



Tendências finisseculares na poesia do Baixo Sul da Bahia: florações e permanências

Gilson Antunes da Silva ¹

RESUMO:

Objetiva-se analisar a presença de tendências finisseculares na poesia do Baixo Sul da Bahia, evidenciando seu cultivo tardio em pleno desenvolvimento modernista. Elege-se como corpus as obras *Rosas de inverno* (1921), de Oscar Pinheiro, *Brumas* (1926), de Cícero de Oliveira Mendes e *Inquietude* (1933), de Nathan Coutinho. Esses autores, apesar de enveredarem por essas correntes literárias, não ficaram presos a uma escola apenas. Portanto, são ecléticos em suas poéticas e finisseculares, no sentido de cultivarem elementos advindos das diferentes estéticas artísticas desse período histórico. As obras são lidas a partir do suporte teórico advindo da Crítica e da Teoria literárias.

PALAVRAS-CHAVE:

Tendências finisseculares;
Poesia;
Baixo Sul da Bahia;
Autores do Baixo Sul;

¹ Doutor em Literatura e Cultura e Mestre em Letras (UFBA), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (FACCEBA), em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (UNIMES), em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (BAHIANA/IPBA), licenciado em Letras (UNEB) e bacharel em Filosofia (UCSal). Professor do Instituto Federal Baiano (Valença), membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM). em Literatura e Cultura. E-mail: gilsonfi@bol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6698-6461>

1 Considerações iniciais

O século XIX representou um momento de grande efervescência de vertentes estéticas, configurando-se, conforme dissera Afrânio Coutinho (2004) como uma verdadeira encruzilhada de correntes literárias. O final desse século é marcado mais fortemente pelos ideais simbolistas que se propagaram pelo século XX, sobretudo nos seus primeiros anos. Segundo Massaud Moisés (1969), não houve outra corrente que se alastrasse tanto pelos quatro cantos do Brasil, esparramando-se “não apenas como fruto dum natural contágio de obra ou de escritores (como sucede noutras épocas literárias), mas duma adesão apaixonada e viva” (MOISÉS, 1969, p. 09). Os focos desse movimento gravitaram em torno de acontecimentos locais, dando margem ao surgimento de revistas, de livros, de tertúlias, de grupos e de agitações ideológicas, configurando um verdadeiro período de euforia (BROCA, 1975).

Além do Simbolismo, as outras correntes estéticas do final do século XIX permaneceram vivas, atravessando também o século seguinte e impactando diretamente nas artes aí produzidas. Durante o período em que os críticos têm denominado de período de transição, circularam traços advindos do Parnasianismo, do Romantismo, do Impressionismo e do Penumbrismo. Nesse momento, aparecem escritores e poetas em cujas obras se infiltram tendências de escolas antagônicas, chocam-se a princípios que se contradizem, sentimentos e emoções que se contrariam. Segundo Rodrigo Otávio Filho (2004), isso se dá porque são atingidos pelas influências e reflexos do fim e do princípio de escolas que se sucedem. Nesse sentido, esses escritores sofrem “de uma inconsciência literária tão compreensível e perdoável, que em nada lhes desmerece o valor global da obra” (OTÁVIO FILHO, 2004, p. 541).

Segundo Darci Damasceno (2004), na primeira metade do século XX, irreconciliáveis, atuam no campo da poesia dois grupos distintos: o dos epígonos parnasianos e o da segunda geração simbolista. Conforme o autor, são ainda tempos de ortodoxia e intransigência. Todavia, a rigidez dos postulados, a observância do cânone e a fidelidade aos mestres iriam ceder ao imperativo do sentimento, à solicitação dos meios expressivos e ao alargamento do campo temático.

Esse momento de transição entre o movimento simbolista e o modernista tem sido denominado pelos historiadores da literatura como penumbrismo. Trata-se dessa zona intermediária, “espécie de terra de ninguém, reflexo de certo ‘dandismo’ [...] fumaça ou poeira do Simbolismo” (OTÁVIO FILHO, 2004, p. 544). Não se trata de uma escola literária, segundo o autor, mas de uma atitude, um movimento

emocional, uma coincidência temática tendente e um acentuado intimismo poético. Foi uma espécie de

flecha de voo lento que, vindo de um decadentismo um tanto mórbido, influenciada por certo nefelibatismo passageiro, e por hermetismo que esteve em moda, atravessasse brilhantemente a zona simbolista para, ao fim do voo, criar e alimentar o Modernismo (OTÁVIO FILHO, 2004, p. 546).

Antonio Candido (2008) denomina esse período como pós-romântico e o circunscreve temporalmente entre os anos 1880 a 1922. De 1880 a 1900 tem-se a busca de equilíbrio bem mais que a ruptura. Enquanto que, a partir de 1900, a literatura produzida nessa fase tem caráter conservador e pode ser pensada como literatura de permanência. Trata-se de uma “literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academicismo” (CANDIDO, 2008, p. 120).

Na Bahia, nesse momento, ainda eram muito fortes as influências das estéticas finisseculares, sobretudo as simbolistas e parnasianas. Em torno do movimento da Nova Cruzada, um dos movimentos mais originais e duradouros da literatura local, agregaram-se os mais ilustres poetas desse período: Arthur de Salles, Álvaro Reis, Roberto Correia, Pedro Kilkerry e Carlos Chiacchio. Esse movimento se estendeu até 1914 e se ramificou pelo interior do estado. Funcionou em sede própria e publicou uma revista com o mesmo nome, que circulou até 1910. Segundo Pedro Calmon (1949), a Nova Cruzada era composta por três ordens de sócios (Neocruzados, Cavaleiros de honra e Cavaleiros beneméritos) e era complementada pela revista.

Para João Carlos Gomes (1979a), o Simbolismo e o Parnasianismo foram duas constantes na poesia baiana mesmo depois do surgimento da revista Arco e Flexa (marco inicial do Modernismo tardio nesse Estado), destacando poetas como Melésio de Paula, Adélia Fonseca, João de Brito, Henrique de Casais, Pinheiro Viegas, Durval de Moraes, Alberto Rebelo, Cícero Mendes, Deraldo Dias, Hildete Favila, Lourdes Bacelar, Lafaiete Spinola, etc. Esses dois movimentos engendram forte resistência no cenário literário na Bahia, sendo um dos elementos responsáveis pelo retardo do surgimento do Modernismo nesse Estado. Conforme Gomes (1979b), o Modernismo veio tarde, “foi de um modo geral mal-assimilado e, num meio literário apático, constituiu muito mais um simples ponto de referência histórica do que uma contribuição cultural dinâmica e renovadora” (GOMES, 1979b, p. 165). Esse movimento irrompe na Bahia apenas em 1928, com a publicação do primeiro volume de Arco e Flexa. Embora o movimento tenha sido deflagrado em 1922, em São Paulo,

