

# ENTRE A LUCIDEZ E A OBNUBILAÇÃO: A CRÍTICA PRÓ-SIMBOLISMO EM PERIÓDICOS DO RIO DE JANEIRO (1899-1901)

## BETWEEN LUCIDITY AND OBTUSENESS: THE PRO-SYMBOLISM CRITICISM IN PERIODICALS FROM RIO DE JANEIRO (1899-1901)

Álvaro Santos SIMÕES JUNIOR\*

**Resumo:** No período de 1899 a 1901, ocorreram no Rio de Janeiro iniciativas em prol de Cruz e Sousa (1861-1898), ceifado pela tuberculose em 1898. Organizaram-se eventos em sua homenagem, publicaram-se obras póstumas do poeta, Sílvio Romero atribuiu-lhe proeminência na poesia brasileira e vieram à luz obras que seguiam o caminho aberto por ele. Críticos regulares de jornais e revistas como José Veríssimo, Artur Azevedo e Medeiros e Albuquerque pronunciaram-se sobre todos esses eventos, mas de uma maneira essencialmente negativa. O contraponto a essas manifestações foi discreto e dependeu de intervenções espontâneas de escritores de alguma forma associados ao simbolismo, como Mário Pederneiras, João Itiberê, Félix Pacheco e Luís Guimarães Filho. Tratava-se do esboço de uma “crítica de sustentação”, que não dispunha, porém, — como aqui se pretende demonstrar —, de critérios muito seguros ou uniformes para julgar obras e autores com os quais simpatizava.

**Palavras-chave:** simbolismo; crítica literária; Cruz e Sousa; campo literário; periódicos.

**Abstract:** From 1899 to 1901, initiatives were taken in Rio de Janeiro in memory of Cruz e Sousa in memory of Cruz e Sousa, whom had died of tuberculosis in 1898. Events were organized in his honor, the poet's posthumous works were published. Sílvio Romero attributed prominence to him in Brazilian poetry, and works that followed the path opened by him came to light. Regular newspapers and magazine critics such as José Veríssimo such as José Veríssimo, Artur Azevedo and Medeiros e Albuquerque talked about all these events, but in an essentially negative way. The counterpoint to these manifestations was discreet, and it depended of spontaneous interventions of writers that, in some way, were associated with symbolism such as Mário Pederneiras, João Itiberê, Félix Pacheco and Luís Guimarães Filho. It was the outline of a criticism of support. However, it did not have a very safe or uniform criteria to judge works and authors with which it sympathized, as it is intended to demonstrate.

**Keywords:** symbolism; literary criticism; Cruz e Sousa; literary field; periodicals.

### Introdução

Após a morte de Cruz e Sousa em 1898, verificaram-se homenagens à sua memória (1900), a publicação de duas obras póstumas, *Evocações* (1898)<sup>1</sup> e *Faróis* (1900), e uma avaliação consagrada publicada por Sílvio Romero (1851-1914) no *Livro do centenário* (1900). Todas essas iniciativas, bem como obras de outros autores considerados

---

\* Doutor em Letras. Professor Assistente Doutor II na UNESP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5269-7108>  
email: [alvaro.simoes@unesp.br](mailto:alvaro.simoes@unesp.br)

<sup>1</sup> O primeiro livro póstumo de Cruz e Sousa foi efetivamente publicado em 1899.

simbolistas, passaram pelo crivo de escritores que exerciam com regularidade a crítica literária em jornais. Além do muito jovem Paulo Barreto (1881-1921), pronunciaram-se sobre Cruz e Sousa e outros simbolistas, fazendo-lhes críticas restritivas, quando não sarcásticas, autoridades, como José Veríssimo (1857-1916), Araripe Jr. (1848-1911), Artur Azevedo (1855-1908) e Medeiros e Albuquerque (1867-1934). Pode-se dizer que esse grupo de “imortais”, fundadores da Academia Brasileira de Letras, representava o “ponto de vista oficial” expresso segundo um “discurso oficial”. Tal ponto de vista é considerado socialmente “legítimo,” devendo ser reconhecido por todos (BOURDIEU, 2004, p. 164-165).

De modo menos sistemático, verificaram-se intervenções favoráveis a obras simbolistas por autores como Orlando Teixeira (1874-1902), Luís Guimarães Filho (1878-1940), Mário Pederneiras (1868-1915), Oliveira Gomes (1872-1917), Gonzaga Duque (1863- 1911), Félix Pacheco (1879-1935) e Iwan d’Hunac (João Itiberê, 1870-1953). Na virada do século, articulava-se, portanto, uma “crítica de sustentação” ao simbolismo, a qual procurava eventualmente contestar os juízos muitas vezes demolidores dos medalhões. Embora observasse que a crítica simbolista não fora estudada, Andrade Murici considerou-a “desustentação”, traduzindo Albert Thibaudet (1874-1936), que se referira à “critique de soutien”(cf. MURICI, 1997, p. 519). Do ponto de vista social, caberia a esse segundo grupo providenciar, a respeito das obras literárias, uma “interpretação ‘criativa’ para uso dos ‘criadores’” (BOURDIEU, 2013, p. 106-107). Pode-se, no entanto, argumentar, como se pretende fazer nestas páginas, que, assim como os críticos regulares, esses apoiadores de ocasião também não dispunham de critérios muito seguros ou uniformes para julgar as obras e autores com os quais simpatizavam. Na urgência de doutrinar e defender os artistas, não houve, segundo Murici (1997, p. 519), condições para “uma meditação ordenada para classificação e para a busca de uma hierarquia de valores”.

