amor e inspiração, minha filha,
Maria Helena.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Fátima, pelo apoio sempre em minhas empreitadas, por acreditar em mim.

Ao meu pai, por ser meu amigo, parceiro e me apoiar, de forma incondicional, para que em muitos momentos eu pudesse escrever.

Ao meu verdadeiro e grande amor, minha filha, Maria Helena, pela compreensão ainda ingênua, em deixar-me prosseguir neste trabalho.

À amiga, em especial, Imaculada, pelo apoio, pelo incentivo, pelas conversas e pela revisão dessa pesquisa.

Aos amigos e colegas de serviço pelo apoio e incentivo em minha carreira, em especial, a Paloma, pelas muitas impressões tiradas para estudo.

Às pesquisadoras, Samara Araújo e Patrícia Durans, pela ajuda na pesquisa.

Ao meu orientador, professor Dr. José Henrique de Paula Borralho, pelos embates científicos, pelas conversas e pela orientação.

Ao professor Dino, pelas conversas, pelos textos, pelo incentivo e pela coorientação.

Aos técnicos da biblioteca Benedito Leite Maranhense de Letras que me auxiliaram na busca por documentos para embasar essa investigação científica.

À funcionária da Academia Maranhense de Letras, Gerlane, por deixar-me explorar o ambiente em busca de registros que pudessem me ajudar na escrita.

Aos colegas do curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, pelos momentos de discussão e apoio.

À secretária Aline do curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, pela destreza em auxiliar-me.

*Se alguma glória têm, formosa, é esta:
todos o teu celete amor perfuma,
em tudo há tualma em riso e festa!*

(Maranhão Sobrinho)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar as imagens da mulher nos poemas *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé* tendo como ponderação os seguintes aspectos: o anjo/diabo, a mulher fatal, a mulher morta, a mulher mãe e outras pontuações, contidos na obra primogênita, *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo*, produzida por Maranhão Sobrinho, escritor maranhense, com o intuito de também verificar as relações paradoxais que permeiam a visão da mulher na perspectiva decadentista do simbolismo, além de contribuir para a valorização da literatura maranhense, sobretudo do século XX. Além de visitar outros poetas desse período como: Inácio Xavier de Carvalho e Frutuoso Ferreira, a fim de traçar um panorama breve das manifestações simbolistas em uma vertente decadentista na literatura maranhense do século XX. Como objetivos específicos, busca-se conhecer aspectos relevantes da estética simbolista decadentista em que a obra *Papéis Velhos roídos, pela traça do Symbolo*, está inserida. Destaca-se que o escopo desta pesquisa está balizado em pressupostos da área da Teoria Literária, Análise e História literária, bem como em autores da área da psicanálise, como o estudo dos arquétipos femininos e teóricos da área do estudo sobre memória, cultura e de pesquisadores sobre a vida e obra do autor Maranhão Sobrinho.

Palavras-chaves: Teoria da literatura; Simbolismo decadentista; Mulher, Literatura Maranhense; Maranhão Sobrinho.

ABSTRACT

This present work has the general objective of analyzing the images of women in the poems *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* and *Salomé*, taking into account the following aspects: the angel/devil, the femme fatale, the dead woman, the mother woman and other punctuations, contained in the first-born work, *Papéis Velhos Roídos pela traça do Symbolo*, produced by Maranhão Sobrinho, a writer from Maranhão, with the aim of also verifying the paradoxical relationships that permeate the vision of women in the decadent perspective of symbolism, in addition to contributing to the appreciation of literature maranhense, especially from the 20th century. In addition to revisiting other poets of this period such as: Inácio Xavier de Carvalho and Frutuoso Ferreira, in order to draw a brief overview of the Symbolist manifestations in a decadent aspect in Maranhão's literature of the 20th century. As specific objectives, we seek to know relevant aspects of the decadent symbolist aesthetics in which the work *Papéis Velhos* gnawed, by the *Symbolo* moth, is inserted. It is noteworthy that the scope of this research is based on assumptions in the area of Literary Theory, Analysis and Literary History, as well as authors in the area of psychoanalysis, such as the study of female archetypes and theorists in the area of study of memory, culture and researchers on the life and work of the author Maranhão Sobrinho.

Keywords: Theory of literature; Decadent symbolism; Feminine, Maranhão Literature; Maranhão Sobrinho.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O PANORAMA DO SIMBOLISMO DECADENTISTA	18
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO SIMBOLISMO DECADENTISTA: A ESTÉTICA DA RUÍNA E OS SÍMBOLOS DA DECADÊNCIA	18
2.2 O SIMBOLISMO DECADENTISTA NO BRASIL: O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DAS CIDADES	23
2.3 O SIMBOLISMO DECADENTISTA TROPICAL: JOÃO DO RIO E ELYSIO DE CARVALHO	31
2.4 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA DO MARANHÃO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	35
2.5 REPRESENTAÇÕES DO SIMBOLISMO DECADENTISTA NO MARANHÃO: FRUTUOSO FERREIRA, INÁCIO XAVIER DE CARVALHO E MARANHÃO SOBRINHO	45
2.5.1 <i>Francisco Frutuoso Ferreira</i>	46
2.5.2 <i>Inácio Xavier de Carvalho</i>	53
2.5.3 <i>Maranhão Sobrinho</i>	61
3 A IMAGEM DA MULHER NA ESTÉTICA SIMBOLISTA DECADENTISTA	75
3.1 O PARADOXO DA MULHER ENTRE A IMAGEM DA VIRGEM E DO DIABO	75
3.2 A IMAGEM DA MULHER FATAL	77
3.3 A IMAGEM DA MULHER MORTA	80
3.4 A IMAGEM DA MULHER MÃE	82
3.5 OUTRAS PONTUAÇÕES SOBRE A IMAGEM DA MULHER	84
3.6 A IMAGEM DA MULHER NA POÉTICA MARANHENSE DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	87
3.6.1 <i>A imagem da mulher em Frutuoso Ferreira</i>	90
3.6.2 <i>A imagem da mulher em Inácio Xavier de Carvalho</i>	93
4 A IMAGEM DA MULHER EM MARANHÃO SOBRINHO: ANÁLISE DOS POEMAS SANTA, BACANTE, RAINHA DO MAL E SALOMÉ	96
4.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA IMAGEM DA MULHER NOS POEMAS DE MARANHÃO SOBRINHO	96
4.1.2 <i>Santa</i>	100
4.1.3 <i>Rainha do Mal</i>	107
4.1.4 <i>Bacante</i>	114
4.1.5 <i>Salomé</i>	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

1 INTRODUÇÃO

O final do século XIX e início do século XX foi um momento histórico, econômico e social de muitas transformações e, sobretudo, de quebra de paradigmas, principalmente, entorno da imagem da mulher. Pairava no ar uma atmosfera de incertezas, dúvidas e de descrenças diante do novo século que vinha surgindo: “Tudo que era sólido desmanchava-se no ar”. A propósito, a modernidade vem com esse mote de mudanças advindas das revoluções burgueses, ainda iniciadas no século XVII e XIX, e que se consolidam com uma grande engrenagem nos cenários urbanos, nas palavras de Berman (1986, p.13), “Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição.

Logo, é justamente diante desse cenário de mutações na vida do sujeito de fim-de-século que se vê perdido nas cidades recém modernizadas, nas construções de edifícios a perder de vista, no ir e vir frenético das ruas iluminadas, dos cafés, das livrarias, dos teatros e das bibliotecas é que se configura o surgimento de uma estética literária, o Simbolismo, voltada para as ideias pessimista, para a desilusão, o misticismo, o transcender das coisas, a aliteração, a sinestesia, a antítese, com uma linguagem mais simbólica e despreocupada com forma, mais voltada para o conteúdo do fazer poético. Sendo assim, o Simbolismo, aqui nessa pesquisa é enfatizado por vertente decadentista.

A vertente do Simbolismo decadentista traz à tona o mal estar do novo século e a busca por uma arte voltada como uma tentativa para explicar sobre a finitude das coisas, em que o artista isolava-se em uma Torre de Marfim e adentra, em si mesmo, com o objetivo de mergulhar em sua essência e aliviar uma dor existencial profunda, pois, o que interessa é que “a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um eu isolado diante de uma interrogação metafísica”(MORRETO,1989, p.33). O cansaço da vida moderna faz do artista um nefelibata, um misantropo que se refugia na forma do símbolo para “responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão”. (MORRETO, 1989, p.33).

O desencanto que a virá do século trouxe e, assim a Modernidade faz do poeta simbolista decadentista um observador patológico que se mantém distante da multidão na cidade para que dela possa retirar inspiração para compor seus textos envoltos de nevrose, de niilismo e de melancolia, “um problema metafísico relativo ao vazio da existência, a esterilidade criativa”. (GOMES, 1994, p.26).

Nessa perspectiva do Simbolismo decadentista, podemos destacar o poeta maranhense Maranhão Sobrinho, pois, em suas produções, verifica-se que ele revisita, em alguns sonetos do seu primeiro livro, *Papéis Velhos...roídos pela traça do Symbolo*, (1908) alguns aspectos dessa manifestação literária simbolista decadentista e as representações que essa estética traz para a construção da imagem da mulher, como: mulher-mãe, mulher- morta, mulher-fatal e outras anotações. Esses são algumas representações que foram muito bem idealizadas pelos artistas do período literário finissecular, o simbolismo decadentista, estética que é foco de investigação neste trabalho.

É necessário enfatizar que essa visão, por assim dizer, pessimista e por vezes cabalista que a mulher assumiu dentro da arte nesse período da literatura está intimamente entrelaçada com o momento histórico vivido pelo escritor em questão, já que coincide com o da emancipação feminina. Assim, destaca-se que “O novo século traria para ela uma nova visão de mundo, a emancipação financeira abriria as portas para o Feminismo, para a bandeira da não-submissão, do direito da igualdade dos sexos” (LIMA, 2007, p.18). Benjamim (1994) vem ainda corroborar afirmando que essa visão que a mulher assumiu durante o fim do século XIX e início do século XX está atrelada à “...um acento puramente sexual a essa tendência de evolução da mulher”. (BENJAMIM,1994, p.160).

Ressalta-se, ainda, que a mulher, sobretudo, no fim do século XIX, era descrita pelos artistas tendo uma imagem sombria e, por vezes, cabalísticas. Na verdade, ao longo dos tempos, a mulher foi apresentada como uma deusa, ora Vênus, ora Afrodite, ora Virgem-Maria, representada assim pelo imaginário masculino como uma deusa e, como tal, venerada e adorada e que, por outro lado sobrepunha-se com a imagem da mulher fria e impiedosa, além de coexistir de forma antitética com a imagem da mãe, zelosa. “Eles viam mulheres em toda parte. Todos os comentaristas que abordavam a arte do final do século passado fazem a mesma observação”. (ORSINI, 1993, p.11).

Considerando essas diferentes abordagens de se conceber a mulher é que surgiu o interesse de se realizar esta pesquisa, com a inquietação proporcionada a partir dos seguintes questionamentos: como são as imagens da mulher nos poemas *Santa, Rainha do Mal, Bacante e Salomé*, contidos na obra *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo*, produzida por Maranhão Sobrinho? Quais os principais aspectos relevantes da estética simbolista decadentista são verificados na obra *Papéis Velhos*

roídos, pela traça do Symbolo? Na obra de Maranhão Sobrinho, que elementos contribuem para o processo de valorização da literatura maranhense, sobretudo do século XX?

É importante ressaltar que os poemas selecionados, todos sonetos, para esta análise foram retirados da obra de Maranhão Sobrinho *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo*, de 1908. A escolha deles se deu em razão desses escritos explorarem a temática da mulher diretamente relacionada com os questionamentos apresentados como norteadores desta pesquisa. Além disso, com os poemas buscar-se o resgate da memória literária, como forma de valorizar a literatura maranhense, principalmente, do século XX e que permite uma identificação como pertencentes ao um determinado grupo, já que a “memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Ademais, destaca-se que à medida que se estar inseridos em um grupo, mais condições teremos de resgatar nossas memórias e, também, de contribuímos para a recuperação e eternização da mesma.

Além disso, outro ponto a ser considerado nesta é pesquisa é a necessidade de preenchimento de lacunas deixadas acerca dos estudos em literatura maranhense, já que o que se observa são ainda escassas pesquisas que colocam alguns autores e períodos literários em evidência e que são enaltecidos e outros não. Além disso, essa investigação resgata alguns autores que a crítica literária tenha deixado no limbo, como, o próprio Maranhão Sobrinho e, especialmente, Inácio Xavier de Carvalho e Francisco Frutuoso Ferreira, este último, não teve nenhuma obra publicada e os estudos acerca de seus escritos são de extrema escassez, cita-se aqui Jomar Moraes (1991) e uma monografia da pesquisadora em literatura maranhense, Samara Araújo (2015).

E, sobre Maranhão Sobrinho, comprovam-se alguns raros estudos realizados sobre sua obra, destaca-se aqui os esforços feitos mais uma vez por **Jomar Moraes**, **Clóvis Ramos**, **Kyssian Castro** e, novamente a pesquisa valorosa de **Samara Araújo**. Ademais, é de extrema urgência trazer à luz outros escritores que tiveram suas vidas literárias silenciadas e que merecem o devido reconhecimento, ou seja, que se faça aparecer mais estudos sobre eles, exemplificando mais uma vez: Frutuoso Ferreira e Inácio Xavier de Carvalho, entre outros, que não couberam na exploração dessa pesquisa. Os referidos autores tiveram algumas linhas escritas nessa investigação científica e que assim contribuíram de forma substancial para o entendimento da

manifestação, tímida, porém magnífica da estética simbolista decadentista no Maranhão do século XX.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é investigar as imagens da mulher, tendo como base as premissas no Simbolismo decadentismo, assim, observando-se a figura da mulher como: a mulher-mãe, a mulher-fatal, a mulher-morta, a mulher-deusa, em Maranhão Sobrinho nos poemas *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé*, contidos na obra *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo*, com o intuito de verificar as relações paradoxais que permeiam a visão da mulher na perspectiva decadentista do simbolismo, além de contribuir para a valorização da literatura maranhense do século XX, sobretudo, dos escritores que fez uma revisitação como: Francisco Frutuoso Ferreira e Inácio Xavier de Carvalho.

Como objetivos específicos, busca-se conhecer aspectos relevantes da estética simbolista decadentista em que a obra *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo* está inserida; analisar aspectos da mulher como: a mulher-mãe, mulher-morta, mulher-fatal e mulher-deusa em que estão inseridos essas imagens, além de perfazer um caminho em se possa identificar elementos, na obra de Maranhão Sobrinho, que contribuam para o processo de valorização da literatura maranhense, bem como demonstrar uma manifestação literária de grande fausto para a literatura local e nacional, que foi o simbolismo em uma vertente decadentista.

Quanto a metodologia deste trabalho, realizou-se o levantamento bibliográfico, o qual caracteriza-se como sendo a revisão e pesquisas em material de diferente natureza referente a um tema específico de estudo. Cervo e Bervian (2002) apresentam que o levantamento bibliográfico serve para apontar para o pesquisador um panorama de diferentes informações a respeito de um determinado assunto/tema, sendo assim, pode ser vista como sendo “a busca e análise crítica, do que está sendo discutido na literatura sobre determinado tema”. (DIAS, 2016, p.9).

Para esse levantamento foram considerados textos compreendendo o período de trabalhos publicados entre os anos 1992 até 2022. Assim, buscou-se trabalhos de autores e pesquisadores que discutem sobre o simbolismo, trazendo a relação para a perspectiva decadentista de modo geral. Ademais, considerou-se, também, a abordagem desse tema trazendo para a produção literária no Maranhão, sobretudo, no período que compreende o final do século XIX e início do século XX, utilizando, dessa forma, a explicitação de alguns autores maranhense. Nesse levantamento bibliográfico,

também buscou-se realizar a discussão/apresentação da visão da mulher na estética simbolismo decadentista.

Portanto, a partir dessa primeira etapa da pesquisa, entre os trabalhos consultados para a fundamentação teórica, achou-se importante apresentar as contribuições, sobretudo, dos seguintes escritores e/ou poetas: Santana (1991), Lima (2007), Benjamim (1994), Morreto (1989), Gomes (1994), Mucci (1994), Furtado (2002), Baudelaire (2011), Rio (1991), Broca (2004), Levin (1996), Orsi (1993), Bosi (2006), Carollo (1980), Muricy (1987), Faria (1988), Bandeira (1963), Coutinho (2009), Faria (1988), Leão (2013), Borralho (2011), Moraes (1976), Corrêa (2016), Lobo, (2016), Castro (2019).

Este trabalho enquadra-se, também, como sendo uma pesquisa qualitativa, sobre isso, conforme discutido o seu conceito no trabalho de Bogdan e Biklen (1982 *apud* LÜDKE E ANDRÉ, 1986), o principal instrumento é o próprio pesquisador e, para a análise dos dados, deve-se considerar um processo de caráter intuitivo.

Dessa forma, pode-se dizer que na pesquisa do tipo qualitativo, de acordo com Bogdan e Biklen (1982 *apud* LÜDKE E ANDRÉ, 1986, p.13), inclui considerar a “obtenção de dados de dados descritivos, obtidos no contato direto do pesquisador com a situação estudada, enfatiza mais o processo do que o produto e se preocupa nem retratar a perspectiva dos participantes.”. Assim, pontua-se que, nesse tipo de pesquisa, busca-se interpretar e entender os fenômenos sociais, os quais encontram-se marcadamente inseridos em um determinado contexto.

Ainda sobre a pesquisa qualitativa, FLICK (2009. p.16) apresenta que: a pesquisa qualitativa usa o texto como material empírico (em vez de números), parte da noção da construção social das realidades em estudo, está interessada nas perspectivas dos participantes, em suas práticas do dia a dia e em seu conhecimento cotidiano relativo à questão em estudo.

Antes da análise literária propriamente dita, procedeu-se da seguinte forma: realizou-se uma explanação contextualizando o período da obra literária de Maranhão Sobrinho de modo geral; destacou-se a imagem da mulher em textos literários, sobretudo, considerando o final do século XIX e início do século XX; enfatizou-se, também, o fato de que Maranhão Sobrinho enquadra-se na estética literária simbolista decadentista; e, ainda, pontuou-se que a análise dos poemas se daria na abordagem da figura da mulher entre a adoração à virgem maria e o culto a satã.

Após isso, realizou-se, como amostra, a análise dos poemas, *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé*. Para tanto, seguiu-se da seguinte forma: foi realizada uma abordagem contextualizando a mulher *Santa*, pontuando os reflexos das mudanças sociais e econômicas vividas pela mulher no final do século do XIX e início XX e, quando pertinente, apontam-se alguns esclarecimentos trazendo outros autores; explicou-se, também, acerca do que se remete ao título do poema *Santa*, apresentando, inclusive, a definição apresentada no Dicionário Aurélio (2010) e no Dicionário de Mitos Literários (2005); procedeu-se tecendo as explicações de como vem se apresentando a figura da mulher nos versos de todo o poema; por fim, realizou-se as considerações gerais acerca do poema em questão analisado.

Com base no levantamento bibliográfico e, também, considerando o estudo adotando o viés qualitativo referente à temática, para a pesquisa em questão que discute sobre as representações do feminino, delimitou-se trabalhar, especificamente, com a análise dos poemas *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé*, contidos na obra *Papéis Velhos roídos pela traça do Symbolo*, do escritor maranhense, Maranhão Sobrinho.

Dessa forma, este trabalho, estruturalmente, encontra-se organizado em 5 capítulos: no capítulo 1, *Introdução*, realiza-se uma contextualização da temática do trabalho, apresentando, também, os questionamentos geradores da pesquisa, os objetivos do trabalho, a metodologia utilizada, constando, ainda, a organização estrutural deste texto; no capítulo 2, *O panorama do Simbolismo Decadentista*, faz-se um panorama do Simbolismo decadentista, como forma de contextualização histórica e literária; realiza-se também uma contextualização do Simbolismo decadentista no Maranhão, bem como discorre sobre alguns escritores que foram expoentes nessa estética; no capítulo 3, *A imagem da mulher na estética simbolista decadentista*, traça-se um estudo considerando abordar o paradoxo da mulher entre a imagem da virgem e do diabo, discorrendo sobre a mulher fatal, a mulher morta, a mulher mãe e também a respeito de outras pontuações sobre a imagem da mulher, finalizando com a mulher poética maranhense do final do século XIX e início do século XX, bem como apresentando a mulher na poética dos escritores Frutuoso Ferreira I. Xavier de Carvalho, com os seguintes poemas: *Babilônia em flor* e *Noivas Mortas*, no Capítulo 4 tem-se *A imagem da mulher em Maranhão Sobrinho: uma análise de Santa, Bacante, Rainha do mal e Salomé*, é abordada a imagem da mulher no autor Maranhão Sobrinho

e realizada a apresentação dos resultados por meio da análise dos poemas *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé*. Por fim, as considerações finais e as referências bibliográficas.

2 O PANORAMA DO SIMBOLISMO DECADENTISTA

Neste capítulo, realiza-se uma explanação acerca do Simbolismo decadentista de modo abrangente. Para isso, a organização da apresentação está distribuída a saber: 2.1, *Contextualização do decadentismo: a estética da ruína e os símbolos da decadência*; 2.2, *O decadentismo no Brasil: o processo de modernização das cidades* e 2.3, *O decadentismo tropical: João do Rio, Elysio de Carvalho*, 2.4 *Representações do Simbolismo decadentistas no Maranhão: Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho*.

2.1 Contextualização do Simbolismo decadentista: a estética da ruína e os símbolos da decadência

Apesar de alguns estudos tratarem o Simbolismo como sendo uma escola literária e o Decadentismo, como outra, neste trabalho, adotou-se abordar o Decadentismo, por assim dizer, como uma vertente mais “sombria” do Simbolismo, uma espécie de um novo “mal do século”. Sobre essa discussão, é importante considerar que:

Finge-se geralmente tomar estas duas palavras como sinônimas. A maioria dos jornalistas as empregam indiferentemente para designar os escritores da jovem geração. Alguns cronistas usam “simbolista” para exibir erudição. Os repórteres que não compreendem tão bem todas as mudanças, por meio de se enganarem, os ligam sempre um ao outro como dois irmãos siameses. (MORRETO, 1989, p. 127).

O Simbolismo/Decadentismo pode ser notado como uma escola de ares franceses, que nasce como um retorno ao chamado “mal do século” exaltado pelos escritores do Romantismo, contudo, com uma nova roupagem, pois quebra com a maneira do fazer poético, trazendo uma linguagem menos rebuscada e mais voltada para o inconsciente dos indivíduos. Ademais, essa estética origina-se de uma poesia que é carregada de símbolos, códigos, imagens, misticismo, sinestésias e alegorias. Isso tudo também baseando-se na introspecção do indivíduo moderno que vem se sentindo cada vez mais angustiado pela modernidade.

Nesse sentido, pode-se dizer que “[...]o Simbolismo irá recuperar e intensificar a ideia romântica de que a essência misteriosa das coisas só é possível de ser captada pela palavra evocada, pela palavra que supera a limitação da linguagem comumente utilizada pelos homens”. (GOMES, 1994, p.15).

Cabe acrescentar que, juntamente ao surgimento do Simbolismo no mundo, na França nasce uma “estética”, o Decadentismo, que, para alguns teóricos, na verdade, era uma extensão do Simbolismo e, para outros, seria a estética da nostalgia, do chamado novo “mal-du-siècle”.

De acordo com Latuf Mucci (1994, p.31), “o Decadentismo inaugurou um novo código simbólico”. Segundo Moreto (1989, p.31), pode-se afirmar que:

(...) que o Decadentismo é um novo Romantismo. Basta observar a preocupação com o novo verso (...) O verso livre é uma das facetas, e não a menor, da liberdade poética que o Romantismo de 1820 não pudera ou não ousara realizar. Pois a verdade é que faltou ao Romantismo francês uma linguagem poética. O Decadentismo e, depois ele, o Simbolismo irão criá-la.

Enfatiza-se que a semelhança entre o Romantismo (a segunda geração) e o Simbolismo decadentista é evidenciada por uma forte tendência pessimista que abalou as pessoas no final do século XIX e início do século XX: ideias niilistas reforçadas pelos pensamentos de grandes filósofos, conforme Nietzsche. Mucci (1994, p. 33) afirma, “Os ecos dessa vertigem niilista se fazem presentes no Decadentismo através do afastamento do pessimismo, da obsessão da morte e da insistência em descrições macabras”.

É importante salientar que, nesse período literário, as ideias de inovação na escrita poética eram ainda muito próximas dos conceitos românticos, como o uso do verso livre, a predileção pelo soneto, a apropriação da ideia do pessimismo e o desejo de evadir-se de escapismo muito comum nos escritores do Romantismo. Contudo, o que fez do Simbolismo decadentista inovador para aquele momento é a concepção de **decadência** de uma forma emblemática de fazer arte, utilizando o sentimento vertiginoso do inconsciente que se desenhava na cena finissecular, sobretudo, como o processo de modernização das cidades e a “decadência” das aristocracias.

Nesse contexto, o Simbolismo decadentista é visto como a Estética da Encruzilhada, visto que:

construiu-se tremulamente sobre a indecisão, a imprecisão, a vaguidade de um homem encurralado entre a aristocracia em derrocada e a burguesia, a meio caminho entre o mundo antigo e clássico e o mundo tecnocrata e moderno. A desumanização da civilização positivista empurrou o artista na direção do transcendental, do divino, do esotérico. (MUCCI, 1994, p.31).

Assim, é sob o símbolo da decadência, do tédio, do simulacro e do mal-estar que essa estética tem seus primeiros acordes simbólicos sentidos com o lançamento

da obra *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, na metade do século XIX. Século este marcado pelo início de uma crise existencial do sujeito contemporâneo, pois “o homem passa a ter a sensação de que vive num mundo fragmentário e de valores efêmeros”. (GOMES, 1994, p.9).

A obra de Charles Baudelaire traz um desconforto em sua escrita e um sopro de inovação para a poesia naquele momento, já que esse poeta conseguiu tirar do sublime o macabro, da beleza o feio, do fascínio a aversão, da flor o mal. Na verdade, Baudelaire tentou traduzir o seu descontentamento contra o fazer poético de movimentos literários anteriores, que concebiam a poesia como algo pleno, sublime e indefectível. Foi desse modo desconfortante que o poeta francês dá o ponta pé nessa estética que se desenhou sob a égide do niilismo, do pessimismo, do mórbido e da “decadência”. É nessa perspectiva que:

Sua tentativa visava a nada menos do que dotar a humanidade de uma nova cerebralidade e, sendo o estilo um instrumento de análise, transformar esse instrumento e aperfeiçoá-lo, ao ponto de tornar-se sensíveis às novas e misteriosas relações entre as coisas e as idéias. (MORETTO, 1989, p. 201).

Outros escritores, assim como Baudelaire, trouxeram no dorso de sua escrita o incômodo que o novo século impunha ao chamado “homem moderno”, que era o indivíduo que se fechava na torre de marfim, era o decadente, o nefelibata que mergulhava na solidão e buscava o conforto para a angústia advinda desse mundo moderno cada vez mais amargo e hostil. Baudelaire acreditava que o processo de “modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos” (*apud* BERMAN, 1987, p.14).

Assim como Baudelaire em seus versos já anunciava esse mal-estar que o mundo contemporâneo trazia, outros escritores franceses desse mesmo período como, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, entre outros, transbordavam essa sensação de “mal do século”, de um sentimento de decadência e de prazer mórbido. Eles acreditavam que “O sentimento do poeta é provocado por uma dor espiritual desconhecida” (GOMES, 1994, p. 25).

Segundo alguns estudos realizados sobre a estética simbolista decadentista, verifica-se que J.-K Huymans, com o seu romance *A rebours* (*Às avessas*), foi quem de fato popularizou as figuras da “decadência” e deu luz à geração simbolista-decadentista, a priori na França, e, por seguinte, espalhando suas ideias “decadentes” por outros lugares.

Pode-se afirmar, portanto, que com o nascimento das primeiras concepções “decadentistas” na França, a priori, com os escritores Charles Baudelaire e J-K Huysmans, foi que se pôde ter o despertar dessas ideias em outros países. Oscar Wilde, por exemplo, escritor britânico e leitor zeloso de Huysmans, defendia a ideia de decadência, de simulacro, do mórbido e do grotesco ao escrever *O retrato de Dorian Gray*. Ademais, “Wilde quebra o espelho de todas as estéticas anteriores, da multissecular estética da imitação, para anunciar que a vida imita a arte, a arte não imita nada, a arte tem luz própria” (MUCCI, 1994, p.75-76). O retrato de Dorian Gray foi um livro que trouxe à tona alguns questionamentos sobre o fazer arte no final do século XIX. Oscar Wilde, inclusive, ao falar no prefácio desse livro, revela que:

A vida moral do homem forma parte do argumento e do material do artista. Mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um instrumento imperfeito. Nenhum artista pretende provocar o que quer que seja. A própria verdade pode ser provocada. (...) Os que decifram o símbolo também o fazem por sua conta e risco. A arte reflete e o espectador e não a vida. (WILDE, 2002, p.13-14).

Análogo ao escritor inglês, em terras italianas, outro leitor de Huysmans, D'Annunzio fez refletir em seus escritos o aspecto do desgosto, da decadência e da preferência pelo soturno em sua arte. Marcas bem evidenciadas em seu romance // *Piacere*, “história da paixão alucinada (...) na trilha de Às avessas e preambulando a intrincada intertextualidade moderna e pós-moderna, constitui-se também num tecido de intertextos (...)” (MUCCI, 1994, p. 86).

Observa-se que o signo da decadência presente na arte nesse momento demonstra o processo de “decadência do indivíduo e da sociedade”, visto que a arte não é mais, somente, reflexo do belo, do perfeito, ela reflete as ações avessas do conceito clássico do sublime. É, por assim dizer, a ruína da concepção aristotélica do fazer *poiesis*. A criação beira o desgosto, é a vertigem decadente que invade a literatura de fim de século.

É válido destacar, portanto, que:

Se a estética contemporânea opera a ruína do romance, o Decadentismo elaborou o romance da ruína, tanto na matriz de Hyusmans, onde des Esseintes tem que abandonar seu ideal estético e ético, devendo retornar à civilização que abomina, quanto na narrativa wildeana, cujo final trágico encena a morte de Dorian Gray, que sucumbe teatralmente diante do quadro que tentará apunhalar conduzindo a proposta do Estetismo de perenidade da arte *versus* ruína do natural. (MUCCI, 1994, p.87).

Esse sentimento de ruína, de pessimismo e de descrença espalhou-se por vários lugares do mundo, sobretudo, na Espanha (com **Antônio Machado**), na Rússia

(com **Alexander Blok**), na Alemanha (com **Stefan George**), em Portugal (com **Camilo Pessanha**) e no Brasil¹ (com **João do Rio e Elísio de Carvalho**), entre outros.

É importante adentrar ao fato de que a estética simbolista decadentista surge em um determinado contexto histórico de muitas mudanças, principalmente no cenário das cidades, já que se encontravam recentemente modernizadas, com as ruas iluminadas, tornando-se, assim, atrativas para o homem perder-se na multidão. Segundo Berman Marshall, em seu livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, ao tratar da modernidade, especialmente, sobre o estudo da obra de Baudelaire, o autor discorre que: “adentrar a multidão como se esta fosse um imenso reservatório de energia elétrica (...) Ou deveríamos então compará-lo a um caleidoscópio dotado de consciência” (BERMAN, 1987, p 141). Portanto, o sujeito que se embrenhava na multidão era o **flâneur**, indivíduo que vagava de maneira inteligente, pelas ruas das cidades modernizadas buscando o passatempo e o prazer.

A arte de flunar, por assim dizer, torna-se moda no cenário urbano das grandes cidades, o evadir-se para as ruas fazia do homem, principalmente, mais vivo. Perder-se e encontrar-se na multidão era o refúgio para a solidão. Baudelaire acreditava que “O prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo da multiplicação do número”. (*apud* BENJAMIM, 1994, p.70)

Outra imagem que surge com o processo de modernização das cidades e lança-se ao mundo literário é o **dândi**, o qual é aquele que “desdenha a burguesia e sua modernidade”, ícone paradoxal dentro da literatura decadentista, pois, ao mesmo tempo que surge como um marco do processo da contemporaneidade, com um ser excessivamente individualista, sofisticado, elegante, caracteriza-se também por ser o símbolo de resistência ao capitalismo, colocando-se contra o “império do dinheiro ou do trabalho”.

Além disso, a forma como o dândi se apresenta na sociedade reforça a ideia de pertencer à aristocracia em decadência repugnando tudo aquilo que é ligado à burguesia, o que pode ser uma contradição, se o pensamento for de que ele representa o artificial e o simulacro contido na sociedade burguesa. Dessa forma, a “art nouveau teve uma tendência de imbricar o natural e o artificial, de estetizar a vida cotidiana dos

¹ Neste último lugar irá ser tratado com mais profícua investigação, por se tratar do espaço em que nasce nosso escritor em estudo, Maranhão Sobrinho.

homens através da elegância e do refinamento, e esse refinamento no faz, de algum modo, associá-lo ao dândi”. (FURTADO,2002, p. 58).

Outra figura emblemática que surgiu em textos desse período literário e que emerge com o processo de transformação no cenário urbano é **a lésbica e a prostituta** representada nesse contexto como a mulher fatal. Segundo Baudelaire no livro *Sobre a modernidade*, a mulher é definida como uma “espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e a vontades suspensas a seus olhares” (BAUDELAIRE, 2011, p. 58). A mulher, nesse período finissecular na literatura, assume uma postura maléfica, já que considerada o verdadeiro ídolo do mal, ela é o diabo, a carne e a morte na literatura simbolista decadentista.

A imagem que a mulher assume na literatura nesse período pode estar ligada ao fato de sua emancipação social e econômica, pois, ela não passa mais a ser encontrada apenas em casa cuidando dos filhos e dos maridos, ao contrário, muitas conquistaram o direito de estudar, de trabalhar e, inclusive de votar. Benjamim (1994) aduz que essa imagem que a mulher tem de fatal e de maléfica, também representada pela figura da lésbica e da prostituta, é “um acento puramente sexual a essa evolução da mulher” (BENJAMIN,1994, p.160).

Verifica-se, portanto, que:

O século XIX começou a incorporar, sem reversas, a mulher no processo de produção mercantil. Todos os teóricos eram unânimes em que sua feminilidade específica se achava tão ameaçada que, com o passar do tempo, traços masculinos deveriam necessariamente manifestar-se. (BENJAMIN, 1994, p.160).

Sendo assim, enfatiza-se o que se buscou discorrer neste tópico: reafirmar o que foi a estética literária simbolista decadentista, sua concepção de “ruína”, de “decadência” e os símbolos representados pelas figuras do flâneur, do dândi e da mulher, que culminou com a virada para um novo século, um momento de incertezas para o indivíduo contemporâneo, que se via confuso entre valores de uma aristocracia em processo de falência e o fortalecimento de uma sociedade com valores cada vez mais capitalistas.

2.2 O Simbolismo decadentista no Brasil: o processo de modernização das cidades

No início do século XX, as cidades brasileiras passavam pelo processo de modernização ainda de forma muito incipiente. As ruas ganhavam novas formas, a luz

elétrica incidia sobre os paralelepípedos, os teatros, os bondes e as pessoas vagavam por entre as fumaças das fábricas e dos automóveis.

Destaca-se, assim, que o processo de modernização das cidades é um aspecto importante para se entender as produções literárias desse período, pois a estética simbolista decadentista, que está sendo revisitado nesse estudo, buscava inspiração em uma “cópia de um tipo vulgar”. Nessa perspectiva, (BAUDELAIRE, 1994, p. 78) acreditava que “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico (..) tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele”.

O processo de modernização das cidades é interessante para a compreensão da literatura nesse período, já que o sujeito moderno vai reelaborando conceitos diferentes de enxergar o mundo, pois o ambiente urbano em modificação constante e acelerada fez dele um ser padronizado e mecânico. Nesse contexto, as relações de consumo impostas pelo capitalismo urgente transformaram não só o emocional desse indivíduo, o tornando cada vez mais recluso, ansioso e ávido por consumo, mas também o mundo se tornava, vertiginosamente, mais atrativo a ele, que se ver perdido dentro si mesmo e que, ao mesmo tempo, se acha na rua. Berman (1987, p. 143) afirma que “Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos cidadãos”.

A rua faz o indivíduo moderno feliz, o convida, o torna vivo, embriagado pelas luzes, pelos letreiros iluminados das vitrines, o cheiro urbano o seduz. Segundo Benjamim (1994, p.47) aponta, “O fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do flâneur, é difícil de separar da iluminação a gás. As primeiras lâmpadas a gás arderam nas galerias”.

A rua nesse momento é fator instigante a ser analisado, pois, agora modernizada e iluminada, é um convite as pessoas a ficarem mais nelas, “a rua é mais do que isso, a rua é um fato da vida das cidades, a rua tem alma!” (RIO, 1991, p.19). Ela torna-se a principal inspiração para muitos autores nesse período. Sobre isso, Rio (1991, p.19) discorre que:

a rua nasce, como o homem do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento” (..) a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso.

Um cenário bastante retratado durante esse período literário foi a rua, concebida como sendo personagem viva, pulsante e labiríntica em textos de diversos autores dessa época. Isso porque as ruas, com seus paralelepípedos, repleta de figuras suntuosas, basbaques, transeuntes, moças, bêbados, boêmios, prostitutas, banqueiros e janotas, acolhia toda sorte de pessoas que transitavam frenéticas fascinada pelas ruas. A respeito disso, é importante destacar a descrição de Barreto (1998, p.83-84):

Há pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados, evitando a custo que a lama ou o pó lhes empanem o brilho do vestido; há operários de tamancos; há peralvilhos à última moda; há mulheres de chita; e assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem posto não é o que entra na melhor casa.

Nesse contexto de modificações que as cidades passavam, verifica-se que “a multidão é um objeto novo na poesia lírica”, tornando-se estímulo para muitos escritores nesse período, a saber: João do Rio, que buscava nas ruas inspiração para compor seus personagens cheios de nevroses. Ele amava as ruas, pois era nelas que se perdia e se achava, na recém modernizada, Rio de Janeiro, do início do século XX. Para elucidar isso, apresenta-se, a seguir, o sentimento que o escritor em questão tinha pela cidade:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. (...) É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, com a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo vira o amor, o ódio, o egoísmo. (...) Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua (RIO, 1991, p.3).

É importante destacar, também, que, nos primeiros anos do novo século XX, o Brasil vivia o fervor da modernidade com a construção dos grandes teatros, dos cafés, que davam ares europeus a recém modernizada cidade do Rio de Janeiro. A edificação da Avenida Central, do Teatro Municipal, da Biblioteca Nacional e da Escola Nacional de Belas Artes, por exemplo, culmina para a criação de um cotidiano intelectual e cultural no país. Os prédios que começaram a despontar no horizonte das cidades causavam o que muitos escritores chamavam, na época, de *Vida Vertiginosa*. Nesse cenário, verifica-se que:

O rumo que as coisas iam tomando suscitava esforços no sentido de organizar os estados de exacerbação emocional catalisados pelo surto

metropolização, com o intuito de ao mesmo tempo lhes dar a máxima expressão e uma orientação peremptória. (SEVCENKO, 1992, p.103).