a Bahia mantinha-se à margem dessa agitação cultural, cultuando as fórmulas de literatura de transição herdadas do final do século XIX e predominantes nas duas primeiras do século XX. Segundo o crítico supracitado, “o que havia era uma resistência obstinada e sistemática a tudo quanto se confundia com modernidade” (GOMES, 1979b, p.166). O autor aponta duas causas para esse atraso: uma de natureza econômico-social e outra de feições culturais propriamente ditas. A primeira estava ligada à estagnação e ao atraso, o que não permitia à Bahia compreender o sentido das modificações que se estavam processando no bojo do Modernismo. A segunda estava ligada ao marasmo, ao espírito estático do academicismo que se comprazia em cultivar a literatura como um luxo de espírito ou como simples divagação lírica ou boêmia, no encontro ameno dos literatos aconchegados nos cafés que faziam a reputação da inteligência. Além disso, a Bahia, “por suas origens, por suas tradições, por seu apego ao passado, mas principalmente por suas vinculações históricas, tendeu a constituir-se num bastião do conservadorismo” (GOMES, 1979b, p. 169). Ademais, vivia-se apegada aos matizes da literatura oficial, ao soneto devidamente rimado e metrificado, à tradição do verbalismo barroco, da oratória pomposa, abundante.

Quando se volta para os autores do Baixo Sul da Bahia,² flagramos a continuidade dessas estéticas para além do que aconteceu no Estado de modo geral. Objetiva-se, neste texto, analisar a presença das estéticas finisseculares na poesia de autores dessa região da Bahia, evidenciando seu cultivo tardio em meio ao desenvolvimento modernista no resto do país. A partir disso, aponta-se como essas tendências acompanham o desenvolvimento dessas literaturas locais, atravessando todo o século XX. Para tanto, elege-se como corpus de investigação as obras *Rosas de inverno* (1921), de Oscar Pinheiro, *Brumas* (1926), de Cícero de Oliveira Mendes e *Inquietude* (1933), de Nathan Coutinho. Trata-se de autores que nasceram ou moraram no Baixo Sul da Bahia e que se ligam pelo culto aos traços dessas tendências finisseculares. Alguns deles experimentaram a ebulição cultural da belle époque nas capitais do país, como Nathan Coutinho e Cícero Mendes, frequentando os grandes círculos literários e tendo acesso mais direto a outros poetas que alimentavam os elementos das estéticas passadistas. Outros, por sua vez, viveram no interior do Estado, cultivando a poesia entre seus pares, distante dos Cafés e dos debates culturais mais efervescentes nos grandes centros. É o caso de Oscar Pinheiro. Este texto insere-se num projeto mais abrangente, desenvolvido pelo Grupo

² Trata-se de um território que pertencia à antiga Capitania de São Jorge dos Ilhéus e núcleo das primeiras povoações do país. Com uma população de, aproximadamente, 360 mil habitantes, hoje, é formado por 15 municípios: Aratuípe, Cairu, Camamu, Gandu, Ibirapitanga, Igrapiúna, Ituberá, Jaguaripe, Nilo Peçanha, Piraí do Norte, Presidente Tancredo Neves, Taperoá, Teolândia, Valença e Wenceslau Guimarães. Localiza-se na região Nordeste da Bahia, entre as coordenadas geográficas 12° a 15° S e 38,30° a 40° W.

de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano, Campus Valença), cujo objetivo maior consiste em estudar, em diferentes perspectivas, obras e autores das literaturas do Baixo Sul da Bahia.

2 As florações tardias

Dentre esses autores do Baixo Sul que cultivaram as tendências finisseculares, o primeiro a publicar foi Oscar Pinheiro (1895-1936)³ estreando em 1921 com o livro de poemas intitulado *Rosas de inverno: sonetos*, editado pela Imprensa Social (Bahia). Na dedicatória do livro, o leitor já encontra traços do decadentismo e do penumbrismo que irão atravessar toda a obra do autor. Eis a nota que abre o livro: “Nasceram do inverno das minhas desilusões. E como as flores da estação hibernal não têm perfume, também elas não possuem primor de estilo nem pureza de linguagem... são, apenas, expressões doridas de minha alma...” (PINHEIRO, 1995, p. 17). O penumbrismo forma-se a partir da ideia de penumbra, ausência parcial de luz, remetendo à indefinição ou imprecisão dos contornos. Do ponto de vista temático, associa-se à ideia de “uma melancolia agridoce”, aos temas ligados ao cotidiano, a uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do processo e da técnica, traduzida no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos. Trata-se, segundo Norma Goldstein (1983), de um meio-tom formal correlacionado a um processo de meio-tom psicológico. Nessa apresentação, Oscar Pinheiro já sinaliza o meio-tom que domina sua poética, banhado numa potência negativa por meio dos elementos linguísticos aí presentes: “inverno”, “desilusões”, “não têm perfume”, “expressões doridas”. Essa atenuação psicológica (Goldstein, 1983) evidencia a presença de um sentimento de impotência, de negação de si, de castração subjetiva reforçada pela presença reiterada da negativa (“não têm perfume... não possuem primor...”)

Essas “expressões doridas da alma” atravessarão todo o livro, composto por sonetos que abordam temas soturnos como morte, dor e o luto, paixões negativas (orgulho, indiferença, masoquismo), saudade, sonho, melancolia, decadência humana, escapismo e transitoriedade. Em meio a esse matiz negativo, aparece outro grande tema da obra, o amor que, por sua vez, banha-se nesse universo sombrio

³ Nascido na Gamboa do Morro de São Paulo (Cairu, BA), era filho de Adelino Pinheiro e Rosa Pinheiro. Após muitos anos de esquecimento, sua obra foi reavivada em 1981, num trabalho feito por Nathan Coutinho e Vivaldo Cairo. Publicado pela Contemp, o livro *O poeta Oscar Pinheiro* traz ao público uma vasta produção poética do autor, com comentários de Vivaldo Cairo. Na ocasião do centenário de seu nascimento, em 1995, publicou-se o livro *Centenário – 1895/1995, do poeta Oscar Pinheiro*. Já em 2006, o livro intitulado *Tinharé*, com várias crônicas, poemas e novela feitos pelo poeta vem a público, preenchendo uma lacuna da obra de Oscar Pinheiro.

dominado por Thânatos. Os títulos dos sonetos seguem a mesma tônica: “Ocaso”, “Sonho que foge”, “Hora extrema”, “Amor sepulto”, “No outono”, “Agonia”, “Insone”, “Repulsa”, “Caída”, “Último encontro”, ratificando a atmosfera sombria que conduz e atravessa os trinta e quatro textos aí publicados.