### **Um romance sobre a Arte**

Em fevereiro de 1900, no jornal *A imprensa*, o romance *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, foi interpretado por Mário Pederneiras como uma representação das mazelas e divisões do meio artístico nacional e previu-se sua recepção pela crítica estabelecida. Pederneiras considerou a nova obra um “abençoado trabalho de Arte” (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1). A letra inicial maiúscula, tão valorizada por simbolistas, não se prestava apenas a caracterizar ênfase, mas principalmente uma qualidade diversa ou incomum.

Segundo o crítico, haveria no romance uma tensão entre “uma alma sentimental” e “umpesado meio de incompetências e convencional”. Camilo Prado, o artista rebelde e inadaptado, seria contrastado ao “tipo fátuo de Telésforo de Andrade”, que desfrutava a “gloríola balofa das incapacidades protegidas” e representava, em um período de inovações pictóricas, “a pintura acadêmica, o gênio nacional sagrado pelo bafejo do oficialismo”. Essa projeção e reconhecimento indevidos seriam obra de “uma imprensa fácil, buzinando pela grita louvaminheira de uma criticagem de amigos” (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1).

Inteiramente consagrados à Arte, intransigentes em seus princípios e avessos às zumbaias necessárias para romper as barreiras do preconceito e do provincianismo, artistas como Camilo Prado formavam o grupo dos “Insubmissos”, com maiúscula e grifo no jornal, um grupo de “almas boêmias de artistas rebeldes que, à pompa nulificante dos sancionados, prefer[ia]m a sonhadora existência dos incompreendidos” (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1). O apelo dessa palavra já fora sentido por um grupo de jovens intelectuais de Coimbra, que, em 1889, lançaram a revista “Os Insubmissos”, em que se divulgaram ideias e textos pioneiros dodecadentismo-simbolismo português.

Segundo Pederneiras, o protagonista do romance seria representante de uma coletividade e suas experiências, representativas dos percalços enfrentados por artistas que, porexcesso de escrúpulo artístico e orgulho pessoal, levavam uma vida à parte:

O tipo insubmisso de Camilo Prado, com a sua humildade de pobre, com a sua convicção de artista superior, vive no delicioso trabalho de Gonzaga Duque essa existência sentimental e torturada das verdadeiras intelectualidades, que assim nascem, que assim vivem, arrastando pela existência a sua visão doentia, selecionando-se, apartando-se dos barulhentos meios de sociabilidade, para votar-se ao isolamento desejado do trabalho mental, à tortura dos seus ideais e da sua arte (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1).

Para Pederneiras, o romance seria atirado a um meio semelhante ao recriado na obra deficção, pois nele imperaria uma “conselheira vida literária” de que se destacava uma crítica caracterizada pela “curteza mental,” pela falta de “convivência dos grandes mestres da Forma e do Pensamento”, pelo desconhecimento dos “verdadeiros artistas” e pela ignorância do que fosse “Arte em toda a sua pureza”. Ao dizer que o conhecimento necessário para a avaliação da obra nova não se obtinha “no bolor dos ginásios nem nas administrações de ensino oficial” (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1), Pederneiras, mais do que deplorar a defasagem do ensino regular, pretendia provavelmente aludir aos críticos mais notórios daquele momento, José Veríssimo e Medeiros e Albuquerque, ambos hostis ao simbolismo. Naquele tempo, este era diretor-geral da Instrução Pública do Rio de Janeiro e

aquele, professor da Escola Normal, além de ter sido responsável pela instrução pública do Pará.

Para a crítica estabelecida, segundo previa Pederneiras, *Mocidade morta* apareceria “sobo aspecto escandaloso de uma novidade, sob a incompreendida forma de uma fantasia extravagante”. A atribuição de incapacidade de compreensão e falta de empatia aos críticos que provavelmente fariam restrições ao romance vinha acompanhada do elogio de Gonzaga Duque, escritor “educado no mesmo meio escrupuloso dos Goncourts, nos mesmos princípios da arte de Flaubert”, a quem se atribui “culto apaixonado da forma”, “cuidado burilador de ourives” e apurada sensibilidade na análise psicológica (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1).