Ainda sobre o processo de urbanização das grandes cidades brasileiras e o impacto desse processo na vida cotidiana, intelectual e cultural nesses lugares, percebe-se que as cidades ganharam ares europeus culminado, assim, com uma certa ruptura com o passado rural. Essas mudanças ornamentavam a arquitetura do Rio de Janeiro e São Paulo, a priori, criando, dessa forma, uma certa “identidade brasileira”.

Apesar dessa atmosfera, por assim dizer, “cosmopolita” e de quebra com o passado rural das cidades, na chamada urbanização, há também a presença das “ligações de dependência com a vida cultural de Paris ainda mais acirradas pelos novos meios de comunicação” (SEVCENKO, 1992, p.11). A influência econômica, política, cultural e intelectual exercida pela Europa, sobretudo, pela cidade de Paris foi muito forte nas cidades brasileiras, como reflexo disso, esse período ficou conhecido com *Belle Époque*. Nesse contexto, Needell (1993, p.11) apresenta que:

Embora tenha rompido os laços formais com o império português em 1822, o Brasil continuou a manter vínculos coloniais econômicos informais, estabelecidos desde muito antes, com a Grã-Bretanha. Este status econômico neocolonial, que só intensificou no decorrer do século XIX, foi, contudo, apenas um dentre os vínculos que o país matinha como centro econômico e político mundial banhado pelo Atlântico Norte. (...) o papel da cultura européia na estrutura social e econômica do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. (...) no período que teve seu maior florescimento, ou seja 1898 e 1914, na *belle époque*.

Um aspecto relevante de se mencionar a respeito desse momento foi a fundação da Academia Brasileira de Letras, no final do século XIX, que, segundo Broca (2004, p.50), contribuiu para “a decadência da boêmia e remodelação da cidade”. A cidade do Rio de Janeiro começou a experimentar um ar de urbe, deixando de lado o aspecto de província.

Com isso, a Academia Brasileira proporcionou uma atmosfera intelectual muito grande ao Brasil, embora alguns críticos achassem que ela tenha contribuído para um “crescente aburguesamento do escritor”. A respeito disso, Broca (2004, p.41) apresenta que:

Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto explicava o insucesso: ‘sei bem que não dou para a Academia e a reputação de minha vida urbana não se coaduna com a sua respeitabilidade. De modo próprio, até deixei de frequentar casas de mais ou menos cerimônia-como é que podia pretender a Academia? Decerto não...

Paralelo a fundação da Academia Brasileira e alguns entraves surgidos entre intelectuais da época sobre seu alicerce, há o nascimento de várias livrarias e cafés ao longo da cidade, sobretudo, a do Rio de Janeiro, pois essa foi a sede do império português, a cidade passa a receber, assim, muita influência europeia, bem como com a chegada de muitos artistas advindos principalmente da França.

Verifica-se, na época, que o Rio tinha “uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia” e, assim, os cafés e as livrarias eram pontos de encontro de vários escritores. Eram nesses lugares que havia muita discussão a respeito de questões políticas, bem como nascimento de grandes produções poéticas dos chamados “homens das letras”. “Além dos cafés, as livrarias eram os pontos de reuniões dos escritores “[...] A livraria Garnier, do Rio, não é, na verdade, um simples estabelecimento comercial, mas um clube, uma academia, um corte de mecenato” (BROCA, 2004, p.80-81).

Sob forte influência da cultura francesa durante o período da *belle époque* e sua consequência para a construção de “identidade brasileira”, antes almejada pela geração romântica, que desejava criar uma literatura essencialmente nacional.

É válido frisar o que Needell (1993, p. 211-212) apresenta, o fato de que:

Conhecer a literatura, sobretudo a francesa, era a marca de um indivíduo bem-educado. Portanto, a familiaridade com as letras, os versos adolescentes e um respeito permanente pelos literatos eram comuns naqueles que pertenciam, ou aspiravam, à elite carioca. (...) Esta tradição explica o interesse natural pela literatura francesa no início do século XIX. Este interesse só aumentou, no entanto, devido às mesmas circunstâncias que reforçavam a influência cultural francesa na educação, na arquitetura, na moda, no mobiliário e no restante...

A chamada *Belle Époque* no Brasil foi um momento de grandes transformações, não somente no cenário urbano das cidades, mas também no nascimento de um novo fazer literário, pois se tinha naquele período “o processo de mercantilização do trabalho intelectual”. As ideias vindas, principalmente da França, fizeram da literatura brasileira uma bricolagem de vertentes estéticas, já que tiveram períodos literários muito próximos, como: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo. Nesse cenário, é válido considerar a contextualização apresentada por Levin (1996, p.20):

Não tanto a análise literária, mas a análise dos valores e da história social nos quais a literatura e os homens de letras desempenharam um papel. Em primeiro lugar, é necessário situar a *belle époque* em seu contexto histórico e literário, a fim de mostrar de que modo o período foi, nisto como em tantos outros aspectos, a culminância de tendências sociais e culturais.

O panorama literário brasileiro nesse momento está estritamente entrelaçado com esse processo de modernização das cidades, a priori, entende-se que esse processo se inicia na cidade do Rio de Janeiro, com um período que ficou conhecido como, *Belle Époque*, conforme já mencionado neste texto. Levin (1996, p.22) descreve que:

É neste momento alto das mudanças urbanísticas que a abertura do eixo da Avenida Central (1904) fazia coincidir a desapropriação dos cortiços com a desagregação da boêmia dourada da Rua do Ouvidor, atingindo dessa maneira também a vida intelectual da cidade. Ao acabar com as pensões baratas e com os cafés do centro, o processo intensivo de renovação das fachadas ia ditando um estilo “Art Nouveau” para a paisagem ao mesmo tempo em que desfazia os agrupamentos boêmios tão comuns no período das discussões abolicionistas e republicanas.

É com esse processo de mudança que o cenário urbano das cidades brasileiras experimentava que a instauração da ideia de decadência nasce, isso tudo sob a égide dos intelectuais franceses. As leituras feitas sobre os textos vindos da França, foi ideia motriz para iniciar um processo de revolução na literatura brasileira do início do século XX. Os escritores brasileiros apoiavam-se sobretudo nas ideias contidas em *Les fleurs du mal*. O estilo “decadentista” instaurava-se no Brasil. Levin (1996, p.59) apresenta ainda que:

Em seu primeiro momento, a transposição do estilo decadentista para o Brasil esteve vinculada ao espírito geral de contestação mantido pelas discussões abolicionistas e pelas polêmicas republicanas. A geração de jovens poetas, escritores da década de 1870, tendo por justificativa o declínio do método romântico, se inspirou em Baudelaire para assim rejeitar o passado e se opor frontalmente aos valores morais arraigados na sociedade brasileira.

Vale pontuar, também, que o Decadentismo no Brasil foi muito análogo ao Simbolismo, embora alguns estudiosos abordem o Decadentismo como sendo uma vertente do Simbolismo, já outros, como sendo sinônimos, e, em certos estudos, apontam que sejam estéticas distintas. Nesse estudo, como mencionado no tópico acima, optou-se por estudar o Decadentismo como vertente do Simbolismo, apesar de que, em muitos momentos, recorre-se mais dos preceitos do Simbolismo para ratificar certas concepções. Carollo (1980, p.211-212) descreve que:

As origens mais remotas do decadismo e do simbolismo situadas “à l’aube du symbolismo”, conforme definiu Noel Richard o período dos clãs boêmios, já apontam para a importância do estudo dos periódicos como fonte básica de pesquisa (..) No caso da literatura brasileira o número de revistas e jornais ligados à manifestação simbolista é por si só um dado demonstrativo do papel

por elas representado para o conhecimento dos grupos, definição de princípios e estabelecimento de textos.

Corroborando com ideia de que em muitos momentos vimos o Decadentismo como um viés do Simbolismo, Bosi (2006) ao falar sobre o surgimento do Simbolismo no Brasil aduz que:

Os coetâneos dos “poetas malditos” chamaram-lhes *decadentes*. (...) O divisor de águas acompanha, como já vimos, a passagem da tônica, *no nível das intenções*: do objeto, nos parnasianos, para o sujeito, nos decadentes, como toda a sequela de antíteses verbais: matéria-espírito; real-ideal: profano-sagrado; racional-emotivo. (BOSI, 2006, p.282-285).

A estética simbolista decadentista no Brasil confunde-se muito com sendo apenas Simbolismo no que diz respeito a ideia de um “mundo spleenético” e o uso dos símbolos estranhos para retratar um mundo em decadência. Contudo, na forma de escrita nota-se uma pequena diferença, pois no Simbolismo no Brasil, por exemplo, houve uma produção excessivamente de poemas, enquanto no Decadentismo, verifica-se, sobretudo, uma produção de poesia e prosa.

Decadentes e simbolistas assim definiam as suas estéticas, particularmente restringidas ao verso. Em pouco tempo, porém, e como a prosa se viesse adaptando aos modos das novas escolas, esses rigores adoçaram-se, e em muito pouco tempo as duas escolas inovadoras, que se combatiam para a conquista da supremacia, fundiram-se quase insensivelmente, tão de acordo estavam em seus princípios! O simbolismo abrangeu todos os grupos de poetas e escritores novos ampliando preceitos, tornando-se a bem dizer, a escola dos apaixonados (...). (CAROLLO, 1980, p. 136).

No livro de Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileira*, ao discorrer sobre o movimento no Brasil, percebe-se algumas passagens em que o autor fala sobre o Decadentismo ao invés de Simbolismo: “A primaridade cultural do meio permitiu que críticos e publicistas em geral escrevessem ‘decadismos’ por Decadentismo-expressão lançada contra a nova arte, na França”. (MURICY, 1987, p.22). Em outra parte, Muricy (1987) menciona os dois movimentos parecendo tratar de uma mesma estética: “(...) o esteticismo e a gratuidade ética do Decadentismo tiveram representação eficaz em *A Rebours*, romance onde pela primeira vez é fixado um quadro expressivo e cativante dos valores do Simbolismo nas Letras” (MURICY, 1987, p. 33). Ademais, o estudioso apresenta “imito-me a mencionar que as investigações de Nordau acabaram por chamar a atenção, nos cafés em que se reuniam, dos decadentes e simbolistas” (MURICY, 1987, p.35). Algumas concepções sobre o

Simbolismo precisam ser ditas aqui nessa pesquisa para que se possa desenvolver melhor o objeto em estudo.

O Simbolismo decadentista no Brasil, como mencionado anteriormente, busca inspiração na escola francesa. Contudo, é bom salientar que a literatura desse período foi um produto de uma adaptação dos moldes franceses e, em grande parte, essas criações literárias foram frutos de uma onda “decadente” que banhou a europeu, assim como nos países da América Latina.

Destaca-se, ainda, o estudo que Faria (1988) fez sobre a produção literária durante a chamada *Belle Époque*, apontando que “não é fácil precisar o marco inicial da entrada do Decadentismo no Brasil, pois ele aqui se confundiu com o movimento simbolista” (FARIA, 1988, p. 65). Embora saiba-se que em alguns momentos as duas estéticas se misturam, continuaremos a mencionar que, por assim dizer, o Decadentismo foi uma vertente mais mórbida do Simbolismo e que merece ainda ser revisitado por se tratar de um movimento intrincado e ainda um pouco estudado.

É válido aludir que, durante a belle époque brasileira, muitos dos escritores do país buscavam consumir livros advindos da França. Era um verdadeiro frenesi a procura de livros de literatura francesa. “Os escritores franceses eram consumidos avidamente pelos brasileiros”. Nesse sentido, a França torna-se um modelo a ser seguido não apenas na literatura, mas também no jeito e na forma de falar. Assim, o Rio de Janeiro se tornava aos poucos uma “Le Petite Paris” tropical.

Nesse contexto, Faria (1988, p.76) apresenta que:

A famosa Confeitaria Colombo, inaugurada em 1894, era um ponto de encontro da intelectualidade brasileira. Seus frequentadores deliravam por Paris. Não tardou muito o início de uma verdadeira romaria de escritores brasileiros à capital francesa. Os que não podiam ir contentavam-se em ver o Rio à imagem e semelhança da cidade européia: “No Rio tudo era inspiração de Paris. Bebia-se a França, vivia-se parisiensemente. Pensava-se em francês.

Além disso, muitos escritores almejavam também a fama na capital, agora república do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, lugar onde muitos desejam o sucesso na vida literária e aspirações políticas, a exemplo, tem-se o conterrâneo Coelho Neto que veio lograr êxito em terras cariocas. A respeito disso, Needell (1993, p.238) esclarece:

Com efeito, o salão de Coelho Neto demonstra como a cultura e a sociedade de elite estavam, na belle époque, estreitamente interligadas e, de novo, o quanto a posição literária estava estreitamente vinculada à posição do escritor no ‘alto mundo’.

É notória a influência francesa nos textos dos autores de literatura brasileira nesse período. Muitos deles eram grandes leitores de escritores franceses e a semelhança na escrita era bem latente. Segundo Manuel Bandeira em seu livro *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase simbolista* afirma que:

No simbolismo brasileiro encontramos os mesmos recursos do francês: imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical do que plástico da forma, os estados crepusculares, etc. – e levado mais longe o gosto do misticismo, traduzindo na preferência pelas expressões do ritual litúrgico e mortuário. (BANDEIRA, 1963, p.5).

Um outro ponto interessante é que, embora na literatura brasileira de *fin-de-siècle* tivesse tido um robusto alcance francês, destaca-se que aqui dois escritores brasileiros que representaram o “Decadentismo tropical” sob forte influência do escritor britânico Oscar Wilde, João do Rio e Elyσιο de Carvalho. Sobre isso, Coutinho (2009, p.309) descreve:

(...) identificando-se com João do Rio numa esteira do Esteticismo cadencia pelo compromisso de emitir os pareceres visionários do wildianismo no Brasil. Estimulados pela ressonância dessas questões, percebemos o interesse de proceder a um exame da padronagem decadentista articulada pela produção de Elyσιο de Carvalho, escritor alagoano que procurou montar com João do Rio uma ‘parceria textual’ favorecedora não apenas de um resgate das relações construídas por Wilde entre dandismo e escritura, mas igualmente dos desafios e manobras de uma versão tropical do Esteticismo *fin-de-siècle*, no cenário do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX.

Apesar de já se possuir alguma fortuna crítica sobre a vida e obra desses escritores e suas valiosas contribuições para a literatura brasileira, acredita-se que seja de fundamental relevância mencioná-los no tópico a seguir, pois, para uma melhor compreensão do que foi a estética simbolista decadentista no Brasil, é preciso percorrer pela escrita, por assim dizer, vertiginosa, teatral, fantasmagórica e emblemática desses autores. Tratar-se-á de cada um deles a seguir de maneira *en passant*, haja vista, que já se tenha discutido sobre esse assunto em outros estudos. No tópico a seguir se faz um resgate desses dois autores no intuito de contextualizar esse momento literária que foi o Decadentismo no Brasil. Além disso, ressalta-se mais uma vez que se está abordando o Simbolismo em uma vertente decadentista.

2.3 O simbolismo decadentista tropical: João do Rio e Elyσιο de Carvalho

Nesse momento conhecido na história e na literatura com a *belle époque*, em que a cidade do Rio de Janeiro, sobretudo, passava por grandes transformações urbanísticas, bem como o forte apreço pelo fazer artístico de um modo geral, verificase que a literatura se tornou algo extremamente valioso, de acesso a sociedade burguesa “letrada”, nesse momento, ler era *status*, no final do século XIX e início do século XX. Isso porque se observava que, naquele período, vivia-se em uma sociedade em que mais de 70% da população era analfabeta e que ainda respirava ares de uma sociedade agrária e escravocrata, portanto, ler de fato representava algo de poder e ascensão social. Esse contexto é apresentado por Levin (1996, p.91) como sendo:

(...) um período de transição de uma sociedade latifundiária para uma sociedade urbana de industrialização nascente, às voltas com a organização do contingente operário, a sua produção decadentista se situa como um espelho da consciência dilacerada dos intelectuais diante dos antagonismos da sociedade em formação.

Conforme mencionado anteriormente, a França exerceu forte influência sob a produção literária brasileira durante o final do século XIX e início do século XX. Contudo, o escritor britânico, um dos preconizadores da estética simbolista decadentista, Oscar Wilde, também deixou seu legado nos escritos de dois grandes autores que enveredaram pelos caminhos emblemáticos da tessitura simbolista decadentista, João do Rio e Elycio de Carvalho.

No livro de Gentil Faria, *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*, ele faz alguns comentários sobre uma suposta “imitação” e/ou “influência de Oscar Wilde na produção literária de **João do Rio**. Levando em consideração que o escritor carioca foi um dos primeiros a ler e divulgar a obra de Wilde no Brasil, não era de admirar-se que o escritor britânico tivesse forte domínio na forma como João do Rio escrevia dando, assim como em os outros autores que será abordado, grande notoriedade sob o estilo escrever de Oscar Wilde. Assim, destaca-se que:

O cronista carioca era o espírito ideal para encarnar a imagem de Wilde no ambiente salonesco do Rio de Janeiro, das duas primeiras décadas deste século. Tal como o inglês, ele era um sedento por popularidade e não media esforços para colocar seu nome sempre em destaque. (FARIA, 1988, p. 107).

João do Rio foi um autor bastante criticado pelos seus contemporâneos, haja vista que possuía um jeito peculiar de escrever e, sobretudo, de se comportar bem diferenciado para aquela época, além do mais, parecia de fato encarnar o próprio Wilde em terras tropicais. Muitas vezes, Paulo Barreto, nome verdadeiro de João do Rio, era

visto como um dândi, tal como seu inspirador Oscar Wilde. O escritor brasileiro frequentava os grandes bailes cariocas à moda inglesa e francesa, comportava-se como aquele que observa os acontecimentos frívolas de uma sociedade burguesa e ao mesmo tempo aristocrata, que ainda respirava os ares de um Brasil Império/colônia. Além disso:

As suas crônicas sobre a frivolidade dos salões espelham indiretamente o imoralismo de D'Annunzio, enquanto retomam as fórmulas estetizantes de Oscar Wilde e Rubém Dario. Para ele, a convivência luxuosa dos casarões fornece o bom-tom das conversas introduzidas como lantejoulas de uma prosa costumada pelo encanto do poder e do dinheiro (LEVIN, 1996, p.75).

João do Rio mostrava-se não somente um dândi excêntrico, frequentador dos salões cariocas, mas um grande amante da rua, um flâneur. Um observador que captava as cenas cotidianas de uma cidade em processo de modernização. João do Rio saía às ruas, procurava o fato diverso, o ângulo diferenciado e, posteriormente, transformava essas cenas em crônicas, trazendo em seus textos aquilo e aqueles que o progresso capitalista deixava à margem.

Nesse passeio poético, o cronista revela um face da cidade, camuflada em becos e vielas que dela fazem parte. Sobretudo, revela por fragmentos o perfil do Rio de Janeiro e seus habitantes, não dos que frequentavam os salões de Botafogo, mas daqueles que se misturavam na sombra e se configuravam como o povo. O cenário urbano irá, assim, esbater-se na caracterização do humano, que pertence ao espaço da referencialidade. Os aspectos urbanos exteriores apresentam-se muitas vezes dissolvidos nessa busca e a cidade se exhibe em um aglomerado de tipos, figuras anônimas que se perdem em meio à multidão. (RIO, 1991, p.11).

Destaca-se, também, que João do Rio, com o seu joguete ora sendo um dândi, ora sendo um flâneur, duas figuras distintas dentro do labirinto textual simbolista decadentista, traz à toa a contradição do processo de urbanização das cidades. Isso porque, de um lado, mostra a representação de uma figura pomposa, que desfila pelos salões da alta sociedade e, do outro, a imagem daquele que percorre ruas, becos e fotografa o cotidiano marginalizado da modernidade. Ademais, pode-se dizer que João do Rio revela as máscaras da sociedade burguesa, “o noturno a beleza esquecida pelo aformoseamento da cidade” (COUTINHO, 2009, p.100).

Outro autor que também se revista nesse tópico é Elyσιο de Carvalho, já que assim como João do Rio, também buscou inspiração e/ou “imitação” nos escritos de Oscar Wilde. “Reconhecido como o primeiro tradutor brasileiro de Wilde, Elyσιο de

Carvalho tempera, mas palavras do emissor de Five o'clock, recursos de um verdadeiro culto ao escritor irlandês" (COUTINHO, 2009, p.316).

Elysio de Carvalho com seu livro *Five o'clock* demonstra um certo apreço pela cultura inglesa, um certo refinamento e exuberância típica do dandismo. Influenciado também pelo dândi Oscar Wilde, o escritor brasileiro pareceu versar mais pelo dandismo do que pelo lado flaneurismo, diferente de seu contemporâneo, João do Rio. Broca (2004, p.164) esclarece:

Outro wildiano foi Elísio de Carvalho, que traduziu *Uma tragédia florentina*, para se tornar depois perito em datiloscopia e escrever um livro- *Sherlock Holmes no Brasil*-, morrendo num castelo da Europa, como convinha a um aristocrata. Também aqui a influência se manifestou muito mais na maneira de ser, nas atitudes, do que na obra, embora Elísio de Carvalho não chegasse aos mesmos extremos de cinismo e de pose que caracterizaram João do Rio. Seu wildianismo se resumia na elegância raffinée do trajar, na ostentação de um gosto artístico, nem sempre autêntico, no horror a trivialidade e à burguesia.

Elysio de Carvalho trouxe uma influência muito robusta de Oscar Wilde sem seus escritos, alguns estudos apontam que o seu livro *Five o'clock* tenha ilustrado com mais precisão o Decadentismo no Brasil, embora as fortes críticas apontem para uma "imitação" bem latente aos escritos de Wilde. É notório perceber esse alcance do escritor britânico na produção literária dos autores brasileiros, já que esse era um momento de consumo maciço de artistas europeus, sobretudo, franceses e ingleses durante os primeiros anos século XX. Além disso, Elysio de Carvalho e João do Rio foram aqueles responsáveis pela tradução de livros de Oscar Wilde, no Brasil.

Wilde, alcançando grande sucesso junto aos escritos da "belle époque" literária brasileira, é também alvo para os violentos ataques daqueles que se opunham às suas idéias estéticas. João do Rio empolgava-se tanto em propagar a moda wildeana nos círculos literários do Rio de Janeiro que chegou a despertar a ironia do escritor paulista Monteiro Lobato. (FARIA, 1988, p. 211).

Sobre o livro *Five o'clock*, destaca-se que Coutinho (2009, p.319) tece o seguinte comentário:

Five o'clock ilustra demandas com as quais o Decadentismo-ao medir a fadiga do bom senso naturalista-fortaleceu a literatura a propor-se numa ousadia independente da autoridade de outro discurso, a sondar os pressupostos que indicariam a experiência de sua própria autonomia.

João do Rio, ao falar sobre a produção literária de Elysio de Carvalho, revela que:

O Sr. Elísio de Carvalho representa por si só uma porção de pequenos movimentos literários, reflexos de pequenas escolas francesas. A princípio, a

propósito da antiga história de um soneto, resolveram jurar que o Sr. Elísio de Carvalho tanto e a respeito de tanta coisa pouco conhecida no Rio que forçoso foi dar-lhe atenção. (RIO, 1907, p. 81).

Elysio de Carvalho se transvestiu de dândi em uma forma de trazer à baila alguns aspectos bem contraditórios da sociedade carioca naquele momento do apogeu do processo de modernização carioca, da ruptura com os laços imperiais, do progresso de uma economia mais industrial e da tentativa de fazer do Brasil um país mais intelectual, dessa forma, através do seu dandismo, ele contribuiu para o “desmascaramento de nossas contradições sociais”.

Teatralizando uma versão tropical do *dandy fin-de-siècle*, o emissor de *Five o'clock* leva a imitação decadentista a frequentar os bastidores da *Belle Époque*, a circular entre as farsas do ato republicano de ordem e progresso o espetáculo transformador da arquitetura urbana e social da capital do país, que descrevia, segundo a óptica do sanitarista, o trânsito da cidade “suja e colonial”, para a cidade “civilizada e moderna”. (COUTINHO, 2009, p.2009).

Enfatiza-se, portanto, que se buscou apresentar nesse tópico o que foi o Simbolismo em uma vertente decadentista no Brasil, a partir dos escritores João do Rio e Elysio de Carvalho. Ressalta-se que ainda há muito o que ser dito sobre esse momento literária no Brasil, já que há alguns outros escritores e seus escritos ainda precisam ser iluminados. Com efeito, frisa-se que o “Simbolismo decadentista tropical” foi um período bem frutivo em nossa literatura abrindo alas para as tendências artísticas modernistas que vieram a seguir e culminariam na centenária Semana de Arte Moderna.

Agora se apresenta no tópico a seguir uma breve contextualização do movimento literário simbolista decadentista no Maranhão, bem com os autores expoentes na literatura maranhense nesse momento.

2.4 Contextualização histórica e literária do Maranhão no final do século XIX e início do século XX

Alguns estudos apontam que o contexto histórico do Maranhão, mais precisamente, no final do século XIX e início do século XX, é conhecido como um período chamado de *decadência* para a economia maranhense. É válido ressaltar, contudo, que se entende aqui que a palavra decadência ainda não está atrelada ao momento literário que está sendo analisado, pois, o Decadentismo, enquanto vertente literária, “não é uma estética decadente, mas como bem disse Latuf sobre o seu significado, ‘coloca-se como espelho (espelho às avessas) de uma sociedade

decadente” (FURTADO, 2002 p.122), mas sim como um momento de *declínio da economia maranhense*, embora alguns estudos apontem que o fazer literário desse período, em especial do meado do século XIX, estivesse muito atrelado ao aclave da economia e as oportunidades advindas desse período promissor, que fizeram com que São Luís ganhasse o cognome de “Atenas Brasileira” e por seguinte a criação de uma atmosfera farta das letras no Maranhão.

Sobre esse momento histórico no estado do Maranhão e sobre esse termo de decadência economia da lavoura, Wagner aduz que:

A origem da decadência seria, por conseguinte, pensada a partir de uma outra situação, aquela denominada de prosperidade da agricultura e, por extensão, da província. Sua delimitação cronológica se inscreve dentro de um exercício de tentar fazê-la entendida pelo concurso de uma sua possível negação. Assim sendo, a escolha de um período considerado de prosperidade, oposto extremo da citada decadência, orienta e conduz ao intervalo de tempo ponto de partida da explicação: a chamada “idade de ouro da lavoura da província.” (WAGNER, 2008, p.65)

Dito isso, para melhor se entender o surgimento do Simbolismo decadentista no Maranhão e compreendemos quais foram os efeitos para o despontar de uma literatura voltada para os aspectos da “decadência da aristocracia” e o florescer da modernização nas cidades, é importante adentrar mais um pouco no processo de ascensão e declínio da economia maranhense:

Isto acarreta que toda e qualquer explicação econômica está necessária e inexoravelmente atrelada a esta “Idade de Ouro”, “à tradição inventada” da prosperidade e da decadência, onde tem início, sobretudo, sobretudo através da historiografia local, a decantada época de opulência e enriquecimento da economia maranhense como condição de possibilidade para o conseqüente surgimento da cognominada *Atenas Brasileira*. Não é demais lembrar: isto só foi possível graças ao processo de transculturação e internalização da Metrópole, como resultado do aportuguesamento da sociedade maranhense. (LEÃO, 2013, p.339).

Ainda sobre esse aspecto entre a ascensão e a decadência, sobretudo, em São Luís o estudioso Manoel de Jesus Bastos Martins diz que:

Com efeito, nesse lapso de tempo, duas temáticas deram substância às representações e à reprodução intelectual, política e social dessa elite regional: o discurso monocórdio, por vezes, da decadência e a referência obrigatória ao mito da *Atenas Brasileira*. Ambas constituíram-se em elementos basilares das imagens produzidas acerca do referente Maranhão em sua trajetória, especialmente aquelas que focavam essa realidade espacial no lapso de tempo aludido. (MARTINS, 2002, p.10).

Devido a existência de uma economia vindoura em São Luís no século XIX, possibilitou o surgimento de uma certa ebulição intelectual e cultural. Nesse momento,

a cidade ganhou a alcunha de “Atenas Brasileiras” devido à floração de grandes literários no cenário nacional, a saber, **Gonçalves Dias, Odorico Mendes, João Lisboa, Sotero do Reis**, entre outros. Esse cognome, para alguns estudiosos, é considerado um “mito” e que serviu durante os séculos XIX e XX, e quiçá o século XXI, como justificava para a cidade de São Luís ser um lugar de inspiração para a letras e, sobretudo, para o fazer poético. Mas nesta pesquisa não se irá problematizar acerca desse período histórico do Maranhão, haja vista que há muitos estudos² acerca desse assunto.

Nesse contexto, é importante o entendimento de que a cidade de São Luís, no século XIX, começava a ambientar-se com ares europeus, novas arquiteturas iam desenhando-se na província maranhense. Graças, a priori, as exportações de algodão e açúcar, que o Maranhão ganhava destaque no cenário nacional e mundial.

Com os lucros auferidos das exportações, o Maranhão experimentou um enriquecimento material e cultural que possibilitou aos filhos da aristocracia local serem enviados à Europa, mais precisamente Portugal, França e Inglaterra, para estudarem. Em seus retornos, introduziam leituras e certos costumes europeus na cidade. Como se não bastasse, iniciava-se a construção do primeiro teatro brasileiro. O que não ocorreu em virtude do atraso das obras, fazendo do Teatro em São Luís, o segundo mais antigo da colônia. Pela proximidade geográfica da província com a Europa, o Maranhão recebia anualmente peças de teatro vindas diretamente daquele continente, além de outras que eram montadas e encenadas na própria cidade. (BORRALHO, 2011, p. 21).

Na segunda metade do século XIX, o Maranhão experienciava um momento áureo em sua economia, com a produção de açúcar e algodão, que proporcionou uma efervescência intelectual muito intensa, sobretudo, na cidade de São Luís. Teve-se nesse período uma intensificação de produções literárias bastante significativas, escritos que começavam a circular em jornais pela cidade. Corroborando com isso, destaca-se que a imprensa maranhense teve um papel importantíssimo para a divulgação da maioria dos textos literários de nossos escritores.

(..) torna-se necessário cotejar as condições de possibilidade para o surgimento de um conjunto expressivo de homens de letras e a configuração de São Luís como cidade letrada em um país de iletrados e analfabetos, sobretudo no que diz respeito ao papel determinante de algumas instituições difusoras da cultura letrada, como o surgimento de uma rede de escolas, bibliotecas, livrarias, mercado editorial, imprensa e tipografias locais que permitiam o levantamento das letras na capital maranhense” (LEÃO, 2013, p.338).

² Destaca-se, por exemplo, o estudo de Alfredo Wagner Berno de Almeida com o livro a Ideologia da Decadência.

A imprensa no Maranhão³ ao longo do século XIX e XX teve um destaque extremamente avultoso para a letras maranhenses, já que tornava-se o meio de divulgação e circulação dos escritos de autores nesse momento histórico e literária. Além disso, vale destacar que era através desses “pasquins”, que noticiavam sobre toda sorte de assuntos, pois, “proliferação de pasquins nas ruas de São Luís em meados do século XIX, espaços de ataques pessoais, desavenças e xingamentos, surgidos no rastro das mudanças políticas e sociais no território”. (PINHEIRO, 2007, p.47).

Destaca-se também, que foi através dos jornais da época, que o autor em estudo, Maranhão Sobrinho, lançava-se de maneira conturbada e genial seus escritos para sociedade maranhense da época “onde deixou copiosa colaboração, os poemas de Maranhão Sobrinho vão ganhando espaço em praticamente todos os jornais e revistas da capital maranhense e além tonando-se uma figura popular e requisitada”. (CASTRO, 2019, p.73).

Um fator de grande relevância para a divulgação literária no Estado foi a tipografia, ⁴atividade que contribui de forma significativa para a circulação das obras dos escritores maranhenses. Embora alguns autores preferissem que seus escritos fossem lançados por renomadas tipografias do Rio de Janeiro, por exemplo, havia em São Luís uma demanda considerável de produções de obras em tipografias de pequenos escritores maranhenses e de outros com reconhecimento nacional, como o escritor romântico José de Alencar que teve um de seus livros impressos nas tipografias de São Luís.

Nesse cenário, Leão (2013, p.391) acrescenta que:

Conforme o exposto, percebe-se que a indústria tipográfica maranhense foi altamente estratégica para a difusão e consolidação das letras, e os tipógrafos locais atuaram de modo determinante para que a produção provincial tivesse

³ É nesse contexto que surge o Grupo Maranhense-contemporâneo da primeira geração romântica, de origem e/ou residência fluminense-uma força diversa na dinâmica do Romantismo, até mesmo por suas formas de produção (...). (CORRÊA, Dinancy. **Da literatura maranhense: romance do século XX**. São Luís, EDUEMA, 2015).

⁴ Um personagem, no entanto, que se tornou imprescindível para a consolidação da indústria e da arte tipográficas maranhenses- e conseqüentemente, do Brasil- é José Maria Correia de Frias, português de nascimento radicado na Província do Maranhão, que se dedicou ao constante aperfeiçoamento de sua profissão e de seu negócio, a ponto de torná-lo um exemplo modelar do desenvolvimento que as tipografias poderiam alcançar o País. O operoso Frias é autor de um documento considerado o registro mais pormenorizado sobre esta atividade industrial ao norte do Brasil e sobre a sua empresa em particular, que é o opúsculo Memória sobre a tipografia maranhense, escrito em 1866. (LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. São Luís, Instituto Geia, 2013).

um notável destaque, em razão do prestígio de que o Maranhão possuía, na época, de melhor parque impressor do País. (...) Surgiram, em decorrência disso, um jornalismo expressivo e atuante, revistas literárias, livrarias e bibliotecas, que formaram no Maranhão, durante pelo menos meio século, gerações de intelectuais e homens de letras, muito importante para a construção e consolidação da vida intelectual e literária não somente maranhense, mas também do País.

Ressalta-se, também, que o papel da imprensa para o âmbito literário maranhense foi de fundamental importância. Sobre isso, Leão (2013, p.393) afirma que foi um “fator decisivo para a consolidação da atividade letrada no Maranhão, foi o jornalismo literário e político, que surgiu, sobretudo em São Luís”. Dessa forma, jornais como *O consolidador do Maranhão* e *A Pacotilha* movimentaram muito, sobretudo, a cidade de São Luís, no início do século XX, com um cenário literário maranhense dando ao Estado um certo destaque nacional no que diz respeito a atividade jornalista. Isso representa “[...] um claro indício de como a sociedade maranhense era agitada culturalmente e politicamente” (LEÃO, 2013, p.399).

Pode-se afirmar que a atividade jornalística-literária foi de grande valor, pois proporcionou o surgimento de vários movimentos literários pelo Maranhão. Segundo Corrêa (2016, p.37), “O jornalismo literário, por seu turno inicia-se um pouco mais tarde (1840), ainda com Sotero dos Reis, na sua **Revista** -uma ‘folha político-literária’ (..) a veicular matérias do gênero”.

É interessante perceber que a história da literatura maranhense, em especial, no final do século XIX e, início do século XX foi pautada na atividade jornalística literária, destaca-se que muitos dos escritos são facilmente encontrados em jornais da época, além de um número interessante de revistas e periódicos que circulavam naquele período. No livro *Apontamentos de literatura Maranhense*, de Jomar Moraes, o autor cita alguns exemplos:

(...) **Jornal para todos** (1877), o grupo de jovens citado fundou em 1879 **A Flecha**. Para dar combate aos jovens livre-pensadores, o bispado criou o jornal **Civilização**(...) no longo editorial-programa da primeira edição de **O pensador**, escrito, segundo presunção geral, por Manuel de Béthencourt (...) (MORAES, 1976, p.118-119).

Depois do apogeu econômico vivido no século XIX, o Maranhão passa no início do século XX pelo “(...) fim da euforia “industrial” marca, na historiografia local, o período de estagnação econômica maranhense até mais da metade do século XX.” (BORRALHO, 2011, p. 22). Depois do declínio da economia do arroz e do algodão, o Maranhão experimentou um certo sentimento de queda da chamada “Idade de Ouro”,

começando a vivenciar a introdução de um parque industrial têxtil, que coincide com a mudança de alguns intelectuais maranhenses para a cidade do Rio de Janeiro. Borralho (2011, p.22) afirma que:

A migração da “inteligência maranhense” para o Rio de Janeiro coincidiu com a tentativa de fazer do Maranhão agro-exportador um Maranhão industrial, chamado de “loucura industrial”, quando apareceram várias fábricas na capital, sobretudo de tecidos.

Em uma tentativa nostálgico de viver outros tempos, alguns literatos maranhenses buscavam a cidade do Rio de Janeiro para experimentar uma eclosão literária, bem como um certo prestígio social. Dada as condições que a capital do Brasil oferecia, naquele período, aos que ali almejavam fama com os livros, era o momento da chamada “Belle Époque Tropical”.

Nesse período, o Brasil, como mencionado no capítulo anterior desse trabalho, tinha Paris como um modelo a ser seguido. Assim, para os maranhenses, a cidade carioca era o ideal a ser perseguido pelos nossos autores.

Com a situação econômica em declínio, boa parte desses literatos rumou para a capital da República com o fim de sobreviver escrevendo para os jornais, além de produzirem peças teatrais, poemas e romances. Alguns integrantes deste segundo grupo fizeram parte da fundação da Academia Brasileira de Letras e a presença maranhense nesta agremiação continuaria por todo o século XX. Assim, estava assegurada para os intelectuais e literatos maranhenses a presença deste “rincão” dentro do quadro da literatura brasileira. (BORRALHO, 2011, p.23).

Corrêa (2016) também discorre sobre esse momento de migração dos escritores maranhenses para a cidade do Rio de Janeiro:

Grandes números desses eruditos, por sinal, ressentindo-se dos obstáculos que lhe interpõe essa mesma sociedade, emigra para a metrópole (Rio de Janeiro) -caso dos irmãos Azevedo, acirradamente criticados por suas produções, reveladoras, estas, de injustiças sociais e tradutoras de uma realidade em nada auspiciosa. (CORRÊA, 2016, p.53).

É imprescindível que se mencione, ainda de maneira muito incipiente, sobre a história literária maranhense do início do século XX e os meandros percorridos para se descobrir sobre o simbolismo decadentistas no Maranhão, pois em 28 de julho de 1900 é fundada a Oficina dos Novos, um marco bastante significativo para se traçar o percurso literário sobre a estética literária em evidência, já que se teve o autor em foco, Maranhão Sobrinho, partícipe da diretoria desta.

Essa agremiação, instalada a 28 de julho de 1900, sob o patronato de Gonçalves Dias, por Francisco Serra, João Quadros e Astolfo Marques, foi a Oficina dos Novos, que ainda hoje se mantém nesta capital, e cuja direção ficou assim composta: Presidente, Francisco Serra; Vice-Presidente, Luís Carvalho; Secretário-Geral, Astolfo Marques; Tesoureiro, Monteiro de Sousa; 1º Secretário, Agostinho Reis; 2º Secretário e Bibliotecário, Maranhão Sobrinho. (LOBO, 2016, p.49).