A decadência humana aparece representada em vários poemas do livro, evidenciando o olhar pessimista do poeta sobre a vida e, sobretudo, sobre o homem. Em “Ocaso”, o eu-lírico se identifica com o poente para exprimir a tristeza que o domina: “Meu corpo, - múmia de sofreres presa -/Escuto choros pela natureza, /Gritos de angústia, módulos de calma” (PINHEIRO, 1995, p. 20). Em “Estações”, o ser humano é comparado ao inverno (estação predileta do eu poético, como aparece no título do livro): “Holocausto do ser que abençoa e padece!...” (PINHEIRO, 1995, p. 21). Dessa decadência, emerge a autoimagem de um sujeito que bendiz os sentimentos soturnos e mergulha no desconsolo: “Bendita a angústia secular que invade/ O meu futuro tenebroso e incerto!” (PINHEIRO, 1995, p. 24). A partir disso, o sujeito faz uma imersão na negação da vida, identificado com o nada: “Penso, remonto ao meu passado, o estudo/ E volto ao nada em que meu ser confina” (PINHEIRO, 1995, p. 34). O poema abaixo sintetiza esse processo de decadência presente na lira oscariana:

EVOLUÇÃO

Fui flor. Expus a pétala orvalhada
Ao quente sol do imaculado estio.
E à noite, o luar, num ósculo macio,
Descolorou-me a pétala dourada...

Fui pássaro depois. À madrugada,
Na purpurização do arrebol frio,
Voei, cantando, à voz do desvario,
Mas tive a maldição da passarada...

Depois, homem, busquei nos preconceitos
O meu sonho dulcifico de moço
E o remédio eficaz aos meus defeitos.

Tornei-me, enfim a esfinge da tristeza!
Hoje, assemelho-me a um funéreo esboço,
- Espectro, assombro à própria natureza! (PINHEIRO, 1995, p. 40).

Há, no soneto, um processo evolutivo do eu-lírico que se dá às avessas. Ao invés de aperfeiçoar-se nesse movimento, ele caminha para a decadência. Existem, nessa metamorfose negativa, três estágios malogrados. O primeiro é o da flor, símbolo da perfeição espiritual, da harmonia, da infância e do estado edênico. O

segundo é o do pássaro, metáfora da leveza, da liberdade e da juventude. Entre tantas coisas, simboliza as operações da imaginação por sua leveza e instabilidade, esvoaçando de lá para cá, sem métodos e sem consequências (“Voei cantando, à voz do desvario”). Por fim, o terceiro e último é o homem, etapa final dessa evolução para o qual os outros dois convergem. Longe de somar aspectos positivos, o resultado disso é a imagem triste do sujeito: “esfinge da tristeza”, “funéreo esboço”, “espectro”, “assombro”. Há, nesses significantes, uma noção esgarçada e fugidia do humano, como se a sua apreensão fosse impossível.

A lírica inicial de Oscar Pinheiro, apesar de nela existirem outras temáticas, congrega em si traços gerais do Simbolismo, sobretudo no aspecto decadentista que este trazia. Segundo Anna Balakian (1985), a decadência, no sentido simbolista, é o estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte. “Meu ser pranteia desoladamente!” [...] Desespero! Tortura sem cansaço!/ Agonia sem nome que me lança/ Um bafejo de morte em cada passo!...” (PINHEIRO, 1995, p. 30). É um açambarcamento com o eu e com os mistérios de uma fixação interior sobre os limites incompreensíveis da vida e da morte. A decadência fica evidente no excessivo tédio da existência, traduzido na inutilidade do pensamento que desaparecerá com a morte, na impossibilidade de fugir da sensação de temporalidade, na aguda sensibilidade, na tendência a reduzir a vida à inação e ao sonho, no afastamento da corrente principal, na inutilidade do livre arbítrio, na iminência da morte na existência diária do homem, na elevada consciência do vazio em que o homem navega cegamente, na desesperança no destino humano. Isso fica muito evidente no “Poema da vida”, em que o poeta, a partir de seu mundo pessimista, apresenta-nos a realidade também maculada por esse viés de desesperanças, angústia e horrores:

POEMA DA VIDA

Deste meu caos de dúvida e descrença,
eu vejo o mundo, lá por fora, aflito,
num bracejar ciclônico e infinito,
do ódio arrastado pela vaga imensa!

Ouçó, também, do caos, o humano grito
de desespero, de traição, de ofensa,
ecoando numa fria indiferença,
em corações forrados de granito!

Ouçó e vejo, do abismo onde me escondo,
todo esse coro pavoroso, hediondo,
toda essa eterna angústia, repetida

com sorrisos, em dúvidas, em prantos,
compondo, assim, de horrores e de encantos,
o grande poema universal da Vida. (PINHEIRO, 1995, p. 117)

Os traços penumbristas como a presença de meio-tom, o gosto pela nuance, o contorno esfumado, a bruma, a melancolia, a anemia sentimental e a indecisão passeiam pela produção de Oscar Pinheiro, sobretudo em poemas como: “No outono” (“Receberei do luar os beijos e o conselho,/ E em êxtases de amor dulcíficos e puros,/ Fulgirei no esplendor de um ocaso vermelho.” (PINHEIRO, 1995, p. 29)); “Crepúsculo de outono” (“Não há luz, nem calor, nem sol, nem alegria!/ Somente ao longe, exul, soturno, sem beleza,/ Um rio rola em crispações de correnteza...”, (PINHEIRO, 1995, p. 67)); “Esfinge” (“Ilusão multicolor, exalação do etéreo,/ brilhando em noite, em sombra, em paisagem de lenda/ sem feitio e sem nome, a dizer-me que és Vida!” (PINHEIRO, 1995, p. 76)); “Entardecer” (“De tanta coisa triste/ que existe,/ nada me punge tanto/como um entardecer.” (PINHEIRO, 1995, p. 87)); “Noite de inverno” (“E anda a desolação, por cima do telhado,/ lacrimando ilusões, em que me desiludo...” (PINHEIRO, 1995, p. 123)); “Visão crepuscular” (“A flor da noite/ envolve a terra dormente/ no incenso do crepúsculo.” (PINHEIRO, 1995, p. 129)); “Apoteose crepuscular” (“A tarde é uma freira morta,/ vestida de negro, fria,/ soluçando à minha porta/ o poema da Ave Maria” (PINHEIRO, 1995, p. 131)). Entretanto, malgrado a presença desses traços atenuantes, em Oscar Pinheiro, prevalece o decadentismo, como uma concepção pessimista da existência humana, que se configura em traços como o medo, a melancolia, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e a fixação pela ruína, dando ao mundo um tom negativo. Desse pessimismo, nascem sentimentos de tédio, tristeza, angústia, desânimo e uma enorme obsessão pela morte. “E a cabeleira fulge, toda branca,/ muito branca,/ da alva poeira de invernos doloridos,/ repetidos,/ onde sinistro, ensanguentado e forte,/ ruge o baile de máscaras da Morte!” (PINHEIRO, 1995, p. 88)