De acordo com a argumentação de Pederneiras, a condenação do romance pela crítica estabelecida, embora inevitável, era essencialmente equivocada por partir de quem não tinha qualificações para julgá-lo. A crítica justa devia ser formulada por quem compartilhasse dos mesmos valores e convicções estéticas:

À impessoalidade da nossa literatura, um trabalho como o de Gonzaga Duque, em que domina um modo de fazer próprio, um modo de fazer pessoal, fazendo sentir a determinação de um temperamento e determinando mesmo uma personalidade, o trabalho de Gonzaga Duque, dizíamos, deve parecer um arrojo, ou uma insolência; por isso, sejamos francos, a *Mocidade morta* só pode ser compreendida e julgada por aqueles cuja espiritualidade viva para o mesmo culto afetivo dos delicados sentimentos do mesmo modo de ver e de sentir a Arte (PEDERNEIRAS, 1900, p. 1).

Esse grupo de privilegiados valorizava alguns pintores que se identificavam com o simbolismo. Gonzaga Duque, crítico de arte e colaborador de revistas simbolistas, dedicou em outubro de 1900 longo artigo a Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), abordando particularmente a representação da mulher em suas obras, nas quais a exuberância física se aliava harmonicamente à pureza, à elevação espiritual. O colaborador do jornal *O País* subscreveu assim as teses de Marius Vachon (1850-1928), para quem as inconfundíveis figuras femininas do pintor deviam muito à convivência com sua amante e, depois, esposa, a princesa romena Marie Cantacuzéne (1820-1898), apreciadora e conhecedora da arte. Segundo Gonzaga Duque, “essa delicada mulher, por seu *donaire* de nobre dama e cultivada espiritualidade, *sensibilizou* a visão do pintor para a escolha e interpretação dos tipos femininos” (DUQUE, 1900, p. 1, grifos do autor). Adequada ou não essa interpretação biográfica, o fato é que o texto essencialmente laudatório servia para a promoção de um artista identificado com o movimento simbolista.

### **Crítica biográfica**

Em dados biográficos também se apoiou Oliveira Gomes para avaliar *Dona mística*, domineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), que, embora vivesse a “forte e sadia vida da província” em Conceição do Serro, apresentava-se com um “triste” a reviver instantes trágicos, transformando a saudade em “religião com um culto fervoroso e emotivo, uma liturgia brilhante e imponente”. O crítico sacrificou a complexidade da recriação literária em favor de uma compreensão uniformizadora e supostamente harmoniosa proporcionada pelo conhecimento dodado biográfico, a morte da amada, Constança, filha de Bernardo Guimarães (1825-1884): “D. Mística, D. Celeste, Ester, sob tais nomes castos a mesma mulher, a sua noiva morta, a doce- pálida namorada do túmulo, surge pelos seus poemas constantemente como uma fantasma [sic]lirial por uma noite de fogos fátuos...” (GOMES, 1900, p. 1).

O verso com que Guimaraens considerou a amada “tulipa azul do seu sonho deserto” permitiu a Oliveira Gomes chegar a uma fórmula interpretativa mais matizada, em que se compreendeu o luto como estímulo para a criação poética. A transfiguração estética desse sentimento daria origem a variadas e originais realizações poéticas:

Tulipa azul e errante que nem sempre flore, que muitas vezes é que o *evoca*, que o chama lá para os páramos misteriosos do silêncio e que o faz andar, também errante e vago, por vagos ermos, a procurá-la na fulgência dos astros, na fragrância das noites floridas, no mutismo profundo dos bosques, sobressaltado e ansioso, a perguntar às sombras por ela, a pedir às selvas que a revelem, a suplicar aos céus que a deixem surgir nos seus estelários e descer até ele, até o seu deserto saudoso, até o seu coração cheio de luzes piedosas (GOMES, 1900, p. 1).

A despeito de fundamentar sua análise no velho método biográfico, Oliveira Gomes procurou traduzir suas impressões e interpretações por imagens poéticas, deixando de lado as costumeiras análises estilísticas e versificatórias adotadas por outros críticos de então.

Em outubro de 1900, Orlando Teixeira publicou na *Cidade do Rio* breve resenha de *Viacrucis*, livro de Félix Pacheco. Teixeira encareceu de início sua amizade com o poeta e comparou, jocosamente, os danos que as bexigas e a passagem dos anos causaram em sua própria aparência com o admirável aspecto jovial do amigo, o qual, porém, conflitava com seus pesados óculos de aro de tartaruga: “Com aquelas lunetas vêm-nos à ideia, confusamente, alfarrábios, traças, muita ciência, o sábio Althotas<sup>2</sup>, o gabinete de Fausto, tudo em amálgama!”. Por detrás da sobriedade dos óculos, mantinha-se o poeta “muito

---

<sup>2</sup> O alquimista Althotas, obcecado pelo elixir da juventude, é personagem do romance *Joseph Balsamo*, de Alexandre Dumas (pai).

escondido, muito calado”(TEIXEIRA, 1900, p. 2). Mas o crítico pôde reconhecê-lo no novo livro:

Encontrei-o envolto em um manto branco de misticismo, em uma névoa alvíssima de símbolo, pedaços de alma aqui e ali deixados, através de alexandrinos impecáveis, bocados de coração, vermelhos e vivos ainda, colorindo e dando vida a uma porção de catorze versos; sintetizando ora o amor, ora a mágoa, de outra vez o tédio, o ódio depois, sempre um sentimento bom e nobre, à altura das vestes alvas com que o encontrei (TEIXEIRA, 1900,p. 2).