A Oficina dos Novos tinha como objetivo o “culto aos grandes vultos do passado; incentivo ao autor contemporâneo pela publicação de seus livros: promoção de solenidades cívico-literárias: organização de uma biblioteca do autor maranhense; manutenção de um período literário”. (MORAES, 1976, p.168). Paralelo a isso, tem-se a chegada de Coelho Neto em São Luís, o que, naquele momento, corroborou para um inflar e uma agitação entres os intelectuais maranhenses, já que “(...) consagrado escritor Coelho Neto, a partir da qual se desencadearia uma reação efetiva à letargia literária que carcomia as estruturas da outrora imponente Atenas Brasileira” (CASTRO, 2019, p. 65).

Além disso, logo no raiar do século XX, teve-se um movimento literário no Maranhão cujo nome foi *Renascença literária*, que sob a influência das tendências contemporâneas que vinham surgindo, bem como a miscelânea de estéticas que ainda permeavam a literatura nacional, um grupo de escritores maranhenses despertou para o lançamento de uma literatura que visou recuperar a efervescência cultural outrora perdida no século XIX.

Acredita-se que é bem aglutinado esse retorno ao que foi o Maranhão, especialmente, em meados do século XIX, quando São Luís recebeu o cognome de Atenas Brasileira, haja vista que, pelo nome dado a esse grupo e aos outros que iriam surgir dentro da história literária maranhense, é o de um sempre renascer, pela busca de um tempo glorioso vivenciado, majoritariamente, pela aristocracia intelectual maranhense.

Almeida (2008, p.56) esclarece que:

Nesta ordem o Maranhão é representado como se fosse uma eterna tendência. Nos textos que refletem a denominada “situação maranhense”, produzidos nas primeiras décadas do século XIX, percebe-se invariáveis que expressam uma intertextualidade com outros discursos, particularmente o mítico e o histórico, que dispõem esta produção intelectual como circunscrita pelo desejo de vir a ser. Sugere um vir a ser permanente. É representado como não sendo. Entretanto, já foi e deverá ser.

A Renascença literária foi uma sociedade fundada por intelectuais maranhenses que tinham o escritor *Antônio Lobo* como “o grande arquiteto desse

projeto”, inspirado pela fundação da Academia de Letras Brasileira e com um forte intento de restaurar a atividade literária no Maranhão, juntamente ao jornalista, escritor, professor e ensaísta Antônio Lobo, outros participaram da Renascença Literária, como: Inácio Xavier de Carvalho, Nascimento de Moraes, M. George Gromwell, Otávio Galvão, Rodrigues de Assunção, Lêncio Rodrigues, Leslie Tavares e Caetano Sousa. Alguns desses escritores ao término da sociedade literária migraram para outras agremiações literárias que surgiram ao longo dos primeiros vinte anos do século XX.

Extinta a Oficina, outra geração de jovens escritores organiza a sociedade Renascença Literária-durante cuja vigência, seus integrantes veem-se motivados a fundar uma Academia de Letras, a surgir pouco depois, agremiando intelectuais de estirpe. (CORRÊA, 2016, p.47).

Salientar-se que a fundação da Academia Maranhense de Letras, em 10 de agosto de 1908, foi um marco muito importante para a instauração de uma atmosfera intelectual no Maranhão, bem como para o surgimento de vários escritores que dariam à tônica do fazer literário no Estado nos primeiros anos do século XX. Para contextualizar isso, é importante considerar a descrição apresentada por Moraes (1977, p.169):

Decidida, naquela reunião, a criação da Academia Maranhense de Letras, ali mesmo, aclamados os seus primeiros sócios, a saber: Antônio Lobo, Ribeiro do Amaral, Barbosa de Godois, Domingos Barbosa, Corrêa de Araújo, Armando Vieira da Silva, Astolfo Marques, Alfredo de Assis Castro, I. Xavier de Carvalho, Godofredo Viana, Fran Paxeco e Clodoaldo de Freitas.

Embora estivesse em um período de falência econômica maranhense e de transição para uma economia agora mais industrial, a literatura maranhense experimentou uma “renovação intelectual” como o nascimento do grupo de literários chamados “Novos Atenienses” e a saída de alguns escritores do Maranhão para o Rio de Janeiro. Segundo Broca (2004), esse momento de mais estagnação econômica do que literária fez ressurgir uma certa “renascença literária” que buscava, a priori, inspiração aqueles escritores que fizeram fama na capital da república. Nessa perspectiva, destaca-se que:

No Maranhão, onde as letras haviam recaído há muitos anos num verdadeiro marasmo- embora de lá tivessem saído algumas das maiores figuras da geração naturalista, verificou-se uma renascença literária depois da passagem de Coelho Neto por São Luís, em 1899, quando foi alvo de grandes homenagens. Urgia restabelecer a supremacia intelectual da decantada Atenas brasileiro. E “novos atenienses” é justamente como Antônio Lobo chama os escritores jovens. (BROCA, 2004, p.99).

Sobre o ressurgimento e/ou nascimento dos Novos Atenienses, Lobo (2016) ratifica a ideia de falência econômica e “marasmo intelectual” que se abateu sob o céu do Maranhão, deixando o cenário literário maranhense em ostracismo e carente de grande literários.

Aos anos de apatia e de marasmo, que se seguiram à brilhante e fecunda agitação literária, de que foi teatro a capital deste Estado, nos meados do século findo, e que ficará marcando, para honra e glória nossa, uma das épocas mais fulgentes da vida intelectual brasileira, substitui-se, afinal, uma fase franca de revivência intelectual, que, desde o seu início, vem progressivamente caminhando, cada vez mais acentuada e vigorosa. (LOBO, 2016, p.23).

Paralelo a isso, é bom salientar que as concepções de um novo fazer literário se fizeram presentes no Maranhão, pois os escritores que por aqui ficaram, embora alguns almejassem em sonho conhecer o Rio de Janeiro, como foi o caso de Maranhão Sobrinho, esses buscaram fontes de inspiração nos livros trazidos de autores franceses. “Exemplares de Literatura Portuguesa e Francesa (dentre outras), ocupavam as prateleiras das livrarias ludovicenses da época”. (CORRÊA, 2016, p.38)

Dessa forma, os Novos Atenienses nascem de um momento bem imbricado de tendências literárias no Brasil e por conseguinte no Maranhão, já que se está falando de estéticas literárias muito próximas, como o Parnasianismo e o Simbolismo, além do incipiente Modernismo brasileiro. Sendo assim, é justamente “sob os auspícios de tendências estéticas, as mais variadas, que o Maranhão se vai harmonizando e legando, à Literatura Brasileira” (CORRÊA, 2016, p.45). Esse grupo de novos poetas tiveram a intenção de dar um novo brilho a literatura maranhense do século XX, com um tom fortemente saudosista da outrora “Atenas Brasileira” e de uma pegada simbolista decadentista, os quais “São todos simbolistas soidisant mas com ainda um contributo ao Romantismo e ao Parnasianismo” (MEIRELES, 1994, p. 23).

A “regeneração intelectual” maranhense dada pelos Novos Atenienses deu um novo vigor na literatura maranhense no início do século XX. Isso porque “Renasceu” em terras maranhenses escritores que, influenciados por autores franceses, ingleses e portugueses e, por assim dizer, apadrinhado pelo professor português Manoel de Bethencourt, iriam agitar as letras no Maranhão logo nos primeiros anos do novo século. Manoel de Bethencourt foi responsável pela disseminação de ideias parnasianas e simbolistas por aqui. Outro intelectual que desempenhou um forte papel de agitador em terras maranhenses foi Fran Pacheco.

Sobre isso, Ramos (1986, p.11) descreve:

No Maranhão, participou, ainda como estudante, das lides literárias encabeçadas pelo mestre português Manuel de Bettencourt, e que trouxe um reavivamento cultural à terra que se orgulhava de ter dado, ao país e ao mundo, o gênio de Antonio Gonçalves Dias, e que se cobrira de glória com Odorico Mendes, tradutor de Homero e Virgílio, Sotero dos Reis, Gomes de Castro, Franco de Sá, a geração brilhantíssima que fez de São Luís a Atenas Brasileira. E viveu, como uma presença admirável, secretariando e dirigindo jornais políticos e literários, e os que fundou ou ajudou a fundar. Em oposição à Oficina dos Novos, criada em 1900 e que, já sob a influência de Antonio Lobo e Fran Paxeco e sem a colaboração notabilíssima de Nascimento de Moraes, não era mais a “fulva tenda do Sonho”, na definição feliz de Viriato Corrêa, -um dos operários; fundou a Renascença Literária, que contou com Nascimento, M. George Grommwell, Otávio Galvão, Rodrigues de Assunção, Leôncio Rodrigues, Léslie Tavares e Caetano Souza, -tudo atividade simbolista.

Clóvis Ramos apresenta em seu livro *Inácio Xavier de Carvalho ou Revoltas Supremas*, “à nova poesia brasileira do fim do século XIX e começo deste século, instituída pelos poetas chamados decadentistas” (RAMOS, 1986, p.11). Dessa forma, a estética simbolista decadentista no Maranhão se desenha de forma muito tímida a ser citada apenas em algumas linhas gerais por alguns estudiosos, como Jomar Moraes e o próprio Clóvis Ramos. Esse último deixou um estudo bem raso sobre a obra de Inácio Xavier de Carvalho (*Inácio Xavier de Carvalho ou Revoltas Supremas/1986*), em que mostra como a poesia de Xavier de Carvalho teve uma forte conotação simbolista em uma tendência decadentista. Além disso, Ramos (1986) aduz que Carvalho tenha iniciado o simbolismo decadentista no Maranhão.

(...) foi Inácio Xavier de Carvalho quem marcou, com o seu livro de estréia, em 1864, o início do ciclo “decadentista” nas letras maranhenses, nas quais avulta como uma das expressões mais fortes. Esteve o poeta, muitas vezes, em polêmicas com Antônio Lobo, que tanto haveria de influir nos novos do seu tempo. (RAMOS, 1986, p.12).

Ao se falar nessa pesquisa sobre o Simbolismo em uma vertente decadentista na literatura maranhense, não se pode deixar de citar aquilo que Andrade Muricy proferiu em seu livro *Panorama do Movimento Simbolista*, quando trata das manifestações literárias simbolistas pelo território brasileiro e suas diferentes nuances nas regiões do Brasil e um certo tom político de ruptura da tradição poética feita apenas por “homens branco”.

Veríamos sempre esses movimentos obedecerem a tendências diferentes conforme as regiões de nascimento de escritores. O Simbolismo do Paraná, por exemplo, não é o mesmo que o de Minas, e o do Rio difere do do (SIC) Rio Grande do Sul. (...) O negro Cruz e Sousa, nascido no Sul, *onde domina o branco* (grifo é meu), procurará na poesia de Mallarmé, requintada, idealista, platônica e difícil, uma revanche contra o seu destino; será ele a primeira expressão desse ressentimento, dessa revolta do homem de cor. (MURICY, 1987, p.25-26).

Além disso, Clóvis Ramos, ao falar sobre as aparições simbolistas decadentistas no Maranhão, assegura que não era apenas os escritores do Sul do Brasil que liam poetas como o português Eugênio de Castro e os franceses Mallarmé e Verlaine, esses “eram discutidos e amados no Maranhão”. O estudioso também assegura que “isto é um assunto para um estudo mais longo, que alguém há de escrever, um dia”. (RAMOS, 1986, p.27).

Sendo assim, avigora-se que o estudo acerca desse período literário, que foi o simbolismo decadentista no Maranhão, merece um aprofundamento maior, já que o que se tem até o momento não é suficiente sobre o assunto e há muito o que se dizer sobre os escritores que por aqui viveram e escreveram nesse momento e em outros também. Avultar-se os esforços empreendidos por Jomar Moraes em deixar alguns *apontamentos* sobre a grandiosa e ignota literatura maranhense, mas é necessário um mergulhar mais profundo nos alfarrábios dos autores maranhenses numa tentativa de dar vozes aqueles que parecem ter sido silenciados pelo cânone literário nacional.

No próximo tópico será discorrido a respeito da escrita, ainda preambular, do simbolismo decadentista no Maranhão e, para isso, delinea-se a presente investigação científica em três autores que se destacaram na literatura maranhense nesse período: **Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho**, tratar-se-á de cada um deles no tópico que seguirá.

2.5 Representações do Simbolismo decadentistas no Maranhão: Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho

Neste tópico abeirar-se sobre os escritores simbolista decadentista no Maranhão: Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho. Deixa-se em registro que essa pesquisa não é tão fácil de ser exposta, já que se tem raríssimos registros referentes ao assunto. Há alguns escritos feitos no século passado e de forma ainda muito tímida sobre o simbolismo decadentista no Maranhão. Arrisca-se, pois, resgatar esses escritores e seus escritos com o intento de deixar alguma contribuição para mais estudos acerca desse período literário em nosso Estado. Evidencia-se também o trabalho precioso que o escritor Clóvis Ramos fez sobre essa estética no Maranhão ao escrever *Inácio Xavier de Carvalho ou revoltas supremas* quando menciona que “O simbolismo no Maranhão, que tem raízes em Sousândrade e Frutuoso Ferreira” (RAMOS, 1986, p.11).

Além disso, não se deixa de referenciar algumas pesquisas realizadas atualmente acerca desses escritores, como: monografias, TCC, ensaios, artigos científicos e dissertações que têm contribuído de forma significativa para o resgate da obra de poetas importantes que foram olvidados por anos e que se faz necessário dar luz a eles, como forma de contribuir para a valorização da literatura maranhense e, também, para que, dessa forma, possa-se entender de fato a produção contemporânea, uma vez que quando se mergulha no passado buscar-se “trata-se de conservação não como imobilismo e fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar”. (MOISÉS, 2016, p. 33).

Sendo assim, aborda-se, a seguir, informações a respeito dos três escritores que deram início ao movimento simbolista em uma vertente decadentista na literatura maranhense. As linhas desse tópico se iniciam por *Frutuoso Ferreira*, passando por Inácio Xavier de Carvalho e procede-se, por fim, por Maranhão Sobrinho, este último objeto desse estudo.

2.5.1 Francisco Frutuoso Ferreira

Sobre *Francisco Frutuoso Ferreira*, primeiramente, é importante saber que ele tem uma biografia extremamente escassa e de ligeiros dados, evidencia-se aqui o estudo hercúleo que Jomar Mores fez em *Frutuoso Ferreira: o poeta devolvido* (1991) e que embasará essa escrita, além da monografia da pesquisadora em literatura maranhense, Samara Araújo.

Assis (1994, p.41) destaca Jomar Moraes ao afirmar:

Deve-se a Clóvis Ramos e a Jomar Moraes o ressurgimento do poeta Frutuoso Ferreira, que, embora não tenha publicado livro em vida, desenvolveu proveitosa e significativa atividade jornalística, época em que vieram à luz alguns de seus poemas.

Cabe mencionar que Francisco Frutuoso Ferreira foi mais um dos poetas olvidados pelo tempo e pelos seus conterrâneos, nem citado por Antônio Lobo em *Os Novos Atenienses* foi e nem tão pouco por Andrade Muricy em seu livro sobre o Simbolismo no Brasil, merecendo, entretanto, ter um certo destaque por possuir uma poética extremamente peculiar e de fato engajada com as ideias simbolistas decadentistas que pelo Maranhão se fizeram presentes, ainda de forma muito tímida, é fato.

Além disso, Francisco Frutuoso Ferreira foi considerado pelo seu contemporâneo, *Nascimento de Moraes*, como sendo o único representante simbolista

do Norte do Brasil. Moraes (1991, p.13) discorre que “Frutuoso Ferreira! É um velho, mas é de uma imaginação possante e vibrante! Desconhecido em nossa terra por causa da obscuridade em que vive, Frutuoso Ferreira é, no entanto, o único simbolista do Norte”.

O poeta em questão parece ter sido incompreendido pelas concepções ocultistas que trazia em seus poemas e por ter optado por uma vida reclusa, sem muitas amizades. Ademais, segundo informações coletadas por Moraes (1991), ele nunca teve um livro publicado, motivo talvez que levou o escritor ao um quase esquecimento. Seus escritos foram e ainda precisam ser garimpados em jornais da época. Sobre isso, verifica-se que:

Muitos foram e continuam sendo os fatores convergentes na formação do silêncio quase completo e da sintomática indiferença em torno da obra de Frutuoso Ferreira, desde quando vivia e publicava seus poemas na imprensa de São Luís, até os dias de hoje. A despeito das palavras de reconhecimento por ocasião de sua morte, a verdade é que, exceto em grupo muito restrito de estudiosos da literatura maranhense, Frutuoso Ferreira tem continuado um desconhecido tão completo, que nem ilustre chega a ser. (MORAES, 1991, p.18).

Ainda a respeito desse esquecimento da obra de Frutuoso e, por assim dizer, dessa indiferença quanto aos seus escritos, Jomar (1991), afirmar que:

...Recolher da obra de Frutuoso Ferreira, esparsa em diversas fontes impressas, conforme indicado nas Fontes de Referência. As numerosas interrupções sofridas pela pesquisa e que ele resulta foram lhe duplamente prejudiciais. E isto por que tanto é provável que a recolha em jornais e revistas contenha falhas que o futuro mostrará. (MORAES, 1991, p.25)

A respeito dessa amnésia da obra de Frutuoso Ferreira, isso talvez esteja embasado na não compreensão de seus escritos e, até mesmo, na opção por uma estética literária que no Maranhão que não tenha rendido tantas glórias no mundo das letras. Pode arriscar em dizer que essa estética tenha sido por vezes confundida ora como romantismo, ora como parnasianismo e nem tão pouco definido propriamente como simbolismo e assim sendo, para a crítica da época como algo não muito auspicioso para as letras maranhenses. Mesmo assim, estimados poetas nesse período, como o próprio *Frutuoso Ferreira*, *Xavier De Carvalho*, *Maranhão Sobrinho*, *Corrêa de Araújo*, *Vespasiano Ramos*, *Inácio Raposo*, *Viera da Silva* entre outros, demonstraram que a literatura maranhense nesse período tenha sido de fato algo extremamente intenso de uma primazia sem igual.

Diferentemente de como foi no Romantismo, Realismo e Naturalismo ou até mesmo o Parnasianismo que tiveram mérito na literatura maranhense com os nomes de *Gonçalves Dias*, *Sousandrade Aluísio de Azevedo*, *Raimundo Correa*, *Graça Aranha*, *Coelho Neto*, entre outros, o simbolismo decadentista no Maranhão não foi visto como uma corrente literária que tivesse uma representatividade nacional robusta.

Também respondem pela indiferença e subestima com que foi vista a obra de Frutuoso Ferreira de Frutuoso Ferreira por seus coetâneos, a filiação estética, as peculiaridades místicas, as predileções temáticas, o código expressional e certos traços do comportamento pessoal, todos eles apontando, no conjunto, para as “esquisitices” a que se reporta um dos poucos e concisos registros que seu falecimento mereceu. (MORAES,1991, p.18).

Sobre essa estética literária no Brasil e ao falar dessa manifestação no em especial no Maranhão, é importante considerar que “o simbolismo foi visto, durante lago tempo, com reservas no Brasil, quanto na Europa, a partir de onde disseminou” (MORAES,1991, p.20), já que “naturalmente” falando dessa estética e ainda mais em uma vertente decadentista, que parece ser tipicamente europeu e imbuída de códigos que tratam da ruína, da decadência e declínio de uma aristocracia para o florescer de uma sociedade extremamente mecanizada e capitalista. Nessa perspectiva, cabe o seguinte questionamento: de fato deveria se ter essa manifestação literária em terras brasileiras, ainda mais se tratando de um processo de industrialização tardia que o Brasil e, por seguinte, o Maranhão passavam?

A respeito do questionamento apresentado, é interessante o entendimento de que, por mais que se tivesse o atraso no nascimento dessa estética em terras tropicais, as ideias de decadência, de fuga, de buscar do inconsciente, das sinestésias e do ocultismo foram importadas para cá. A respeito disso, Moraes (1991, p.22) descreve:

Mas assim como acontecia nas importações de vinhos, as de novas correntes estéticas sempre tiveram parcelas de suas propriedades alteradas na travessia do Atlântico, longa, penosa e retardatária. E depois, os ares da terra existem para dar seu toque peculiar a tudo quanto aqui chega e é incorporado ao nosso fazer, re-fazendo.

Sobre Frutuoso Ferreira, Araújo (2011, p. 35) apresenta a seguinte passagem afirmando que:

Indiferença que somada ao vazio de informações não diminuem o trabalho grandioso de Frutuoso Ferreira com a poesia. Pois, Ferreira ainda que conhecido como um homem esquisito fora admirado por seus versos transbordados de misticismo, sob a ótica do mundo cósmico, que não só influenciou sua arte poética como o seu modo de estar no mundo, de modo que por preferir conviver com o Cosmos, abriu mão do convívio social. Preferia à

lua, às estrelas, o sol renegando às pessoas, às ruas ou qualquer que fosse o elemento físico do mundo real/humano. Dedicou-se à poética da sugestão, a qual fora para ele produto e matéria de sua busca pela transcendência e na imanência.

Dito isto, parte-se por entre a tessitura dos poemas de Frutuoso Ferreira para tentar extrair aquilo que o nomeou como um poeta representante primeiro das concepções simbolistas decadentistas no Maranhão. Para isso, é válido considerar a discussão apresentada por Moraes (1991, p.24):

A leitura da obra de Frutuoso Ferreira propicia entre outras conclusões evidentes, a certeza de que foi ele um poeta simbolista perfeitamente ajustado à medida dos que, no Brasil, melhor e com maior consciência representaram esse estilo de época, mas nem por isso fizeram obra desprovida de uma dicção personalíssima.

Embora, em um primeiro momento, o poeta em questão apresente uma fase romântica, como pode ser verificado nos poemas *Teus olhos e Teus beijos*, a tônica de seus poemas será mais simbolista como o passar do tempo, quando ele mergulha dentro de si na busca de um lugar que o escritor chama de *Cosmos*, tornando-se muitas vezes aquela figura peculiar desse momento literário, o nefelibata. Além disso, Ferreira apresenta uma forma lúdica de escrever seus sonetos, fazendo uso por diversas vezes de neologismos. Observa-se abaixo o poema *Teus olhos* que traz uma impressão mais romântica do que simbolista:

Teus olhos

Amei teus olhos, morena,
Radiantes de luz, de amor;
Uns dos olhos negros, brilhantes,
Ai!...que olhos tão cintilantes,
Lagos de luz e negror.

A lantejoulas das noites,
Os anjos de asas azuis,
As tardes louras... a aurora...
A terra e tudo namora
Teus magos olhos de luz.

Teus olhos são como os astros,
E as frescas pérolas de Ofir;
Como esses rocios das flores,
Como esses prantos de albos,
Dos róseos céus a cair.

Dizem que huris peregrinas
Se encantam nos cílios teus;
Que os astros dos firmamentos,
Nas asas de outro dos ventos,
Enviam beijos dos céus.

Que amores tão fulgurantes,

No misticismo de Deus!...
Mil firmamentos pejados
De arcanjos enamorados,
P'las huris dos olhos teus.

Pois eu também como os anjos,
Vou meus amores guardar:
Serei rival das estrelas?...
Que importa? -assim como elas,
Jurei teus olhos amar.
(FERREIRA, 1991, p.138).

Não se pode deixar de mencionar que, assim como em Maranhão Sobrinho, outro representante do simbolismo decadentista maranhense, Frutuoso Ferreira, tem a forma parnasiana ao compor seus poemas (soneto), apesar de que a concepção seja extremamente simbólica e típica dos inspiradores simbolistas decadentistas, como: Baudelaire, Verlaine e, principalmente Rimbaud. Porém, não há o preciosismo de escolher as palavras ao escrever os versos, como era preocupação primordial dos poetas parnasianos.

Conforme Moraes (1991), a fase simbolista do poeta Frutuoso torna-se mais latente com os poemas *O Poeta e Nirvana*: "(...) fica mais claro que os comentários dos sonetos *O Poeta e Nirvana* tiveram por fim assinalar que, à altura de 1902, o poeta romântico já se encaminhava, com passos firmes, para o simbolismo". (MORAES, 1991, p.40).

Sendo assim, Frutuoso Ferreira passa a escrever de uma forma mais existencial e preocupado com questões voltadas para o mundo físico *versus* o mundo natural, como se pode verificar no poema abaixo, *Nirvana*:

Nirvana

___ Minh'alma é a luz de Deus numa balada eterna,
Diz a estrela, a sorrir, nas solidões dos céus;
Diz o Mar, a bramir, na côncava caverna:
___ Minha turquesa ensombra as solidões de Deus.
___ Sou eu, responde a Noite, a Escuridão suprema
Que oculta o Sol divino aos mundos pigmeus.
Diz o Abismo: _ É minh 'alma_ a Noite mais interna
Onde habita Nirvana e oculta os faustos seus.
___ Iludi-vos vós todos, sabereis apenas
Que o Espírito Nirvana, assim como as falenas,
Se acastela no azul do eu perfume a flux;

Na noite do Infinito aos astros que doudejam,
Diz a Flor, a sorrir, às pérolas que adejam,
Onde habita Nirvana em turbilhões de luz.
(FERREIRA, 1991, p.60).

Nota-se uma certa semelhança na escrita e uma concepção metafísica típica de um outro poeta representante dessa fase, Arthur Rimbaud. Não se está fazendo um estudo comparativo entre a produção poética de Frutuoso e Rimbaud, já que, para isso, teria que fazer uma análise mais profunda, utilizando pressuposta da literatura comparada e, também, por agora não é a intenção dessa pesquisa. Mas, deixa-se em registro que poderá ser, quem sabe, um viés para a exploração da ignota produção poética deste autor.

No poema *A flor do Cosmos*, Frutuoso Ferreira apresenta mais conceitos simbolistas decadentistas em sua escrita, como elementos místicos, oníricos e de transcendentalidade, observa-se o poema abaixo:

A flor do Cosmos

Astros... beijei a flor que os Êxtases derrama.
A flor que desabrocha ao sol das Epopéias;
Minh'alma é o sol de Deus que doira as poliantéias,
Brocatelando o azul das vastidões que inflama.

Eu sou a flor do Abismo, astralizando a Noite.
Eu sinto a Eternidade palpitar no seio;
Minha corola é a luz das nebulosas de oiro,
Brilhando às multidões dos céus em devaneio.

Astros...beijei a flor que a Eternidade adora,
Flor que acastela o Abismo e tem por seio a Aurora,
Por pétalas-os Céus e por perfume -a Luz.

Polens...constelações...oh! borboletas de oiro,
_Escrínio do Infinito... A Noite é meu Tesoiro
Nos dorsos dos bulcões que sopram dos Azuis.
(FERREIRA,1991, p.83).

Nesse poema, pode-se observar que o eu lírico cria um ambiente em que ele explora elementos naturais (flor) e elementos celestiais (nebulosas, *Noite*, *Céu*, *constelações*), para mostrar essa infinitude do homem diante do universo. O eu lírico observa o espetáculo que é o Cosmo e todo esplendor, o deixa *inebriado* (*Eu sinto a Eternidade palpitar no seio*). Essa é uma marca bem forte nos poemas de Ferreira quando ele explora quase que de forma permanente os elementos no mundo celestial.

Outro aspecto importante nesse poema é a recorrente utilização dos elementos da natureza física tanto como substantivos quanto como adjetivos; recurso que intensifica a relação instaurada desde o título, ou melhor, representa a "intencionalidade" do poema: representar o plano sobrenatural a partir do natural (a busca da transcendência a partir do plano imanente.): *Astros... beijai a flor*"; *"astralizando a Noite"*; *"Eu sinto a Eternidade palpitar no seio"*; *"Flor que acastela o Abismo"*; *"Polens... constelações... oh! Borboletas de oiro"*. (ARAUJO, 2011, p. 48).

Na *poemática*, como chamou Jomar Moraes, nos poemas de Frutuoso Ferreira percebe-se um forte apreço pelas ideias que levam à busca do inconsciente, do subconsciente e da explicação de como a vida é efêmera e, também, da existência de um ser supremo. O uso de metáforas e de até mesmo de neologismos (falado anterior, que é uma marca muito forte na escrita dele) se fazem presente em seus escritos. A imagem do **espaço**, do **universo**, do **cosmo** é muito recorrente em seus poemas, conforme se pode verificar no poema *Homem*:

Homem

Homem...serás um Deus se o teu Carma de estrelas
Em plena vastidão dos cinerais dos mundos
Na nebulosa, em flor, dos pélagos profundos,
Sintetizar-te o sol dos ciclos que acastelas.

Entra, pois, no infinito arquitetando abismos...
Sim...porque Tu és- um Deus! E os Êxtases e os astros,
__ Monólitos de sóis nas pombas dos teus rastros,
__ Glórias te aguardarão em magos eterismos.

Olha o azul do Infinito eternamente aberto,
Eterna Postetade...o Carma é sol de Deus...
E outro Deus tens em ti, estando assim tão perto!...

_Que fazes Tu, no abismo, Eternidade incerta?
_Olha _ que Deus te chama à evolução dos céus...
Homem... fabrica mundos na amplidão deserta.
(FERREIRA, 1991, p.85).

Nesse poema, também podemos notar a presença do questionamento do homem diante do universo (criação/ finitude), além disso “o poema caminha por apresentar a ideia de que o espaço cósmico é soberano e, portanto, habitado por seres superiores (no caso Deus), sendo desejado pelo homem que busca ocupar também o lugar privilegiado de Deus” (ARAÚJO, 2011, p.51). Outro aspecto que chama atenção é o fato de mais uma vez o poeta trazer no dorso do texto, vocabulários ligados ao cosmo: *nebulosa*, *monólitos*, *astros*, *sol* e também, a questão religiosa, principalmente, a católica (*Carma*, *Deus*, *Potestade*).⁵ Além disso, esse fato é bastante corriqueiro nos escritos dos poetas simbolistas decadentista, a mistura do religioso com o profano, utilizar termos da religião católica para explicar e/ou explorar algum fato sobre a existência humana.

É notório que há muito que ser dito sobre o escritor Frutuoso Ferreira e sua “poemática”, dar luz aos escritos do poeta-cosmo que, segundo o título do único livro escrito sobre ele, *O poeta devolvido*, teve sua trajetória literária silenciada, devolvida

⁵ Ser de poder absoluto, supremo: as potestades gregas; Deus, divindade.

ao espaço, lugar este muito visitado pelo poeta em seus escritos, na tentativa talvez de explicar a existência humana.

Indiferença que somada ao vazio de informações não diminuem o trabalho grandioso de Frutuoso Ferreira com a poesia. Pois, Ferreira ainda que conhecido como um homem esquisito fora admirado por seus versos transbordados de misticismo, sob a ótica do mundo cósmico, que não só influenciou sua arte poética como o seu modo de estar no mundo, de modo que por preferir conviver com o Cosmos, abriu mão do convívio social. Preferia à lua, às estrelas, o sol renegando às pessoas, às ruas ou qualquer que fosse o elemento físico do mundo real/humano. Dedicou-se à poética da sugestão, a qual fora para ele produto e matéria de sua busca pela transcendência e na imanência. (ARAUJO, 2011, p.40)

Sendo assim, nessas pouquíssimas linhas escritas teve-se o intento de devolver a Francisco Frutuoso Ferreira o seu lugar de destaque na literatura maranhense e, quiçá, na literatura nacional, como um representante autêntico do simbolismo decadentista no Maranhão e no Brasil. É fato que ele precisa e merece de um estudo mais profícuo, posteriormente, para que se possa deixar uma fortuna crítica sobre sua obra. Com efeito, é válido mencionar que:

Consideramo-lo um novo marco da poesia maranhense, o primeiro simbolista do Maranhão pela ordem cronológica (hoje achamos que foi Frutuoso Ferreira, o poeta de “Êxtase do Sol”, outro injustiçado, poeta que só ultimamente vem sendo retirado do abandono em que sempre viveu, do esquecimento). (RAMOS, 1986, p.18).

Dessa forma, com o objetivo de deixar algum estudo sobre essa estética no Maranhão é que se revisita outro poeta, não tão olvidado quanto Frutuoso Ferreira, mas que também merece destaque e uma pesquisa mais profunda sobre sua obra, a saber: *Inácio Xavier de Carvalho*.

2.5.2 Inácio Xavier de Carvalho

Segundo Ramos (1986) apresenta, em seu estudo sobre Inácio Xavier de Carvalho, a respeito da manifestação do simbolismo em terras maranhenses, há um levantamento, ainda que de maneira muito incipiente, sobre o autor e seus aspectos simbolistas decadentistas, conforme se verifica no trecho a seguir:

Não se pode estudar a História da Literatura Maranhense, todavia, sem se tratar dele, o que ficou à frente da renovação literária do seu tempo, à frente de uma renascença que ainda perdura, que culminou com a eclosão do modernismo. (RAMOS, 1986, p. 28).

Inácio Xavier de Carvalho, assim como outros escritores maranhenses, ele também buscou, em outras terras, fonte de inspiração, carreira política e/ou trabalhos

burocráticos. Muitos migraram para o Sul do país ou para o Estado do Amazonas e Pará, a exemplo Maranhão Sobrinho e o próprio Inácio Xavier de Carvalho, que se mudou para o Amazonas e lá fez a publicação do livro *Missas Negras* que, segundo Lobo (2016, p 59), foi uma “coletânea de versos inteiramente filiados à corrente simbolista, à Stéphane Mallarmé”.

Sobre a obra de Inácio Xavier de Carvalho, Ramos (1986, p.12) aduz que:

(...) também poeta, discípulo de Manuel de Bettencourt- nos seus apontamentos sobre a Literatura Maranhense, publicados no volume XX da Biblioteca Internacional de Obras Céleres- foi Inácio Xavier de Carvalho quem marcou, com seu livro de estréia, em 1894, o início do ciclo “decadentista” nas letras maranhenses, nas quais avulta como uma das expressões mais forte.

É válido mencionar que existiu uma certa crítica, ou melhor, uma resistência por parte de alguns literários da época sobre a produção dos poetas considerados simbolistas (decadentistas) no Maranhão. Lobo (1986) fez algumas observações, principalmente, quando se feriu as obras de Inácio Xavier de Carvalho, *Frutos Selvagens*⁶ e *Missais Negras*, sobretudo referente a esta última por se tratar de escritos mais mergulhados nas ideias simbolistas decadentistas.

É inegável que o Simbolismo em uma vertente decadentista não foi visto com bons olhos, por representar, por assim dizer, a decadência, a ruína de uma sociedade aristocrata, por vezes confundida com o parnasianismo “em clara demonstração de que muitas vezes a forma confunde nossa percepção da essência, do conteúdo”. (MORAES, 2021, p.14).

Nota-se o comentário feito por Lobo (2016) quando fala sobre a obra de Xavier de Carvalho:

A única falha que teríamos a lamentar na sua obra, se acaso aqui tentássemos exercer crítica, seria exatamente o malbarato de tão belos requisitos artísticos, no cultivo do verso simbolista, tal como andou compreendido pelos sibilinos e intraduzíveis decadistas franceses e pelos seus dignos imitadores brasileiros. (LOBO, 2016, p. 58).

Embora Antônio Lobo tenha tecido essa “crítica” acerca dos poemas simbolistas decadentistas de Inácio Xavier de Carvalho, ele reconhece que o autor tinha uma primazia ao escrever seus sonetos (ainda parnasianos e com uma certa influência romântica). “I. Xavier de Carvalho é incontestavelmente, uma organização poética de

⁶ A Revista literária, de Joaquim Serra, e suspende-se o Semanário Maranhense, publica-se, a seguir, os Frutos Selvagens (poesia-1893) de Xavier de Carvalho. (CORRÊA, Dinancy. **Da literatura maranhense: romance do século XX**. São Luís, EDUEMA, 2015.

primeira ordem” (LOBO, 2016, p. 58). Contudo, Lobo deixa no ar uma “não predileção” pelos poetas que seguiram os passos dos decadentistas franceses.

Mas seja como for, o que é certo é que o poeta, de quem ora nos ocupamos, é uma das mais preeminentes e belas figuras da atual renascença literária do Maranhão. E no dia em que se desprender definitivamente dos cânones esterilizantes da escola a que em tão má hora se filiou, poderá, de certo legar-nos riquíssimos e valiosos trabalhos, perpetuadores do seu talento de eleição. (LOBO, 2016, p.59).

No excerto acima, percebe-se, mais uma vez, que Antônio Lobo elogia a escrita de Inácio Xavier de Carvalho, mas explicita que a escolha pela escola literária, no caso do simbolismo, não o fez brilhar e ainda parece não fazer, haja vista que se tem raros estudos sobre a obra desse autor, algo que proporciona se ter o seguinte questionamento: será que a seleção em estudar esses escritores simbolistas maranhenses, Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e até mesmo Maranhão Sobrinho, tenha sido pela escolha dessa estética? Essa é uma questão que merece ser respondida ao longo de mais estudos acerca do assunto e, assim, se for o propósito, para mais uma investigação científica.

Vale mencionar que essa geração de poetas ficou conhecida como os Novos Atenienses. Destaca-se, assim, que “Antônio Lobo (1870-1916) vai chamar de (...) um apelo nostálgico e restaurador da Atenas Brasileira e de Gonçalves Dias. (BRASIL, 1994, p. 23). Esse movimento nasce muito arregado as premissas românticas e um certo saudosismo ao que foi a São Luís do século XIX. Alguns estudos também apontam como um momento de decadência literária, ou melhor, período de uma literatura “decadente” que refletia, através de um simulacro, o avesso da realidade.

Rossi Corrêa (1994) afirma que esse período literário, o simbolismo decadentista, em que o Maranhão passava, seria um momento de “letargia decadentista”, ou seja, parecia que a produção poética desse período era uma paralisia passadista, um certo retorno ao que a literatura maranhense foi, um processo de decadência literária e que não foi bem aceita pelos críticos da época, conforme se verifica a seguir:

A geração simbolista, que já estava no fim, no Maranhão (com Maranhão Sobrinho, o expoente maior, morto em 1915), teria na figura de Sebastião Corrêa (1911-1938), também morto prematuramente, um destaque crepuscular da Escola, à vista já a revolução modernista. Contemporâneo ainda de Maranhão Sobrinho, Corrêa de Araújo, I. Xavier de Carvalho, os melhores da Escola no Maranhão, (...), mas marcou, no entanto, a sua passagem, num momento crucial de transição da literatura maranhense. (ROSSI, 1994 *apud* BRASIL, 1994, p. 27).

Dito esses apontamentos sobre a eleição de nossos escritores pela estética simbolista (decadentista), discípulos que foram primordialmente de Stéphane Mallarmé, Inácio Xavier de Carvalho, segundo Muricy (1987) em seu livro sobre o movimento simbolista brasileira, foi um escritor “que tomou parte ativa no movimento literário da sua terra natal”. Além disso, ao falar do livro *Missas Negras* o estudioso tece o seguinte comentário: “*Missas Negras* se tinha incorporado ao movimento dos decadentistas e nefelibatas” (MURICY, 1987, p.576).

Sendo assim, Inácio Xavier Carvalho parece ter dado impressões das concepções simbolistas decadentistas em terras maranhenses em seus escritos e deixado, para a contemporaneidade, uma poesia carregada de pessimismo, misticismo, satanismo, subjetivismo e intimismo.