O segundo autor do Baixo Sul herdeiro das tendências finisseculares foi Cícero de Oliveira Mendes (1888-1938), autor de *Brumas*. Publicado em 1926, no Rio de Janeiro, pela Empresa Brasileira de Publicações, esse livro é composto por 61 poemas. Em sua construção, são estruturados, em sua maioria, sob a forma de sonetos, obedecendo aos modelos ainda em voga em algumas regiões do Brasil. Apesar de a estética modernista já ter se instalado definitivamente no Brasil nesse período, Cícero Mendes, preso aos padrões parnasiano-simbolistas, constrói uma obra totalmente arraigada à tradição finissecular. Seus versos são medidos, esculpidos e trabalhados como bem quisera Olavo Bilac no antológico “Profissão de fé”. Como bom parnasiano na forma, Cícero Mendes absorve, em sua obra, alguns

temas/procedimentos que são a tônica dessa estética: linguagem rebuscada, vocabulário culto, recorrência de elementos da mitologia greco-latina, descrição de cenas e objetos, enfoque sensual da mulher. Aliados a isso, somam-se à poética ciceriana alguns elementos formais da estética simbolista, como a preferência por temas nebulosos e ligados ao mistério, uso de maiúsculas para personificar seres abstratos, utilização de sinestésias e recursos musicais. Encontramos, em *Brumas*, a presença de alguns temas místicos, imaginários e subjetivos, religiosidade e profanação do sagrado, senso de mistério e, principalmente, a exploração da musicalidade, combinando elementos sonoros e sensoriais a um mundo subjetivo que tenta se expressar. Nesse sentido, Cícero Medes é parnasiano na temática e simbolista na forma. Há, ainda, marcas decadentistas, ainda que leves, nessa obra inaugural, carregada, principalmente, de imagens crepusculares.

O próprio título da obra (*Brumas*) já remete a esse crepuscularismo. Bruma é nevoeiro, cerração, turvação da transparência atmosférica, causada pela poeira, fumaça, poluição ou névoa seca. Significa falta de nitidez, de clareza. Sob a perspectiva interpretativa da obra, as brumas representam os entraves que impedem ao eu-lírico de atingir aquilo que procura. Esse significante aparece poucas vezes na obra. No primeiro poema (“Esphinge”), tem o sentido de algo oculto do qual o eu poético deseja se apoderar: “– Mas, quizesse eu contar do teu Passado as brumas...” (MENDES, 1926, p. 03). No poema “Aria pungente”, as brumas surgem relacionadas ao tempo no inverno de junho, quando o eu-lírico recorda a ida à fonte com a mulher amada: “Em Junho fomos nos mirar na fonte/ Madrugadinha, às brumas de São João...” (MENDES, 1926, p. 15). Por fim, no poema que encerra o livro (“Ansias”), brumas servem para ocultar e esconder a mulher em sua sensualidade: “Um quadril de mulher que se esgarça, entre brumas...” (MENDES, 1926, p. 78). Portanto, esse termo abre e fecha o livro, sugerindo talvez o desencontro do sujeito poético frente aquilo que, de certa forma, apenas vislumbra, mas não atinge em sua clareza e em sua totalidade.

Esse sentimento de penumbra e de sombra que não se dissipa acompanha o eu-lírico em sua travessia pela obra. Há um senso de procura, um desejo de esclarecimento e, acima de tudo, vontade de romper os véus sob os quais está escondido o objeto maior de desejo desse ser acorrentado: a mulher. Nesse sentido, predomina, na obra, o tema do erotismo que se configura quase como uma obsessão do eu-lírico.

O tema do erotismo é trabalhado na obra de Cícero Mendes através da construção de perfis femininos que reproduzem a mentalidade burguesa dos séculos XIX e XX. Os escritores dessa classe social, ao trabalhar a figura da mulher, erigiram três tipos de comportamentos que se cristalizaram como modelos: a mulher-anjo, a

mulher-sedução (ambas aceitas pela sociedade) e a mulher-demônio, a excluída, uma vez que representa a mulher tentação. A partir dessa ideologia, constata-se, na obra de Cícero Mendes, a presença contínua desses perfis, sobressaindo a figura da mulher-tentação.

ESPHINGE

És como a rocha exul: a escapada tarpéa
Do Amor, na vastidão cyclópica do Oceano...
Espadanem-te, embora, a gloriosa epopéia
Do instinto, os vagalhões do vendaval humano...

As madeixas em cacho do perfil sobrehumano
Numa attitude excelsa e galharda, à Phrynéa,
Teu busto faz lembrar-me um pharol soberano,
Impassível à dor das conquistas da Idea...

Clamo por ti! Em vão, meu clamor vae disperso!
- Desdenhosa Aphrodite a fluctuar sobre as fragas,
Não te demoves nunca ao tropél do meu verso...

Mas, - se quizesse eu contar do teu Passado as brumas...
- Talvez que ao marulhar displicente das vagas,
O teu throno tombasse em cascatas de espumas!... (MENDES,
1926, p. 03)⁴

Nesse soneto de versos alexandrinos que abre o livro, a mulher é a Esphinge, a que não se deixa apreender-se em seus mistérios e, por isso mesmo, aquela que tenta e seduz. Ela é ainda comparada com outras duas grandes figuras clássicas: Afrodite e Frinéia. Afrodite ou Vênus é a deusa da mais sedutora beleza. Simboliza a fecundidade, o amor sob a sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos. Merece destaque ainda o fato de Afrodite ser representada com um temperamento irascível e vingativo com seus amores funestos. Aliado a isso, aparece outra imagem clássica, a de Phrynéa (Friné). Friné ou Mnesarete foi uma prostituta que adquiriu prestígio e riqueza por sua extraordinária beleza na Antiguidade Clássica. Acusada de profanar os Mistérios de Elêusis, ela foi defendida por Hipérides. Ao perceber que seria condenada, seu defensor rasga-lhe as roupas, exibindo sua beleza e absolvendo a condenada.

Nesse entrelugar entre Afrodite e Friné, a musa inspiradora do livro é uma Esfinge que não pode ser cantada em sua concretude, sob a possibilidade de o trono

⁴ Manteve-se a grafia original das palavras, conforme o texto original. Procedeu-se da mesma forma com todos os outros textos que aparecem neste trabalho.

ser desfeito. Aqui o autor faz uso da falsa modéstia, muito recorrente na poesia clássica, enaltecendo a figura da musa e se colocando numa posição menor. A Esfinge, nesse sentido, é a própria poesia, enevuada em meio a brumas, esse signo escondido que não pode ser jamais tomado in totum. Em virtude dessa opacidade, a poesia apenas sinaliza, aponta, representa algo de viés. O caráter manco da representação já surge nesse poema, sinalizando um dos grandes motes do Simbolismo: a alusão ao real. “O símbolo significaria a tentativa de “representar” (simbolizar) por meio de metáforas polivalentes todo o conteúdo vago e multitudinário do mundo interior do poeta.” (MOISÉS, 1969, p. 37). Nesse sentido, o símbolo se torna a expressão sugestiva duma tonalidade numa imagem que contém a possibilidade de uma transcendência múltipla. Trata-se, dessa forma, de um esforço de apreensão e comunicação do inefável, um múltiplo e instantâneo sinal luminoso duma heteróclita paisagem espiritual. O símbolo, por esse viés, torna-se uma iluminação (MOISÉS, 1969). O poema em questão oscila entre a objetividade parnasiana (os dois primeiros quartetos) e a subjetividade simbolista (dois tercetos), conjugando os dois elementos para evidenciar a impossibilidade de cantar o passado da Esfinge que o inspira. De um lado, a Esfinge em sua descrição objetiva, tomada como pedra, Rocha Tarpeia, de onde se precipitam os seres para a morte; do outro, o eu lírico a suplicar por ela que, em sua imponente, jamais volta a face sobre o mísero poeta. Entretanto, o desejo do sujeito se apresenta nos últimos versos, quando ele deseja desvendar seus segredos com a ajuda das ondas ferozes. A musa, nesse caso, não é dominada por esse Édipo às avessas, uma vez que ele não decifra seus enigmas em sua totalidade, apesar de, no gesto da produção poética, ele, de certo modo, descobre os véus que encobrem esses mistérios, mesmo que, nesse mesmo gesto, ele ponha outros tecidos sobre esse corpo que não se desvela completamente. Versejar é retirar o véu e, pelas palavras, por outros por meio da linguagem.