O elogio formulado mediante metáforas associava o novo livro ao simbolismo ao empregar expressões como “manto branco”, “névoa alvíssima” e “vestes alvas”, que remetiam à cor branca e à luz esbatida. Acrescente-se a menção ao símbolo, elemento fundamental da nova poesia, e a ênfase no conteúdo sentimental.

Entretanto, ao pretender valorizar a perícia poética do amigo, o colaborador da *Cidadedo Rio* empregou critérios tradicionais da crítica estabelecida e o comparou a um mestre dos Parnasianos: “O livro de Félix Pacheco é um livro. Os seus versos sofreram todos a indispensável tortura, a palavra e a expressão ele as castigou heroicamente, habilmente, e os seus alexandrinos, como os de Leconte de Lisle, são feitos de bronze, conservam-lhe a rigidez a sonoridade” (TEIXEIRA, 1900, p. 2).

### **Um crítico bem informado**

Contradição semelhante não se encontrou na apreciação de “Althair”, parte do livro *Símbolos*, de Dario Veloso (1869-1937), publicada por Iwan d’Hunac (pseudônimo de João Itiberê) em *A imprensa*. O parágrafo inicial, isolado do restante do texto por asteriscos, já deixava claro que o crítico compreendia e apoiava as propostas estéticas do poeta:

Um Poema em prosa, — evocação mágica dos amores supremos, toda a dolorosa tristeza do Irrealizável, o pensamento excelso pairando muito alto, nos páramos das Ciências e do Símbolo eterno — evoluindo-se às regiões da serena imortalidade, onde, ainda assim, sangra na luz um sentimento humano — o mais Belo — o que faz vibrarem ressonâncias divinas ou torturantes a alma toda da criação — o Amor! (HUNAC, 1900, p. 2).

Assim como defendia o poeta, julgava o crítico que a regeneração da Arte deveria ser obtida por intermédio das Ciências Acroamáticas (esotéricas) e pela sondagem do Mistério (tudo com as maiúsculas de praxe). Seria esse o caminho certo a trilhar, embora

não fosse acessível a todos: “Que importa isto ou aquilo a certos espíritos inferiores, que não **podem** ou não **querem** ver outra coisa além das aparências das coisas e da ilusão da matéria?” (HUNAC, 1900, p. 2). Essa farpa poderia ter como alvo tanto o público leitor quanto a crítica regular.

O crítico do jornal *A imprensa* vivera por 12 anos na Bélgica, onde convivera com Émile Verhaeren (1855-1916) e Maurice Maeterlinck (1862-1949) e publicara um livro de poesia, *Préludes* (1890), em língua francesa. Assim como Dario Veloso, era leitor de Papus (pseudônimo de Gérard Encausse, 1865-1916) e Sâr Péladan (1858-1918), entre outros ocultistas. Seu pseudônimo provavelmente aludia ao belga Iwan Gilkin (1858-1924). Detinha, portanto, um conhecimento apurado acerca do simbolismo europeu e de suas fontes mais respeitáveis.

Na sequência de sua resenha, empenhou-se Iwan d’Hunac no difícil resumo das partes do poema, com seus amores entre constelações, figuras alegóricas como Adão e Eva e uma galeria de grandes espíritos da humanidade, os quais desfilaram para o mago Illian, convenientemente colocado em estado de transe. A esse elenco não faltaram Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Verlaine (1844-1896), mestres admirados e cultuados por simbolistas.

Em abril de 1901, Iwan d’Hunac iria pronunciar-se na *Gazeta de notícias* sobre *Esotéticas*, de Dario Veloso, e *Luar de inverno*, de Silveira Neto (1872-1942). Desde o início, o crítico optou por assinalar a incompatibilidade entre o novo opúsculo de Veloso e o público comum de poesia: “Para compreender o primeiro destes poetas não é suficiente ser um amador de versos, quer dizer, conhecer a metrificação e as leis da rítmica; é preciso mais alguma coisa, *ser um iniciado* nas ciências ocultas” (HUNAC, 1901, p. 2).