Ainda conforme Ramos (1986), ao tratar da poética de Carvalho, ele afirma que o escritor foi mal compreendido pelos seus coetâneos, por se tratar de uma produção literária revolucionária que se fez embate contra o Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. Uma reação contra o fazer arte, uma arte que estava carregada pelo perfeccionismo, pelo objetivo, pelo cientificismo e pelo gosto exagerado por detalhes.

Buscava, a Nova Arte, apenas sugerir, evocava, apenas, através dos Símbolos, -poesia intimista, subjetiva, toda feita de emoção íntima, de suavidade e penumbras, a par de um satanismo em contraste ao apelo místico, muito forte, aliás, em quase todos os poetas dessa fase. (RAMOS, 1986, p.18).

É importante mencionar que Inácio Xavier de Carvalho deixou impresso três obras, *Frutos Selvagens* (1894), *Missas Negras* (1902), *Parábolas para bolas* (1916) e uma outra que ainda não se tem referência (data/ local) *Caixa de fósforos*. Sobre *Missas Negras* que traz uma informação bem interessante, pois foi um livro editado com uma capa preta e com letras douradas, além disso, o próprio título traz um certo impacto semântico, *missas negras*, um paralelo que poderia traçar-se com Cruz e Sousa, enquanto nele o branco representava um símbolo muito forte em sua poética, o negro, o soturno, a morte era algo bem latente em Inácio Xavier de Carvalho.

Ainda sobre *Missas Negras*, tem-se o seguinte comentário feito no prefácio de uma edição bem recente do livro (2021), da professora e escritora Ceres Costa Fernandes: “é produto de um espírito rebelde e singular; não se enquadra numa escola literária específica. Filia-se ao decadentismo na consciência da ruína cultural, no culto ao satanismo, no pessimismo fin- de-siècle, na ruptura do tradicional”. (CARVALHO *apud* FERNANDES, 2021, p.94).

Para além disso, parece ter sido ele, Inácio Xavier de Carvalho, o primeiro escritor a despertar em suas produções poéticas o grotesco, o pessimismo e o fúnebre na poesia e não Augusto dos Anjos, como consagrado pelo cânone literário, já que *Missas Negras*, livro que traz de forma concentrada esses aspectos, foi publicado antes do livro *Eu e outras poesias* (1912) de seu contemporâneo. Outro autor, o português, Mário de Sá Carneiro, também conhecido por explorar esse lado soturno na poesia, parece não ter sido, também, o primeiro a fazer isso nas letras, já que, segundo alguns estudos revelados, foi Inácio Xavier de Carvalho, com *Missas Negras*, que tenha antecipado as ideais sombrias e os questionamentos efêmeros da existência humana.

Poeta que se antecipou e muito, a Mário de Sá Carneiro, o que se julgou Lord de Outra Vida, Rei exilado (...) - que se antecipou no seu gosto pelo medieval; e antecedeu a Augusto dos Anjos nos temas que fizeram a riqueza do autor de *Eu e outras poesias*: dedicou versos a um Carrasco, a um coveiro, ao devasso, ao ladrão e outros no mesmo tom, onde já empregava palavras e frases que seriam ditas, com mais veemência pelo paraibano (...) Não é possível esquecermos que Xavier de Carvalho escreveu, antes mesmo de Augusto, um soneto "Eu!", com que encerrou o seu estranho livro, um admirável soneto em versos de 12 sílabas. A poesia de Augusto dos Anjos só apareceu dez anos depois, em 1912. (RAMOS, 1986, p.24).

Ainda sobre essa comparação entre Augusto dos Anjos e Inácio Xavier de Carvalho, Ramos (1986) revela que parece o paraibano ter lido o maranhense, pois, "parece-nos que não só nos temas, mas também no estilo, Augusto dos Anjos se deixou conduzir pelo poeta maranhense quase esquecido na sua própria terra". (RAMOS, 1986, p.26). Fernandes (2021) também corrobora com essa ideia quando diz que: "a poesia da decomposição, de tintas fortes, agressiva e por vezes escatológicas, prenuncia Augusto dos Anjos". (FERNANDES, 2021, p.94). Isso deixa algumas inquietações: como alguns escritores tornam-se referência e outros não? Como alguns viraram cânones literários e outros não? Sobre isso, Bloom (1994, p.26) esclarece que:

O Cânone, assim que o tomemos com a relação de um leitor e de um escritor individuais com que se preservou do que se escreveu e, nos esqueçamos dele como uma lista de livros de estudo obrigatório, será visto como idêntico à literária Arte da Memória, não ao sentido religioso do termo. (...) Pragmaticamente, o valor estético pode ser reconhecido ou experimentado, mas não pode ser transmitido aos incapazes de aprender suas sensações e percepções.

Sendo assim, é importante abordar alguns aspectos relevantes sobre a poética de Inácio Xavier de Carvalho. Toma-se como base para isso alguns trechos de poemas extraídos do livro *Missas Negras* que, segundo Mores (2021 p.14), é um "livro pequeno

e ao mesmo tempo grande, ou seja- um pequeno-grande livro, no qual se contém alta e grande poesia”. Além disso, a obra embora pequena, contém apenas 50 páginas, tratar-se da produção que deu ao escritor as mais concentradas características que estão sendo analisadas nesta pesquisa.

Como anunciado, o livro de Inácio Xavier de Carvalho, *Missas Negras*, preconiza a ideia simbolista decadentista na literatura maranhense, além de fazer como que o escritor seja precursor ao falar em seus textos poéticos as ideias melancólicas e escatológicas na literatura brasileira.

Com esse pensamento é que se parte para a análise de *Missas negras*, de Inácio Xavier de Carvalho, uma produção poética que não é contemplada na grande maioria dos estudos sobre a literatura brasileira. Trata-se de uma obra que sofreu grande influência do panorama decadente prevalente da época, sendo considerada decadentista quanto à filiação estética, mas não decadente quanto à sua tessitura. (DURANS, 2009, p. 46).

Ressalta-se que embora neste trabalho o foco não seja aprofundar em uma análise poética, entende-se que é fundamental deixar registrado que o autor em questão assim, como Frutuoso Ferreira, merece e precisa de uma pesquisa mais minuciosa a fim de reparar o equivocadamente esquecimento que estes poetas tão intensos tiveram nos anais da literatura maranhense e nacional.

De *Missas Negras* se extrai alguns fragmentos de sonetos como em *A mim mesmo*. Nesse poema, Carvalho demonstra aquilo que se está abordando, uma escrita ajustada ao pessimismo, à concepção fúnebre diante da finitude da vida, além de estar muito próximo das ideias dos escritores simbolistas decadentistas, como Baudelaire, em *Flores do Mal*, por exemplo. A escrita também que consagrou Augusto dos Anjos, como o poeta do escatológico, embora mencionado que o primeiro a fazer isso na literatura tenha sido de fato I. Xavier de Carvalho. O eu-lírico parece descrever o momento da morte da sua morte e usa palavras como: “*cadáver sobre a lama*”, “*túmulo no bojo*”, “*Tu 'alma, então voará num doce arranco*”, “*No éter*”. Além disso, o poeta traz ao término do poema uma figuração do ciclo da vida: morrer e voltar a vida, ou seja, o ciclo da vida. Segue o poema completo abaixo:

A mim mesmo

Quando morrer o derradeiro arrojo
Do teu olhar, e a derradeira chama
Do teu peito apagar-se... e tu, de rojo,
Tornares-te em cadáver sobre a cama;

Quando longe das Glórias e da Fama,

Morreres sucumbido pelo Nojo;
Quando este corpo vil de barro e lama
Cair, enfim, de um túmulo no bojo;

Tu'alma, então, voará, num doce arranco,
No éter sumida como *cirrus* branco
Sob os raios de um Sol mais amplo e digno,

E voltará no céu, num Sonho Mago,
Para habitar a estrada de São Tiago
Sob a forma simbólica de um Signo!
(CARVALHO, 2021, p.42).

Seguindo para o poema *Ante uma ossada em ruínas*, também se observa na escrita desse soneto uma certa soturnidade ao escrever um apreço muito peculiar pela morte, pelo cadavérico, pela ruína, características bem marcantes dos poetas chamados de “malditos”, os decadentistas. “Xavier de Carvalho é um poeta maldito e ao mesmo tempo “irônico, satírico, satânico, contraditório, pessimista, paradoxal e ambíguo”. (DURANS, 2009, p.49).

Verifica-se a seguir algumas passagens do poema: “*Aquela ossada que ali jaz*”, “*Dentadura no chão restam poeirados*”, “*Como que sai daquela ossada fria*”, “*Dos dentes da caveira, e de entre crânio*”. Nota-se que a ideia do grotesco na poesia de Carvalho é bem concentrada e forte quando ele quebra com o modelo romântico e parnasiano de fazer poesia e traz à tona a figura do cadáver putreficado em seus poemas. Observa-se o poema completo abaixo:

Ante uma ossada em ruínas

Aquela ossada que ali jaz, aquela
Montanha de ossos, frios, regelados,
Foi, quem sabe? Talvez de alguma bela
Ou de algum dos amigos potentados?

Quem sabe?... e, no entretanto, abandonados,
Pernas, braços e mãos, pés e a amarela
Dentadura no chão restam poeirados,
Restam caídos! Que medonha tela!

_Um pronunciado riso de ironia
À esse valor efêmero e instantâneo
Que a gente, em vida, empresta ao mundo e a tudo

Com que sai daquela ossada fria,
Dos dentes de caveira, e de entre o crânio,
Daquele crânio eternamente mudo!
(CARVALHO, 2021, p.50).

No soneto mais conhecido de Missas Negras, citado no livro de Andrade Muricy, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, *Noivas Mortas*, Carvalho aborda uma temática bem explorada nesse período que é a mulher-cadáver, a mulher morta,

símbolo maior do Simbolismo decadentista na literatura. “A figura da amada morta é uma obsessão na poesia simbolista”. (SANT’ANNA, 1993, p.119). A imagem do feminino como um ser pálido, quase sem vida e às vezes vista como uma ave de rapina, que atormenta a vida do homem, um pássaro anunciador da morte: *Por entre os Anjos, pela mão dos Sonhos*, conforme se verifica a seguir:

Noivas Mortas

Essas que assim se vão fugindo prestes,
De ao pé dos noivos, carregando-os na alma,
Amortalhadas de capela e palma
Em demanda dos paramos celestes;

Essas que, sob o horror que a morte espalma,
Vão dormir à sombra dos ciprestes
Em demanda dos paramos celestes
Amortalhadas de capela e palma;

Essas irão aos céus de olhos risonhos,
Por entre os Anjos, pela mão dos Sonhos,
De asas flaflando em trêmulos arrancos,

De Alvas Grinaldas pelas tranças frouxas,
De olhos pisados e de olheiras roxas,
Todas cobertas de Pecados Brancos.
(CARVALHO, 2021, p. 74-75).

Essas mulheres descritas no poema são noivas e provavelmente estejam vestidas de branco, imagem da pureza, que na realidade é trazida pelo autor com o simulacro do mal, pois, mesmo mortas atormentam os noivos, ou seja, a mulher é colocada como um ser que perturba: *De ao pé dos noivos, carregando-os na alma, amortalhadas de capela*.

No último verso deste poema, o autor, ao falar sobre as *alvas Grinaldas* que as noivas carregam mais uma vez, ele traz o branco com um ar de antítese ao falar das olheiras roxas das noivas e fecha o poema com mais esta contradição: “*Todas cobertas de Pecados Brancos*”. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna:

O que teria levado mais de uma centena de poetas brasileiros a privilegiarem a imagem da mulher morta, sobretudo quando ela é jovem, noiva e virgem, é, de alguma maneira, um enigma (...) teria há vido uma contaminação literária e ideológica também na absorção do clima “decadentista” de fim de século. (SANT’ANNA, 1993, p.119).

Ressalta-se que no capítulo 3 dessa dissertação irá se explorar mais acerca do aspecto da mulher morta e, para isso, tomar-se-á como referência para uma ligeira análise novamente o poema *Noivas Mortas* do citado Xavier de Carvalho.

Dessa forma, deixa-se aqui mais uma contribuição sobre esse representante ímpar da literatura maranhense, Inácio Xavier de Carvalho, patrono da Academia Maranhense de Letras, que teve também sua trajetória literária silenciada por um tempo e que precisa e está sendo revisitado por alguns estudiosos e, portanto, merece destaque como um simbolista decadentista que foi.

Inácio Xavier de Carvalho é um sacerdote das letras que, pela força de suas palavras e dos seus sermões de dor, tem o poder de queimar a terra e “destilar o Mal e o Bem”. Trata-se, principalmente, de conduzir quem tem contato com sua poesia ao lugar mais profundo de uma auto-reflexão, do autoconhecimento e a capacidade de operar mudanças significativas em suas vidas. (DURANS, 2009, p.66).

Sendo assim, discorre-se, a seguir, para o último poeta em estudo, aquele que é o foco principal dessa investigação científica e que, assim como os outros, mencionados anteriormente, destaca-se como um representante do simbolismo decadentista no Maranhão.

2.5.3 Maranhão Sobrinho

Partir-se para o último poeta que se propõe averiguar neste capítulo, arrisca-se afirmar que, talvez, seja ele, dentre os outros dois já apresentados, que tenha tido um certo reconhecimento nacional e aquele que já se tenha uma “fortuna crítica construída”. Contudo, salienta-se que sobre *Maranhão Sobrinho* existe ainda uma lacuna que precisa ser preenchida e que é necessário “ainda buscar o mérito ..., principalmente, de seus conterrâneos, o reconhecimento de seu trabalho (...), para qual dedicou sua vida inquieta” (...). (ARAUJO, 2015, p.99). Sendo assim, discorre-se a seguir sobre este aedo considerado por alguns como um “maldito”, “um boêmio”, “um gênio manqué” que, seguindo os passos de seu escritor predileto, Mallarmé, trouxe para as letras maranhense versos inteiramente dedicados ao simbolismo decadentista e que, talvez, por conta disso, assim como seu confrade Inácio Xavier de Carvalho, tenha recebido algumas críticas pela filiação a esse tipo de estética.

A rejeição ao decadentismo sobriniano deveu-se, mais que ao isolamento cultural da província de então, ao prestígio que por muito tempo conseguiram conversar certas maneiras parnasianas, e a formação e temperamentos tradicionalistas, receosos da aventura estética, de grande parte de seus próceres (CASTRO, 2019, p. 115).

Maranhão Sobrinho, conforme Castro (2019 *apud* DUARTE, 2019, p. 13) “além de se inscrever no rol da literatura brasileira, como representante de uma estética literária pouco levada a sério em sua época e não estudada com a merecida acurácia”, precisa ser revisitado e reparado alguns equívocos diante de sua pessoa e de sua brilhante obra. É um poeta marcado por inquietações, angústias pessoais e uma breve existência, um “homem, porque perdido no seu próprio presente, buscava indícios de mudanças via poesia, como desejo de sublimação”. (ROCHA, 2011, p.6).

Conforme Lobo (2016, p.77), Maranhão Sobrinho foi:

[...] incorrigível boêmio é um dos poetas mais assombrosos, cujo berço até hoje tem sido beijado pelo sol fecundo do Norte. Mesmo entre os grandes consagrados da poesia brasileira atual, raros serão os que o excedam na fecundidade pasmosa da produção e na perfeição artística da forma.

Moraes (2015), ao escrever sobre o poeta em seu derradeiro livro, *Maranhão Sobrinho: poesia reunida* de 2015, faz o seguinte comentário:

O poeta, porém, foi um praticante heterodoxo do credo mallarmeano mais difundido, pois, ao contrário de cultivar as potencialidades sugestivas das palavras, a vagueza e as cores imprecisas do luso-fusco, sua poesia, muito longe de enigmática ou hermética, é plena de clareza solar. (MORAES, 2015, p. 15-16).

Sobrinho, quando em São Luís chega de sua terra natal, Barra do Corda, encontra uma certa resistência ao estilo de ser e até mesmo de escrever, como relevado anterior, pois seus versos foram filiados à estética literária que por aqui não foi recebida com bom agrado, portanto, houve um certo desdém de alguns conterrâneos. O referido autor, muito lembrado pela sua vida boêmia, excêntrica e triste, o “Rosa dos Ventos”, também ficou conhecido como o poeta que sofreu algumas críticas.

Kyssyan Castro, poeta e seu conterrâneo, no livro *Maranhão Sobrinho: o poeta maldito de Atenas*, (2019), conta que os poemas de Maranhão Sobrinho tiveram uma repercussão muito grande e começaram a circular em jornais e revistas, no início do século XX, o tornando uma figura conhecida e requisita, o que segundo Castro (2019) tenha despertado ciúmes de alguns outros colegas escritores: “Não demorou para que os folguedos em torno do talentoso poeta suscitasse ciúmes por parte de alguns (...) passaram a maculá-lo nas colunas dos jornais” (CASTRO, 2019, p.73).

É revelado, ainda, por Castro (2019) algumas histórias bem interessantes do nosso aedo, passagens extraídas em jornais da época, que revelam uns certos

“desafetos”, por parte de alguns literários quanto ao comportamento e a escrita de Maranhão Sobrinho: “Tu, que és o foco maravilhoso da soberba ironia, tu, ó Maranhão, sobrinho do teu tio, que tem o espírito grávido de escárnio, que é poeta, poeta, poita, que possuis essa cabeleira de Sansão” (CASTRO, 2019, p.74).

Um outro episódio curioso foi sobre o caso de um suposto “cisto” na face do poeta que o fez ter uma nota na edição do diário “A Campanha”, em 1902, escrita que tratava sobre a protuberância no rosto do poeta que o deixava triste, “cabisbaixo” e “silencioso” e que causava uma certa repulsa por parte das “meninas bonitas que por aqui viviam.

A boêmia e a entrega ao mundo do vício é um fato bem recorrente quando se trata daqueles que escreveram sobre a vida de Maranhão Sobrinho. O poeta parecia carregar alguma dor existencial, uma tristeza, que assim como outros conhecidos poetas românticos, decadentistas, simbolistas ou até modernos e pós-modernos, buscavam o refúgio, o escapismo nas drogas e/ou no álcool. Maranhão “refugiar-se (...) nalguma biboca da Maioba ou do Cutim, entregando-se desde então à boêmia”. (CASTRO, 2019, p.80). Sobre isso, destaca-se o trecho a seguir:

Dentre as muitas particularidades que o distinguiram, a boêmia terá sido a mais indissociável, inveterada, que segundo o populário, desde a meninice em Barra do Corda já deixara entrever; também a mais ridicularizada, vez que o doloroso fascínio do álcool tem, na maioria dos casos, inutilizados muitas vidas ilustres, a exemplo de Edgar Allan Poe, Paul Verlaine e Alfred Musset. (CASTRO, 2019, p. 80).

Outro caso revelado por Castro sobre Maranhão Sobrinho é que ele teve relação com o consumo demasiado de bebida alcoólica, pois o poeta tornou-se um “assíduo frequentador dos bares e botequins mais esconsos, além de quitandas e até mesmo farmácias”, foi o fato de que ele fez uma entrega extrema ao álcool em uma experiência científica que o escritor mesmo relata: “Estou empenhado atualmente numa descoberta científica e, para levá-la a efeito, preciso encontrar quem venda álcool puro. O senhor, naturalmente, como farmacêutico, deve ter aí álcool de 40 graus. Não tem?” (CASTRO, 2019, p.81).

Assim, o poeta ia descrevendo seus dias de forma cabalística e etílica: “Como diria mais tarde, ‘Maranhão Sobrinho e Álvares de Azevedo, Edgar Poe, esqueciam-se do inferno com a bebida, como Baudelaire com seu ‘haschich’ e Verlaine com o seu ‘poison vert’. (CASTRO, 2019, p. 82). Esse inferno mencionado pode ser traduzir como sendo uma solidão, um refúgio ou até um novo “mal do século”, uma dor imensurável

que consumia o poeta e que fazia espelho em seus textos carregados de angústia, dor e melancolia. Havia algo em Maranhão Sobrinho, o que deixava cabisbaixo, alcoólatra, perdido parecia existia uma dor que perfazia seu ser, que o tornava cada vez mais triste e o fazia ir ao inferno. No poema *Vermelho* nota-se uma escrita dolorida em que o eu lírico deixa transparecer esse sentimento visceral pelo sofrer e, conseqüentemente pela morte, em que a cor vermelha, tinge-se ao longo de todo poema, como um realce a essa agonia existencial. Segue um trecho do poema:

Vermelho

Vermelho! Sangue... (Para que
Tantos rancores, corações?)
Sangue, só sangue é o que se vê
Por sobre todas as nações...
Viuvez, misérias...Para que
Tantas desgraças, corações?

Ai! Está pobre o mundo todo!
quero morrer! Quero morrer
A nossa vida é fel e lodo...
Sofrer...sofrer...sofrer...sofrer
E este meu coração todo
Verde de pus há de morrer!

Vermelha é aluz crepuscular...
(E eu vejo sangue até na luz!)
Ai, meu olhar! Ai, meu olhar!
Sangue dos cravos de Jesus,
Sangue real crepuscular,
por que assim tinges a luz?
(SOBRINHO, 1999, p.91)

Blanchot (2011) cita sobre esse fato quanto ao processo da escrita em Kafka quando diz que: 'Tudo o que eu fiz nada mais é do que resultado da solidão'. Sendo assim, esse processo de solidão, que se fazia presente por vezes nos escritos de Maranhão Sobrinho em um tom melancólico e pessimista, que era típico de escritores simbolistas decadentistas, revela-se nos poemas abaixo dos *Castelo Assombrado* e *Cego e só*, respectivamente.

Castelo Assombrado

Meu desolado coração parece,
cheio de ruínas, um solar de outrora,
em cujos torreões somente cresce
a solitária parasita agora...

Desde que a noite, entre pavores, desce
Ao vir cantando, pelo espaço, a aurora,
Um bando de visões nele aparece
e, às vezes, nele, uma guitarra chora!

São as almas dos meigos Trovadores

Tristes, cantando às castelãs amadas
os rimances azuis dos seus amores...

e as aventuras dos combates mouros...
Passa, beijando as cruces das espadas,
o bando régio dos fidalgos louros...

(Maranhão Sobrinho, 1999, p.46)

Cego e Só

O inverno vem, cruel, nas frondes cabriolando,
Batendo, no arvoredor, a plumagem dos ninhos...
Ai! que será de mim, que não vejo, e ando errando!
Ai! que será de vòs, asas de passarinhos!

Vai-se-me alma nos ais tristes, de quando em quando,
e estes ventos cruéis! E estes frios caminhos!
Só cardos os meus pés pisam, se ensanguentando...
Não sei para que o céu fez invernos e espinhos.

Já nem mais minhas mãos erguer às nuvens ousou!
Nos meus lábios se esvai a voz apunhalada...
Quem me dera encontrar as três palhas de um pouso!

O inverno para mim tem geleiras de brasas...
Se ainda ninhos houvesse aí numa ramada,
e eu pudesse caber dentro de duas asas!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.45)

Maranhão Sobrinho, de passagem por entre ruelas, becos, botequins e farmácias, deixava por toda parte seus escritos caso “houvesse álcool, papel e tinta e, também a toda hora que o sentassem e docemente reclamassem o milagre da produção, sob a promessa terrível de um ou dois copos a mais” (MONTELLO Apud CASTRO, 2019, p.82). Ademais, ressalta-se: “Imagino os inúmeros poemas concebidos em tais circunstâncias, postados por ele sob o copo vazio, em pagamento ao conteúdo etílico”. (CASTRO, 2019, p.83). Sobre a questão alcoólica, no poema *A um Bêbado*, o poeta, deixa um registro de um eu lírico que passa pelo processo de embriaguez. Segue o poema completo:

A um bêbado

Não! Nada de ferir-te, alma sem sorte,
queimada em flor nos lodaçais imundos,
que, para acobardar teus ais profundos,
bebes, no vinho, diluída, a morte...

Conheço a vida e seus parcéis profundos,
em que flutua a idéia de um transporte
daguia, claro, de luz, sublime e forte,
através da grandeza alta dos mundos...

Fazes bem; é o meu teu pensamento;
a embriaguez é a asa protetora
das sombras virginais do esquecimento...

Espuma o néctar nos festins de Hebe!
Alguma coisa horrível, vingadora,
no mundo estulto, te persegue, bebel!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.78).

Além disso, a respeito desses “episódios etílicos” protagonizados pelo nosso Maranhão, agora em terras nortistas⁷, outro poeta contemporâneo, agora amazonense, Zemaria Pinto, escreve que:

Veio para Manaus, como vinham muitos aventureiros, em busca da fortuna fácil prometida pela borracha. Mas, quando aqui chegou, em 1909, 1919, talvez, já se iniciaria o declínio econômico. Sem família, conta-se que morava sozinho num barraco paupérrimo no subúrbio de Cachoeirinha. Imagino o poeta, bêbado, pela madrugada, atravessando a monumental Ponte de Ferro, na 7 de Setembro, ao encontro com a solidão. Augusto dos Anjos não teria deixado essa vivência passar em branco. (SOBRINHO, 1999 *apud* PINTO, 1999, p. 24).

É notório que alguns estudiosos tenham descrito Maranhão Sobrinho como um boêmio, que perambulava à esmo pelas ruas, tal como um flâneur indiferente a tudo e a todos? Seria de fato esse poeta um flâneur, indolente, um observador patológico que lançava seu olhar sobre a cidade ou um bêbado em busca de algo que aliviasse a dor existencial que assolava sua alma?

Enfatiza-se, com efeito, a descrição apresentada no trecho a seguir:

Ganha imediatamente a rua e ei-lo a perambular o dia inteiro, pelos cafés, pelas farmácias, pelas redações dos jornais, pelas avenidas, sempre a afetar ocupações, a formular projetos múltiplos de excursões e de viagens, a erguer para o ar gigantescos castelos de trabalho(...), destinados a revolucionar a arte e a pôr em sarilho as Musas (LOBO, 2016, p, 74).

Assim, pode-se dizer que o boêmio poeta, José Américo Olímpio Augusto Cavalcante dos Albuquerque Maranhão Sobrinho, ressuscita em sua primogênita obra, *Papéis Velhos... roídos pela traça do Symbolo, (1908)*, registros de uma tendência simbolista decadentista muito forte, embora sua forma de escrever, o soneto, denotasse uma certa tendência parnasiana. A ideia contida em seus versos era de um homem cuja alma era inquieta, soturna e “decadente”, muito próxima aos grandes escritores do simbolismo decadentista francês, como Baudelaire e Mallarmé, não à toa que ficou conhecido como “divino Estefânio”.

⁷ Fontes como jornais da época afirmam que Maranhão Sobrinho tenha chegado em Manaus em 1906 e falecido em 1915.

Sobre o livro *Papéis Velhos...roídos pela traça do Symbolo*, tem-se o seguinte comentário:

Das três obras publicadas, a primeira delas *Papéis Velhos... roídos pela traça do Symbolo*, é a mais simbolista, ainda que apresente a predominância da forma fixa do soneto. Nessa obra, o autor exprime as características mais pontuais do Simbolismo, sobretudo, a alma de um eu-lírico pessimista, decadente, descrente, e indiferente ao mundo real. Vai do ideal (céu) à queda (inferno) como o mestre Baudelaire. (ARAUJO, 2011, p. 97).

Maranhão Sobrinho ainda publicou mais dois livros depois de *Papéis velhos*, como: *Estatuetas (1909)* e *Vitórias-Régias (1911)*, este último, publicado em Manaus, e editado por uma grande tipografia em Lisboa, foi o derradeiro livro do poeta, obra que, segundo Kyssyan Castro (2019) é composta por duas partes, sendo a primeira dedicada ao seu Estado, o Maranhão e a segunda parte é dedicada a Antônio Lobo e Clodoaldo Freitas.

Sobre os livros *Estatuetas*, tem-se informação de que o poeta ainda buscava a ideia simbólica em sua escrita, contudo, Sobrinho mudava já sua tônica, talvez por está envolto por outras concepções e, também, influenciado por outros artistas, já em terras amazônicas, o poeta tenha tido essa ideia e *Vitórias- Régias* também não foi diferente. Sobre essas duas obras, Moraes (2015) tece o seguinte comentário:

O saudoso Geraldo Pinheiro, além de confiar-me uma pasta com recortes de jornais, anotações sua acerca do poeta, e também contendo versos deste e outros papéis, falou-se bastante do autor de *Estatuetas*, reproduzindo quanto ouvira de seu pai barra-cordense. Sua informação relativa ao acréscimo onomástico, pareceu-me perfeitamente plausível, porque muito concorde com a índole fantasiosa do poeta e com os estímulos prodigalizados pela viridente e opulenta natureza amazônica, que lhe teria sugerido o título do último livro publicado- *Vitórias-régias*, sintomaticamente composto por mais poemas longos do que os reunidos nos outros dois livros anteriormente publicados. (MORAES, 2015, p.20).

Vale revelar que a *melancolia* é outro ponto bastante recorrente e interessante nos versos de Maranhão Sobrinho, pois essa alma inquietante buscava uma forte inspiração na solidão, no gosto pelo soturno, no satanismo, na noite, no fatalismo. O ato de estar só para o escritor é 'o ato só de escrever'. 'Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever'. "Quando estou só, eu não estou só mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertenço a esse tempo morto que não é o meu tempo". (BLANCHOT, 2011, p.23).

O poeta vivia na angústia da incompreensão e no seu estado de solidão, aspecto que faz parte do processo de concepção da obra, pois “a solidão de que ele fala não é essencialmente solidão: é recolhimento”. Assim, o escritor no processo da escrita torna-se melancólico, “mantendo a melancolia a posição de alicerce e pano de fundo, a tematização negativa da conduta humana passa a ocupar o primeiro plano”. (LIMA, 2017, p.131).

A tristeza

Para que temos coração,
neste mundano apodrecer?
Meus olhos só tristezas, são
Viúvos de consolação...
Meu sonho límpido é morrer...

Por toda a parte as agonias
batem as asas tenebrosas...
Ai! noites, gêmeas dos meus dias
Cheios de sombra e ventanias,
Amo as estrelas suspirosas...

Por este pântano mortal.
As nuvens são minhas irmãs...
Com brandas asas do ideal,
Vou adejando sobre o Mal.
No ouro do sonho das manhãs...
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.65, Fragmento)

Sobre o tom melancólico nos escritos do poeta em questão pode ser explicado também por algumas atribulações em sua vida, alguns fatos tristes que marcaram essa existência tão breve e dolorosa que teve. Castro (2019) diz sobre o desapontamento do primeiro e grande amor, amor que nosso poeta encontrou nos braços de outro: “Esse pérfido ato teria deixado profundas e indeléveis marcas em sua alma de poeta” (CASTRO, 2019, p. 56) e o rendeu alguns escritos fabulosos sobre amor, tristeza e decepção. Algo similar de quando se fala de desilusões amorosas, as rachaduras de um coração partido que brotam os mais belos versos de amor. Outro fato de grande relevância e tristeza na vida de Maranhão Sobrinho foi a morte prematura de uma suposta filha que tivera.

Anjo Morto

No dia em que ao meu amor
de asas abertas, vieste,
como os anjos do Senhor,
chorou-me nalma um cipreste,
ó meu pequenino amor!

Bem vi, entre mil abrolhos,
infeliz rosa-menina,

Pela mudez dos teus olhos,
Que morrias pequenina

Sobre o berço alvo e inocente,
que os teus sorrisos douravam,
os anjos serenamente,
todas as noites baixavam,
com travessura inocente....

(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.38. Fragmento).

A melancolia é algo bem presente na produção literária de alguns escritores, aqui em destaque do maranhense, e isso muitas vezes é explicado pelo fator social ou até mesmo por outras questões, pois os estados de luto e de melancolia são pontos que estavam muito próximos do contexto histórico e social de fim (XIX) de século e início (XX), já que muitos voltam-se para dentro si na tentativa de buscar resposta acerca de determinados questionamentos existenciais, como o porquê vida e da morte, a finitude das coisas. Isso foi fator primordial para literatura simbolista decadentista. Sobre o luto e melancolia segue a seguinte citação:

Freud aproxima os estados do luto e da melancolia, porque seus traços se superpõem, com a diferença de que na melancolia sucede” um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima!, enquanto no luto “ a autoestima não é afetada” . (LIMA, 2017, p.51).

Outros apontamentos que adornaram a vida de Maranhão Sobrinho poderiam ter contribuído para o tom melancólico de seus versos, alguns apontam também pela sua preferência por outro poeta marcado pela tristeza nos versos, *Cruz e Sousa*⁸, este influenciou muito as ideias simbolistas em Sobrinho. Fato que tenha prestado muitas críticas e logo feito de nosso poeta um ser cada vez mais triste e amargurado pela não aceitação de seus versos. Embora muitos literários da época afirmassem que havia muita proeza em sua escrita, ainda sim criticavam bastante sobre sua predileção pelos simbolistas ⁹decadentistas e, por seguinte, por uma vida desregrada e sem preocupação pelo fazer arte.

⁸ 'Reuniram-se ontem Maranhão Sobrinho, Corrêa de Araújo, Alfredo de Assis e Cândido Cruz, mais de uma trindade que 'rende culto ao Símbolo', à Arte e à Emoção do Nebuloso', fundando o 'Apostolado Cruz e Sousa'. O poeta morto, realmente, pela cristalização da sua alma nítida de esteta é digno do louvável tentame dos moços que se levantam para, no Panteão da consagração nacional, lhe levantar um momento digno.' (CASTRO, Kyssian. Maranhão Sobrinho: o poeta maldito de Atenas, Guaratingueta-SP: Penalux, 2019.)

⁹ O poeta simbolista B.Lopes (1859-1916) foi talvez o que mais vestígios deixou na obra poética de Maranhão Sobrinho, sobretudo as evocações de elementos medievais e cenas vulgares do cotidiano de que são exemplos recorrentes “ Cromos”. (CASTRO, Kyssian. Maranhão Sobrinho: o poeta maldito de Atenas, Guaratingueta-SP: Penalux, 2019.)

O que se vê diante deles e de muitos outros é o que o Sr. Maranhão Sobrinho, no dia em que varrer da sua memória toda a nefasta influência de Cruz e Sousa, de que ninguém mais cogita, ficará apenas com o lado bom do seu talento. Será mesmo um poeta muito bom, quando perder os vestígios de cruz-e-sousismo que há no seu volume. (LOBO *apud* CASTRO, 2019, p.127).

Sobre o fato de ter recebido várias críticas, principalmente, de seus contemporâneos como foi o caso de Antônio Lobo, em especial, acerca do percurso literário enveredado por Maranhão Sobrinho, Castro (2019), traz a seguinte citação:

Antônio Lobo, que já detinha o status de agitador de ideias e luzeiro para aquela ascendente geração de Novos Atenienses, tinha pelo simbolismo especial repulsa e, obviamente contra a inserção do seu nome no quadro de sócios de novel agremiação, foi o primeiro a se manifestar, através do mesmo jornal no dia seguinte. (CASTRO, 2019, p.108).

Levanta-se agora outro aspecto bem vivo nos versos do “maldito Mallarmé maranhense”, o *satanismo*, um ponto bastante evidenciado quando se trata da estética simbolista decadentista. Ressalta-se que já foi mencionado que esse movimento literário no Brasil teve muita influência dos escritores franceses, sobretudo, dos mestres, como: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, entre outros. Maranhão Sobrinho bebeu desta fonte tão soturna, sendo assim, considerado por muitos como o maior representante do simbolismo no Norte e Nordeste.

Acrescenta-se, também, que o satanismo em Sobrinho pode ser visto como uma bifurcação entre o profano e o religioso, que em muitos momentos é colocado sobre a imagem do feminino, realçado pelo arquétipo da mãe e que aparece em poemas como: *Soror Teresa, Santa, Rainha do Mal, Bacante, Salomé, D.Mística, Romana*, entre outros. Lembra-se que alguns desses poemas serão objetos de análise no capítulo 4 dessa pesquisa.

Ademais, “Diretamente influenciado por Baudelaire e Cruz e Sousa, Maranhão Sobrinho constrói uma poética sombria, desvinculada daquela vaporosa influência mística que caracteriza boa parte de sua poesia”. (MARANHÃO *apud* PINTO, 1999, p.28). Ainda sobre o satanismo, destaca-se que:

É esse tom decadente e do olhar voltando para baixo que conduzirá uma das principais temáticas abordadas na poesia de Sobrinho: o satanismo, que, sob a forte influência de Baudelaire, é representado em um número expressivo de poemas nos quais a figura demoníaca se destaca. A temática do satanismo representa a queda, o ideal perdido, o voo descensional do eu-lírico; opondo-se ao voo ascensional, à busca do ideal, presente na recriação da realidade, por meio de um ambiente recoberto pelas sensações provocadas pelos sentidos, os quais se integram ao ambiente celeste/cósmico. (ARAUJO, 2018, p. 2).

Sendo assim, no poema *Na espiral do inferno*, verifica-se descrição da descida do eu-lírico ao inferno e como ele descreve sua descida lá, o poeta evidencia a cor vermelha como ligada ao símbolo da morte e/ou da tristeza. Nesse soneto, Maranhão Sobrinho traz também referências do oriente em seu poema como as palavras: *assírio*¹⁰ e *lótus*, algo bem típico dos artistas desse período literário que buscam alusões nas terras do Levante, bem como citações da religião católica como *kirie*¹¹. Segue o poema completo:

Na espiral do inferno

Quando me minhalma os plátanos do Horto
dos sonhos gemem, como um kirie, ao vento,
e os céus, lembrando as pálpebras de um morto,
dormem, na paz de um velho monumento

assírio, no deserto imenso, absorto
No lótus de outro e azul do firmamento,
Desço aos infernos do meu desconforto
nas asas triunfais do pensamento...

E, lá no fundo, entre os purpúreos gritos
de tantas esperanças condenadas
sinto o meus olhos náufragos, aflitos,

vendo, nas espirais do amor, tristonhos,
lábios em flor e frentes calcinadas
por tantos beijos e por tantos sonhos!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.118).

No poema *Rubro*, Maranhão Sobrinho também traz a ideia do inferno associada à cor vermelha. Além disso, ao mesmo tempo que o poeta faz referência ao vermelho lembrando a morte e o inferno, no final do último terceto, o autor diz que o vermelho é a cor da vida, demonstrando um aspecto de contradição muito presente em seus textos.

Rubro

Púrpura cor de Sírios! Cor da guerra,
Das flâmulas sangrentas da batalha!
Cor que enlouquece, que embriaga e aterra,
derramada na arena ou na muralha!

Cor de gritos! Clarim das cores! Serra
do emocional que o espírito retalha!
Febéia cor da volúpia sobre a terra
Derramada, que brita e que farfalha!

Cor do Sol-Posto! Cor do inferno! Cor
dos punhais e das lanças, difundida
por toda a terra, como a Luz e o Amor...

¹⁰ Relativo à Assíria, antigo reino do Oriente Médio.

¹¹ Palavra de origem grega que significa “Senhor”, geralmente utilizada em liturgias das igrejas ortodoxas.

...Régia cor dos seus lábios escarlates!
Suprema cor da Morte e cor da Vida
Dás-me a visão de auroras e combates...
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p.117).