Essa imagem da mulher-tentação desfila ao longo dos poemas. Em “Numa necrópole paulista”, traça-se o perfil de uma cortesã: “Tinhas na bôcca rubra, a chaga aberta/ Do sorriso de nympha com que enfloras/Os transportes pagãos que o amor desperta” (MENDES, 1926, p. 22). Em “Silhueta vulcânica”, é a personificação de Vênus que se faz carne e sexo e habita o desejo do sujeito: “Venus, - causas tonturas como Venus!/ Se ha na tu’alma tragicos venenos,/Ha no teu corpo um cheiro de um rosal” (MENDES, 1926, p. 27). Como “Madona de mil feitiços”, a figura feminina é a responsável por inebriar os sentidos do eu-lírico, prostrando sua alma de joelho, derrotando seu coração. O sofrimento se instaura a partir da sedução feminina e da irrealização do desejo do sujeito poético. O ato de sedução é marcado, nos poemas, por meio do jogo gestual de mostrar-se e se esconder. As mulheres estão em constante tirar e pôr o véu, revelando-se e se esquivando ao mesmo tempo,

reproduzindo o estereótipo da obliquidade, da viscosidade escorregadia que lhe foi atribuída pelo imaginário burguês. Isso se confirma em poemas como “In-Excelsis”, “Ao lusco fusco” e “Crepuscular.” Seguem alguns versos que ratificam isso, retirados de “In- Excelsis”: “Quando ella passa, a trança que o sol beija/Trescala o aroma suave de um rosal.../ E as flores murcham de despeito e inveja,/ Ante a Eva mais bella e esculptural!” (MENDES, 1926, p. 49).

Para adensar essa responsabilidade sobre a mulher em relação aos sofrimentos do eu-lírico, Cícero Mendes acrescenta-lhe um outro aspecto: a frieza com que encara esse jogo de sedução. Astro frio, “Niveo seio de Ophelia”, a mulher tem o coração de pedra, configurando-se como uma “Escultura bizarra” que lança o sujeito no sofrimento. “ – Desgraça! Ha na tu’alma tanta neve,/ Como na tua mão!” (MENDES, 1926, p. 52). Nesse sentido, as mulheres são como as Sereias, pois seduzem e abandonam o sujeito com sua ausência total de afeto e de sentimentos. São mulheres-desejo, desprovidas de afetividade. “Lembram dois blócos de gelo/ Mas, - são talhadas em brasas!” (MENDES, 1926, p. 64). Na sua tese de doutorado intitulada *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira*, Emmanuel Santiago (2016) afirma que a musa parnasiana, seja ela estátua, seja Vênus, possui uma corporeidade abstrata, configurada segundo convenções classistas, num diálogo cerrado com a arte acadêmica do período. Trata-se, portanto, de um simulacro, de um modelo idealizado com alto grau de estilização.

Diante desses jogos femininos, na poesia de Cícero Menders, restam o lamento e a detração. O eu-lírico, vitimizado, coloca-se como “Prometheu do amor”, acorrentado por essas imagens que o atormentam e o devoram a cada dia. Nessa prisão subjetiva, o eu poético autodefine-se como “coração tantalizado e rubro”, fixado nessa busca, cujo resultado é sempre frio e sexual. Angustiado, resta-lhe a “Nevrose do silêncio”: “Coração torturado a se esbater na sanha.../ - Leão ferido, a bramir, no silêncio da noite,/ Accordando a floresta e estrondando a montanha” (MENDES, 1926, p. 13). Há outros perfis femininos traçados pelas mãos firmes do poeta: a que espera o casamento e o retorno do marido, a cabocla que se banha, a virgem cultuada, a leitora subversiva, etc. Entretanto, todas elas estão ligadas ao grande tema dessa obra, o erotismo, que faz dela uma leitura fascinante e “tentadora”.

O terceiro livro influenciado pelas estéticas finisseculares é *Inquietude*, obra do poeta Nathan Coutinho do Rosário (1911-1991)⁵, publicado em 1933 e composto

⁵ Filho de Josino do Rosário e Armia Coutinho do Rosário, é natural de Valença (BA). Como poeta, publicou, em 1933, seu livro de poesia chamado *Inquietudes* pela Oficinas Graphics d’A Luva, na cidade da Bahia. Já como ensaísta, além de colaborar em jornais, publicou, em 1937, o *Pequeno ensaio sobre a poesia brasileira*. Além de *Inquietude*, em 1978, sob a organização de Antonio Loureiro de Souza, é publicada uma antologia sob o título de *A Revista Diálogos (RevDia)*. v. 10, n. 2. abr/ago - 2022

por 61 poemas organizados em cinco partes. A primeira (Incógnita) estrutura-se em torno de 31 poemas e contém textos mais voltados para uma perspectiva negativa e soturna da existência. Já a segunda parte, como o próprio autor denominou (Parentesis de luz), é uma espécie de clareira em meio a esse tédio e a essa visão pessimista da existência. Na terceira parte, denominada Três poemas de Baudelaire, além desses textos do poeta francês, há oito poemas do autor. Existe, nessa seção, o viés simbolista herdado do poeta francês e traços pessimistas muito intensos. Em Antítese, quarta parte do livro, Nathan Coutinho, em 12 poemas, acirra ainda mais a veia melancólica com poemas como “Entediado”, “Fim”, “Desmoronamento”, “Desolação”, “Angústia oceânica” e “Sol de treva”. Por fim, a última parte, crepuscular e simbolista, chama-se Névoa e é composta por três poemas.

Do ponto de vista da temática, o poeta perpassa por uma diversidade de motivos, desde os mais universais até os mais intimistas e pessoais, quase sempre sob uma perspectiva soturna e pessimista. Ecoa da lírica inquieta de Nathan Coutinho uma melancolia acompanhada de um forte tédio, resultado do desencontro amoroso, da decepção frente à castração do outro e de sua própria constituição desejante. Ao mesmo tempo que salta da voz lírica uma inquietude pujante, vem à tona também uma sensação de perda e de falta, sentimento de nulidade e de pessimismo frente a uma existência desconstruída, à efemeridade da vida e à impossibilidade da realização amorosa. Além disso, é muito presente a sensação de derrota, a convergência de todos os projetos para a morte, como fica evidente no poema que segue:

SONHO DE EGÓLATRA

Sou a razão de sêr de todo esse universo
e a sinthese immortal da grande dôr humana.
Encarcêro, na eterna angustia do meu verso,
desde a emoção que punge até a emoção que engana.