Logo a seguir, Iwan d’Hunac sugeriu uma comparação entre o despreparo do leitor rotineiro, incapaz de ir além das aparências, com o impacto causado no público de ópera pela grandiosa concepção wagneriana da *Gesamtkunstwerk*, que pretendeu superar a compreensão da ópera como mero espetáculo mundano:

Para aqueles que ignoram o simbolismo acromático e as velhas doutrinas enterradas no pó do indiferentismo — pior que o do esquecimento — os versos de Dario Veloso não são mais que uma música selvagem, sem obediência às regras melódicas e harmônicas; subsiste neles apenas um ritmo de *tam-tam* ou de pandeiro. É a música de Wagner para os fáceis ouvidos rossinianos (HUNAC, 1901, p. 2).

Ao esclarecer no prefácio qual seria a “Missão da arte”, Veloso estabeleceria

propósitos de tal forma elevados, citados na resenha, que implicavam na ruptura com a temática convencional da poesia:

O Espírito, à proporção que entra com o Artista a mansão ideal do Sonho, vai-se sentindo deliciosamente emocionado, vai-se evoluindo deliciosamente, subindo com Ele, elançando-se com Ele, muito alto, muito longe, para o ALÉM, para o INFINITO, para o MISTÉRIO (VELOSO, 1900, p. 15)

Convém acrescentar que, no prefácio, o poeta tratou da crise do final do século XIX, quando a ciência e a técnica pareciam ter atingido seu limite e, no entanto, o homem continuava a ser atraído para o Além, o incognoscível, por onde não poderia conduzi-lo a religião tradicional, depauperada e sem mistério. No vácuo deixado pela Igreja, teriam assumido os postos de líderes espirituais, entre outros, Eliphaz Lévi (pseudônimo de Alphonse-Louis Constant, 1810-1875), Saint-Yves d'Alveydre (1842-1909), Papus, Stanislas de Guaita (1861-1897) e Sâr Péladan, de quem se aproveita uma frase para epígrafe: “*L’Art, comme la religion, se constitue de son mystère*”. A conciliação entre a religião e a ciência seria, segundo o poeta, alcançada pela Arte, que poderia guiar a humanidade, pois representava “a deificação do Eterno pela Forma indestrutível” (VELOSO, 1900, p. 13). Segundo essa concepção, o artista poderia ser alçado à condição de profeta dos novos tempos: “Através a Obra De Arte sente-se o místico perfume da Consolação, acentuando-se mais e mais, sempre e sempre, até que se expande, — lotus azul, — flor de Imortalidade!” (VELOSO, 1900, p. 15).

Em virtude do esoterismo que transborda do prefácio para os poemas, o colaborador da Gazeta de Notícias, homenageado por dedicatória logo no primeiro poema, “Argonauta”, destacou do livro três textos de temática medieval, — os poemas intitulados “*Rimance medievo*,” “Solau” e “Solar antigo,” — em cujos aspectos formais e temáticos o leitor médio poderia encontrar apoio sólido para a mera fruição estética: “Não há dúvida que é ainda o *iniciado* que canta, mas o seu espírito paira numa região mais acessível; Mr. Prudhomme já sem grande esforço poderia digerir esses versos, versos de adorável fatura e de terníssimos sentimentos” (HUNAC, 1901, p. 2). Joseph Prudhome, personagem de Henri Monnier (1799- 1877) na peça *Grandeur et décadence de M. Prudhomme* (1852), era a encarnação do burguês solene e oco, apreciador de frases feitas e lugares comuns, espécie de matriz de que provavelmente derivou o conselheiro Acácio, de Eça de Queirós (1845-1900). O leitor teria em comum com essa personagem-tipo a mesma estreiteza de horizontes que fatalmente o incompatibilizava com obra de tão elevados propósitos.

Na sequência da resenha, em que ainda iria avaliar *Luar de inverno*, de Silveira

Neto, conterrâneo de Dario Veloso, Iwan d’Hunac, também paranaense, observou que o “torrão abençoado” do Paraná tinha-se tornado “um dos centros mais intelectuais do Brasil”, congregando uma geração de poetas de que podia orgulhar-se. Tinham, no entanto, esses “paladinos da arte” de haver-se com a “frieza de um público quase analfabeto”. A propósito desse descompasso entre escritores e público leitor, o crítico relembra a conhecida *boutade* de Jules Tellier (1863-1889), para quem o público francês, diante da pletora de “hábeis rimadores” no final do século XIX, concluiu que “todo mundo sabia fazer versos” e, ato contínuo, não leu mais ninguém. O dito de espírito não se aplicaria, porém, ao caso brasileiro, pois, segundo o crítico, ainda não havia no país “um público para as letras” (HUNAC, 1901, p. 2).

### **Incertezas e contradições da crítica**

Mas não era apenas o público que revelava dificuldades na compreensão da poesia simbolista. Um insuspeito crítico eventual, simpático ao simbolismo, também poderia mostrar-se, a despeito de seu entusiasmo, um pouco *gauche* ao avaliar um livro de poesia “nova”.