Segundo Araújo (2018), essa contradição é representada pelo ideal (céu) e pela queda (inferno), conforme se verifica a seguir:

A tentativa frustrada de evasão em busca do ideal gera a queda, a qual representará ao ser ora sua destruição, ora sua verdadeira essência de indivíduo condenado ao sofrimento. A poética simbolista trabalha sempre com os eixos da verticalidade e da horizontalidade. O eixo vertical representa o simbolismo transcendental, a partir das associações de alto e baixo e céu e inferno(...). (ARAUJO, 2018, p. 3).

Por inúmeras críticas, desafetos e decepções, pode-se dizer que Maranhão Sobrinho mergulhou em um silêncio profundo, enclausurado em sua melancolia e humilhação, recluso em um bairro periférico de Manaus, deixando de frequentar lugares, os cafés, os botequins e deixando a vida literária à revelia do passar dos tempos. “Depois da humilhação pública que sofrera, sua vida nunca mais foi a mesma(...). Consumia-o a saudade do lar paterno, da vida simples do sertão que deixara aos vinte anos. (...) Seus últimos dois anos foram quase de completo isolamento. (CASTRO, 2019, p.158-159).

É perceptível que a obra de Maranhão Sobrinho ficou no obscurantismo do período em que viveu. Talvez por se tratar de um boêmio ou um “poeta maldito” cuja obra versou por um momento literário cheio de angústias e dúvidas e não muito aceito por alguns de seus contemporâneos, assim sendo, o poeta não tenha logrado o devido reconhecimento. Mário Meireles, em seu livro *Panorama da literatura Maranhense*, corrobora com esta afirmação, referindo-se a Sobrinho: “não tendo; é fato, obtido sequer, até hoje, a inclusão de seu nome nos compêndios de literatura nacional”. (MEIRELLES, 1970, p.166).

Apesar de Maranhão Sobrinho não ter tido êxito e a importância apropriada entre seus confrades, talvez por ter decidido cair no abissal território pertencente à concepção simbolista decadentista de fazer arte, na vida boêmia de poeta maldito, típica entre os grandes escritores que viveram esse momento de grandes transformações, receios e quebra de paradigmas, principalmente no que diz respeito ao fazer poético, como foi a proposta dos artistas do simbolismo decadentista, ele almejou imensamente esse mérito, que criou para si um “universo pessoal” em seus poemas, como um “poeta-demiurgo”, que ver-se aplaudido em sua própria arte. Logo,

“é fácil identificar a gênese de universo: o desejo pessoal antagonizado como o desejo poético; o aplauso e o reconhecimento, dentro de suas limitações, *versus* a visão do futuro da arte poética. “(MARANHÃO, apud PINTO, 1999, p.32). No poema *Torre de sonho*, verifica-se o momento em que o poeta descreve esse triunfo que outrora não o foi dado, mas que lhe darão em um tempo futuro, o tornando um “artista imortal”, uma “estrela” que por mais remota que esteja, brilhará no céu do norte do Brasil.

Na Palmira do Sonho há uma torre encantada
de ônix e opala e ouro e esmeralda e ametista;
a alma ansiosa que lhe ergue, ao sol glorioso, a vista
retira-a, logo empós, humilde e deslumbrada...

È a Torre do Triunfo, é a Torre da Conquista
pelos titãs da Forma à Emoção levantada
sobre alicerces de ouro, é a torre argamassada
com sangue a que só ascende a asa imortal do Artista!

Para atingir-lhe o fim muitos têm sucumbido
da vertigem, que empolga os fluídicos espaços,
na ânsia de ver, de perto, a Estrela do Escondido...

Tu, porém, alma em flor, em breve, hás de ascendê-la,
com um par de asas mais por cima de teus braços,
até roçar com a fronte a mais remota estrela!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1908. Torre de Sonho)

Dessa forma, teve-se o objetivo de revisitar alguns pontos históricos e literários que marcam o início do século XX no Maranhão, a fim de que pudesse traçar um percurso sobre as manifestações literárias do simbolismo decadentismo dentro da literatura maranhense. Para isso, buscou-se, neste tópico que se encerra, falar de três grandes escritores, que por assim dizer, formaram a tríade simbolista decadentista no Maranhão e, também, na região Norte do país, que foram: Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho.

Ademais, ao recordamos esses poetas e seus escritos, nós permitimos rememorar parte das lembranças de um período gloriosa em nossa literatura, que não podemos deixar esquecido em nossas memórias, já que “esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam”. (HALBWACHS, 2006, p. 37). Eles foram poetas brilhantes e marcaram a cena literária escrevendo versos cheios de dores existenciais, pessimismo, angústia, solidão, tristeza, neurose e morte. Trovadores, cujas obras foram silenciadas e que se precisa fazer ressuscitar os gritos que ecoam até hoje e que dessa forma contribuem para o resgate e a valorização da memória literária maranhense.

Com efeito, é válido pontuar o que Blanchot (2011) discorre, o fato de que, para entender a literatura, é preciso saber que “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto(...) a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico”. (BLANCHOT, 2011, p. 170. Além disso, é preciso questionar-se o porquê de alguns terem sido “iluminados” e outros não. É preciso dizer aquilo que não foi dito, porque quando se fala de literatura é como passar várias vezes pelo mesmo caminho e sempre perceber que algo foi deixado no meio dessa passagem.

Sendo assim, neste capítulo teve-se a intenção de apresentar um panorama histórico e literária da estética simbolista, em uma vertente decadentista e como ela configurou-se na literatura nacional e maranhense no final do século XIX e início do século XX. Para isso, fez-se uma contextualização histórica e literária do Brasil de início do século XX, bem como a apresentação de aspectos do processo de modernização, sobretudo, da cidade do Rio de Janeiro, apresentou-se uma ligeira abordagem acerca da produção de João do Rio e Elysio de Carvalho e com Oscar Wilde, escritor britânico, influenciou essas produções lá no Rio de Janeiro, e que também, não deixa de influenciar a produção de alguns artistas, cá no Maranhão. É válido registra-se que em terras maranhenses, as influências literárias tenham sido mais francesas do que inglesas.

E nos tópicos que se seguiram traçou-se um contexto literário dessa manifestação especificamente no Maranhã perpassando pela vida e produção poética dos escritores Francisco Frutuoso Ferreira, Inácio Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho. Este último com maior destaque, já que é o poeta balizador para esse estudo.

3 A IMAGEM DA MULHER NA ESTÉTICA SIMBOLISTA DECADENTISTA

Neste capítulo, realizar-se um estudo sobre a visão do feminino na estética simbolista decadentista. Para isso, serão abordados os seguintes tópicos: 3.1, O paradoxo existente entre a imagem da virgem e do diabo; 3.2, A imagem da mulher fatal 3.3, A imagem da mulher morta; 3.4 A imagem da mulher mãe; 3.5, Outras pontuações sobre a imagem da mulher; 3.6 A mulher na poética maranhense do final do século XIX e início do século XX.

3.1 O paradoxo da mulher entre a imagem da virgem e do diabo

A imagem que mulher assumiu dentro da literatura de fim de século era de ser descrita com um certo ar de palidez, uma brancura, por vezes, cadavérica, intocável e, ao mesmo tempo, bela, celestial, como um anjo. Por outro lado, essa imagem de **anjo** coexistia quase que paradoxalmente com a imagem do **diabo**, do mal.

Essa dicotomia anjo/diabo incorporada pela mulher no imaginário literário finissecular é bastante notória em textos de escritores tanto do romantismo, quanto do parnasianismo e simbolismo/decadentismo: “Uma mulher poderia tanto ser um demônio quanto um anjo”.

Embora esteja em um momento muito singular para as histórias das mulheres em que ela passa de objeto silenciado para sujeito pleno de seus direitos, dentro da literatura que é um “mito revisitado”, essa mulher continua a ter uma imagem convertida, ora Virgem, ora em Diabo. O homem, por sua vez, sujeito da história, dentro dos textos literários, tem a “sua vida balizada pela figura da mãe e da esposa. É mero produto de duas mulheres, que se devem esforçar sempre por resgatá-lo do mal”. (SANTA’NNA, 1993, p.70). A imagem da mulher parece ter sido delineada dentro da arte, como exemplo de delicadeza, de pureza e de candura (Virgem/Mãe), mas também idealizada como má, cruel e ardilosa (o Diabo, Satã).

Ressalta-se que a visão da mulher, dentro da literatura, parece carregar dentro de si o eterno paradoxo: anjo e diabo. Essa luta do bem e do mal é vista insistentemente quando os artistas falam da mulher, dentro dos textos, como aquela que seduz (tendo a intenção de atentar “diabo”) e, também, ao mesmo tempo, a que possui aspectos angelicais. Corroborando com esse pensamento, Buchenau (2006, p.6) afirma que “O

problema de ser mulher é que existe como objeto de desejo sexual e, ao mesmo tempo, um anjo de virtude intocável. Entende-se, portanto, a mulher, por um lado, como sendo provocadora desse desejo sexual (como aquela que seduz, o diabo, sempre visto como o sedutor), e por outro, representando a visão do consolo e do alento (a Virgem Maria, a mãe, o anjo).

Sobre esse aspecto, Santa'nna (1990, p.1) afirma que:

É importante insistir no fato de que o Simbolismo matizou o problema do bem e do mal, ao utilizar-se da metáfora do Demônio. (...) Existe uma metamorfose de Satã, que tem parentesco com algumas figuras do Romantismo. Refiro-me ao aspecto sedutor como a figura é apresentada(...) assim é que há no Simbolismo, a permanência de um tipo conhecido (...) o demônio sedutor que usa a beleza como forma de perversão.

Esse mito a respeito da figura da mulher é ratificado pelos primeiros escritos sobre a mulher, já que a origem dicotômica está na primeira mulher, conforme se verifica no seguinte trecho:

Mas Lilith era cheia de sangue e saliva (menstruação e desejo), reivindicou sua igualdade, não se admitiu inferior e submissa. Reprimida, optou e foi relegada à convivência com os demônios. Transformou-se na rainha do palácio do Demônio em sua revolta declarou guerra ao Pai, não deixando desde então os homens em paz. (SICUTERI, 1990, p.1).

Esse aspecto entre a dualidade do anjo e do diabo, que nada mais é do que também a hiper sexualização do corpo feminino e da repulsa pelo objeto desejado, pode ser mais esclarecido com a explicação de Santa'nna (1993, p.67) ao discorrer que:

Do ponto de vista técnico freudiano, essas imagens exemplificam os processos de condensação e deslocamento. Ora o poeta condensa Vênus e Maria num mesmo complexo plástico e neurótico, ora coloca uma em primeiro plano, falando indiretamente da outra. (...) E nisso o poeta está expressando os traços neuróticos de sua comunidade. Ele dramatiza e metaforiza um conflito social.(...) nisso a poesia problematiza a ideologia de uma época.

Destaca-se que ao se adentrar na tessitura dos textos simbolistas decadentistas, depara-se com um retrato um pouco mais voltado para a imagem do mal. A arte, nesse momento, ocupou-se de retratar as mulheres como a encarnação do mal. Contudo, segundo Orsini (1993), esse discurso não é novo e agrega a eterna antítese feminina de um “objeto” que desperta desejo e repulsa, amor e terror ao mesmo tempo, ou seja, o eterno paradoxo feminino, a adoração à virgem e o culto ao diabo. Em alguns textos datados do período chamado *finissecular*, essa conduta foi designada por alguns estudiosos como misoginia.

A misoginia literária, que se tornou um “mito ou clichê” na arte da virada do século XIX, seria um reflexo das mudanças sociais, histórias e econômicas que as mulheres passavam? Não será foco neste trabalho responder a esse questionamento, pois acredita-se que algumas questões, inclusive similar a essa, já foram respondidas, haja vista a quantidade de trabalhos científicos que já se tem sobre o assunto. Mas se considera importante salientar apenas os aspectos do cruel incorporados na mulher que foi tão latente no imaginário literário daquele período, para que também seja possível delinear os caminhos que se percorrerá para análise dos poemas do escritor em estudo, Maranhão Sobrinho.

Sendo assim parte-se para o tópico em que se discute uma outra imagem que a mulher assumirá dentro dos textos literários de fim de século, visão está que é mais observado de forma constante que é a imagem da mulher fatal.

3.2 A imagem da mulher fatal

A modernidade nascia sob o signo da estranheza e pela quebra dos paradigmas. Juntamente a isso, tem-se a visão da mulher, a qual vinha sendo desconstruída por conceitos que foram enraizados desde os primórdios, dentro de uma visão patriarcal que tolhia os direitos da mulher enquanto indivíduo.

Nesse sentido, um ponto que é relevante perceber diz respeito à história, majoritariamente, que sempre foi escrita por homens. Vale lembrar que a virada do século XIX foi marcada por várias mudanças, inclusive, pela quebra dos padrões sociais acerca da figura da mulher. Essas não mais se encontravam apenas nas casas, cuidando dos filhos, tocando piano, lendo romances, inerte na vida doméstica, passiva esperando seus maridos chegarem da rua. A mulher assumia um novo papel na sociedade. Ela passava de objeto que foi eleito pelo homem, como “a imagem do mal e da desagregação”, para sujeito, indivíduo completo. (SANT’ANA, 1999, pg. 14).

Dito isto, partiremos para uma das figuras eleitas pelo Simbolismo decadentista: *a mulher fatal*, retratada pelos artistas desse período como a portadora do mal. Ela é a imagem do diabo, a rainha impiedosa, a dançarina sensual, a amada morta, a antítese da mãe. Era a Salomé, a musa eleita pelos poetas nesse momento. “É sempre o mesmo tipo de beleza dissoluta, imperiosa e cruel” (PRAZ, 1996, p. 202).

‘pequenos decadentes’, simbolistas esquecidos, realistas de última hora, mais estranhos, mais ingênuos, certamente mais obsessivos, que o fantasma se desenvolve melhor. (ORSINI, 1996, p.17).

Sobre o arquétipo da mulher fatal em textos finiseculares, é possível encontrar inúmeras personagens dentro da literatura que incorporaram essa visão. Os exemplos da bela sem misericórdia são muitos: *Eva, Lilith, Pandora, Medusa, Cleópatra, Salomé, Helena de Tróia*, entre outras. Sobre isso, Praz (1996, p. 186) aduz que “a figura da mulher fatal encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”. Ademais, não se pode desconsiderar que a visão da mulher fatal foi muito bem revisitada pelos escritores simbolistas decadentistas, dentre eles, destacam-se Baudelaire, Oscar Wilde, Verlaine, D’Annunzio, Mallarmé, João do Rio e o autor em investigação, Maranhão Sobrinho.

Romana

Cega-me esse esplendor de antigas ruínas,
que, nos teus sonhos, entre as névoas de idos
tempos, brilha, lembrando as cesarinas
feras, circos e pórticos partidos...

Há nos teus olhos, de expressões divinas
Os favos bons dos frutos proibidos
e o veneno das coisas levantinas
que lábios queima e que entorpece ouvidos!

Quando passas, no incêndio das carícias,
Ouço o bater dos gládios legendários,
E o roçar das túnicas patricias...

Brilham-te as formas, na infernal luxúria,
que os meus sonhos bordou de mil Calvários,
com as sagradas púrpuras da Etrúria!
(SOBRINHO, 1999, p.62).

A mulher adornada pelo seu charme e beleza mortal aterroriza o homem. Segundo Baudelaire (2004) em seu livro *Sobre a modernidade*, a mulher era dotada de artifícios que levavam o ser masculino a sucumbir aos mais terríveis caprichos. No capítulo desse livro intitulado de *Elogio da maquilagem*, por exemplo, o poeta francês acreditava que o uso da maquilagem pelas mulheres nada mais era do que um simulacro para ludibriar quem as via, disfarçando, assim, as imperfeições naturais do rosto, com o intento de torná-la uma deusa.

Os adornos usados pelas senhoras nos salões, nas óperas, nos passeios e nos teatros, para Baudelaire, eram armas a serviço da “aniquilação do macho”. O escritor

ainda afirma que o artifício da maquilagem pela mulher era para a correção de algum traço de sua natureza, o que a elevava ao status de divindade, de perfeita, isto é, de um ser até superior ao homem. Destaca-se, assim, que:

O vermelho e preto representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e singular, dá aos olhos uma aparência mais decidida de janela aberta para o infinito; o vermelho, que inflama as maçãs do rosto, aumenta ainda a claridade da pupila e acrescenta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa. (BAUDELAIRE, 2004, p.65).

Enfatiza-se, portanto, que durante a segunda metade do século XIX, a figura da mulher encarnou, quase que constantemente, às vezes sendo um clichê, como dito anterior, dentro da literatura, principalmente simbolista decadentista, a imagem do mal. Foi nesse período que encontramos mais obras que preconizavam a mulher, como “a energia funesta das paixões”, “la femme fatale”, a mulher, nesse tipo de estética literária, reuniu todas as mulheres maléficas da história, como se pode notar na seguinte passagem:

A mulher fatal em certas características abundantemente descritas na época romântica como: a feminilidade prepotente, a crueldade diabólica, o caráter imperioso. Deve ser desumana, desapiedada, fria, insensível; deve ser um ídolo letal e desprezar hesitante; deve ser capaz de por fogo no mundo, ser impura, maléfica, voraz, orgulhosa, vingativa, ambiciosa, uma figura que leva à perdição dos homens que dela se aproximam. Terá em toda e qualquer época o tipo de beleza dissoluta e imperiosa, será sempre a mulher mágica que destrói o destino do homem apaixonado (BRITO, 1991, p.37).

Orsini (1996) afirma ainda que essa visão da mulher fatal é revistada por artistas, nesse período, com um certo ar de misoginia, pois “o problema da mulher’ esteve tão intimamente misturado ao da criação, nunca a misoginia apareceu tão nitidamente como a própria base da expressão artística”. (ORSINI, 1996, p. 20).

A visão da mulher como fatal também foi considerada um mito ou clichê por Orsini (1996) que afirma: “na realidade, a mulher fatal, mais que um tema específico, formava uma espécie de constelação nebulosa. [...] mito transformada em clichê, a mulher fatal tornou mais difícil de se definir”. (ORSINI, 1996, p. 16).

A imagem da mulher fatal, complacente e gratificante no plano da arte, cristaliza de maneira espetacular a ambivalência da atitude masculina diante do feminino (e até aqui nada de novo): fascinação e repulsa, adoração e submissa e ódio agudo (poderíamos dizer histérico), desejo de aconchego e terror incontrolável. (ORSINI, 1996, p. 22).

A mulher, segundo Praz (1991), é “a carne, o sangue, a dor, o prazer, a desgraça: a misoginia na literatura do final do século XIX e início do século XX”. Por

que tivemos nesse período tanto na literatura quanto na pintura uma procissão de mulheres fatais? “O que importa, para o final do século XIX, é incluir a mulher enquanto figura que participa dessas mudanças, e podia fazê-lo privilegiando de classes marginais”. (FURTADO, 2004, p.69).

É válido apresentar, também, que em alguns textos do Romantismo e Simbolismo, em uma vertente decadentista, também se encontra outro aspecto que é a *mulher-vampira* que, na verdade, é uma ramificação da mesma mulher fatal, de quem estar se propondo descrever.

Sobre isso, Orsini (1996, p.274) pontua que: “O vampirismo é uma das modalidades da mulher fatal- é preciso voltar aqui ao sentindo preciso do termo”. Esse fator também é explicado por Santa’nna (1993, p.119) quando afirma que:

Os críticos levantam várias suposições sobre o porquê disso em nossa literatura. Em primeiro lugar, uma influência do Simbolismo francês e belga, que utilizou esse tema, envolvendo, além do mais, a descrição das emoções e cenas sempre numa atmosfera triste e mórbida. Em segundo lugar, teria havido uma contaminação literária e ideológica também na absorção do clima “decadentista” de um fim de século que, vindo de uma Europa traumatizada por uma série de problemas sociais, econômicos e metafísicos, teria contaminado a vida intelectual nos trópicos.

Assim, no tópico a seguir, continuar-se a elencar mais uma das representações que a mulher assumiu dentro da literatura simbolista decadentista, que a visão da mulher morta, uma representação que mencionada no capítulo 2 dessa pesquisa, como sendo uma visão bastante explorada pelos poetas simbolistas decadentista, por vezes, sendo uma obsessão.

3.3 A imagem da mulher morta

Outro ponto para ser apresentado é a representatividade da mulher com aspectos de morta, a **mulher morta**: uma imagem muito bem anunciada pelos escritores simbolistas decadentistas. Sendo assim, nesse período, verifica-se na literatura um número considerado de textos que abordaram a temática da mulher morta, que geralmente era apresentada como: *as noivas, as virgens e as mulheres bem jovens*. Segundo Santa’nna (1993, p.119):

A figura da amada morta é uma obsessão na poesia simbolista. Aí ela aparece mais insistentemente que durante o Romantismo, o Barroco e a Idade Média. O que teria levado mais de uma centena de poetas brasileiros a privilegiarem

a imagem da mulher morta, sobretudo quando ela é jovem, noiva e virgem, é, de alguma maneira, um enigma.

Sobre a imagem da mulher (mulher cadáver) parece, por assim dizer, uma obsessão, por parte dos escritores simbolistas decadentistas e que é reforçada pela ideia que Praz aborda em seu livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), o amor mórbido pela representação da figura amada morta, o desejo pela morbidez. “O poeta que se sente um verme e um sapo só pode mesmo aceitar que o corpo de sua amada vá para a lama e o barro, sendo aí possuída pelos vermes” (SANTA’ANNA, 1993, p.126).

Ainda sobre esse aspecto da imagem da mulher cadáver, a necrofilia foi um tema bastante ressaltado na literatura finissecular como uma forma de amor, ou uma idealização do que seria amar uma mulher “a mulher ideal é a mulher morta: Oh! A solidão, a liberdade, o amor sem proximidade, o amor pelas mulheres mortas ou inacessíveis” (ORSINI, 1993, p.333). Inúmeros foram os poemas que trouxeram à tona, “o amor pela amada morta”, o desejo por possuir sexualmente o corpo da mulher cadáver. Era a idealização do amor revertido na imagem da mulher morta. “Não há saída para a mulher que encontra, morta, sua realidade de ninfa: aquela que deve morrer e que, morta, atinge o ápice de sua descrição como coisa suspensa” (TIBURI, 2010, p.2).

Almas

Almas de noivas mortas sem ventura,
muito antes da delícia do pecado...
que encerrastes, nos gelos da clausura
da morte, o vosso amor abençoado...

Almas, roxas violetas da tristura,
campos sem flores, flores sem noivado,
que, em noites de luar, todas ternuras,
entrevíeis um Céu de amor doirado...

Vós, que em noites de estrelas e orvalhadas,
andais, chorasas, suspirando os noivos,
como um sereno turbilhão de fadas,

pelos espaços ermos e tristonhos,
vinde viver, inconsoláveis goivos,
no sereno estrelário dos meus Sonhos...
(SOBRINHO, 1999, p.114)

Em muitos textos, principalmente, no Romantismo, Parnasianismo e no próprio Simbolismo, tinha-se um realçar dessa mulher morta muito latente, às vezes, era a

virgem morta, a mulher que morria por amor (*Ofélia*), ou aquela que enlouquecia e cometia suicídio (Ismália), a monja morta (Soror Teresa), as noivas que morriam antes do casamento e que atormentavam a vida dos noivos (*Noivas Mortas*).

Agora o poeta desveste a presença ameaçadora do desejo do corpo da mulher e a coloca nua. Nua e morta. Contudo, não apenas nua e morta. Ele vai ao paroxismo. Canibalisticamente, invade suas carnes e chega aos ossos. Ossos que são a negação da vida, o despojamento último. Ambivalente, o máximo de devoração possível a que pode chegar esse canibal melancólico, enlutado e contraditório, que precisa chegar aos ossos para apagar a ameaça da carne. (SANT'ANNA, 1991, p.131).

Sendo assim, partir-se, a seguir, para o tópico sobre mais uma visão da mulher na literatura finissecular que é a imagem da mulher mãe, um arquétipo também que será balizar para análise que se fará nos poemas do escritor em destaque nesta pesquisa, Maranhão Sobrinho.

3.4 A imagem da mulher mãe

A imagem da mulher mãe é mais um dos aspectos da representatividade da mulher, que é abordado nos textos de fim de século, em especial, simbolista decadentista. Na literatura, essa visão está muito bem atrelada ao símbolo da Virgem Maria e toda a carga semântica que ela traz. Essa imagem é trabalhada de uma forma a instalar um jogo erótico e religioso entorno dessa figura, já que, ao mesmo tempo, o homem a deseja e ele a repulsa, por estar diante desse processo de interdição sexual: “No imaginário dos textos inscreve-se a Virgem Maria com seus imperativos de castidade e sublimação”. (SANT'ANNA, 1991, p.67).

A imagem dessa mulher irá apresentar-se constantemente com uma dualidade entre figura da mãe¹² (ideal de amor) e a figura da esposa (o desejo sexual), o problema é a coexistência dessas duas imagens simbolizada na mulher como a busca de um amor ideal. “Enfatizou a função mediadora da esposa e incentivou o culto da santa Mãe”. (SANT'ANNA, 1991, p.67). Ainda sobre a simbologia da mulher mãe nos textos literários, percebe-se que o feminino está balizado na “equação simbólica básica MULHER=CORPO=VASO corresponde, talvez, à experiência básica mais elementar

¹² Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio pelo sufocamento através do prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora.

da humanidade em relação ao Feminino” (NEUMANN, 2021, p.53), que é a maternidade, ou seja, a figura da mãe, como aquela que zela o filho e, ao mesmo tempo, é a idealização de amor que esse filho tem por ela.

No poema a seguir, é possível verificar um pouco disso:

Mãe

Mãe! não sei te dizer quanto te estimo,
quanto te quero, nesta ausência! Quanto
mais te prezo e te adoro, ò vulto santo!
Mais das coisas etéreas me aproximo...

Nos meus olhos as lágrimas reprimo,
se penso em ti, que me idolatras tanto;
brilha o teu vulto aéreo e sacrossanto
em cada verso que arquiteto e rimo!

Salve, ó Mãe piedosa, que, por minhas
Mágoas, longe de mim, triste padeces,
Que, de saudade, aos poucos, te definhas!

Quanto me alegro, quando em ti pensando,
sei que um rosário rútilo de preces
vais, por mim, na existência, desfiando...
(SOBRINHO, 1999, p.67)

Na verdade, ao longo do tempo, a imagem da mulher foi vista como uma deusa, ora Vênus, ora Afrodite, ora Virgem-Maria, apresentando-se no ideal masculino o ideal de mulher, a mãe. Às vezes, ela era colocada como um ser que faz do homem submisso diante dessa **mulher-estátua**, que também se apresentava nos textos.

Essa postura de deusa é dita por Santa'nna (1993) como um aprisionamento das mulheres em seu lar (altar), “constrói altares dentro das casas para as esposas e mães, onde a mulher substitui a Virgem (...) Por trás desse comércio simbólico está uma prática de controle e submissão da mulher” (SANTA'NNA, 1993, p.69).

É válido considerar o que Brunnel (2005, p.146) apresenta:

No século XIX a imagem da mulher meio anjo e meio demônio multi-plica-se: ela ora é “Mãe Terrível, feiticeira ou me-gera, ora filha do diabo sob aspectos charmosos. A proibição sexual e a misoginia da época contribuem para a popularidade da mulher terrível e sedutora.

Ainda sobre essa visão da mulher mãe em textos literários, tem-se uma observação freudiano bem característica que é o pavor da castração que emana do arquétipo da Grande mãe, a castradora: “O terror suscitado pela Medusa está ligado à visão de algo terrível, e Freud relaciona-o à visão, pelo menino, dos órgãos genitais femininos”, (FURTADO, 2004, p.61), provavelmente são os da mãe. A respeito desse medo da castração que o homem parece ter e que aparece na literatura com um pavor

da “Vagina dentada” e como o resgate do mito de Medusa, é o que se transformou em misoginia em alguns textos e na idolatria da beleza horrível, o monstro belo (Medusa/Mãe).

Obsessão que está em alguns poemas de Verlaine e que também aparece na mitologia de índios americanos, como mostrou, no fim do século, o antropólogo Franz Boas. Robert Gessain refere-se a sonhos de clientes, onde a imagem da mulher aparece, como uma serra, aranha, caranguejo, guilhotina, bocas que mordem e mastigam, peixes ferozes, enfim, toda sorte de seres e objetos cortantes, que revelam um sentimento de castração em pessoas traumatizadas com a imagem de uma mãe fálica. (SANT’ANNA, 1991, p.81).

Quanto ao ideal de mulher, aqui representado pela mãe, em textos do simbolismo decadentista, temos com efeito que:

A mulher fosse grande tema da arte era uma banalidade-ou melhor, uma tradição, aceita como tão antiga que se tornara instintiva (...) O aprendiz desenhista, o aprendiz escultor tentava reproduzir as famosas curvas, como um traçado elementar, até mesmo sagrado: não era eles, como todo o mundo, oriundos do ventre da mulher? Eis, portanto, a Mãe como modelo fundamental da Beleza. (ORSINI, 1993, p.12).

Ressalta-se que o ideal de beleza e amor se resumia na imagem das mulheres mãe, pois elas são “grandes Mãe luminosas e puras, no protótipo da Virgem Maria”. Sendo assim, apresentou-se de maneira *en passant* como a figura da mulher mãe foi delineada nos textos do simbolismo decadentista como uma imagem por vezes confundida com o aspecto da Virgem Maria (ideal amoroso), ora com o aspecto Medusa representada pelo medo da castração (mãe terrível ou fálica).

3.5 Outras pontuações sobre a imagem da mulher

Vale lembrar que a imagem de anjo/ diabo, a mulher-cadáver, mulher vampira, mulher-mãe, entre os outros signos que a figura da mulher recebeu durante esse momento literário, nada mais são que a reunião entorno da representatividade da mulher fatal enaltecida pelos escritores finisseculares. Sobre isso, Praz (1991, p.180) revela que “igual cortejo de mulheres fatais pode se encontrar na literatura de qualquer tempo e naturalmente mais vasto em épocas de atormentada inspiração”.

É fato que o final do século XIX e início do século XX foi mais que um clichê, ou mito da mulher fatal imunda nas páginas da literatura nesse momento. Ademais, a mulher é a rainha impiedosa, a bacante, a monja morta, a noiva cadavérica que atormenta os pensamentos do noivo, a vampira que suga a energia do homem

sucumbido a essa beleza horrível, a beleza meduséia que petrifica, a carniça. Inúmeros foram os adjetivos encontrados nos textos da literatura de fim de século que descreveram essa feminilidade cruel, o mal encarnado pelas mulheres. Mas existiu, dentre essas figuras, uma muito utilizada para tradução desse horror ao belo, encontrada na literatura simbolista decadentista, **Salomé**.

A figura de Salomé foi um dos mitos maiores na produção artística do fim do século XIX e uma fonte de inspiração constante para os pintores, poetas e músicos daquela época. Salomé, a divindade mais afortunada do eterno feminino, tornou-se uma figura central durante o simbolismo/decadentismo francês, e, para ela, convergiram os sonhos e os fantasmas dos contemporâneos. Assim, o tema se tornou mito. Foram numerosas as retomadas e variações que celebraram a dançarina. Maurice Kraft, em 1912, chegou a contar em 2789 o número de obras consagradas a esse tema. Salomé, inegavelmente, fascinou os espíritos da segunda metade daquele século e dos primeiros anos do século XX. Esse mito constantemente revivido, seria o princípio da violência verbal e pictural que caracteriza, em 1900, todas as representações eróticas. (OLIVEIRA, 2005, p.99).

Além disso, outro aspecto que se tem que mencionar nos textos literários é a figura da **prostituta** e da **lésbica**. Segundo Benjamin (2003, p.160):

O século XIX começou a incorporar, certas reservas, a mulher no processo de produção mercantil. Todos os teóricos eram unânimes em que sua feminilidade específica se achava tão ameaçada que, com o passar do tempo traços masculinos deveriam necessariamente manifestar-se (...) E assim vem a dar um acento puramente sexual a essa tendência de evolução sexual.

Sendo assim, observa-se dentro da literatura simbolista decadentista uma certa quebra com os parâmetros burgueses de amor, de idealização romântica e, dessa forma, a representação da mulher lésbica seria a destruição de idealismo burguês. Além disso, é preciso mencionar que retratar as classes marginalizadas na literatura desse período é uma afronta ao chamado amor ideal muito enaltecido no período romântico. Furtado (2002, p.67), por exemplo, ressalta que “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”. Com efeito:

O tema básico da *art nouveau* é a transfiguração da esterilidade. O corpo é, de preferência, desenhado nas formas que precedem a puberdade. Essa ideia de ser ligada à interpretação regressiva da técnica. O amor lésbico leva a sublimação até o colo feminino e planta o pendão de lírios do amor “puro”, que não conhece nem gravidez nem família. (BENJAMIM, 2003, p.163).

Dentro dos textos literários, a figura da lésbica é vista como um ser monstruoso e devorador de homens, “aqui as lésbicas são matadoras de machos”. Vários escritos demonstram a mulher lésbica como a invertida, aquela capaz de triunfar sobre os homens, ela é a marca da morte. “Do começa ao fim do romance, são mostradas como figuras da morte, cadáveres vivos de vício contagioso, transparentes alegorias da doença venérea”. (ORSINI, 1993, p.170).

Sobre a figura da prostituta, também é reforçada a ideia de quebra dos ditames românticos sobre o amor-burguês. A prostituição ganhou um certo destaque nesse período por representar uma violação na conduta social das cidades e vida amorosa. Além disso, a prostituição tinha aspectos de ascensão econômica no início do século XX: “As moças vão aos negócios e contam o dinheiro. Sex is business. A prostituta maléfica, passa a ser para alguns... um modelo de emancipação”. (ADLER,1991, p.199).

Lolita

Quando surges lasciva aos meus olhos sequiosos,
Nua desde a cabeça aos pés mignons, serenos,
Incendeiam-me o sangue a febre astral dos gozos
E os filtros infernais dos mais acres venenos...

Magnetismos e luz, medo e pasmo suntuosos
Crepusculam nos meus sonhos de faustos plenos!
E abraço-me, abraçando os astros e céus radiosos
Ao teu corpo que lembra os fastígios helenos...

Beijo-te a carne em fogo hostial suprema e nua
Que aos meus beijos sensuais cheira e palpita e freme
Na sagrada impudez do crescente lua

E os desejos em mim laivam milhões de abismos
Nos meus lábios a voz ruge e suplica e geme
Como sob pressão de um sol de despotismos!
(SOBRINHO *apud* JOMAR, 2015, p.269-270).

Dentro da literatura simbolista decadentista, a imagem da prostituta permeia o fantasioso mundo masculino como símbolo mais uma vez reafirmado do amor pela santa e o desejo de possuir a mulher venal, conforme se esclarece a seguir:

Os principais “tipos femininos, segundo Weininger(não será novidade), são a Mãe e a Prostituta, sendo a prostituição, “como o instinto materno, algo orgânico e inato”. A mãe é aquela que se quer fecundada, sempre e por qualquer homem-nisso inferior à Prostituta, destruidora, mas revoltada e menos cegamente dominada pela espécie. (ORSINI, 1996, p.166).

Diante disso, tentou-se preambular sobre as visões que a mulher assumiu na literatura do final do século XIX e início do século XX: anjo/diabo, mulher fatal, mulher-cadáver, mulher-mãe, a mulher como prostituta/lésbica, com o intento de balizar a investigação científica que se fará nos poemas do escritor Maranhão Sobrinho no capítulo que seguirá. Mas, antes disso, faz-se necessário apresentar, ainda que de maneira breve, um contexto histórico sobre a vida da mulher na sociedade maranhense do final do século XIX e início do século XX. Além disso, também se fará a exposição de um estudo sobre os poemas dos escritores Frutuoso Ferreira e Xavier de Carvalho, que tratam da temática da mulher.

3.6 A imagem da mulher na poética maranhense do final do século XIX e início do século XX

Neste tópico é apresentada a visão da mulher na poética maranhense do final do século XIX e começo do século XX. Essa discussão será desenvolvida a partir de uma contextualização histórica da mulher no Maranhão e que se desenvolverá na representação da mulher em escritos de poetas como: Frutuoso Ferreira e Inácio Xavier de Carvalho. Esses escritores foram eleitos devido a estética literária mencionada ao longo desse estudo, já que estamos nos propondo analisar o Simbolismo decadentista, especialmente, quando abordamos essa manifestação literária no Maranhão finissecular.

O cenário social em que as mulheres maranhenses se encontravam não é tão distinto das outras, haja vista que a educação delas era voltada para os afazeres do lar, assim, a figura da mãe era muito bem enaltecida nesse período. A mudança de século trouxe muitas mudanças na estrutura da sociedade maranhense, que foi reforçada pelas ideias da burguesia e do papel da mulher dentro dessa nova conjuntura social.

No século XIX, a educação da mulher era justificada pela função social da mãe, com a missão de ser a primeira educadora dos seus filhos, responsável pela transmissão dos valores básico daquela sociedade e formação dos futuros cidadãos. No início do século XX, o discurso republicano não ofereceu grande alterações com relação à instrução feminina, que continuava voltada para o âmbito privado. (ABRANTES, 2010, p.133).

Dessa forma, verifica-se que a mulher ainda assumia uma função muito bem definida com aquela que é provedora do lar, educadora de seus filhos e esposa. O papel social desempenhado pela mulher ao longo da história é definido muito como um objeto do que como um sujeito. No dizer de Sant'anna (1991), a história dessa mulher

sempre foi contada pelo sujeito homem, ou seja, “o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto” (SANT’ANNA, 1991, p.12).

A mulher é vista como esse misto entre o ideal religioso (Virgem Maria), a mãe e o objeto de desejo, a esposa (Vênus). As imagens femininas já existentes recebiam uma nova roupagem, mas de acordo com as ideias científicas e moralistas em voga, sem esquecer o discurso religioso, ainda influente na moral feminina e da família. (ABRANTES, 2015, p.13).

No Maranhão ainda no século XIX, teve um destaque, como mencionado anteriormente, muito grande na imprensa, ¹³o que para as mulheres também ocorreu. A participação da mulher na imprensa maranhense deu uma voz, uma forma de expressar-se, ainda de forma tímida, é claro. Essa emancipação incipiente proporcionou as mulheres a cunha de “Nova Eva”, que, segundo Orsini, essa nova visão da mulher era, na realidade, uma forma de depreciar a nova postura feminina, pois, ela quebra com o paradigma da boneca presa no lar e passa a ser senhora de suas ações.

Para alguns críticos a mudança na condição da mulher foi muito rápida, aponto de se indagarem como, “sem transição”, este ser que supunham “frívolo, doente e melancólico”, acreditando-se de fato incompreendido, tornou-se, de um momento para outro, “ativo, “vivo”, “operoso”, “tenaz”, armado para todas as lutas da vida prática. Essa metamorfose era apontada como sendo uma necessidade da vida moderna, e que a máscara colada ao rosto feminino, que a fazia uma boneca, acabava de cair ao primeiro sopro de vida real” (ABRANTES, 2015, p.19).

Um aspecto relevante que devemos mencionar aqui no Maranhão no final do século XIX e início do século XX, principalmente, foi a forma com aparência das mulheres. As vestimentas das moças em São Luís refletiam muito à moda francesa de se vestir, falar e andar. Contudo, alguns modismos foram instaurados como um novo cumprimento das saias e dos vestidos e o uso da calça por algumas dessas mulheres. Essa nova postura deu as mulheres uma forma de ser vista sob um aspecto misógino e que começou a pairar sobre elas características de uma feminilidade cruel. “As mulheres modernas fustigando igualmente as que trabalham, as que escrevem, as mães malvadas, as judias e as prostitutas” (ORSINI, 1993, p.135).