Penso, no sonho astral do meu orgulho immerso,
ser píncaro de luz na humanidade plana.
- Vencido, hei de vencer o meu destino adverso
sumindo-me na bôca enorme do Nirvana...

Com o cerebro a sonhar, apprehendendo o Infinito,
desafio o poder titanico do mitho,
e abranjo a Vida toda em minha gargalhada...

E quando a morte vier – desejado castigo –
o mundo ha de morrer e ha de seguir commigo
para o somno do mysterio e do nada! (COUTINHO, 1933, p. 111-12)

“Sonho de ególatra” reaparece em outras duas reuniões de textos do autor sob o título de “Egocentrismo”⁶, o que aponta para a presença do eu no universo poético do autor. Nesse texto, o sonho desse indivíduo é ser o centro do universo, conduzindo o seu destino e o do resto do mundo, levando-os consigo para o Nirvana, para o nada absoluto. Entretanto, isso é apenas desejo, sonho, uma vez que, nessa perspectiva simbolista, o homem é comandado por forças que estão mais além dele, determinando seu destino.

Há também, na poética nathaniana, o canto ao amor, matizado de misticismo, de solidão, de mistérios e de impossibilidades. A existência, por sua vez, aparece, quase sempre, acompanhada de desejos insatisfeitos e profundas inquietações, ânsia infinita diante da espera, angústias diante do nada e da falta que constitui o humano. Ela é tecida no seio do vazio que o atravessa e o põe diante da angústia da totalidade, aquilo que o eu lírico chamou de “angústia oceânica”.

Nathan Coutinho foi poeta simbolista e cultivou os traços dessa corrente estética ao longo de suas produções. Numa resenha sobre sua primeira obra, o crítico Carlos Chiachio (1978), afirma que o poeta valenciano tem natureza complexa. É um visionário sentimental, mas amigo do inefável das coisas abstratas, um egresso do Simbolismo de Samain, ou de Baudelaire. Suas formas são amplificações de mágoas meditativas. Nelas, há “poentes de cismas, silêncios de lágrimas, angústias de sombras, tédios, blasfêmias, anátemas, todo um mundo imaginário de criações líricas nos seus versos largos, sonoros, medidos” (CHIACHIO, 1978, p. 94). Numa sucessão de cânticos plangentes, o poeta continua a musa dos simbolistas, que espalhavam cantando névoas e soluços por todos os motivos da vida. Nessa esteira simbolista, o poeta apresenta o gosto por maiúsculas, indicando a complexidade do seu temperamento artístico, insatisfeito a cada passo. Um dos textos que evidencia essa vertente simbolista é o poema que segue:

MONJA

MONJA branca e dolente, ó Monja encantadora,
que incensas minha Dôr de trevas e de auroras:
o teu olhar sem vida os meus pezares doura

⁶ Trata-se de duas coletâneas organizadas por Antonio Loureiro de Sousa intituladas de *A poesia de Nathan Coutinho* (1978) e *50 poesias de Nathan Coutinho* (1978).

e a ventura me vêm das lágrimas que choras!...

Nessa tua attitude humilde e sofredôra
 ha silencios gritando as frases mais sonóras...
 Monja pallida e esguia, ó Monja esguia e loura,
 o teu Vulto, eu o vêjo, enchendo as minhas horas!

A tua alma longinqua a minha alma perfuma...
 eleva a minha angustia a glorias não sonhadas
 e, com o opio da Illusão, narcotiza os meus músculos...

E parece que morre, em teus olhos de bruma,
 a tristeza fugáz das rosas desfolhadas
 e a agonia final de todos os crepúsculos! (COUTINHO, 1933, p. 13-4)

Do ponto de vista formal, o autor ainda faz uso do soneto, forma cara ao Parnasianismo. Entretanto, envereda pela musicalidade, pelas sinestésias, pelas aliterações dos sons sibilantes, dando fluidez ao texto. O autor faz uso das reticências e das maiúsculas, expedientes caros aos poetas simbolistas. Além disso, o texto faz referência à cor branca e suas derivadas como em “branca”, “auroras”, “doura”, “pálida” e “loura”. Neste poema, Nathan Coutinho dialoga com um poema clássico do Simbolismo brasileiro, publicado em 1893 por Cruz e Sousa em Broqueis. O título do poema é o mesmo e se configura também sob a forma de soneto. Enquanto o de 1893 é um soneto formado por versos decassílabos, o de Coutinho é composto por alexandrinos. Em Cruz e Souza, a Monja é explicitamente associado à Lua em sua tristeza, enquanto que em Nathan Coutinho, ela aparece em seu caráter literal, como mulher que se recolhe num convento. Mas, nos dois textos, a amargura e a tristeza acompanham-nas.

MONJA

O' Lua, Lua triste, amargurada,
 Phantasma de brancuras vaporosas,
 A tua nivea luz ciliciada
 Faz murchecer e congelar as rosas.

Nas floridas searas ondulosas,
 Cuja folhagem brilha phosphoreada,
 Passam sombras angélicas, nivasas,
 Lua, Monja da cella constellada.

Philtros dormentes dão aos lagos quietos,

Ao mar, ao campo, os sonhos mais secretos,
Que vão pelo ar, noctambulos, pairando...

Então, ó Monja branca dos espaços,
Parece que abres para mim os braços,
Fria, de joelhos, trêmula, rezando... (CRUZ E SOUZA, 1893, p. 21-2)

Em ambos os textos, a Monja apresenta traços ligados ao sofrimento (“triste”, “amargurada”, “dolente”), à brancura e à palidez (“brancuras vaporosas”, “nívea luz”, “branca”, “esguia”, “loura”). No texto de Coutinho, a Monja exerce poder sobre o sujeito poético (“A tua alma longinqua a minha alma perfuma.../eleva a minha angustia a glorias não sonhadas/ e, com o opio da Illusão, narcotiza os meus músculos...”). Já em Cruz e Sousa, a influência da lua recai sobre o universo de modo geral (“rosas”, “searas”, “lagos”, “mares”, “campos”, e o sujeito poético). Há, nos dois, portanto, dicção simbolista, seja no uso de formas vagas, seja no uso da musicalidade e no senso de mistério.