Luís Guimarães Filho destacara-se do grupo próximo ao simbolismo ao publicar em abril de 1899 uma resenha empática sobre as *Evocações*, de Cruz e Sousa. Em sua análise, mostrou-se permeável à força da poética da sugestão e da musicalidade dos poemas em prosa do poeta negro e adotou uma linguagem figurada com a qual procurava traduzir suas impressões pessoais por meio de metáforas e símiles. Tomado por entusiasmo, chegou a atribuir ao poeta simbolista o epíteto de “gênio” (GUIMARÃES FILHO, 1899b, p. 2).

Dias depois, o crítico titular do vespertino A Notícia zombou da ênfase retórica de Guimarães Filho e examinou criticamente suas formulações, às vezes considerando-as em sentido literal. Para J. dos Santos, pseudônimo de Medeiros e Albuquerque, os elogios rasgados publicados na *Gazeta de notícias* resultavam apenas da força da *coterie* dos admiradores de Cruz e Sousa. Seriam equívocos do grupo, pois o poeta então recentemente falecido não passaria de um artista “inacabado” (SANTOS, 1899, p. 2).

Guimarães Filho não se intimidou com os reparos e voltou ao matutino dirigido por Ferreira de Araújo para altivamente responder ao colega, a quem atribuiu má vontade para como poeta das *Evocações* e acusou de empregar em suas análises uma metodologia inadequada: “levando minhas palavras para o âmbito cerrado de uma análise científica, perdeu uma ótima ocasião de ficar calado” (GUIMARÃES FILHO, 1899c, p. 2).

Pode-se imaginar como essa polêmica repercutiu nos círculos simpáticos ao

simbolismo. Segundo Andrade Murici (1895-1984), a agressiva “campanha de silêncio e obstrução” promovida por **díscolos** como Medeiros e Albuquerque e Veríssimo acabava por desencadear entre adeptos e simpatizantes do simbolismo “uma espécie de timidez, quase devergonha no tocante aos modismos e peculiaridades do movimento” (MURICI, 1997, p. 536).

Um ano e meio depois, Félix Pacheco iria recordar a corajosa defesa de Cruz e Sousapor Luís Guimarães Filho ao resenhar seu novo livro, *Ave Maria*, para a mesma *Gazeta de notícias*. Após longo preâmbulo em que procurou caracterizar sua própria personalidade de cético e rebelde, Pacheco disse não sentir aversão à maioria das pessoas, embora devesse reconhecer uma exceção:

Em Literatura só odeio a classe dos presumidos pontífices. Aos papas literários, quer finjam de Brunetière e, com ares de mestre-escola, se preocupem com questiúnculas ortográficas, quer se proclamem novos e rebelados, traduzam Maeterlinck e leiam o *Mercure de France*, não perdoe (PACHECO, 1901, p. 2).

Tratava-se da velha aversão à crítica estabelecida, pretensamente rigorosa e atualizada, que tinha para o simbolismo apenas desprezo ou silêncio. Para além de seus amigos mais próximos, Pacheco confessou sua afeição por certos “irmãos” que encontrava e sempre o recebiam “com carinho, sem embargo das divergências de orientação” (PACHECO, 1901, p. 2). Esse perfil correspondia perfeitamente ao crítico que desafiou o Brunetière de *A notícia* e, naquela ocasião, expunha-se à crítica com seu livro *Ave Maria*. Pacheco dirigiu-se diretamente a ele:

És tu, meu caro Luís, um dos raros que não apedrejam os discípulos e amigos do excelso poeta dos *Broquéis*. Cruz e Sousa mereceu da tua pena laureada, quando surgiram as *Evocações*, uma vigorosa página de crítica, documento eloquente da tua nobreza espiritual e do valor do teu talento, ante o qual nos rendemos cativos e extasiados (PACHECO, 1901, p. 2).

Essas palavras repassadas de gratidão faziam supor que a resenha seria plenamente favorável aos novos versos de Guimarães Filho. Pacheco, no entanto, fez menção ao “artificialmente fantasioso” de livro anterior do poeta, os *Idílios chineses* (1897), defeito de quem não estaria imune *Ave Maria* e que suscitava repugnância no crítico: “Aprecio o bizarro e o cabalístico, mas só admito essas ficções de arte como refinamentos que o mistério produz; horroriza-me essa importação de mandarins, quiosques de porcelana, olhos de amêndoa e azeroleiras” (PACHECO, 1901, p. 2).

Não se deteve o crítico nessa restrição à temática do livro, coincidente com a de

certas produções dos poetas portugueses. Combateu também a heterometria praticada no poema “O anjo Gabriel”, que o fez lembrar de Eugênio de Castro (1869-1944) pela “variedade desgraciosa de ritmos e orientalismo falso e incolor”. Assemelhar-se ao poeta português não era nenhuma garantia de qualidade, pois, para Pacheco, o autor de *Oaristos* (1890) nunca passara de “mediocre imitador” (PACHECO, 1901, p. 2).