¹³ Na imprensa maranhense circulavam muitos artigos da escritora portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho.

Nesse contexto, as mulheres mudavam seus comportamentos a partir do momento que tinham mais liberdade para sair de seus altares (lar), dos seus afazeres com casa e com a educação dos filhos, elas invadiam as ruas, recém iluminadas, frequentavam os cafés e os teatros, mas, por outro lado, enfrentavam as críticas de uma sociedade ainda extremamente conservadora e marcada pelo patriarcado como era a maranhense¹⁴.

As mudanças no comportamento feminino e sua maior inserção no espaço público eram sempre seguidas de discursos para que a mulher voltasse ao lar. A década de 1920, com seu discurso pessimista em relação ao futuro da família, considerava que os novos costumes estavam tirando o equilíbrio do lar, afastando a mulher da sua missão natural, colocando-a como competidora do homem. As críticas enfatizavam que o século XX, século das grandes descobertas científicas, trouxe muito progresso, mas no tocante a questão do moral, em vez de progredir, retrogradou. Se antigamente havia menos cultura intelectual, em compensação havia mais educação moral e a mulher era o baluarte do lar. (ABRANTES, 2015, p.25).

Dessa forma, com uma considerável mudança no papel da mulher na sociedade do início do século XX, várias foram as tentativas de torná-la ainda a protagonista ¹⁵do lar, aquela que é a mãe, mulher, protetora da honra e da verdade para sua prole e para seu marido. “O destino das famílias estaria nas mãos das mães que transmitiriam os conhecimentos básicos para a formação da futura mãe e esposa”. (ABRANTES, 2010, p.145).

Um outro aspecto interessante para as mulheres no Maranhão foi o advento das fábricas têxteis, que proporcionaram as mulheres, principalmente às pobres, uma certa independência financeira, as quais mesmo recebendo salários inferiores aos dos homens, elas tiveram uma adaptação muito rápida ao trabalho nas indústrias, lugares que até então eram “proibidos” para elas.

Esse interessante diálogo, criado pelo escritor Astolfo Marques, cuja opinião sobre a mulher foi apresentada na fala do filósofo, mostra um aspecto importante sobre a triste realidade das trabalhadoras fabris, a ponto de sugerir uma possível tentativa de suicídio na fábrica. Por outro lado, destacava a importância do trabalho nas fábricas para o sustento “digno” das meninas e senhoras nelas empregadas. (ABRANTES, 2010, p.165).

¹⁴ Em 1916 a Revista Maranhense registrou uma matéria sobre mulheres mineiras que decidiram fazer um requerimento à Câmara, em relação ao voto, e o grupo de mulheres reivindicavam a concessão ao voto feminino, ressaltando sua necessidade.

¹⁵ Com a preocupação de bem orientar a mulher nos moldes burguês-cristão, foi elaborado o livro *A Alma: Educação Feminina*, de autoria do maranhense Coelho Neto, para direcionar a educação de meninas, destinando-se a conselhos apoiados em valores ‘morais e cívicos’ vigentes.

Sendo assim, diante dessas mudanças no comportamento social e econômico das mulheres no início do século XX, no Maranhão, principalmente, em São Luís, podemos perceber que essas modificações pairaram também nas páginas dos poemas de nossos escritores, perfazendo-se, assim, em muitos escritos, um quadro negativo, maléfico e, por vezes, misógino dessas mulheres dentro da literatura maranhense do final do século XIX e, sobretudo, do início do século XX.

Portanto, agora parte-se para a realização de uma breve análise de dois poemas dos escritores Frutuoso Ferreira e Inácio Xavier de Carvalho, que abordam a temática da mulher. Para isso, tomaremos como norteammento as premissas da estética literária simbolista decadentista, que, ao longo desse estudo, se estar a todo instante revisitando.

3.6.1 A imagem da mulher em Frutuoso Ferreira

Selecionamos para essa análise o seguinte poema: *Babilônia em Flor*, do autor maranhense, Francisco Frutuoso Ferreira, poeta que já mencionamos no capítulo 2 deste estudo e escolhido por ser um dos representantes do Simbolismo decadentista, assim como Inácio Xavier de Carvalho, que também é tratado a seguir acerca da mulher em sua poética e Maranhão Sobrinho, poeta em maior evidência nesse trabalho de pesquisa.

Sendo assim, chega-se agora ao poema: *Babilônia em Flor*. Vejamos o soneto completo:

Babilônia em Flor

Por sobre os vagalhões, entre brumas dos tempos,
-Lótus a s'espelhar na prata dos abismos-,
Entre deuses... broquéis...coroas e moimentos,
Loura, como um sonhar de magos misticismos,

Ela ondeia a dormir. Guardam-lhe o trono augusto,
Feéricas Visões de rútilos diademas.
Silencia, assombrado, o perdormir venusto
De impérios colossais rolando sobre as gemas.

E os Sec'los a estender os seus lençóis de vagas,
Vão cobrindo o esplendor daquelas pombas magas,
Nos cinerais da Noite, em túrgido negror.

-Quem é esta Rainha?! Oh! Que faustos brilhantes!
Pergunta o deus dos tempos aos fragões hiantes:
Responde a Noite eterna! - É Babilônia em flor!...

(FERREIRA, 1991, p.74)

No título do poema, temos uma referência bem marcante que é a palavra Babilônia¹⁶, que, segundo o Dicionário de Símbolos (2005), é a antítese de Jerusalém¹⁷, ou seja, o oposto da terra sagrada. Mas, por outro lado, ela é a “casa do deus” e representa: “o instinto de dominação e o instinto de luxúria, erigidos em absoluto (...) Babilônia simboliza o triunfo passageiro de mundo material e sensível. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.112). Dessa forma, o título faz menção a uma Babilônia em flor, isto é, que está aberta ou desabrochando, uma flor da luxúria, da riqueza, da opulência. Sabemos também que a mulher em textos desse período literário é comparada, muitas vezes, como uma flor, ou uma flor do mal, ora flor do pecado, ora flor como sinônimo de virgindade, entre outros significados. “Uma flor tão fria, flor vencida, flor sem seiva/ que mais parecia uma virgem morta”. (SANT’ANNA, 1991, p.157).

Ainda sobre a simbologia da flor, o poeta traz, no segundo verso do poema, uma outra imagem vegetal, Lótus¹⁸, a flor que tem forte significado para o povo oriental, pois está ligada ao renascimento e a espiritualidade. Uma flor cujo nascimento é em meio a lama e as águas turvas. Como algo tão belo que é uma flor de Lótus pode nascer de uma água estagnada (lodo)? A concepção da mulher na literatura finissecular é bem parecida com essa analogia da flor de Lótus. “Podia-se extrair, portanto, beleza e poesia de matéria geralmente considerada ignóbil.” (PRAZ, 1991, p.45).

Assim aparece na iconografia egípcia-como a primeiríssima; depois disso o demiurgo e o Sol brotam de seu coração aberto. A flor do lótus é, pois, antes de tudo, o sexo, a vulva arquetípica, garantia da perpetuação dos nascimentos e dos renascimentos. (...) Os grandes livros da Índia fazem do lótus, que surge da obscuridade e desabrocha em plena luz, o símbolo do crescimento espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.558-559).

No último verso dessa estrofe, o poeta usa a palavra *Loura*, aqui percebemos que há uma referência sutil a uma mulher, que poderia ter os cabelos louros. Além disso, a palavra louro/loura está ligada aos deuses e deusas, aos reis e às rainhas, o que podemos também fazer uma conexão com essa suposta mulher que é descrita pelo

¹⁶ No plano dos símbolos, Babilônia é a antítese da Jerusalém celeste e do Paraíso.

¹⁷ Visão da paz, de justiça e de união para todas as tribos de Israel.

¹⁸ Esta pequena flor tem significado importante na cultura oriental, na qual é comumente associada ao Buda. A planta significa pureza do corpo e da mente, e renascimento. Isso porque, embora cresça na lama, ela se torna uma bela flor: o caminho para purificação em meio às impurezas mundanas.

escritor no poema. “Porque essa cor loura simboliza as forças psíquicas emanadas da divindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.560).

Sobre esse ponto de que a *Babilônia em flor* pode ser uma soberana, uma rainha, tem-se um indicativo sobre isto ao longo de toda a estrofe que seguirá: *trono augusto, diademas, venustos e gemas*. Assim, percebe-se também que o autor cria um universo para descrever essa figura com bastante suntuosidade, riqueza e opulência: “Viam-se retratos de Messalina, Teodora, Marguerite de Bourgogne, de Maria Stuart e de Catarina II. ‘Ser rainha, falava pra mim mesma, e deixar a multidão louca de amor por ti’. Bem, eu fui rainha, como hoje em dia se pode ser... eu dominava tudo pela excelência de minha beleza. (PRAZ, 1991, p.198).

Na última estrofe do poema, o eu lírico menciona que essa Babilônia em flor é uma rainha de fato: *Quem é esta Rainha?* Ademais, ele faz algumas alusões à perfeição e riqueza dessa soberana: *faustos brilhantes*. Outro aspecto interessante que se observa no último verso do soneto é a citação a Noite eterna.¹⁹, essa expressão contextualiza o símbolo da finitude, da morte. Essa simbologia é bastante corriqueira quando se trata da visão da mulher em textos da estética simbolista decadentista, ou seja, ela está ligada a morte. Além disso, o que chama atenção neste poema também é o uso de neologismos que o autor faz como: *moimentos, perdomir e Sec’los* e a “criação poética, a relação construída através dos temas e das figuras que resultarão no processo de simbolização, ou seja, o percurso temático do espaço cósmico, infinito e místico (aqui tidos como sinônimos) será concretizado por elementos figurativos (símbolos).” (ARAUJO, 2011, p.44).

Sendo assim, nessas pouquíssimas linhas tentou-se demonstrar através de um ligeiro estudo do poema *Babilônia em flor*, como o autor Frutuoso Ferreira delineava a imagem da mulher em seus textos, embora sabe-se que essa temática foi pouco explorada no autor, o objetivo era também chamar a atenção para as construções simbólicas que ele faz (referências) sobre o misticismo, a cosmologia em sua produção poética. Para além disso, o referido poeta merece que sua obra seja revisitada com mais zelo e destaque, já que seus escritos são de profunda complexidade, pois o escritor trata muito do aspecto transcendental da vida e questionamento sobre as finitudes das coisas, temáticas estas bem caras à estética simbolista.

¹⁹ O fim absoluto de um ser humano; a morte.

3.6.2 A imagem da mulher em Inácio Xavier de Carvalho

Assim como em Frutuoso Ferreira, a temática da mulher não é muito cultivada em I. Xavier de Carvalho, contudo, partir-se para a análise de um dos poemas do autor que aborda essa temática, com uma visão bastante sombria, pessimista, algo que é bem estruturado na literatura simbolista decadentista, que é a mulher cadáver, a mulher morta. Para isso selecionou-se o seguinte poema: *Noivas Mortas*.

Vejamos o soneto completo:

Noivas Mortas

Essas que assim se vão, fugindo prestes,
De ao pé dos noivos, carregando-os na alma,
Amortalhadas de capela e palma
Em demanda dos páramos celestes;

Essas que, sob o horror que a morte espalma,
Vão dormir à sombra dos ciprestes
Em demanda dos páramos celestes
Amortalhadas de capela e palma;

Essas irão aos céus, de olhos risonhos,
Por entre os Anjos, pela mão dos Sonhos,
De asas flaflando em trêmulos arrancos,

De Alvas Grinaldas pelas tranças frouxas,
De olhos pisados e de olheiras roxas,
Todas cobertas de Pecados Brancos.
(CARVALHO 2021, p.74-75)

Pelo título do poema, nota-se que o escritor descreve mulheres mortas, no caso, noivas mortas, já mencionado anteriormente que, por assim dizer, essa preferência por uma idealização amorosa é algo bastante recorrente na literatura simbolista decadentista, como uma certa preferência pela morbidez amorosa. Nesse poema, essas *noivas mortas* saem dos túmulos para atormentar a vida dos noivos: *De ao pé dos noivos, carregando-os na alma; Amortalhadas*²⁰*de capela e palma*. Ao longo do soneto, o autor apresenta essas noivas como seres que saem das sombras com o intuito de perseguir o amado, de talvez os arrastar para a morte, ou também de os aprisionar nesse “amor mórbido”.

Assim, sobrepõem-se vários significados semiologicamente correspondentes: o corpo aprisiona a alma, assim como o caixão aprisiona o corpo, assim como a terra aprisiona o corpo e o caixão. A poesia simbolista é, nesse caso, uma mórbida e tétrica caixa chinesa, um círculo de aprisionamentos.

²⁰ Envolto em mortalha; vestido com simplicidade e modéstia, como quem morreu para o mundo.

Aprisionamento físico, metafísico, místico e, sem dúvida, psicológico. (SANT'ANNA, 1991, P.187-188).

É interessante ressaltar como o autor repete o mesmo verso nas duas primeiras estrofes, fazendo uma inversão da posição deles: *Amortalhadas de capela e palma; Em demandas dos páramos celestes*; a repetição dos versos do poema tem uma intenção de dar, talvez, ênfase para as *noivas mortas*, que perambulam como uma frequência repetida (*palma*) pelos planaltos desertos (páramos). Além disso, a palavra capela possui o significado, segundo o dicionário Aurélio (2010), de *pequena igreja*, ou seja, elas (noivas mortas), carregam em si o anseio do casamento que não aconteceu, do amor que não vingou, tal como Ofélia²¹, a personagem de Hamlet, que sofre pelo amor não concretizado e que, dentro dos estudos em literatura (arte), vira uma figura bem representativa para a concepção da mulher morta. Outrossim, o significado de capela, conforme nota de rodapé contida no filho do autor, *Missas Negras* (2021), é: grinalda, coroa de flores, parece que se está diante uma morte prematura da noiva? Ela poderia ter falecido vestida de noiva? Ou se está diante da idolatria da figura da mulher (noiva) morta?

Podemos dizer que, enquanto o século XIX representava Ofélia morta, o século XX a dissecou, de certo modo, pela literatura de comentadores, embora já houvesse à época uma autora, Abba Goold Woolson, que percebia aquilo que Dijkstra retomou como "culto da invalidez". Estranhamente, no entanto, o conhecimento sobre o tema não fez cessar sua aparição nas artes. Ainda hoje artistas - e, sobretudo, mulheres - representam a morte das mulheres, outras ou elas mesmas. Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte. (TIBURI, 2010, p.1)

No primeiro terceto do soneto, o autor afirma que elas: *irão aos céus, de olhos risonhos*, ou seja, irão transcender sorrindo, ao encontro com os anjos de forma muito súbita e voando: *De asas flaflando em trêmulos arrancos*. Aqui, o poeta faz uso de duas figuras de linguagem a onomatopeia e a sinestesia respectivamente: flaflando/ trêmulos arrancos, talvez com o intuito de criar uma imagem poética da ascensão da mulher morta ao céu. "Eles que já se haviam interessado pela noiva morta", os poetas

²¹ Nos últimos 200 anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta. Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra em sua leitura do que chamou o "culto do invalidismo" nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres é a questão central deste trabalho interessado em compreender os fundamentos da necrofilia cultural, desse "padrão cultural de se matarem mulheres" que aparece na pesquisa sociológica de Eva Blay e é tão bem exposto na história da arte nessa espécie de culto da mulher cadáver.

simbolistas buscavam uma concretização desse amor na ausência e/ou no impossível o ideal da mulher morta, fria. Aqui o amor e a morte se emaranham.

Já na última estrofe do poema, o poeta pinta essas noivas com um aspecto sombrio e paradoxal: *De alvas grinaldas pelas tranças frouxas; De olhos pisados e de olheiras roxas*. A imagem das alvas grinaldas e olheiras roxas trazem um contraste forte a imagem dessas noivas. Além disso, Carvalho faz um joguete com uso das cores: branca (alvas), roxo e novamente branco; e, no último verso desse soneto, ele diz que as noivas mortas estão cobertas de *Pecados Brancos*. Fica uma indagação no ar: que cor teria o pecado (vermelho, preto)? Branco? Essa última cor remete a pureza, virgindade e é a cor usada pelas noivas. Por outro lado, o branco significa: “Em todo pensamento simbólico, a morte, precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. “(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.143).

Sendo assim, tentou-se apresentar de maneira muito concisa um dos aspectos que a mulher é descrita nos poemas de Inácio Xavier de Carvalho, com a mulher morta. Deixa-se registrado, mais uma vez, que o autor precisa e merece ser iluminado com estudos mais aprofundados sobre sua obra. Destaca-se, também, que há muito o que ser dito sobre I. Xavier de Carvalho, bem como Frutuoso Ferreira, como uma forma também de se reparar a lacuna que ainda se faz presente nos estudos em literatura maranhense.

Portanto, neste capítulo, ofereceu-se uma análise acerca das visões da mulher dentro da literatura simbolista decadentista: a mulher anjo/diabo, mulher fatal, a mulher morta, a mulher mãe, outras pontuações sobre a imagem da mulher e a mulher na poética maranhense do final do século XIX e início do século XX, com intento de adentrar-se no capítulo que constituirá a visão da mulher em Maranhão Sobrinho, nosso autor em estudo, bem como apresentar os resultados das análises realizadas acerca de sua obra poética.

4 A IMAGEM DA MULHER EM MARANHÃO SOBRINHO: ANÁLISE DOS POEMAS SANTA, BACANTE, RAINHA DO MAL E SALOMÉ

Neste capítulo, realiza-se um estudo sobre a visão da mulher na poética do escritor maranhense Maranhão Sobrinho, sobretudo, dos poemas contidos na obra *Papéis Velhos Roídos pela traça do Symbolo*. Para isso, foram desenvolvidos os seguintes tópicos: 4.1, *Considerações gerais acerca da imagem da mulher nos poemas de Maranhão Sobrinho*; 4.1.2, *A análise de Santa*; 4.1.2, *A análise de Rainha do Mal*; 4.1.3, *A análise de Bacante*; 4.1.4 *A análise de Salomé*.

4.1 Considerações gerais acerca da imagem da mulher nos poemas de Maranhão Sobrinho

Primeiramente, é importante o entendimento de que a obra literária de Maranhão Sobrinho se assenta tanto no período de transição literária quanto histórica. Esse momento histórico foi marcado pelas dúvidas existenciais de um novo século que vinha surgindo e pela quebra de paradigmas, principalmente, no que se refere ao “modelo de mulher”. Sobre esse contexto, Orsini (1996, p. 13) preleciona que “a literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar. Com efeito, não se fala mais de Anjo, Musa ou Madona”. Ademais, Sant’ana (1993, p. 13) discorre sobre esse assunto afirmando que:

[...] a literatura é o mito revisitado, ai estão as mulheres fatais, como Salambô (Flaubert), Carmem (Merimée), Herodiade (Mallarmé), Cleópatra (Gauthier), Salomé (Wilde), Kali (Swinburne) e tantas outras, que o imaginário greco-cristão construí esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o amor de Maria.

Esta fissura de que se vem falando da imagem da mulher, sobretudo, em textos literários do final do século XIX e início do século XX, faz-se presente tanto em escritos do poeta em estudo, Maranhão Sobrinho, como em outros autores que se enquadraram na estética literária simbolista decadentista. Aliás, somente nessa estética literária, já que havia muito daquilo que ficou muito conhecido nesse momento pelos estudiosos como uma misoginia literária, em outros movimentos literários, haja vista que “literatura é um mito revisitado” e que, muitas vezes, reflete o momento social e econômico em que o autor estava inserido.

É válido lembrar que o fator social e histórico não é determinante para, por assim dizer, fixar uma obra literária como sendo reflexo disso ou daquilo, embora o fator social e histórico seja evocado algumas vezes para explicar aspecto na obra e na vida de quem a escreveu. É válido considerar, assim, as palavras de Candido (2008, p.30-31): “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela de ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? (..) a verdade é que a literatura é também um produto social”, portanto, é produzida por sujeito que não deixa e não deixará de imprimir sua ideologia em um texto.

Ressalta-se ainda que neste trabalho vem sendo dado ênfase a esse período literário, simbolismo decadentista, em razão da grande produção artística voltada para essa temática da mulher como requintes de maldade, além de ela estar no centro de um paradoxo eterno dentro da literatura: anjo e diabo, uma dicotomia entre a adoração a Virgem Maria e o culto ao Diabo. Isso também pode se justificar, segundo Candido (2008), como efeito que todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende para se constituir e caracterizar, qual seja do entrelaçamento de vários fatores sociais. Além disso, o referido autor menciona que o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias. Praz (1996) apresenta que o fato social está ligado a obra literária e explica que, às vezes, a literatura espelha-se no real, pois, “a literatura, também, mas formas mais artificiais, espelha, de alguma maneira, aspectos da vida corrente “. (PRAZ, 1996, p.192).

Neste capítulo, portanto, realiza-se uma análise tendo como norteamento a discussão sobre como é a visão da mulher no escritor Maranhão Sobrinho e tendo como mote aquilo que é muito pulsando em seus poemas, principalmente, na obra *Papéis Velhos Roídos* pela traça do Symbolo, que é esse misto entre o religioso e o profano, essa adoração à virgem maria e o culto a satã, além da idealização do amor focado na imagem da mãe. Para isso, especificamente, trouxemos à baila os seguintes poemas do autor: *Santa*, *Rainha do Mal*, *Bacante* e *Salomé*.

Na obra *Papéis Velhos Roídos* pela traça do Symbolo, evidencia-se forte recorrência à figura feminina e ao amor. Dos oitenta e seis poemas, trinta e nove trazem a temática do amor e do culto à mulher amada. Das mais diferentes formas, o enlace amoroso ou a contemplação à musa vão surgindo na poesia de Maranhão Sobrinho. (ARAUJO, 2011, p.177).

Nesse contexto, é válido, inicialmente, entender que a visão da mulher em Maranhão Sobrinho está muito bem entrelaçada na perspectiva do ideal amoroso, de uma concepção pessimista, de melancolia, de dor e de luto, sobretudo, neste poeta, essa idealização na mulher desemboca constantemente na imagem da mãe, da Grande Mãe, a absoluta e benevolente, a Virgem Maria. Ela é, por vezes, a *Santa*, a *Musa Impoluta*, a *Bacante*, a *Rainha do mal*, *Fabiola*, *Salomé* e *Romana*, *Soror Teresa*, entre outras. Dessa forma, verifica-se que a mulher é o símbolo do desejo reprimido que o eu-lírico nutre pelo arquétipo da mãe: “A mulher idealizada é a Mãe, mas não a mãe mortal, sim a mãe suprema, o arquétipo da perfeição, da beleza e do amor femininos”. (SOBRINHO *apud* PINTO, 1999, p.27).

Uma forma configurada da “Grande Mãe” destaca-se do arquétipo primordial e nela torna-se visível uma organização dos elementos. Ela assume três formas: a Mãe Bondosa, a Mãe terrível e a Mãe Bondosa-Mã. Os elementos femininos (e masculinos) bons configuram a “Mãe Bondosa, que, tanto quanto a “Mãe Terrível, detentora dos elementos negativos, também pode emergir de forma independente da unidade da Grande Mãe. A terceira forma é aquela da “Grande Mãe” que é boa e má e permite a união dos atributos positivos e negativos. (NEUMANN, 2021, p.35).

Paralelo a isso, encontra-se, nos poemas em análise como *Rainha do Mal* e *Bacante*, por exemplo, a visão da mulher fatal que é uma postura antitética dessa mulher-mãe idealizada que se entrelaça e se bifurca em ora *Vênus*, *Afrodite*, ora *Virgem Maria*, ora mãe.

Aqui ocorre uma alteração significativa na imagem da mulher pecadora. Aqui se está reforçando só um dos lados da *Santa Maria Egípcíaca*: o que ela tem de mulher fatal, *Vênus venérea* identificada com o súcubo e com mulher adúltera. Aqui ela é como aquela esfinge ogra que aparece nos poetas parnasianos, a esfinge que oprime, que fecha seus anéis de cobra sobre a vítima. (SANT'ANNA, 1993, p. 219).

Sobre essa idealização amoroso focada na figura da mulher em Maranhão Sobrinho, tendo como o pano de fundo o arquétipo da Mãe, Pinto (1999) descreve da seguinte forma:

Esta Mãe idealizada é apenas um reflexo da Mulher das ideias de Maranhão Sobrinho. Ela é a “Dona Mística, o “Doce Bem”, a *Musa impoluta*, a “Estrela matutina”, a “Cheia de graça”, a “Turis ubúrneia”. Todos esses títulos são usados para designar a *Virgem Maria*, o supremo arquétipo da mulher no cristianismo. (SOBRINHO *apud* Pinto, 1999, p.26).

Um outro aspecto importante que devemos mencionar na poética de Maranhão Sobrinho, principalmente, quando este traz poemas cuja temática versa na mulher, é a

referência pela morte e a forma com essa mulher está ligada a morte – ela está morta ou é a própria morte: “A contemplação da morte da amada ou da morte alheia faz o eu-lírico contemplar a sua própria morte, é por isso que admira sua musa no leito de morte, pois o corpo frio animará a certeza de que a morta já se faz presente”. (ARAUJO, 2011, p.170). Foi para essas mulheres que o poeta buscou aconchego e absolvição dos pecados, é para elas que ele rogou um acolhimento, pois, como um poeta demiurgo que foi, Maranhão Sobrinho parecia prever sua morte prematura e buscava, então, no consolo da mãe, da Virgem Maria, acalento para uma vida tão inquieta, melancólica e fugaz.

Ele faz planos para o além-vida, percebendo que a morte se aproxima. Seus sofrimentos físicos e morais cá na terra fazem dele um mártir, a quem a Virgem certamente acolherá. Essa é a única chance de unir-se à amada, de cujos beijos tem saudade e fome. Há uma tensão bem arquitetada entre o depressivo desejo de morte, “deixando os pélagos e abismos do mundo”, e a felicidade do encontro com a amada eterna, na grande Páscoa celebradora da permanente primavera mística, para, voltando os sentidos ao presente, entregar-se ao êxtase da dor, usando a imagem máxima representativa do cristianismo, a crucificação, na adoração das cinco letras do nome amado: MARIA. (SOBRINHO apud PINTO, 1999, p.27).

Esses aspectos da idealização da mãe como sendo o ideal absoluto de amor, de beleza e de consolo, em Maranhão Sobrinho, contradiz, em alguns momentos, com o aspecto de evocação ao desejo dessa mulher amada estar morta, que é uma característica bem peculiar nos escritores desse período literário. Além disso, ao descrever em alguns poemas sobre a mulher, o poeta deixa transparecer esse entrelaçamento entre o celestial e o mundano, algo que, segundo Sant’anna afirma, é uma congeminção sintomática e que estar pautada num imaginário erótico e religioso. Essa concepção está exageradamente presente nos textos do simbolismo decadentista que é da “prostituta sagrada vem a ser a mediadora entre a Vênus e a Virgem”. (SANT’ANNA, 1991, p.79).

Por outro lado, a afinidade ideológica entre o pensamento junguiano e a imagem de mulher veiculada, em geral, pela poesia que estamos analisando é de tal ordem que Jung vê em Anima esse misto de Eva e Maria, e, além do amor cristãmente definido, essa Anima, que tem um “aspecto afrodisíaco”, significa também “o ódio, o rancor, a dúvida, o ciúme, o desprezo, a inimizade, a decepção, a traição, a crueldade, a misantropia, o ridículo. Por outro lado, estamos falando diretamente da “mulher fatal”, uma vez que o pensamento junguiano introjeta o machismo dominante, que faz de Afrodite, e mesmo de Maria, um ser que representa o fluido, o instável, o misterioso, o inalcançável. (SANT’ANNA, 1991, p.90).

Sendo assim, evade-se agora para as análises dos poemas de Maranhão Sobrinho: **Santa, Rainha do Mal, Bacante e Salomé**. Acredita-se que ainda seja preciso fortalecer mais os estudos acerca da poética desse escritor, considerando que ele foi um representante singular do Simbolismo decadentista em nosso estado (Maranhão) e, também, no norte do país, e que deixou um legado de poemas a serem discutidos, revelados e enaltecidos. Assim, investigar mais sobre esse autor é algo importante e, por isso, necessita-se de mais estudo, com um mergulho mais profundo nos meandros abissais da poética sobriniana. Com o intento de constelar esse poeta, há de se deixar em registro que o trabalho foi, é e ainda será hercúleo.

Para iniciar essa tarefa árdua e, ao mesmo tempo, prazerosa, inicia-se, primeiramente, pelo poema *Santa*, depois pelo poema *Rainha do Mal, Bacante e* finalizar-se com a análise do poema *Salomé*.

4.1.2 Santa

No poema *Santa*, nas primeiras linhas, o poeta descreve uma figura feminina que tem aspectos de um ser celestial. No próprio nome do soneto sugere que essa mulher seja uma santa, cujas características estejam ligadas ao símbolo do amarelo, do ouro, do dourado. Essa particularidade pode ser verificada quando o autor utiliza as palavras *favos* e *flavos*, que são parônimas. Embora essas palavras tenham os significados diferentes, as definições nesse contexto apresentam-se com a mesma conotação.

Apresenta-se, a seguir, o poema completo:

Santa

Santa! O teu nome, que é o deu céu, destila
o mel sagrado dos sagrados favos;
dentro dele o crepúsculo desliza
e há trenos de ouros de canários flavos!

Vendo-te, odeio essa mundana argila
de frutos vários esquisitos travos
e nos meus olhos brilha a luz tranquila
do amor que faz dos corações escravos...

Toda tu és amor, sonho e pureza!
Fazes lembrar aos corações sangrados,
Entre as nuvens do céu, Santa Teresa...

Santa! O teu nome é o meu tormento. Pensa!
Vivem sempre os meus olhos deslumbrados
nos legendários mármores da Crença...

(SOBRINHO, 1999, p.54).

Ainda no primeiro quarteto deste poema, o aedo afirma que o nome dessa santa destila mel (amarelo dourado) e que esse mel ²²é sagrado. É válido mencionar que, segundo o dicionário de Símbolos, o mel “está ligado à imortalidade de sua cor-amarelo ouro- pelo ciclo eterno das mortes e dos renascimentos. “(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.604). Além disso, encontra-se mais uma definição sobre o mel concebido como “um símbolo de morte e de vida, entorpecimento” “(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.605). Pode-se notar, dessa forma, que temos aqui uma mulher descrita como a portadora da vida e da morte ao mesmo tempo, um processo dualístico, que é uma propriedade muito bem descrita pelos nossos escritores simbolistas decadentistas.

Outro ponto interessante que se percebe na primeira estrofe do poema é o fato de o poeta reforçar a ideia de amarelo-ouro, dourado, como uma característica muito pertinente nessa figura feminina, pois ele aduz que o nome santa transcorre o crepúsculo (cor dourada e/ou avermelhada). Nesse viés, fazendo uma investigação sobre o significado da palavra *crepúsculo*, temos, segundo o dicionário Aurélio (2010), como sendo a definição de decadência, de fingimento, o que, mais uma vez, endossa a ideia de entrecruzar-se entre o bem e mal na escrita de Maranhão Sobrinho.

Sant’anna (1993), ao analisar um poema de Manuel Bandeira, que também trata de uma santa, diz algo bem interessante sobre a palavra crepúsculo: “Nos lábios da tarde entreabria-se um crepúsculo que ‘era como um triste sorriso de mártir’. Nessa atmosfera indecisa de fim do dia, entre a margem do dia e a margem da noite, está a santa”. (SANT’ANNA, 1993, p.219). Nessa citação, nota-se uma conotação entre algo que não é definido, o crepúsculo, porque, não é dia e não é noite, ou seja, essa santa seria algo que não é determinado? Um entrelaçar-se entre o bem e o mal?

Percorrendo pelo último verso dessa primeira estrofe do poema *Santa*, tem-se: *há trenos de ouro de canários flavos*. Logo, *observar-se*, mais uma vez, que o amarelo é evidenciado com seguintes palavras: *ouro*, *canários*, que são pássaros cuja cor é em sua maioria amarela, e *flavos*, cuja definição é louro, dourado, amarelo etc.

²² Segundo Salmos capítulo 19, versículo 10 temos: São mais desejáveis do que ouro, mais do que muito ouro depurado; e são mais doces do que o mel é o destilar dos favos.

Portanto, nessa primeira estrofe, percebemos que Maranhão Sobrinho recorre de maneira muito enfática às figuras de linguagem sinestesia e pleonasma, provavelmente, com o intuito de provocar no leitor uma experiência voltada para os sentidos da visão (ouro, crepúsculos e flavos), do paladar (mel, favos), da audição (trenos, canários) e, também, de reforçar o aspecto de essa santa ser louca, o que parece endossar a ideia de ela ser divinal e/ou uma rainha, pois:

Entre os antigos, deuses, deusas e heróis eram louros; e mesmo Dionísio (apesar do hino homérico que no-lo descreve moreno) não tardou em tornar-se, diz Eurípides, um belo jovem de olhos negros e de tranças louras. Porque essa cor loura simboliza as forças psíquicas emanadas da divindade. E a bíblia confirma essa tradição: o rei Davi é de um louro ruivo (1 Samuel 16,12), tal como será representado o Cristo, em numerosas obras de arte. Entre os celtas, uma cabeleira loura é sinal não apenas de beleza masculina ou feminina, mas de uma beleza de reis. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.560).

Outro aspecto nessa primeira estrofe que chama atenção é o fato de a palavra *trenos* possuir um significado bem peculiar, de canto fúnebre ou uma elegia (AURÉLIO 2010), deduzindo, assim, que, entorno dessa santa, temos algo que remete à morte, ao luto, e à melancolia. Além disso, verifica-se, também, a presença de uma ambiguidade, pois a palavra mel que aparece também nessa primeira estrofe tem a conotação de vida e de cura, por outro lado, trenos tem o sentido de morte. É notório esse jogo poético que Maranhão Sobrinho faz entre luz e sombra a todo momento em seu escrito. Pode-se dizer que, de acordo com Araujo (2011, p.182), “A poética simbolista trabalha sempre com os eixos da verticalidade e da horizontalidade”.

Na segunda estrofe do poema, o eu lírico diz que ao ver a Santa moldada em uma argila profana traduz um sentimento de ódio pela aquela ornamentação: *Vendo-te, odeio essa mundana argila*. Aqui percebe-se que, em mais um momento, o autor constrói uma oscilação entre o sagrado e o profano quando ele adjetiva que aquilo que ornamenta a santa é algo mundano, ou seja, temos aqui a criação de uma contradição entre santa (celestial) *versus* mundana (terreno). Por dentro, essa santa é a pureza e por fora a impureza? Ela é ornamentada por uma argila, que era um material que provavelmente foi utilizado para fazer as imagens dos santos e das santas da igreja católica. A argila²³ também tem a conotação de barro e se criar uma analogia com o surgimento do primeiro homem segundo a tradição cristão (Adão), este segundo os

²³ A argila finíssima utilizada por Deus é segundo o pensamento judeu tomada do centro da Terra, sobre o monte Sião, considerado o umbigo do mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.12).

escritos da Bíblia tenha surgido do barro²⁴ e, conseqüentemente, segundo a tradição católica, a mulher Eva tenha surgido do flanco do primeiro homem, logo, também esta é feita de barro. A argila parece ter o poder da criação e da cura, assim como o mel, que aparece na primeira estrofe. A Santa do poema poderia carregar o poder da vida e da morte, tal como a figura da mãe?²⁵.

O eu lírico mais adiante afirma que ela está coroada por *frutos vários de esquisitos travos*. A palavra travos, que significa amargo, dar um tom de algo sem doçura diferente da primeira estrofe em que Maranhão Sobrinho traz essa santa com doçura quando a compara com o mel, com os favos. Mais uma vez, percebe-se essa construção paradoxal acerca dessa figura da mulher aqui representada pela santa. Isso porque, ao mesmo tempo que se tem o doce do mel, se tem o amargo dos frutos que enfeitam essa Santa.

Continuando no percurso poético traçado pelo autor em estudo, tem-se, ainda nesse segundo quarteto, que “*nos meus olhos brilha a luz tranquila*”, a palavra tranquila remete a paz ao que é seguro, como a imagem que uma santa transmite aos que a procuram com o intento de tranquilizar algum tipo de aflição. Contudo, observar-se que, no último verso dessa estrofe, o escritor fala: “*do amor que faz corações escravos...*”. É perceptível, novamente, a criação de uma imagem antitética sobre essa Santa, pois as palavras *tranquilas* e *escravos* remetem a uma singela contradição, visto que essa santa que emana tranquilidade faz dos corações (metonímia/homens) presos, submissos (escravos).

A exemplo de Murilo, essas “*femmes exceptionelles*” se fundem com a imagem fantástica da Virgem e da Igreja. São a grande mãe, o grande colo onde cabem a gênese e o apocalipse. Desenham-se mais pelas tintas sonho, e seu aspecto imenso e transparente dá-lhes uma leveza onírica. (SANT’ANNA, 1993, p.218).

Partindo da citação acima, pode-se perceber que essa imagem do sagrado, do profano, do divino, do vulgar, da virgem e da libertina é traçada a todo momento no poema de Maranhão Sobrinho, aliás, em quase toda a sua produção poética, a figura da mulher é simbolizada pela mãe, que culmina com essa relação paradoxal entre a

²⁴ Então formou o Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida e o homem passou a ser alma vivente. (GÊNESIS, Capítulo 1; versículo 7).

²⁵ Encontram-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.580).

“gênesis” e o “apocalipse”. “O signo mulher é concebido, aqui numa dualidade”. (SANT’ANNA, 1993, p.218). “Esta Mãe idealizada é apenas um reflexo da mulher dos ideais de Maranhão Sobrinho”. (SOBRINHO apud PINTO, 1999, p.26).

Dito isto, partiremos para o primeiro terceto de *Santa*, no qual o poeta diz que ela é toda amor, sonho e pureza: *Toda tu és amor, sonho e pureza*. Essas palavras caracterizam a santa como uma imagem real do que ela de fato representa, o arquétipo da Mãe²⁶. Conforme já mencionado anteriormente, a figura da mulher em Maranhão Sobrinho é a configuração dessa mãe que encarna na santa, na freira morta, na bacante, na deusa, na Salomé e entre outras imagens. A mulher no simbolismo decadentista, principalmente, é essa mistura dicotômica entre aquilo que inspira amor, pureza, benevolência e aquilo que desperta desejo, sedução, maldade. “É importante insistir no fato de que o Simbolismo matizou o problema do bem e do mal, ao utilizar a metáfora do Demônio”. (SANT’ANNA, 1993, p.191). Sobre a imagem dessa grande Mãe em textos finisseculares, como é o caso dos poemas de Sobrinho, Orsini (1996) afirma que:

Elas eram certamente positivas, idealizadas, tranquilizadoras, e todas baseadas, grandes Mães luminosas e puras, no protótipo da Virgem Maria. Muitos menos tranquilizadora é a imagem que se desenvolve pouco a pouco nos autores quase sempre boicotados: a de um monstro sangrento, por vezes repugnante, cujo exagero e mau gosto (...) podem provocar mal-estar (ORSINI, 1996, p.13-14).