Quanto à inquietude na lírica nathaniana, ela reside no coração do sujeito roído por uma falta, por uma cárie que o coloca entre duas posições: de um lado, o desejo de totalidade, a busca pelo Outro absoluto, aquele Grande Outro que detém o significante da falta, mas a certeza de que esse lugar simbólico é sempre um esboço mal feito; de outro lado, a desistência de tudo isso, quando se constata que esse Outro também é um ser de falta e que aquilo que eu demando também é uma demanda do outro. Dois vazios que se prometem e se recusam, diante do abismo que cada um revela ao outro na sua ânsia de satisfação. Resta então o tédio, o sentimento de nulidade e o canto melancólico. Segue um texto que representa essa oscilação:

SINCERIDADE

Vens, Figurinha vesperal de lenda,
offerecer-me o amôr do teu Amôr.
-Ser uma esfinge que ninguém desvenda,
Em meu deserto lyrico de dôr...

Para a tristêza dos meus olhos baços
volves teus olhos – claros céus abertos...
E a cadência harmoniosa dos teus passos
Para os meus passos tímidos... incertos...

Vens, na glória imortal da mocidade,

offertar teu desejo ao meu desejo.
 -Dar-me a essência sutil da suavidade
 na corola entreaberta do teu beijo...

E no silêncio irreal de minha vida
 ouço-te a voz... que embala as minhas ânsias...
 -Vóz que parece uma canção, perdida
 na distância distante das distâncias...

E eu penso, a olhar-te, emocionado e mudo,
 vendo tão próximo o teu beijo, Amada:
 Tu dás a mim o teu amôr, que é tudo,
 e eu dou a ti o meu amôr... que é nada... (COUTINHO, 1933, p. 31-
 2)

O poema constrói-se em torno de uma oposição central: de um lado, a Figurinha, a Amada, detentora do desejo, do significante da falta, do amor-resposta para o vazio do sujeito; de outro, o eu-lírico em sua posição de espera, que se coloca no lugar vazio a ser preenchido por esse Outro fálico. O texto é todo atravessado por imagens e expressões que evidenciam esse contraste. Do lado da mulher-falo estão os significantes: “Figurinha vespéral de lenda”, “esfinge que ninguém desvenda”, “olhos-claros céus abertos”, “cadência harmoniosa dos teus passos”, “glória imortal da mocidade”, “essência sutil da suavidade”, “voz que embala”, “voz que parece uma canção”, “tu dás a mim o teu amor, que é tudo”. Já do lado do sujeito poético, há vários significantes que apontam para uma ideia de nulidade, de pequenez e insignificância: “meu deserto”, “tristeza dos meus olhos baços” “meus passos trôpegos... incertos”, “silêncio irreal de minha vida” “minhas ânsias”, “o meu amor... que é nada...”. A partir dessa construção, enaltece-se a imagem da mulher à medida que se anula a figura masculina. Isso também se realiza poeticamente através do uso de maiúsculas para idealizar o Outro (Figura e Amada). O eu-lírico apresenta-se como manco e desencontrado, mergulhado em suas angústias, à espera de alguém que lhe “transforme seu deserto em flor”. A uma primeira leitura, a Amada seria esse sujeito capaz de provocar essa metamorfose e de ofertar a completude do desejo, tamponando uma lacuna existencial no outro. Mas essa imagem é fantasmagórica e muito frágil. Fruto da idealização do eu-lírico, a Amada é uma “Figurinha vespéral de lenda”. Figurinha (com toda a conotação que o diminutivo instaura no nome) é um vulto, efeito, espectro, forma imaginária que se dá aos seres metafísicos, símbolo, emblema, alegoria. Além disso, ela é, segundo o eu-poético, vulto da tarde e de

lenda, esfinge, incógnita. Nesse sentido, é por meio da idealização que o eu obteria essa satisfação. O Outro aqui é imaginado, forjado a partir da fantasia do sujeito do desejo “E eu penso, a olhar-te, emocionado e mudo”. Portanto, apesar de se apontar uma possibilidade de completude para o sujeito, essa totalidade é fruto da fantasia do desejo desse mesmo indivíduo. A verdade contida no título do poema é essa sinceridade constatada: a oferta do Outro, apesar de parecer completa, é apenas uma alucinação do desejo. Além disso, o que se dá é o que não se tem. O amor, no poema, é uma verdadeira troca de faltas, tal como pensara Jacques Lacan no Seminário 8: “o amor é dar o que não se tem” (LACAN, 1992, p. 126). Desse desencontro entre duas faltas, nasce o sentimento de vazio, de perda e a aceitação passiva do ser de falta.

Esse encontro com o nada aparece em outro poema simbolista no qual o eu-lírico se depara com a queda dos seus ideais e vê desmanchar, qual areia, o monumento de suas ilusões.

SYMBOLO

O PALACIO encantado e alegre do meu Sonho
foi feito de ilusões e feito de ventura.
Doirava a luz do sól seu marmore risonho,
incendiando-o, num beijo ardente de ternura...

Certa vez o esplendor da sua architectura
me attrahiu... Seus portaes riquissimos transponho.
E vi, desiludido e cheio de tortura,
que interiormente ele era horrivel e medonho.

Então, alucinado – a alma cheia de assombros –
vi desaparecer na poeira dos escombros
o palácio imortal que ergui no coração!

E hoje, sentindo em mim o vácuo de um deserto,
fico a pensar que tudo, olhando bem de perto,
é como o enganador palácio da Illusão! (COUTINHO, 1933, p. 49-50)

Aqui o eu-lírico confessa a decepção diante das construções fantasmagóricas que sustentaram sua vida. Como Brás Cubas em seu delírio ao contemplar a miséria

da condição humana, o sujeito lírico, ao ver destruídas suas ilusões, dá-se conta de que a vida também é miserável, feita de retalhos e de fatalidades, “interiormente horrível e medonho”. A imagem do palácio é bastante significativa para intensificar o sentido de sua queda, de sua derrocada. O palácio é a residência do rei e o centro da vida cívica. Espécie de comunidade autônoma, era o centro administrativo, econômico e político de um reinado. Sua ruína implicava a queda de um império, de um rei. No poema, a ruína se dá a partir do momento em que o sujeito, destituído de suas fantasias, começa a observá-lo em sua interioridade. O resultado dessa epifania é um sentimento total de vazio e desamparo e a desilusão perante a existência.

Portanto, a lírica inquieta de Nathan Coutinho está presa à maneira como o eu-lírico experimenta e – principalmente – como idealiza a vida. Tomado pelo “incêndio do desejo” e por sua errância no deslizar metonímico sobre as coisas, o sujeito poético quase sempre se choca num muro, frustrando suas expectativas e alucinando suas vontades. Dessa inquietude e desse choque no real da falta, resulta um sujeito melancólico, mergulhado no tédio e na mágoa e submerso num profundo sentimento de nulidade. É desse lugar que o poeta produz seu canto melancólico: “QUIZ dizer tudo o que em meu ser sentia,/o que sentia na alma desgraçada: - a tristeza de ser sem alegria/ e a dor da sua vida torturada” (COUTINHO, 1933, p. 63). Preso no “lamaçal da vida”, o poeta canta a “angústia ancestral que em torno tumultua”, externalizando uma alma plena de vazios com os quais não soube lidar, restando-lhe apenas a via literária como recurso para dizer e lidar com essa fenda existencial (SILVA, 2017).