O crítico da *Gazeta de notícias* reconheceu ainda no novo livro o emprego de rimas ricas e raras, outro traço do decadentismo-simbolismo português vulgarizado no Brasil pelo “verso campanudo e farfalhante de B. Lopes” (1859-1916), mas lhe parecia “aventura de mau gosto” pretender retomar a prática caída em desuso (PACHECO, 1901, p. 2).

Feitas as objeções julgadas justas, Félix Pacheco teceu finalmente o elogio de Luís Guimarães Filho:

Difícilmente poderia, na época atual, um poeta vibrar com tanta castidade de emoções. Os teus versos, de um lirismo arcangélico e virginal, feitos com incedível maestria, lembram os versos arcadianos, sem complicações de contraponto e nebulosas wagnerianas de sons.

.....

.....

Alheio inteiramente às escolas, tanges com independência a tua lira. Cada estrofe é uma perfeição; sente-se que as mãos carinhosas do Artista limaram, poliram com esmero e paciência o seu trabalho (PACHECO, 1901, p. 2).

No final da resenha, onde ainda seriam feitos elogios convencionais ao poeta, encontrava-se uma importante distinção, fundamental para o conhecimento da recepção do poeta da ilha do Desterro:

Há quem diga que o lirismo é morto. Erram. Asfixiado pelo tumulto dos nefelibatas, o lirismo, nas literaturas portuguesa, francesa e italiana, ressurgiu com outros novos, mais profundos e aéreos encantos, na prosa e no verso admiráveis de Cruz e Sousa, de Maurice Maeterlinck e Grabiél [sic] d’Annunzio (PACHECO, 1901, p. 2).

Depreende-se dessa defesa do lirismo que Cruz e Sousa ficara associado a um grupo diferente de “novos”, próximos ao simbolista belga Maurice Maeterlinck, os quais não deveriam ser confundidos com os **nefelibatas**, nome pejorativo que recebeu em Portugal e no Brasil o grupo de início liderado por Eugênio de Castro. Formulada no início do século XX, essa defesa incidental da originalidade do poeta das *Evocações* diante dos portugueses, desprezados em seu “tumulto”, tornava-se de grande relevância do ponto de vista da história literária. Não se encontrava lucidez semelhante entre os contemporâneos.

Depois da polêmica em torno das *Evocações*, Luís Guimarães Filho voltaria à *Gazetade notícias* para avaliar *Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*, de Alphonsus de Guimarães. Nesse novo trabalho, revelou-se afinado com o gosto dos novos ao julgar que o novo livro deveria “agradar à vista” e reconhecer os cuidados tipográficos de que foi alvo, notáveis na página de rosto ilustrada e impressa com caracteres romanos, aldinos e góticos artisticamente combinados. Suas palavras correspondiam a um certo consenso entre os novos de então:

Não há dúvida que a perfeição material de uma obra contribui poderosamente para pôr o espírito do leitor logo em boas relações com o poeta. Alphonsus de Guimaraens conhece esta verdade e assim é que o *Setenário das dores de Nossa Senhora* faz-nos lembrar, pela beleza do frontispício, as antigas iluminuras dos livros de Horas e de outras obras antigas de religião (GUIMARÃES FILHO, 1899a, p. 2).

Ao comentar o terceiro soneto da “Primeira dor,” cujo verso inicial é “Que lhe importavam lágrimas? Chorasse”, valorizou da composição a musicalidade, característica cultivada pelos decadentes ou simbolistas, ao ressaltar naqueles versos “um ritmo sóbrio, uma suavíssima música de órgãos, uma lenta e embaladora melodia triste” (GUIMARÃES FILHO, 1899a, p. 2).

Porém, ao apontar imperfeições do poeta, que julgava ser um iniciante, reconheceu seu “amor à forma” e seu empenho para “torná-la correta,” esforço que não teria impedido a ocorrência de versos de “uma torsão inútil, que um pouco mais de cuidado evitaria” (GUIMARÃES FILHO, 1899a, p. 2), assim como de erros de metrificação e rima.

Após apontar tais imperfeições, Guimarães Filho deu conselhos ao estreado:

Como o estatuário, o poeta deve dar brilho às curvas, ter sede de correções, tomar cuidados nos relevos, amar as formas da musa.  
O verso deve sair das mãos do artista com aquela desesperada perfeição dos escultores da Grécia ou dos joalheiros célebres (GUIMARÃES FILHO, 1899a, p. 2).

Essas concepções não seriam estranhas a um parnasiano como Olavo Bilac (1865-1918) ou aos críticos regulares, dos quais Luís Guimarães Filho procurou, porém, diferenciar-se ao encerrar seu texto dizendo que o escrevera “sem intenções de crítico” (GUIMARÃES FILHO, 1899a, p. 2). Manifestava, assim, a velha aversão dos simbolistas aos críticos estabelecidos na imprensa.