Ainda sobre esse primeiro terceto, em seu segundo verso, observa-se: *fazes lembrar aos corações sangrados*. Pode-se depreender que existe mais uma contradição utilizada pelo autor ao mencionar as características dessa santa, pois, ao usar os termos amor “sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem” (AURÉLIO, 2010) e pureza “estado de puro, casto, inocente”, acaba em seguida, por defini-la como aquela que faz os corações (homem) tristes, doloridas, feridos, sangrando. “Tanto prazer que encontro no sofrer”. (PRAZ, 1991, p. 54). Como algo tão benevolente poderia causar dor?

É interessante aludir que coração possui uma conotação religiosa bem latente, e que também endossa essa figuração ente o bem e o mal. Na visão de Chevalier e Gheerbrant (2009):

²⁶ A mãe divina simboliza, ao contrário, a sublimação mais perfeita do instinto e a harmonia mais profunda do amor. A mãe de Deus, na tradição cristã, é a Virgem Maria, que concebe Jesus por obra do Espírito Santo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.580).

Na tradição bíblica, o coração simboliza o homem inferior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. O coração está para o homem interior como o corpo está para o exterior. É no coração que se encontra o princípio do mal. O homem se arrisca sempre a seguir o seu coração maldoso. A perversão do coração provém da carne e do sangue.

Ainda sobre esse trecho *corações sangrados* temos uma colocação sobre sangue, pois tem sentido de vida e morte. “O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.800). Nota-se, mais uma vez, duas palavras nesse terceto que remetem a vida, a criação: argila e sangue, que acabam por corroborar com essa imagem de mãe aquela responsável pela criação e/ou é também a santa benevolente que cuida e vela o filho. Ela é revestida por amor é pura. A santa é o protótipo da mãe.

Como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade incalculável de aspectos. Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrasta e a sobra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama de leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem. (JUNG, 2021, p.26).

Ainda sobre esse mesmo terceto, em seus últimos versos, temos *entre as nuvens do céu, Santa Teresa*. Nota-se que o eu lírico fala, pela primeira vez, o nome dessa santa, *Teresa*, Santa Teresa de Ávila²⁷.

Cada uma delas é uma santa canonizada ou uma beata homenageada pela Igreja Católica que fez o máximo que pôde considerando a vida que teve e triunfou sobre as vicissitudes mundanas sem sacrificar sua alma, manifestando aquela qualidade exclusiva das mulheres que se designa como o “gênio feminino”. (GALLICK, 2017, p.9).

Na última estrofe do poema, o autor termina da mesma forma que inicia a primeira estrofe, com o vocativo Santa. Como uma evocação, um chamamento dessa figura feminina, que, segundo ele, o nome dela (Santa) o atormenta: *Santa! Teu nome é o meu tormento. Pensa!* Novamente, o poeta faz um jogo sobre essa mulher. É válido frisar que já foi dito que, simbolicamente, santa representa serenidade, calma, mas aqui o nome dessa santa parece causar sofrimento, angústia e agitação e, novamente,

²⁷ O ano de 1555 foi decisivo para Teresa. Uma pintura sobre a Paixão de Cristo estava em exposição no convento por ocasião de uma festa que iria se realizar: Teresa fitou o quadro e sentiu que pela primeira vez entendia plenamente o sofrimento de Cristo. Essa terrível compreensão abalou-a no íntimo da alma. Ela rojou-se no chão diante da pintura e sentiu morrer dentro dela todas as ambições terrenas. Depois disso, aumentou seu tempo de oração e começou a perder-se em êxtases. Seus superiores e seu confessor recearam que ela estivesse sendo iludida pelo diabo. (GALLICK, 2017, p.13).

Sobrinho constrói sobre essa santa um misto de bem e mal, de sagrado e de profano, um paradoxo entre o anjo e o diabo. Além disso, não se pode deixar de citar que:

... “as santas aqui representadas há mártires e místicas, filhas rebeldes esposas e mães amorosas, ex-prostitutas, visionárias, impetuosas e reclusas humildes, todas elas abençoadas com o dom extraordinário de influenciar o mundo melhor e uma capacidade sem igual de amar”. (GALLICK, 2017, p.9).

Essa capacidade imensurável que é colocada na mulher, de amar e de perdoar, como o símbolo da Mãe faz, é recorrente a todo momento dentro da literatura de fim de século. Ela é o centro de um amor que tudo suporta, benevolente e que, independentemente de sua condição social, é capaz de redimir a si mesma e ao homem também. Este põe-se de joelho diante dessa mulher, tal como o fiel se põe diante da imagem da santa, rogando a ela por absolvição, pois ela é tudo, é o ídolo, é a deusa, é a musa, é a santa, é a mãe enfeitada no altar, linda, ao mesmo tempo que causa tormenta é o ponto da salvação.

Nos últimos versos do soneto Santa, o eu lírico escreve que os seus olhos ficam deslumbrados: *vivem sempre os meus olhos deslumbrados*, ou seja, alucinados, inebriados por essa mulher (santa), quase submisso diante dessa imagem da santa. Segundo Sant’anna (1993), estamos perante uma superioridade ambígua, pois:

Estamos diante de uma conjunção significativa de fatores ideológicos e estéticos. O Parnasianismo se insere nesse quadro de valorização da imagem da mulher. Mas uma valorização *sui generis*, pois essa superioridade é ambígua. A mulher é efetivamente apresentada muito acima do homem. (...) Por outro lado, essa é apenas uma das faces da moeda. Por trás desse comércio simbólico está uma prática de controle e submissão da mulher (SANT’ANNA, 1993, p.69).

Por fim, o eu lírico revela que fica no martírio, no sofrimento, isto é, na renúncia que os santos e santas fazem durante a vida. “Desde os primórdios da Igreja, alguns desses fiéis são apontados como dignos de um reconhecimento especial, ou ‘canonizados’, o que significa que a Igreja os apresenta com modelos e intercessores a ser venerados como santos” (GALLICK, 2017, p.9). Aqui observar-se que essa Santa representa a veneração e a crença que o eu lírico/poeta parece ter. Por outro lado, ela é a busca pelo reconhecimento que o próprio escritor buscava em vida. A santa será a representação da epifania do poeta.

Dessa forma, apresentou-se uma análise do poema Santa, com o objetivo de verificar as relações paradoxais envoltas na figura da mulher, como santa/mãe, num processo de construção de uma relação de ambiguidade exposta entre o religioso e o profano.

4.1.3 Rainha do Mal

Chega-se agora no estudo acerca do poema *Rainha do Mal*. O título já parece dar a entender de que tipo de imagem de mulher está sendo descrita: uma mulher fatal, aqui representada por uma rainha, a opulente, a soberana de um trono. Essa monarca, logo de início, é adjetivada como má. Pode-se depreender que estamos diante de mais uma efígie maléfica da mulher há exemplos de várias outras que surgiram dentro da história, do mito e da literatura, como: Rainha de Sabá, Cleópatra²⁸, Héroidas, Helena de Tróia²⁹, Medusa, entre outras tantas. Vale lembrar que Cleópatra, assim como Salomé, foi eleita como musa inspiradora do mal dentro da literatura simbolista decadentista, “para alcançar uma representação mais completa na figura de Cleópatra, por sua vez serpente (...) e representante mítica da mulher fatal”. (SANT’ANNA, 1993, p.96). Essa rainha oriental (Cleópatra) parece estar associada ao símbolo da serpente que também por fim vira a metamorfose da dissimulação, do mal e do Diabo.

Uma variação mais discreta sobre o mesmo tema, resumindo bastante bem um cenário-típico de mulher, propõe-nos a imagem de uma rainha esplêndida passeando entre cadáveres: várias outras pinturas de Moreau, como vimos, erigem Helena de Tróia (mas também a Virgem) sobre pilhas de corpos. (ORSINI, 1996, p.45).

Dentro da literatura finissecular, temos muitas representações desse tipo de mulher imperiosa e luxuosa, são as legítimas rainhas do mal. “Nas pegadas de Gautier, Flaubert tinha idolatrado Cleópatra como a encarnação da antiga luxúria (...) A figura se fixa na *Tentation* com a rainha de Sabá (...) eu não sou uma mulher, eu sou um mundo. Minhas vestimentas só podem cair e tu descobrirás em minha pessoa uma sucessão de mistérios”. (PRAZ, 1991, p.198).

A seguir, apresenta-se o poema completo:

Rainha do Mal

Na torre augusta da Opulência, em cujas

²⁸ Conseguiu reunificar seu reino até quando lhe foi possível. Trajava as vestes sagradas de Ísis para reconquistar a confiança do povo egípcio e, tal como a deusa, profetizava e proclamava oráculos. Sua figura impressionava em desfiles e cerimônias cada vez mais faustosas; saudava a multidão não como rainha, mas como deusa e senhora do Nilo profundo. (ROBLES, 2019, p.177-178).

²⁹ A questão teve sua origem no rapto de uma mulher e numa rapta, um saque, um ato de banditismo. Páris saiu levando objetos preciosos e, de quebra, uma rainha. Da rainha fez sua mulher, com a aprovação de Afrodite. (BRUNEL, 2005, p. 440).

seteiras de ouro e barbacãs gargalha
o gipaeto e a nênia das corujas
lembra o ranger de um pano de mortalha,

o Crime, como um corvo de asas sujas,
de olhos rubros, da cor de uma fomalha
voa e revoa, em feias garatujas,
e, com o seu pio, a escuridão retalha...

Lá te encontrei, na torre da Opulência,
nua, da cor da Via-Láctea, os ombros
cheios de estranha, de esquisita essência!

E tu, pomba do mal, que não se atinge,
pairas sobre os infernais escombros
com os olhos pétreos como os de uma esfinge....
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p. 119)

Dito isto, dar-se destaque para a primeira linha do poema Rainha do Mal, de Maranhão Sobrinho. Nesse primeiro momento, o eu lírico faz menção a uma torre augusta que, segundo o dicionário Aurélio (2010), essa palavra augusta é “de grande imponência; majestosa”, a torre tem um nome, Opulência: “*Na torre augusta da Opulência, em cujas*”. Essa edificação majestosa da Opulência pode ser uma referência à Torre de Babel que, conforme o dicionário de Símbolos é: “A construção de uma torre que evoca imediatamente Babel, a porta do céu, cujo objetivo era o de restabelecer por um artifício o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos Deuses”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.888). Ainda sobre a simbologia da torre, nos estudos em taromancia, tem-se uma referência forte de *destruição, queda*, ela também é chamada de a Casa de Deus³⁰.

Nessa torre ³¹da Opulência, o eu lírico descreve essa arquitetura com características de que seja de fato pertencente a algum castelo medieval, visto que são utilizadas as palavras *seteiras* e *barbacãs*, que são armações típicas desse tipo de construção: “*seteiras*³² *de ouro e barbacãs* ³³*gargalha*”. Outro fato interessante de

³⁰ A casa de Deus: A torre é destruída e dois personagens dela são arrojados.

³¹ Apresenta vários significados na arte cristã: símbolo da “cidade santa” (primitiva); símbolo da vigilância (medieval); um farol simbólico da meta eterna que orienta dentre as ondas desta vida (cristianismo antigo); símbolo da Virgem Maria.

³² É uma pequena abertura nas muralhas, pela qual se arremessavam setas contra os inimigos ou sitiados; abocadura, flecheira, frecheira, frecheiro, portilha.

³³Obra de fortificação avançada, geralmente erigida sobre uma porta ou ponte de acesso, que protegia a entrada de uma cidade ou castelo medieval.

observar é o de que essa rainha está gargalhando. Estaria ela diante de um espetáculo cômico ou trágico (uma guerra) e por que teria essa ação de estar sorrindo? É prazeroso para ela ver as pessoas guerrearem ou morrerem?

Vale ressaltar, ainda, que Helena de Tróia, uma figura consagrada pelo mito e pela literatura como uma mulher fatal, e como tal, responsável, por meio de sua beleza indiscutível e dissoluta, pela Guerra de Tróia que durou anos entre gregos e troianos, além de ter provocado muitas e muitas mortes, foi considerada como o fio condutor de uma guerra duradora na Grécia Antiga.

Ela tornava-se (...) a deidade simbólica do indestrutível. Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a beleza maldita, eleita entre todas pela catalepsia, que lhe enrijece as carnes e endurece os músculos; a Fera monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a antiga Helena, tudo quanto dela se aproxime, tudo quanto a olhe, tudo quanto toque. (ORSINI, 1993, p.45).

Nessa edificação opulente, a rainha do Mal é desenhada como uma ave de rapina observadora, de olhar sorrateiro que espia e que se alimenta de cadáver: o *“gipaeto”*³⁴ e a *nênia das corujas*³⁵. Além disso, a palavra nênia significa, segundo o Aurélio (2010): *“uma canção fúnebre”*. Nesse primeiro quarteto do poema Rainha do Mal, nota-se que Maranhão Sobrinho apresenta um cenário de destruição (torre) e morte (nênia), isso também irá confirmar-se com encadeamento do poema a seguir. Outrossim, na literatura desse período é comumente percebível as referências simbólicas de morte, que são construídas em cima da figura da mulher. Essa construção também estar fortemente atrelada a sua beleza (desejo) e, ao mesmo tempo, ao horrível (repulsa). A mulher dentro da literatura finissecular é o resumo da beleza cruel.

Compreende-se ainda que, nesse primeiro quarteto do soneto, essa rainha assume traços diabólicos, aquela que ri diante da morte, a que se alimenta da carniça e lembra a morte: *“imprecação bíblica modernizada (toda mulher é uma filha de Eva) e do desejo de morte (carniça seja ela!)*. (ORSINI, 1993, p.39). Observa-se no verso *“lembra o ranger de um pano de mortalha”* que essa soberana indica um pano de

³⁴ Ave de rapina diurna que vive em altas montanhas e se alimenta sobretudo de cadáveres, como os abutres. (Sua envergadura pode atingir 2,5 m.)

³⁵ A coruja é representada como a guardiã da morada obscura da terra. Associada às forças ctonianas, ela é também um avatar da noite, da chuva, das tempestades. Esse simbolismo associa-a a um só tempo à morte e às forças do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.293).

mortalha, ou seja, uma vestimenta que se envolve o cadáver de uma pessoa que será enterrada, mais uma vez tem-se a referência dessa mulher ligada a morte.

Na segunda estrofe do poema, observar-se novamente uma alusão dessa mulher como uma ave, na primeira estrofe, tínhamos “giapeto”. Aqui também se tem uma outra ave que lembra o soturno, a morte e que se alimenta de restos, assim como o giapeto, que é o corvo: “o Crime como um corvo de asas sujas”. É válido falar que o corvo³⁶ tem um simbolismo muito intenso de morte, ou o anúncio dela, principalmente nos textos românticos e simbolistas. A ave é a mensageiro da morte e do mal agouro, o escritor Edgar Allan Poe, o consagrou ao escrever *The Raven* (O corvo), como o símbolo disso. Vejamos abaixo um trecho do poema *O corvo*:

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
Com o solene decoro de seus ares rituais.
"Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,
Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."
Disse o corvo, "Nunca mais".³⁷

Observa-se ainda que o poeta dar ênfase a cor preta, pois o corvo já possui penas dessa cor e, quando ele escreve que essa ave tem as “asas sujas”, reforça o sinônimo da cor preta como algo podre e/ou como sujeira. Esse símbolo, também, está muito ligado ao mal que supostamente a mulher fatal (de levar a morte ou matar) carrega, a morte.

Simbolicamente, é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo (...) instalado, portanto, embaixo do mundo, o preto exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante (...) As cores de A morte, Arcano 13 do Tarô, são significativos. Essa morte iniciatória, (...) O instrumento da morte representa a força vital, e sua vítima, o nada; ceifando a vida ilusória. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.740-741).

Ademais, o preto também é um reforço da ideia do diabólico, já que: “Junta-se às cores diabólicas para representar, com o auxílio do vermelho, a matéria em ignição. Satã é chamado de Príncipe das Trevas, o próprio Jesus é às vezes representado de

³⁶ Ao que parece, a conclusão a tirar de um estudo comparativo dos costumes e crenças de numerosos povos é que o simbolismo do corvo só tomou seu aspecto negativo há pouco tempo e quase que exclusivamente na Europa. Consideram-no, com efeito, nos sonhos, como uma figura de mau agouro, ligada ao tema da desgraça. É a ave negra dos românticos, planando por sobre os campos de batalha a fim de se cevar na carne dos cadáveres.

³⁷<https://luradoslivros.wordpress.com/2007/05/23/the-raven-por-edgar-allan-poe-e-sua-traducao-por-fernando-pessoa/#:~:text=Me%20incurtia%2C%20urdia%20estranhos%20terrores,pede%20entrada%20em%20meus%20umbrais>. Acesso em: 05 de dezembro de 2022.

preto, quando é tentado pelo Diabo, como se estivesse recoberto com o véu negro da tentação”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.743).

Ainda sobre essa representatividade da cor, nessa mesma estrofe, nota-se: “*de olhos rubros, da cor de uma fornalha*”, percebemos que esse corvo (personificação por hora da Rainha do Mal) tem os olhos vermelhos (rubros), que também é reforçada pela figura de linguagem, pleonasma: cor de uma fornalha (fogo/vermelho). Já dito em outro poema do mesmo autor, que o vermelho tem uma simbologia muito profunda, pois, representa tanto a vida, quanto a morte.

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos (...) porque esta é com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.944).

Dando continuidade ainda sobre esse trecho, a palavra *fornalha* aqui é entendida como fogo, cujo significado também remete a vida e a destruição, algo que está sendo muito recorrente nestas linhas poéticas de nosso escritor. “O aspecto destruidor do fogo implica também, evidentemente, um lado negativo (...) é igualmente uma função diabólica”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.441). Dito isso, vai-se para os versos finais desse quarteto, quando o eu lírico nos conduz ao imaginar essa mulher como um pássaro, uma alegoria do prenúncio da morte: “*voa e revoa, em feias garatujas*”. Aqui nota-se que o escritor faz uso da sinestesia, já que a ave parece no voo escrever rabiscos feios, o que, na verdade, nos revela não ser bem assim uma escrita, mas sim a reprodução do som que o corvo emite, um grasnar, quando este sobrevoa por sob a carniça. A impressão de ser um barulho emitido pela ave é endossada no verso anterior quando o eu lírico diz que: “*e com o seu pio, a escuridão retalha*”. A palavra pio faz referência, por assim dizer, ao falar das aves. É sabido que os pássaros ³⁸(aves) são sinônimos de comunicação. Estão a anunciar algo, aqui parece que o presságio da morte, pois a *escuridão* (preto) e *retalhar* (cortar, ferir, matar os golpes) confirmam isso.

Já na terceira estrofe do soneto, Maranhão Sobrinho endossa a ideia da mulher como maléfica descrita por outros autores, também, do período finissecular, quando utiliza o termo *Via-Láctea* para comparar a cor do corpo nu da mulher: “*nua, da cor da Via-Láctea...*”, pois a cor da mulher fatal “exibe a palidez cadavérica do vampiro”.

³⁸ O pássaro, símbolo da alma, tem um papel de intermediário entre a terra e o céu (...) bem como a abertura e a porta, símbolo da comunicação.

(ORSINI, 1993, p. 275). Compreende-se também que a brancura quase pálida como um símbolo da “mulher fatal típica é pálida” (PRAZ, pg.204), já que lembra a morte e a ela parece sempre está associada nesse tipo de texto. Sant’anna (1993, p.81) profere que a literatura “está povoada de fadas más e venenosas, mulheres fatais e demoníacas, identificadas com Medusa, as Górgonas, a deusa Kali, Pandora, Eva, Cleópatra e Salomé”. Ademais, o termo Via-Láctea³⁹ tem uma conotação muito forte com os escritos desse momento literário que “é representada como uma grande cobra branca”, o que também endossa uma marca da descrição da mulher nesses textos. “Da estátua passa-se à sereia e à serpente, para alcançar uma representação mais completa na figura de Cleópatra, por sua vez serpente, sereia e representante mítica da mulher fatal”. (SANT’ANNA, 1993, p.96).

Ainda sobre esse terceto, temos, assim como no poema Bacante do mesmo autor em estudo, a colocação do cheiro desse tipo de mulher como um aroma fedorento, muito próximo naquele exalado pelos corpos em decomposição: “*os ombros cheios de estranha, de esquisita essência!*” Que esquisita essência, essa rainha teria? Um cheiro podre, de carniça? Um odor fétido que lembra a morte? “Tratava-se de transformar uma mulher em cadáver, não para convertê-la, mas para amedrontá-la e mudar sua beleza em objeto de horror” (...) A mulher fede depois de andar algum tempo!” (ORSINI, 1993, p. 42-43). Essa analogia da mulher como a carniça foi muito bem incorporada no poema de mesmo nome (Carniça) de autoria do poeta também pertencente a esse período literário, Baudelaire. Vejamos um trecho o poema acima citado:

Carniça

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegaste quase a sucumbir.

(...)

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservarei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto!⁴⁰

³⁹ Em todas essas tradições, a Via-Láctea aparece como um local de passagem, de origem divina, unindo os mundos divino e terrestre (...) é utilizada pelas almas e pelos pássaros em uma jornada entre os mundos (...) Marca também uma fronteira entre o mundo do movimento e a imóvel eternidade.

⁴⁰ <https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/uma-carnic3a7a.pdf>. Acesso em: 06 de dezembro de 2022.

O poema Rainha do Mal finaliza-se com o terceto que avigora a imagem mais uma vez dessa mulher-pássaro, ela é a “*pomba*⁴¹ *do mal*”, o pombo é uma ave mensageira, usada nos campos de batalha, usado como pombo-correio, e também aparece na bíblia na passagem que narra o dilúvio e representa universalmente a paz. Em mais esse trecho também o autor usa essa metáfora do pássaro para representar a figura dessa soberana. Já se colocou aqui que a ave representa algum tipo de comunicação ou anunciação, o que nos parece ser da morte: “*E tu, pomba do mal, que não se atinge*”.

Considerando esse aspecto de mensageira da paz, a pomba aqui preconiza o mal, já que ela “*pairas sobre os infernais escombros*”. Ela fixa-se como um símbolo da destruição, da queda da torre. A pomba é a mensageira da morte. Ave também, já mencionada, pode ser a personificação da mulher, no caso da rainha do mal, no poema. Em quase toda passagem desse soneto, percebemos uma evidente analogia dessa mulher, como: ave (*giapeto, coruja, corvo, pomba*), destruição (*torre, retalha escombros*) e a morte (*nênia, mortalha, crime*). Vejamos a citação abaixo que reforça a concepção da representação da mulher como o símbolo do mal.

Para a literatura da época (...) ela reunia todos os símbolos nictomorfos segundo uma perspectiva diurna: lindos cabelos negros, “com reflexos azuis como a asa de um corvo”, olhar forte, “olhos de lobo” penetrantes, pele acobreada como a do mouro. (...) Sua beleza e graça ao mesmo tempo fascinam e intrigam, excluindo toda pureza. (BRUNEL, 2005, p.146).

Além disso, essa ideia de mulher fatal, que por hora se está depositando nessa figura do poema, a Rainha do Mal, é reforçada pelos últimos versos desse soneto: “*como os olhos de pétreos de uma esfinge*”. Os olhos, entende-se como o olhar, dessa mulher, dessa rainha, dessa ave do mal, petrifica quem a ver tal como (pétreos), tal como o mito de Medusa, outra musa inspiradora dos escritores simbolistas decadentistas. “Essa cabeça de mulher condenada pelos olhos vítreos, essa horrível e fascinante Medusa,⁴² será objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século. (PRAZ, 1996, p.44). Por outro lado, também pode-se interpretar que esses *olhos de pétreos*, são como duas pedras, ou seja, duras, impenetráveis, frias, intransponíveis. Características

⁴¹ Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba- que, como o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo- é fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também, quando trás o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada.

⁴² Esta terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo, para o qual Medusa oferece a máscara, é a mãe.

essas postas como uma certa qualidade necrófila para dita mulher fatal na literatura desse momento. Além disso, não se pode deixar de relatar que o eu lírico compara esses olhos como os de uma esfinge ⁴³e, novamente, o autor, Maranhão Sobrinho, faz uso de mais um símbolo da iconografia das mulheres fatias na literatura, que é a mulher misteriosa, de olhar opulente, fria e de pedra, a emblemática esfinge.

Consideremos essa metáfora da mulher/esfinge. Como a mulher/estátua, a esfinge é também um ser compósito. Tem cabeça de mulher, patas e cauda de leão, asas de ave e rosto humano de mãe. A esfinge é sedutora e perversa e um ser antropofágico por excelência: ou decifras ou te devoro. O caráter duplo desse signo começa na oposição entre “decifrar” e “devorar”. (...)vai relevamos que a mulher esfingética e perversa persiste, quando o poeta, sem se dar conta, passa da descrição de uma mulher/estátua tipo de Vênus, que ele deseja, para uma mulher/estátua/esfinge, que o ameaça canibalisticamente. (SANT’ANNA, 1993, p.82-83).

Sendo assim, em *Rainha do Mal*, pôde-se depreender que o autor Sobrinho faz muitas referências dessa mulher como uma ave, signo da comunicação, do anúncio do mal, da morte. Outrossim, ele faz também uso de diversas alusões para traçar uma imagem sombria e maléfica da mulher. A Rainha do mal representada ora com ave, ora como a própria morte, sem eufemismos.

4.1.4 Bacante

Agora chega-se para a análise de mais um poema contido na obra *Papéis velhos, roídos pela traça do Symbolo* de Maranhão Sobrinho, Bacante. Assim como em *Rainha do Mal*, esse texto pontua alguns aspectos da mulher como a efígie do mal, como mencionado em outros momentos essa visão é muito revisitada nesse período literário. Para enfatizar isso, Orsini (1996) apresenta que “os escritores fin-de siècle tinham o fecal lúgubre quando era feminino”.

Posto à prova que mulher é sinônimo de malignidade, dentro da literatura principalmente, é possível de se encontrar uma infinidade de textos e de pinturas sobre *La belle dame sans merci* em diversos poemas⁴⁴, igualmente verificado também em

⁴³ No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável. A palavra esfinge faz pensar em enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor. Na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade.

⁴⁴ Como, por exemplo, em Salomé, Vênus, Afrodite, Cleópatra, Messalina, Carmem, a vampira, a fria, imperiosa, a cruel, a musa, a deusa, a virgem, a rainha de Sabá, a carne, a morte e o diabo.

Bacante, quanto em Rainha do Mal. Porém essa aparição em Maranhão Sobrinho é mais forte, quando ele traz à tona esse entrelaçamento entre as imagens dicotômicas: anjo/ diabo, Virgem Maria/ Satã.

Nessa perspectiva de mulheres fatais na literatura, Praz (1996) afirma que há uma procissão delas na literatura finissecular, principalmente, nos escritos pertencentes ao Simbolismo em sua vertente decadentista, pois foi quando se criou “o eterno feminino cruel personificado no cortejo das luxuriosas rainhas orientais” (PRAZ, 1996, p. 213). O referido autor apresenta, ainda, que:

Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantasticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel. (PRAZ, 1996, p. 179).

Ao se adentrar de forma mais detalhada no percurso de visitar e revisitar as representações da mulher em Maranhão Sobrinho no poema Bacante⁴⁵, inicialmente, o destaque é para o próprio título do poema, que já sinaliza a pista de que tipo de mulher o poeta descreve: uma bacante, uma sacerdotisa de Baco mulher que dança de forma lasciva e livre nos cultos ao deus. Apresenta-se, a seguir, o poema Bacante completo.

Bacante

Estranha flor de aroma estranho! Lírio
de carne e sonho, de volúpia e gelo!
quem te aspira uma vez sente o delírio
da morte e sonha a paz do Sete-estrela...

O sol de sangue do deserto assírio
não cega mais que a luz do teu cabelo
negro, da cor dos halos do martírio,
irmão do crime e irmão do pesadelo...

Nas formas lembrás jaspes e alabastros,
estátuas de hemadriadas chorosas,
fulgurações de lágrimas e de astros...

Há, no teu seio, ó pérola bacante!
da brancura das brancas nebulosas,
toda a aromal luxúria do Levante.
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999, p. 116)

Nesse viés, entende-se Bacante, segundo o dicionário Aurélio (2010) e o dicionário de Símbolos, como sendo “mulheres tomadas de paixão por Dioniso e entregues a seu culto com tamanho fervor, que por vezes negavam ao delírio e à

⁴⁵ As Bacantes ou Mênades, as furiosas, as impetuosas; mulheres tomadas de paixão por Dionisio e entregues a seu culto com tamanho fervor, que por vezes negavam ao delírio e à morte.

morte”. Chevalier e Gheerbrant, 2004, p. 112) discorrem como sendo uma “mulher consagrada aos mistérios é uma mulher dissoluta”.

Ao se detalhar mais a respeito do significado de mulher dissoluta, nota-se que se trata de uma mulher desregrada, liberta. Dessa forma, por esses sinônimos, depreende-se que se fala a respeito de uma característica bem peculiar: da mulher lasciva, cruel, fatal” a bela senhora sem misericórdia.

Na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo da mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo do herói byroniano. Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um clichê, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico. (PRAZ, 1991, p.181).

No primeiro verso do poema Bacante, “*estranha flor de aroma estranho*”, percebe-se que o poeta descreve essa bacante como uma flor, mas com o odor, com o cheiro estranho. É válido considerar o que Orsini (1996 p.57) acredita: o fato de que a mulher má “em geral é bela por fora, mas suja por dentro “. Em paralelo ao verso em questão, pode-se ainda fazer uma comparação em que a mulher é bonita e formosa como uma flor por fora, mas fede como uma carniça, é podre por dentro. Além disso, a palavra lírio⁴⁶, escrita em letra maiúscula, significa brancura, inocência e virgindade, contudo, quando o eu lírico traz a ideia de que este lírio é “*de carne, e sonho, de volúpia e gelo*”, quebra com essa visão de pureza e traz à tona a simbolização da tentação e da abertura ao inferno, o que corrobora mais uma vez com a imagem de mal que essa bacante supostamente representa. Segundo o dicionário de símbolos (2005):

Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo: o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos.

Além disso, tem-se um forte apreço pelo uso do termo lírio em poemas nesse período literário. Sant’anna (1993, p.159) avigora que: “é relevante ainda assinalar que o lyrio (como grafavam os simbolistas) chega a ser também o símbolo da própria arte decadentista”.

Segundo então para a segunda linha do poema em análise, “*de carne e sonho, de volúpia e gelo!*”, há três palavras muito usadas na iconografia da mulher fatal:

⁴⁶ Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. Seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos.

“carne”, “volúpia”, “gelo”. A carne representa o desejo de possuir, de comer, de saciar, a volúpia, o grande prazer sexual e o gelo a frieza que supostamente a mulher fatal possuía.

Essa visão que se tem da mulher é muito elucidada por autores e poetas. Sant’ana (1993, p. 74), por exemplo, apresenta a seguinte afirmação: “A mulher, por isso, lá está, na ambiguidade de seu signo, e o desejo do poeta pulsa entre o esfriamento e o aquecimento, entre a imobilidade e o movimento, entre o distanciamento e a proximidade imaginária”. Percorrendo ainda mais pelo escrito, o eu lírico afirma: “*quem te aspira uma vez sente o delírio da morte*”, ou seja, é uma flor que tem efeitos alucinógenos? E que pode levar a morte?

Voltando para Maranhão Sobrinho, o poeta maranhense deixa transparecer, já nos primeiros versos do poema Bacante, o desenho fascinante e terrível do feminino, subtendendo-se, assim, que quem cheira essa flor (mulher) está destinada a morte, recomendando-se, dessa forma, a distância a quem a tocar, por caso aspirar e prometendo desgraças para quem a tocar, para quem melhor, a cheirar.

Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza mais apreciada quanto mais triste e dolente (...) A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza (...) em graus insensíveis, ao horrivelmente belo. (PRAZ, 1991, p.45).

Nessa perspectiva, verifica-se que a mulher fatal é desenhada com um simulacro: fascinante, meiga, branca, como um lírio, mas que na verdade é terrível, cruel, mortal, pois quem a sente, versos 3 e 4 do poema, “*quem te aspira uma vez sente o delírio, a morte e sonha a paz do Sete-estrela...*”, ou seja, quem a tem está destinado a morrer.

Sobre o significado de Sete-estrela, segundo a bíblia no livro Amós, capítulo 5, versículo 8, temos: “procurai o que faz o Sete-estrela ⁴⁷e o Òrion⁴⁸, e torna a densa trava em manhã e muda o dia em noite; o que chama as águas do mar, e as derrama sôbre a terra. (AMÒS, 5:8). É interessante perceber como o autor brinca com os significados de morte e vida, de sagrado e profano, algo que já foi dito que é bastante peculiar na poética de nosso escritor em estudo. Sobrinho busca muito em seus escritos

⁴⁷ O Sete-estrela é um conjunto de sete estrelas que viajam no espaço numa mesma direção e numa mesma velocidade. DEUS pergunta a Jó se ele poderia juntar tais estrelas.

⁴⁸ A constelação tem o nome do caçador na mitologia grega e é uma das constelações mais evidentes e reconhecíveis no céu.

sinônimos próximas da religião católica, bem como termos que são referência da mitologia e da astrologia.

Dito isso, observar-se a segunda estrofe de Bacante, nos versos 1, 2 e 3 em que o poeta usa as palavras “deserto assírio” e “cabelo negro”: descrevendo uma mulher oriental e que, nas palavras de Praz (1996), o feminino cruel é incorporado pelas luxuosas rainhas orientais, a exemplo, Cleópatra. O referido autor descreve: “É o eterno feminino cruel personificado no cortejo das luxuriosas rainhas orientais de nomes estranhos que desfila em *Masque of Queen Bersabe*, Hérodias, Aholibah, Cleópatra, Abigail, Azubah, Ahinoam, Atarah, Semimaris” (PRAZ, 1996, p.213). Ademais, é interessante mencionar o fato de algumas características físicas que são peculiares a esse tipo de mulher:

Elas personificam uma fatalidade inquietante e exercessem um poder maléfico sobre o homem(...) este negro dominante remete a noite associada às trevas e à obscuridade. (...) Sua beleza e graça ao mesmo tempo que fascinam e intrigam, excluindo toda pureza. (...) Ligado ao negro, o vermelho tem sua importância na iconografia da mulher fatal. Simboliza a extroversão, tendendo à agressão e à provocação. (BRUNEL, 2005, p.146-147).

Ainda sobre a segunda estrofe, tem-se os seguintes versos: “*não cega mais que a luz do teu cabelo, negro, da cor dos halos do martírio, irmão do crime e irmão do pesadelo*”. Nota-se que os cabelos da Bacante são negros e podem cegar, parece ter aqui um paradoxo entre a escuridão (negro) e a luz. Além disso, é preto da cor dos halos, isto é, são auréolas que remetem ao branco, aquilo que é luz e que é angelical. Como esses halos poderiam ser negros? Se notamos um outro paradoxo que é bem reforçado quando se trata da imagem do feminino como algo contraditório tem-se: “*halos do martírio, irmão do crime e irmão do pesadelo*”. ou seja, os cabelos da Bacante são círculos de luz (negro?), do martírio, do sofrimento. Segundo o dicionário de Símbolos, luz tem significado bem peculiar, pois “a luz é relacionada com a obscuridade”, ou seja, na própria luz é possível encontrar-se o escuro. Ademais, o eu-lírico reforça a ideia de perdição (fatalidade), que essa mulher é com as palavras: crime e pesadelo.

Verifica-se, ainda, que, na terceira estrofe, o autor fala sobre as formas dessa mulher-bacante: nas formas lembra jaspes⁴⁹ e alabastros, duas pedras, a última possui uma aparência translúcida, tal como o mármore, branco fazendo mais uma vez

⁴⁹ Pedra que se acredita possuidora de certa influência em ginecologia: símbolo do parto.

referência a mulher descrita pelos parnasianos e pelos simbolistas em seus poemas, com um ideal de beleza e perdição. A mulher branca, por vezes pálida, quase morta, é a musa eterna desses poetas. Sant'ana (1993) afirma que os poetas desse período “esculpem” suas mulheres com a deusa de mármore, “nua e fria”. Além disso, jaspe é uma pedra que também tem ligação como o deus Dionísio (Baco), algo bem relacionado com nossa sacerdotisa, bacante. Outro aspecto que chama a atenção é o feito de essa bacante também lembrar: “*estátuas de hemadriadas*⁵⁰*chorosas*, ou seja, ninfas. Sobre as ninfas, observar-se a seguinte citação que faz referência com a morte:

Ninfa é a mulher que, a rigor, ainda não é mulher e, se levarmos a sério a hipótese do coveiro que se pronuncia na peça, nem chegou a ser posto que, quando morta, já não pode ser mulher. A correspondência entre a suspensão da ninfa (nem bem mulher) e a morta (não mais mulher) vem à tona nos raciocínios do coveiro, um dos mais importantes da peça. (...) Ele vê o significante mulher como algo que se pode dizer do vivente, não do corpo morto que está fora das relações, inútil e fora de qualquer. (TIBURI, 2010, p.4).

Na última estrofe, o eu lírico fala dos seios da bacante que são como “pérolas”, fazendo mais uma vez referência a cor dessa mulher, branca, corroborada pelo segundo verso da mesma estrofe: “*da brancura das brancas nebulosas*”, ou seja, aqui o poeta faz uso da aliteração para dar ênfase a cor dessa mulher, bem como afirma que ela (mulher-bacante) lembra as brancas nuvens.

Dessa forma, Maranhão Sobrinho enfatiza que ela é bem branca, talvez pálida, como pode-se notar que “a mulher fatal típica é pálida”. (PRAZ, 1996 p. 204) e como sendo fatal, é o mal responsável pelo infortúnio, pois essa bacante possuía mais uma vez o cheiro, *o aroma da luxúria e do Levante*⁵¹. Entende-se aqui que a palavra levante pode ser interpretada como rebelião ou motim, mas também como região correspondente a Ásia ocidental, já que foi sinalizado com letra maiúscula, confirmando que se trata do nome de um lugar e dando a entender sobre a origem dessa figura feminina como sendo, mais uma vez, uma mulher oriental e, como outras mulheres orientais, eternizadas na literatura, como sinônimo do mal. Enfatiza-se isso com as palavras de Praz (1996, p.202) “...é sempre o mesmo tipo da beleza dissoluta, imperiosa e cruel (...) é uma mulher cruel e fatal, que enfeitiça por vingança. (...) é beleza dolorosa, delicadamente romântica”.

⁵⁰ Ninfa dos bosques que tinha o destino preso à vida de certas árvores.

⁵¹ lugar do horizonte onde o Sol se levanta (um dos quatro pontos cardeais); nascente, oriente, este.

A Bacante aqui personificada na visão da mulher fatal endossa a ideia, assim como em Rainho do mal, de uma figura maléfica (fatal), mas diferente de Rainha do Mal, Maranhão Sobrinho traz essa mulher (bacante), por assim dizer, com a idealização da morte, contudo de maneira mais sutil e imensamente prazerosa, pois o autor sempre busca fazer analogia de algo que remete a luz, ao Oriente (Ásia) e fazendo referências mitologias entorno dessa figura da mulher.