3. Considerações finais

A passagem do século XIX para o seguinte, no campo literário, foi marcada pela confluência de estéticas que conviviam entre si, embora, nem sempre, de forma harmônica. Para alguns críticos, esse momento representou um tempo de estagnação, havendo pouca inovação em termos literários. Segundo Alfredo Bosi (1987), as obras que aí de desenvolveram traíram o marcar passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial. Para Sevcenko (2003), as transformações históricas de todo esse período fizeram também sentir o seu peso sobre ela. O grande passado da unidade romântica, da plena vigência das ilusões e dos sentimentos, é percebido como uma angustiosa ausência. “O fracionamento do romantismo em várias escolas que acabaram se equiparando e mantendo-se equidistantes, impedindo a definição de uma nova grande corrente, arruinou irremediavelmente o grande império literário do século XIX [...]” (SEVCENKO, 2003, p.

122). Nesse sentido, a literatura se tornou um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limitado de clichês que só mudam na ordem e no arranjo com que aparecem.

Na Bahia, sobretudo nas “províncias”, esse clichê é bastante cultivado, quando os autores estão ainda apegados às estéticas passadistas do século XIX. O culto aos modelos finisseculares floresceu, no universo dos autores do Baixo Sul, de forma tardia, atravessando todo o século XX e ainda reverberando no século seguinte. Além desses três autores aqui trazidos à baila, podem-se encontrar essas marcas finisseculares em José Leone, Elmano Amorim e Mustafá Rosemberg. O que se evidenciou, com os autores aqui analisados, foi a presença das correntes finisseculares convivendo com a pujança modernista que se concretizava em outros espaços do país. Entretanto, como autores do século XX, não cultivaram ou defenderam os ideais apenas de uma escola literária. Nesse sentido, pode-se afirmar que todos eles foram ecléticos tanto na forma quanto na temática, ora fazendo convergir, para suas obras, marcas de um movimento literário passadista, ora aderindo a traços de uma estética diferente. Encrustados numa “encruzilhada literária” era natural que agremiassem em suas produções horizontes advindos desse universo plural. Dessa forma, portanto, os três poetas aqui analisados agregam um ecletismo em suas produções, não devendo ser enquadrados simplesmente como parnasiano, simbolista ou decadentista. Eles são, ao invés disso, poetas finisseculares, tomando essa expressão como sinônimo de convergências estéticas em sua pluralidade. Isso não quer dizer que não se possam ler em cada um deles poemas predominantemente simbolista ou parnasiano. O que prevalece, no entanto, é a hibridação estética.

Oscar Pinheiro, Cícero Mendes e Nathan Coutinho, cada um à sua maneira, cultivaram o apego às formas clássicas, a recorrência de temas penumbristas, o flerte com o decadentismo, o derramamento subjetivo, incorporando as marcas que caracterizaram essas estéticas literárias que dominaram a passagem do século XIX para o século XX. Nesse sentido, são eles, ainda que tardios, poetas que representam esses movimentos no território do Baixo Sul da Bahia. Alguns deles (Nathan Coutinho e Cícero Mendes) foram inseridos na história da literatura baiana como tais (parnasianos, simbolistas); outros, nem sequer foram lembrados pela história. Este texto teve também esse objetivo: trazer, à cena literária, esses nomes que tanto contribuíram para as letras baianas, mas que, por algum motivo, ficaram no esquecimento.

Cabe destacar ainda que todos eles continuaram cultivando esses traços nas obras posteriores. Nesse sentido, pode-se afirmar que a incorporação dessas marcas finisseculares se deu de forma duradoura na pena desses autores. Isso, no entanto,

não implica afirmar que não enveredaram por outras tendências. As marcas modernistas foram, aos poucos, infiltrando essas poéticas, sem que fossem abandonadas as primeiras, as que marcam as suas estreias no cenário literário baiano.

Referências

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BROCA, José Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CALMON, Pedro. **História da literatura bahiana**. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1949.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 117-45.

CARVALHO FILHO, Aloysio de. **Coletânea de poetas bahianos**. Rio de Janeiro: Minerva, 1951.

CHIACHIO, Carlos. Sobre “Inquietude”. In: SOUZA, Antonio Loureiro de. **A poesia de Nathan Coutinho**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1978, p. 91-7.

COUTINHO, Afrânio. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio. (Dir.) **A literatura no Brasil: era de transição**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, vol. 4, p. 04 -20.

COUTINHO, Nathan. **Inquietude**. Bahia: Oficinas Graphics d’ “A Luva”, 1933.

CRUZ E SOUZA. **Broqueis**. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia Editores, 1893.

DAMASCENO, Darci. Sincretismo e transição: o neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era de transição**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, vol. 4, p. 593-609.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, v. XVIII.

GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do Modernismo na Bahia. In: GOMES, João Carlos Teixeira. **Camões contestador e outros ensaios**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979b, p. 165-98.

GOMES, João Carlos Teixeira. Apontamentos sobre a evolução da literatura baiana. In: GOMES, João Carlos Teixeira. **Camões contestador e outros ensaios**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979a, p. 199-261.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Do Penumbriismo ao Modernismo: O primeiro Bandeira e outros poetas significativos**, São Paulo: Ática, 1993.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8: a transferência**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

MENDES, Cícero. **Brumas**. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Publicações, 1926.

MOISÉS, Massaud. **Literatura brasileira: o Simbolismo (1893-1902)**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. Sincretismo e transição: o penumbriismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil: era de transição**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, vol. 4, 2004, p. 541-592.

PINHEIRO, Oscar. Rosas do inverno. In: PINHEIRO, Osmar (Coordenação). **Centenário do poeta Oscar Pinheiro**. Salvador: CONTEMP, 1995, p.15-52.

SANTIAGO, Emmanuel. **A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira**. 2016. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Gilson Antunes da. Febre emocional e incêndio dos desejos: a lírica inquieta de Nathan Coutinho. In: FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (Orgs). **Jorge Amado: dona Flor e seus dois maridos**. Salvador: Casa de Palavras, 2017, p. 161-176.



End-of-the-century trends in the poetry of Baixo Sul da Bahia: flowering and staying

ABSTRACT:

The objective is to analyze the presence of end-of-the-century tendencies in the poetry of Baixo Sul of Bahia, showing its late cultivation in the middle of the modernist development. The works chosen as a corpus are *Rosas de Inverno* (1921) by Oscar Pinheiro, *Brumas* (1926) by Cícero de Oliveira Mendes and *Inquietude* (1933) by Nathan Coutinho. Although these authors follow these literary trends, they are not tied to a single school. Therefore, they are eclectic in their poetics and finissecular, in the sense that they cultivate elements from the different artistic aesthetics of this historical period. The works are read based on the theoretical support coming from Literary Criticism and Theory.

KEYWORDS:

End-of-the-century trends;
Poetry;
Baixo Sul da Bahia;
Authors from Baixo Sul.