4.1.5 Salomé

Antes de começar a adentrar na análise do poema Salomé⁵², de nosso escritor em estudo, é imprescindível fazer um preâmbulo acerca dessa figura feminina muito emblemática nos textos finisseculares, haja vista que ela foi eleita a musa dos artistas decadentistas. “Ela tornava-se, de algum modo, a divindade simbólica da indestrutível Luxúria, deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita”. (PRAZ, 1991, p.269).

Há na história da pintura e da literatura uma veneração incondicional à figura de Salomé. Ela encarna todo mal e volúpia dentro da arte do final do século XIX e início do século XX. É unânime dizer que quase todos os artistas, nesse período, tenham rendido homenagens em pinturas e em escritos sobre a suntuosa, sedutora, caprichosa e voluptuosa, dançarina Salomé⁵³.

Salomé só existe porque foi o instrumento da morte de um santo. Mas ela tem uma outra significação, que explica bem sua escandalosa valorização: exibe o poder diabólico da sedução feminina e a impureza da dança, dois temas caros aos pregadores. Se é lógico mostrar o encanto e a graça como as piores armadilhas do Demônio, por outro lado a iconografia de Salomé sempre corre o risco de derrapagem, e isto muito antes dos estetas perversos do final do século XIX: a beleza da jovem pode eclipsar a santidade de João. (ORSINI, 1996, p.129-130).

A figura de Salomé foi muito enaltecida também no teatro⁵⁴, por conta da peça escrita de mesmo nome, por Oscar Wilde em 1892: “A voluptuosa e bela dançarina da

⁵² Passado o sábado, Maria Madalena e Maria, a mãe de Tiago, e Salomé compram perfumes para embalsamar o corpo de Jesus. (MARCOS 16: 1).

⁵³ O nome Salomé (significando “a Pacífica” ou a “Pacificadora”) -também o nome da cruel irmã de Herodes o Grande, e ainda o de uma das “Santas mulheres” -foi dado por Flávio Josefo, que especifica o lugar dos martírios (Macaerus) e desenvolve a bibliografia da Salomé histórica, isto é, da filha de Herodíade e de Herodes-Felipe, meio irmão de Antipas. (BRUNEL, 2005, p.806).

⁵⁴ O possível misticismo de Salomé que Wilde compara a Santa Teresa, tudo isso faz dessa peça muito perturbadora uma das mais memoráveis celebrações da filha de Herodíade.

dança dos sete véus apaixonou-se por João Batista, o profeta. Mas todos os seus artifícios são impotentes contra o homem da fé” (WILDE, 2003, p.2).

Salomé possui algo no olhar que hipnotiza quem a ver, tal com o mito de Medusa. A sua dança parecer ser é uma abertura para o infortúnio masculino. “Salomé é antes de tudo uma imagem, um espetáculo: dançarina, beneficia-se de todos os prestígios da cena e está sempre em evidência com a magia...” (ORSINI, 1996, p.129). Ela é a sedutora dançarina oriental que conduz o homem para o caminho do funesto. “A mulher é realmente o futuro do homem-isto é, a morte” (ORSINI, 1996, p.132). É a típica mulher de beleza mortal incorporada pelos artistas como a musa inspiradora. Salomé representou a procissão que foi de mulheres fatais, dentro da literatura de *fin-de-siècle*.

Salomé como mito literário é na realidade uma criação da segunda metade do século XIX- mas essa nova Salomé é, sem dúvida, nutrida por todos aqueles elementos que a tradição e a literatura haviam emprestado ao tema bíblico. A figura de Salomé se solta, então de forma espetacular da história e da iconografia religiosas para evoluir sozinha e encarnar o arquétipo da mulher fatal adorada e execrada, fascinante e terrível, uma deusa de grande beleza e luxúria. (BRUNEL,2005, p.807).

Dito isto sobre a imagem de Salomé dentro dos textos literários finiseculares, partir-se para o poema de Maranhão Sobrinho e se conduz no intento de, nesses versos, desenhar a Salomé de nosso poeta. Apresenta-se, a seguir, o poema completo:

Salomé

Sob o raro esplendor da tua mão direita,
de joelhos, atravesso os saibros da existência,
pela senda cruel das lágrimas, estreita
demais, para conter minha dor na eminência!

Áurea Porta do Céu onde o arrebol se deita
possuis dos astros bons a luz, a vida, a essência!
Os teus seios em flor, que o meu beijo respeita,
são dois róseos rosais em rósea florescência...

Há no teu triste olhar a névoa azul dos mitos
e o vivo resplendor das auroras supremas
que incendeiam, no céu, os vergéis de eucaliptos...

Só tu enches de sol minhas crenças remissas,
E lembra o teu candor, que me traz sob algemas,
Hóstias, círios, altar, turíbulos e missas!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1999.p. 51)

No primeiro verso do poema é apresentada uma característica bem peculiar dessa mulher e muito próxima de como ela foi representada em outros escritos: “*Sob o raro esplendor da tua mão direita*”. A palavra esplendor nos dá a impressão de luxo, de algo de grande brilho, uma suntuosidade, atributo típico dessa mulher. Além disso, “essas mulheres fatias brilham como todo o esplendor lúgubre dos cometas: são iguais a “estrelas flamejantes”. (PRAZ, 1991, p.181). Esse esplendor é ainda mais realçado quando temos o uso do adjetivo *raro*. Portanto, não é um brilho qualquer que emana dessa figura, ou melhor o brilha que sai da mão direita⁵⁵ dessa mulher. Existe algo bem particular quando o autor faz uso da expressão *mão direita*, pois é uma forma de demonstrar que ela exerce algum tipo de poder e/ou fascínio sob esse eu lírico. Salomé parece ser aqui exibida como uma deusa, sobre isso vejamos o que Sant’anna (1993), afirma:

Na vida, isso corresponde à relação entre uma mulher de características marcadas (arquetipicamente bem definidas) e um homem menos afirmado, arquetipicamente vago. Pedraza continua seu estudo sobre os arquétipos na mitologia greco-romana e fala da identidade que existe entre essa mulher forte (deusa), enquanto mãe forte, e o homem fraco, enquanto pai fraco, dominado pela mãe fálica, possessiva.

Nesse mesmo trecho, o eu lírico parece estar em uma posição de submissão e de perplexidade diante de rara magnificência, colocação essa que é comprovada pelo uso do advérbio *sob*: “*localização espacial inferior a outra; embaixo de*”. (AURÉLIO, 2010). É válido observar que o eu lírico encontra-se embaixo ou sob o domínio dessa mulher esplêndida.

Essa ideia de estar em posição de subserviência é endossada mais ainda com o verso a seguir: “*de joelhos, atravesso os saibros da existência*”. Aqui observa-se que ele se encontra de joelhos e como um sinal de sacrifício em um terreno argiloso, com a presença de alguns pedregulhos, que é o saibro⁵⁶. Ele parece seguir essa deusa como um devoto que sobe as escadas, com o intuito de agradecer ao santo ou à santa o indulto recebido.

⁵⁵ A mão direita é geralmente mencionada, segundo a Bíblia como um símbolo de poder: “Para que teus amigos sejam libertados, salva-nos com a mão direita e responde-nos (Salmos, 60: 7); “Tua mão direita te ensine prodígios; tuas flechas agudas vão acertar o coração dos teus inimigos; a teus pés vão cair os povos” (Salmos, 45:6).

⁵⁶ Uma areia grossa de comer avermelhada, misturada com argila.

Já foi dito anteriormente que a argila tem uma simbologia bem interessante porque ela representa a vida, a criação. Além disso, a cor desse terreno de saibro (argila) é avermelhada, o que também corrobora com o princípio da vida. “Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo” ... (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2004, p.944).

Ademais, ao longo do soneto, o poeta vai fazendo algumas referências ao vermelho, mais adiante, pontuam-se algumas dessas alusões. Ainda nesses primeiros versos do primeiro quarteto de Salomé, temos: *“pela senda⁵⁷ cruel das lágrimas, estreita”*, o eu lírico continua com a mesma ideia de ser conduzido por essa mulher por um caminho estreito, cruel e de sofrimento. Nota-se que escritor quer dar ênfase a essa apertada vereda, pois, no final desse verso, ele utiliza o adjetivo estreita (pleonasma). Esse caminho que o eu lírico quer passar é um caminho tortuoso, de difícil acesso e de barro (saibro/vermelho). Essa passagem parecer ser dolorida (*cruel das lágrimas/demais*) de atravessar, pois, é *“demais, para conter minha dor na eminência!”*. Já que ser conduzido pela mão direita dessa esplendorosa Salomé é um caminho tortuoso que está por vir (eminência), parece ser inevitável o eu lírico não ser conduzido a atravessar essa passagem (uma vida de dor) tão estreita.

É importante ressaltar que a escrita de Maranhão Sobrinho é construída por inúmeras referências (símbolos) da tradição cristão e que o religioso e profano são marcas registradas do poeta, tal como o Barroco (cultismo) fez, essa antítese é algo bem latente nos escritos de nosso aedo, portanto, as premissas cristãs se fazem, muitas vezes, necessárias para explicar essa tessitura paradoxal de nosso escritor. “E aqui temos a primeira das duas grandes linhas mestras que parecem conduzir a poesia de Maranhão Sobrinho neste Papéis Velhos: o misticismo, apoiado na fé cristã, mais precisamente, católica” (SOBRINHO *apud* PINTO, 1999, p.25).

Exemplificando o que foi mencionado acima, observa-se, na abertura da segunda estrofe do poema: *“Áurea Porta do Céu onde o arrebol se deita”*, nesse trecho, as palavras Porta do Céu estão escritas em letra maiúscula, fazendo uma menção ao nome de algum lugar (Jerusalém⁵⁸). Outrossim, a palavra áurea remete ao brilho, a algo

⁵⁷ Caminho estreito; vereda; rumo.

⁵⁸ Esta porta é uma das mais importantes de Jerusalém. Se encontra no lado leste e olha para o Jardim das Oliveiras. Por esta porta se entrava, no tempo de Jesus, no espaço externo da entrada do Templo. Ela é chamada também de “Porta Oriental”, localizada em direção ao oriente, onde nasce o sol, por isso

glorioso, a algo esplendoroso. Atributo este que já foi dito no primeiro verso do soneto sobre essa mulher de *“raro esplendor”*. Aprofundando mais, verifica-se que essa Áurea Porta do Céu fica em uma região do oriente médio (Jerusalém), uma terra sagrada para os cristãos e que também pode fazer referência a origem de nossa Salomé. “É o eterno feminino cruel personificado no cortejo das luxuriosas rainhas orientais de nomes estranhos”. (PRAZ, 1993, p.213). Orsini (1996, p.127) também afirma algo sobre essa origem oriental:

Ela é a favorita dos haréns imaginários, nomeada por último, como a síntese e o resultado de todas, no desfile das mulheres cruéis do passado. Podemos imaginá-la como uma moça suntuosamente trajada à oriental, dançando de maneira lasciva ou segurando entre as mãos um prato onde sustém a cabeça cortada do último profeta de Israel.

Sobre esse mesmo verso, observa-se que a palavra *“arrebol”* cujo significado remete a cor do crepúsculo, que por sua vez remete ao vermelho (ou dourado) e como feito referência na análise do poema de Santa, a palavra crepúsculo conota também à “definição de decadência, de fingimento”. Além disso, uma das características das mulheres fatais dentro da literatura simbolista decadentista é de ser crepuscular (decadência e simulacro).

Esta emergência de Salomé durante o período decadente e simbolista-Salomé é mais decadente do que simbolista, pela sua sanguinolenta história de mau gosto e seus requintes crepusculares, face aos quais João mais parece um bárbaro-é explicada, sem dúvida, pelo fato de ela, melhor do que qualquer outra, resumir em si todos os traços da mulher fatal como a obsessão dominante de uma época. (BRUNEL, 2005, p.810).

Prosseguindo com o estudo sobre o poema Salomé, nota-se, ainda sobre esse quarteto, o seguinte verso: *“possuis dos astros bons a luz, a vida, a essência!”*. Compreende-se que o poeta a descreve a mulher como um astro, uma estrela, um cometa que possui luz própria ou, metaforicamente, ela é uma pessoa que é eminente tal como uma estrela que se ilumina no palco, aqui usamos essa expressão por se tratar talvez da Salomé dançarina ou de outra atriz, que estivesse em uma apresentação teatral. Algo também que não podemos deixar de mencionar é o fato de que a mulher fatal, aqui encarnada na figura de Salomé, é enfeitada por joias, adornos, ornamentos, instrumentos que, segundo Baudelaire, são artifícios para ludibriar o homem.

é chamada também de “Porta Dourada”, porque durante o dia é iluminada, aparecendo sempre clara e brilhante, é a porta pela qual, muitos israelitas acreditam que entrará o Messias, o Rei da Glória. Percebe-se, então, a importância desta porta Áurea, ou bela, ou da misericórdia, como comumente é chamada.

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra: mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? (BAUDELAIRE, 1996, p.58-59).

Outro aspecto que se fala sobre esse verso é o uso da palavra *vida*, ligada ao processo de nascimento, criação, símbolo que estar próximo a ideia de mulher ou melhor de mãe, “que se manifesta e essa Força é o princípio espiritual expresso em forma feminina”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.581). A mulher tem, em sua essência, o dom da criação, da vida e da morte também. Ela é a origem de tudo. “Senhora dos nascimentos (...) é a protetora da vida (...), mas se por um lado é capaz de dar a vida, por outro ela sabe retomá-la”. (BRUNEL, 2005, p.506).

Continuando nessa mesma estrofe, o eu lírico descreve os seios dessa mulher como flor “*Os teus seios em flor, que o meu beijo respeita*”. A palavra seio tem uma conotação bastante feminina e maternal, sobretudo, a um “respeito” extremo por essa parte do corpo da mulher, o seio é a sacralidade feminina, já que: “O seio é sobretudo símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.809). Por outro lado, é o objeto que desperta desejo. Os seios também delimitam a estranheza entre os corpos masculinos e feminino, a falta em um é a medida “pelo próprio fato dessa limitação”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.809).

Ao falar que os seios estão em flor, é criada a imagem de que eles estão abertos, ou melhor, à mostra, tal como uma flor aberta em seu esplendor, despertando o desejo de beijá-los, já que o eu lírico afirma que “*o meu beijo respeita*”, ou seja, aqui nota-se o desejo reprimido de oscular esses seios, pois o eu lírico tem respeito, não ousa beijar os seios dessa mulher. Por quê? De quem são esses seios à mostra? Da prostituta na rua? Da atriz no palco? Ou da mãe ao amamentar ou no banho?

O poeta continua o verso a seguir descrevendo como são esses seios que estão visíveis: “*são dois róseos rosais em rósea florescência*”. Temos aqui a presença da figura de linguagem, aliteração com o intuito de enfatizar a aparência desse seio, róseos, rosais, ambas palavras remetem a rosa, “formosa por sua beleza sua forma e seu perfume”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.788).

Outro aspecto que se deve citar é o fato de a rosa⁵⁹, citada nesse tipo de escrito, na maioria das vezes ser vermelha e tem espinhos. Outro ponto que já dissemos é que o vermelho parece sutilmente nesse poema de Maranhão Sobrinho, em algumas passagens. Além disso, na maioria dos textos desse período, os termos flores/ rosa/ lírio/ narciso fazem alusão à mulher, ao corpo dela ou aquilo que ela possa vir simbolizar, ‘rosa branca entre os espinhos’, uma flor fria, flor vencida, flor sem seiva/que mais parecia uma virgem morta”. (SANT’ANNA, 1993, p,157). O poeta termina esse verso ainda com o recurso estilístico da aliteração “*rósea florescência*”, ou seja, os seios dessa Salomé são duas rosas (perfume e cor) que exalam o vigor (florescência).

No primeiro terceto do poema em análise, o eu lírico diz que: “*Há no teu triste olhar a névoa azul dos mitos*, notamos que “os olhos cintilavam de uma terrível expressão”, (PRAZ, 1993, p.183). Os dessa mulher são tristes, mas também trazem algo pardacento, ou melhor, obscuro, difícil de enxergar como uma névoa. Igualmente, essa névoa é azul, segundo o Dicionário de Símbolos (2005), essa cor traz uma simbologia bem interessante, pois:

O azul é mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência (...) O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.107)

Corroborando com aquilo que o *azul* representa mais a palavra *névoa*, temos a palavra *mito*⁶⁰, que é uma tentativa de simular a verdade, de contar uma história a partir de fenômenos não comprovados cientificamente. “Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.612). Aqui pode-se observar que existe uma simulação no olhar dessa mulher, um simulacro. Ela não transmite a verdade, ou pelo menos uma parte dessa verdade. É a Salomé de “olhar indecifrável”.

No próximo verso, o eu lírico continua descrevendo esse olhar como “*vivo resplendor das auroras supremas*”, isto é, com uma claridade das primeiras horas da manhã, aqui o autor tem, mais uma vez, a intenção de enfatizar esse olhar, visto que

⁵⁹ A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro... A rosa como flor, do amor puro... A rosa como flor do amor de amor substitui o lótus egípcio e o narciso grego.

⁶⁰ relato fantástico de tradição oral, ger. protagonizado por seres que encarnam as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda.

os termos *resplendor* e *aurora* possuem a mesma significação, já que representam a luz extrema, isso já foi dito anteriormente nesse poema. Essa ideia é novamente reforçada com a palavra *suprema*, que remete a algo superior algo divino, ou seja, se estar diante de uma radiante e divina mulher. O retrato da beleza suprema. Essa imagem de luz gloriosa que emana desse olhar finda com incêndios: “*que incendeiam, no céu, os vergéis de eucaliptos*”. O olhar dela tem o poder de destruição quem a ver pode estar condenado ao infortúnio. “É uma imagem enfeitada (...) topar com ela não é coisa boa; o seu olhar fixo congela o sangue do homem” (PRAZ,1993, p.44), neste caso, incendeia, pega fogo. Um ponto válido de aludir é o fato de o autor utilizar a palavra eucalipto⁶¹, que são plantas que existe uma espécie cuja flor é vermelha, já mencionado aqui a simbologia da flor e do vermelho, também.

Na última parte do poema, o autor utiliza palavras que aludem mais uma vez a luz, a brilho, a calor: “*Só tu enches de sol minhas crenças remissas*”, ou seja, o sol conota a vitalidade, calor, luz, é também a representação do deus. Ele está no centro de tudo e sem ele não há vida. Dessa forma, essa mulher enche de luz a vida desse eu lírico, ela é a deusa, a soberana é o astro-rei. Esse sol que brilha também pode queimar, tal como a candura, a castidade dessa Salomé, “*e lembra o teu candor, que me traz sob algemas*”. Observa-se aqui que essa beleza de virgem (candor) o prende (algemas), novamente o eu lírico se encontra em estado submissão a essa mulher. Ele está preso a ela.

E de forma apoteótica, o último verso se faz em um encadeamento de termos que são comuns da igreja católica: “*hóstias, círios, altar, turíbulos e missas!*” Cada uma dessas palavras tem um significado ligado a realização de uma missa, pois a *hóstia* é o pão consagrado que é oferecido aos fiéis quase no término da missa, *círios*, são grandes velas de cera, *altar* local onde geralmente fica as imagens dos santos e das santas, ou também é um local para sacrifícios, *turíbulos* são incensários utilizados em celebrações da igreja católica e *missa*⁶² a celebração eucarística.

Sendo assim, pode-se depreender que mais uma vez verificou essa amálgama entre o profano e o religioso, entre o bem e o mal, entre a santa e o demônio muito forte

⁶¹ O significado espiritual do eucalipto tem a ver com a divisão do submundo, da Terra e do céu. Além disso, ele simboliza purificação, semelhante à sálvia, que limpa qualquer energia negativa no espaço em que é queimado. A planta também pode ser usada para boa saúde e proteção.

⁶² na Igreja católica, celebração da Eucaristia (sacrifício do corpo e do sangue de Jesus Cristo), feita no altar pelo ministério de um sacerdote

nos poemas de Maranhão Sobrinho, aspecto esse que foi representado pelo poema em estudo, Salomé.

Dessa forma, pretendeu-se nesse capítulo apresentar de maneira sucinta um estudo acerca da visão da mulher nos poemas de Maranhão Sobrinho e, para isso, teceu-se assim algumas observações acerca do emaranhar-se entre o profano e o religioso (anjo/diabo), a figura da mulher mãe com o poema *Santa*, de Rainha do Mal e Bacante se traçou um desenho sobre a visão da mulher fatal e de Salomé, buscou-se também apontar aspectos dicotômicos na escrita do autor quando ele revela essa mulher com aparências de maléfica de maneira charmosa e glamurosa, mas com características bastante religiosas, perfazendo, assim, um caminho de bifurcações entre a adoração à Virgem Maria e o culto a Satã.

Considerações finais

Ao longo desse estudo, traçou-se um percurso histórico e literário acerca do surgimento do Simbolismo decadentista. Ressalta-se que se usou, no decorrer de toda essa pesquisa, a aglutinação dessas duas estéticas como sendo uma, embora saibasse que alguns teóricos utilizam o Decadentismo como sendo uma estética literária e o Simbolismo como outra. Contudo também, há aqueles estudiosos que afirmam tratar de ser a mesma coisa. Foi também utilizado para esse estudo, de forma muito *en passant*, a teoria dos arquétipos de Jung para elucidar alguns pontos acerca da visão das mulheres nos textos de fim de século, haja vista o quantitativo significado de símbolos mencionados durante o estudo dos poemas para designar a figura da mulher.

Outrossim, buscou-se fazer um resgate das principais concepções da estética simbolista decadentista, percorrendo por alguns conceitos sobre esse momento, tanto literário quanto histórico. Traçou-se um perfil de algumas figuras que surgiram ao longo desse momento, que foram: o **flâneur**, o **dândi** e, principalmente, a imagem da **mulher fatal**, que foi pano de fundo para uma investigação científica feita sobre os escritos de Maranhão Sobrinho.

Ademais, trouxe-se à baila, para compor essa averiguação, o contexto histórico e literário do Brasil do início do século XX e o processo de urbanização das cidades, principalmente, da cidade do Rio de Janeiro, período que ficou conhecido com *a Belle Époque tropical*. Além disso, se fez necessário resgatar, durante esse estudo, dois escritores que foram muito importantes nesse momento literário: **João do Rio** e **Elyzio de Carvalho**.

Esse mergulho histórico no surgimento do Simbolismo decadentismo no mundo e no processo de modernização das cidades no Brasil foi como forma de balizar, também as análises feitas nos poemas de Maranhão Sobrinho: **Santa**, **Rainha do Mal**, **Bacante e Salomé**, cujo cenário foi a visão da mulher nesse poeta que perpassou pelas imagens eleita de: o **anjo/diabo**, **a mulher fatal**, **a mulher morta**, **a mulher mãe e outras visões (lésbica e a prostituta)**.

Também fez-se um preâmbulo sobre o surgimento das primeiras manifestações literárias do Simbolismo decadentista no Maranhão no final do século XIX e início do século XX, onde situa-se para efeito de estudo nosso autor em evidência, Maranhão

Sobrinho. Apresentou-se também dois grandes autores desse período literário no Maranhão: **Francisco Frutuoso Ferreira** e **Inácio Xavier de Carvalho**, cuja obra e vida ainda permanecem de forma obscura e que, portanto, observou-se que precisa de mais estudos e enaltecimento acerca de suas produções literárias, a fim de que possa vislumbrar um reconhecimento para tão merecida e ainda incógnita literatura maranhense, sobretudo, do início do século XX.

Esse ponto sobre revisitar os dois autores em questão, Frutuoso Ferreira e Xavier de Carvalho, proporcionou um encantamento e, ao mesmo tempo, uma inquietação sobre a produção poética dos dois poetas que, infelizmente, o primeiro deles não teve livro algum que se tenha publicado. Além disso, o poeta referido traz uma poesia rica, cheia de símbolos, de referência ao cosmo, de neologismos e uma questão pertinente sobre o ser e a finitudes das coisas, merecendo, portanto, uma investigação científica futura.

O outro poeta, I. Xavier de Carvalho, recebeu apenas um estudo mais recente da pesquisadora **Patrícia Durans** e que, segundo as pesquisas realizadas para conter esse texto, foi um dos primeiros poetas a trazer a ideia de grotesco para a poesia brasileira, além de utilizar uma linguagem, por assim dizer, macabra ao compor seus versos cheios de referência como: *cadáver, éter, cova, nojo, noivas mortas* entre outros termos. Além disso, esta pesquisa trouxe a baila fatos sobre a obra poética de Xavier de Carvalho, pouco revelados, o fato de o autor ter sido o primeiro a introdução esse tipo de linguagem dentro do texto poética, na literatura brasileira e não como consagrado Augusto dos Anjos, pelo feito. É de suma importância exaltar e apreciar a produção literária desse autor e referendar sempre sua importância para a literatura maranhense e brasileira.

Destaca-se, ainda, a importância de revisitar essas imagens/arquétipos da mulher, como forma de afirmar e reafirmar aquilo que Orsini chamou de misógina na literatura. As inúmeras obras de arte dedicadas a retratar a mulher como a energia funesta, como **carne, a morte e o diabo** na literatura finissecular. Além disso, foi primordial resgatar essas visões da mulher dentro da literatura simbolista decadentista para que pudesse percorrer a trilha analítica para compreender como Maranhão Sobrinho desenvolveu essa ideia de mulher em seus poemas. É obvio que o autor realçou muito essa mistura entre o anjo e o diabo, entre o profano e a religioso, que, por vezes, culminava no ideal de amor que, por outro lado, convertia-se na figura da

grande Mãe, que o acolhia ora como Santa mundana, ora como a Rainha do Mal, ora como a sedutora Bacante, ora como a suntuosa Salomé. Na verdade, o que nosso autor criava era uma atmosfera mística em seus poemas para realizar um tipo de adoração entre à Virgem Maria e o culto a Satã.

Ademais, destaca-se que essa visão, por assim dizer, paradoxal embutido na imagem da mulher dentro das Artes e, sobretudo, na literatura finissecular, foi algo bastante recorrente e que parece estar entrelaçado com o contexto social, histórico, e econômico e política que a mulher estava mergulhada. Os movimentos sufragistas, a saída dessa mulher das casas, a emancipação financeira feminina deu a essa mulher do início do século XX um caráter de sujeito, sem completo, individuo completo de seus direitos e, principalmente participe de sua própria história.

Ainda sobre Maranhão Sobrinho, é importante salientar que foi ao lado dos outros dois poetas mencionados acima, uma tríade ímpar do Simbolismo decadentista na literatura maranhense e que, excepcionalmente, também não logrou êxito no cânone literário local e muito menos nacional. Embora seja válido registrar que o poeta possui algumas publicações, estudos e até homenagens feitas em território amazonense, local onde o poeta faleceu.

Ressalta-se que quando se volta ao passado, que foi uma tentativa também, proposta nessa pesquisa, é na tentativa de compreender o presente, assim, percebe-se que certos artistas foram incompreendidos pelo momento que viveram, talvez tenha sido o caso do nosso José Américo dos Albuquerque Maranhão Sobrinho. Quando se volta ao antigo é uma forma também de prestar as homenagens não dadas em vida a esse autor tão intrigante e fascinante, um verdadeiro “poeta maldito”, no bom sentido. Maranhão Sobrinho foi um poeta que despertou o feio, o belo, a perversão, a retração, a dor, o prazer, o satânico e o religioso dentro de uma poética marcada por uma dor existencial de um gênio que buscava aquietar a alma tão soluçante.

Alguns estudos, ao passar do tempo, têm indicado um desempenho maior em visitar e revisitar a obra de Maranhão Sobrinho e de outros escritores não tão conhecidos assim, com o intuito de reviver aquilo que outrora o próprio autor perseguia – o reconhecimento pelos seus conterrâneos, e, parafraseando algo que foi dito sobre Sobrinho de que: ninguém parece dar conta de ver, de enaltecer e de publicar o riquíssimo acervo literário que esse poeta possui. Aliás, ao buscar adentra-se nesses

papéis velhos “quase” roídos pelo tempo é um esforço por iluminar aquilo que precisa estar iluminado, que é a obra riquíssima desse genial Mallarmé maranhense.

Portanto, esse presente estudo teve, como intenção também, oferecer bases para estudos mais cômicos sobre a poética de Sobrinho, e, principalmente, de enaltecer sempre a literatura maranhense em toda o esplendor que ela possui. Além de deixar um registro para estudo mais vindouros acerca da produção literária maranhense.

Ademais, essa investigação científica pretendeu contribuir para os estudos em teoria da literatura, memória e, especialmente, em literatura maranhense do século XX, além de ressaltar as relações antagônicas que permearam a visão da mulher, sobretudo, em textos de *fin-de-siècle*, buscando assim enaltecer, também, os poetas que tiveram sua trajetória literária silenciada por uma incompreensão do momento, por estarem talvez *avance dans le siècle*. Assim como os poetas videntes, Maranhão Sobrinho, deixa esse legado poético como forma de buscar o aplauso e o reconhecimento que tanto almejou em vida. Aqui o tributo feito para ele foi através do resgate de alguns poemas que traçam um percurso poético entre a adoração à Virgem Maria e o culto a Satã.

Referências bibliográficas

ABRANTES, Elisabeth Silva. **A moça educada**: mulher, dote e instrução em São Luís na Primeira República. São Luís: Eduema, 2015.

_____. **Fazendo Gênero no Maranhão**: estudos sobre mulheres e relações de gênero (século XIX e XX). São Luís: Eduema, 2010.

ADLER, Laure. **Os bordéis franceses (1830-1930)**. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.

AMARAL, J. J. F. **Como fazer uma pesquisa bibliográfica**. Fortaleza, CE: Universidade Federal do Ceará, 2007. Disponível em: <<http://200.17.137.109:8081/xiscanoe/courses-1/mentoring/tutoring/Como%20fazer%20pesquisa%20bibliografica.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2022.

ARAUJO, Antônio de Martins. **Maranhão Sobrinho**: um jogo de dados. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/6/025.pdf>. Acesso: 01 de agosto de 2022.

ARAUJO, Samara Santos. **Portugal e Brasil em diálogo**: um estudo da poesia de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho à luz da Literatura Comparada. 209f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

_____. **O simbolismo no Maranhão**: uma análise das obras de Maranhão Sobrinho e Frutuoso Ferreira. 70 f. Monografia (Graduação)-Universidade Federal do Maranhão, Curso de Letras, 2011.

_____. **O ideal perdido nos versos satânicos de Maranhão Sobrinho**. Cadernos Zymmunt, 2018. Disponível em: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/8544>>. Acesso em: 31 de julho de 2022.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **A ideologia da decadência**: leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão. Rio de Janeiro: Casa 8/fua, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros poesia da fase simbolista**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1963.

BAUDELAIRE, **Sobre a modernidade**. Org: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Org. Trad: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BORRALHO, José Henrique de Paula. **Terra e céu de nostalgia: tradição e identidade em São Luís do Maranhão**. São Luís: Café e Lápis, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo na poesia**. 6ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. **O cânone nacional: os livros e a escola do tempo**. São Paulo, Editora Objetiva, 1994.

BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo**. Campinas, SP: Unicamp, 1991.

_____. **A vida literária no Brasil 1900**. 4ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BRASIL, Assis. **A poesia maranhense no século XX**. Antologia. Rio de Janeiro: Imago ed, São Luís, Sioge, 1994.

BUCHENAU, Ana Izabel Aliaga. A educação da Sofia de Rousseau e da Lotte de Goethe: pode o Romantismo ser reacionário. Disponível em: <<http://cogitomagister.blogspot.com/2013/05/texto-de-junho-educacao-da-sofia-de.html>>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

CARVALHO, Inácio Xavier. **Missas Negras**. 3ª edição. São Luís: AML/ EDUEMA, 2021.

CERVO, A. L. BERVIAN, P. **A Metodologia científica**. São Paulo, SP: Prentice Hall, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. 24ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORRÊA, Dinancy. **Da literatura maranhense: o romance do século XX**. São Luís, Editora Uema, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.

CASTRO, Kyssyan. **Maranhão Sobrinho**: o poeta maldito de Atenas. Guaratinguetá/SP, Penalux, 2019.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças, MUCCI, Latuf Isaias. **Fulgurações**: parcerias textuais e o decadentismo. Org. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças, Corrêa, Irineu E. Jones. **O Labirinto finissecular e as ideias do esteta**: ensaios críticos. Org. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. (Eds.). **The sage handbook of qualitative research**. Thousands Oaks, CA: Sag, 2005.

DIAS, Ana Carolina Esteves. **Guia**: como elaborar uma revisão bibliográfica. Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais: São José dos Campos, 2016.

DURANS, Patrícia Raquel Lobato. **Os novos atenienses e o imaginário de decadência**: as representações em Missas negras de Inácio Xavier de Carvalho. 2009. 72f Monografia (Especialização)- Universidade Federal do Maranhão, Curso de Língua Portuguesa. São Luís, 2009.

ECO, Humberto. **História da Beleza**. Org. Trad: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2014.

FARIA, Gentil. **A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira**. São Paulo: Pannartz, 1988.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009. 164 p.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FURTADO, Maria Silva Antunes. **O decadentismo e a Lítania da Velha: uma leitura a partir da psicanálise**. 1ª ed. São Luís: [s.n], 2002.

GALLICK, Sarah. **O livro das santas**. Trad: Laura Texeira Motta. São Paulo: Fontanar, 2017.

GODO, Carlos. **O Tarô de Marselha**. São Paulo: Pensamento, 2006.

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa qualitativa: TIPOS FUNDAMENTAIS**. Revista de Administração de Empresas: São Paulo, 1995.

GOOGLE IMAGEM. 2016. Disponível em: http://www.editoravaler.com.br/index.php?route=product/product&product_id=1063. Acesso em: 6 de setembro de 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed Centauro, 2004.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JUNG, C. G. **Quatro arquétipos: mãe, renascimento, espírito, trickster**. Trad: Gentil Avelino Titon. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

JUNKES, Lauro. **Roteiro da poesia brasileira. Simbolismo**. São Paulo: Ed. Global, 2006.

LIMA, Cristiane Araujo. **A representação da mulher como a portadora do mal nos contos de João do Rio: duas criaturas, uma mulher excepcional, a amante ideal e a aventura de Rozendo Moura**. 2007.53f Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Maranhão, Curso de Letras. São Luís, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia: literatura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

LÔBO, Antônio. **Os novos atenienses**. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2ª ed, 1970.

LEAL, Antônio Henriques. **Pantheon Maranhense**: ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. 2ª ed Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1987.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. São Luís: Instituto Geia, 2013.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do Dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LÜDKE, Menga; ANDRÈ, Marli E.D.A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Rachaduras e solares e epigonismos provincianos**: sociedade e cultura no Maranhão Neo ateniense: 1890-1930. 2002.140f. Dissertação-Universidade Federal de Pernambuco, Curso de História. Recife, 2002.

MEIRELES, Mário Martins. **Panorama da literatura maranhense**. São Luís: Imprensa Oficial, 1955.

MORAES, Jomar. **Poesia reunida**: Papéis velhos, Estatuetas, Vitórias-régias, Dispersos recolhidos/Maranhão Sobrinho. Org de Jomar Moraes. São Luís: EDUFMA, 2015.

_____. **Apontamentos de Literatura Maranhense**. São Luís: Sioge, 1976.

_____. **Frutuoso Ferreira o poeta devolvido**: pesquisa, crítica textual, introdução e notas. São Luís: Legenda, 1991.

MOISÈS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **A criação literária**. Poesia. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Dicionários de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÈS, Leyla Perrone. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

MUCCI, Isaias Latuf. **Ruína e Simulacro Decadentista**: uma leitura de Il Piacere, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasiliense, 1994.

MURRICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol1. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

NEUMAN, Erich. **A grande mãe**: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2021.

OLIVEIRA, Antonio de. **Maranhão Sobrinho**: notas biobibliográficas. Rio de Janeiro: Revista da Academia de Letras, 1976.

OLIVERIA, Andressa Cristina de. **A presença do mito de Salomé na literatura Simbolista/Decadentista francesa**. Lettres Françaises, São Paulo, n 6 (99-110), 2005. Disponível: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/731>>. Acesso em: 01 de agosto de 2022.

ORSINI, Mireille Dottin. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Trad: Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PINHEIRO, Roseane Arcanjo. **Gênese da imprensa no Maranhão nos séculos XIX e XX**. Portal metodista de periódicos científicos e acadêmicos. São Paulo, n 49 (1-22), 2008. Disponível: <https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/CSO/article/view/760>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2023.

PINTO, Zemaria. **Maranhão Sobrinho, o místico de Satã**. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/zpinto10c.html>. Acesso em: 14/11/21.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**; Trad: Philadelpho Menezes. São Paulo: Unicamp, 1996.

RAMOS, Clóvis. **Inácio Xavier de Carvalho ou Revoltas supremas**: subsídios para o estudo do Simbolismo no Maranhão. São Luís: Sioge, 1986.

_____. **Minha Terra tem palmeiras**. Trovadores Maranhenses. Estudo e antologia. São Luís: Pongeti, 1970.

_____. **Nossos céus tem mais estrelas.** 140 anos de literatura maranhense. Rio de Janeiro: Pongeti, 1974.

_____. **Onde canta o sabiá.** Estudo Histórico-Literário da Poesia do Maranhão. Rio de Janeiro: Pongeti, 1972.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** 2ª tiragem. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc e Inf. Cultural, 1991.

_____. **A mulher e os espelhos.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc e Inf. Cultural, 1990.

_____. **Momento Literário. 1907** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=2144. Acesso em: 27 de maio de 2022.

ROBLES, Marta. **Mulheres, Mitos e Deusas:** o feminino através dos tempos. Trad: William Lagos; Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2018.

ROCHA, Vanda Maria Sousa. **A memória na poesia de Maranhão Sobrinho.** Revista Garrafa, Rio de Janeiro, vol. 9, n 7 (06-26), maio-agosto, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7762>. Acesso em: 31 de julho de 2022.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **O canibalismo amoroso:** o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja. **Literatura e Memória entre os labirintos da cidade:** representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.

SEVCENKO. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SICUTERI, Roberto. **Lilith:** a lua negra. Trad: Norma Telles, J. Adolfo S Gordo- Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SOBRINHO, Maranhão. **Papéis velhos, roídos pela traça do símbolo.** São Luís, Imprensa. Tipografia do Frias, 1908.

_____. **Papéis velhos, roídos pela traça do símbolo.** Organização: Tenório Telles e estudo crítico por Zemaria Pinto. Manaus: Editora Valler, 1999.

TIBURI, Márcia. **Ofélia morta: do discurso à imagem.** Revista Estudos Feministas, Santa Catarina, vol.18 n,2 (301-318), agosto 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/FLkMKc8z7wqcBCKSyHcBrdw/?lang=pt>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

WELLEK, René. Warren, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.** Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Salomé.** Trad: João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2003.



Emitido em 29/11/2023

CÓPIA DE REGISTRO DE MONOGRAFIA Nº 8/2023 - PPGLetras (11.14.44.23)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 29/11/2023 10:59)

JOSÉ HENRIQUE DE PAULA BORRALHO

ASSOCIADO

6936

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sis.sig.uema.br/documentos/> informando seu número:
8, ano: **2023**, tipo: **CÓPIA DE REGISTRO DE MONOGRAFIA**, data de emissão: **29/11/2023** e o código de
verificação: **232a270386**