Já em 1893, ao resenhar o *Missal*, de Cruz e Sousa, Artur de Miranda afirmava que lhe bastava ouvir menções à crítica para ter “a percepção nervosa de balandraus esconsos

ocultando elefantíases mentais, capas asquerosas de sarna gálica”. Crítica, para ele, era a “água-furtada dorombo conselheirismo classificador de megatérios pré-históricos, a vida da impotência esperançosa, a dispneia da imbecilidade” (MIRANDA, 1893, p. 2).

Apesar de negar ser crítico, o poeta de *Ave Maria* voltaria a exercitar seus dotes críticos ao pronunciar-se sobre *Horto*, da potigar Auta de Sousa (1876-1901). Do novo livro, de que ressaltou a constante melancolia, apontou como um diferencial a autoria feminina: “Tudo o que pode haver de casto e afetuoso no coração de uma mulher palpita naquelas páginas de uma delicadeza imaterial...”. De uma poeta, poderia vir, segundo o crítico, o tratamento sublime do sentimento amoroso: “Os versos de amor, caindo da boca de uma mulher, não adquirem a harmonia das coisas celestes, como deve ser o leve bater de asas dos anjos e dos sonhos?” (GUIMARÃES FILHO, 1900, p. 2).

Embora reconhecesse o interesse temático do novo livro, que vinha recomendado por prefácio de Bilac, o crítico da *Gazeta de notícias* não deixou de apontar-lhe defeitos: “O livro de Auta de Sousa é [...] um bom livro de versos. O que não quer dizer que seja um livro de versos bons. Para isso falta-lhe a paciência do buril e a mordida da forma.” O acabamento formal que exigiu deveria satisfazer ao “rigor técnico dos parnasianos” e aproximar-se da perfeição dos mestres José María de Heredia (1842-1905) e Théodore de Banville (1823-1891). Mais uma vez, ocorreu-lhe uma comparação bem parnasiana da poesia com a estatuária e a ourivesaria: “O verso deve saltar das mãos do artista com aquela desesperada beleza das Vênus dos museus antigos ou dos adereços das rainhas medievais” (GUIMARÃES FILHO, 1900, p. 2).

## Conclusão

O romance *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, dava tratamento ficcional às tensões no campo literário e artístico entre medalhões e rebeldes e fazia a denúncia de atitudes e instituições que se julgavam injustas e do abandono em que viviam os artistas “verdadeiros”. Naquele contexto de conservadorismo estético, o apoio mútuo em textos de periódicos poderia ser uma arma para a afirmação dos jovens. Entretanto, o exame da crítica de sustentação publicada em jornais diários cariocas revelou uma situação bastante complexa e matizada nos primeiros anos posteriores à morte de Cruz e Sousa.

Ao avaliar *D. Mística*, de Alphonsus de Guimaraens, Oliveira Gomes empregou dados biográficos, recurso de que frequentemente se valia a crítica das **autoridades**. Pelo mesmo caminho, seguiu Orlando Teixeira, mas optando por traçar de modo jocoso um perfil do poeta de modo a impor sua **personalidade** à atenção do público e fornecer a este

um já familiar apoiou para a leitura por convencionalmente se compreender a poesia como projeção da subjetividade do criador.

Iwan d'Hunac (João Itiberê) revelou ser um crítico erudito e bem informado a respeito das fontes europeias do esoterismo finissecular, o que lhe permitiu avaliar a obra de Dario Veloso segundo pressupostos críticos e concepções estético-filosóficas mais ou menos complexos e pertinentes. Muito significativa do tempo que se vivia foi sua ênfase em apontar a incompatibilidade do público, — obtuso, burguês, conservador, iletrado etc., — com obra poética tão elevada. O atraso do público leitor foi também abordado por Félix Pacheco ao resenhar *Ave Maria*, de Luís Guimarães Filho.

O trabalho de João Itiberê era digno de maior atenção, mas para os contemporâneos simpáticos ao simbolismo foi mais importante a crítica de *Evocações* por Luís Guimarães Filho. É bem provável que então se valorizasse muito mais sua coragem de enfrentar o cêrbero da crítica, Medeiros e Albuquerque, do que a leitura sensível e pertinente que fez da obra de Cruze Sousa. Como se assinalou, o grupo dos novos preferia ostentar um solene desprezo pela crítica regular. Já no prólogo de *Oaristos* Eugênio de Castro (1890, p. V) reconheceu como único atributo da crítica a “talhante e acutângula dicacidade”. Dois anos depois, em carta aberta a Pinheiro Chagas, publicada no *Jornal do Comércio*, de Lisboa, dissera considerar a “Crítica uma função subalterna da Arte” (CASTRO, 1892, p. 1). Não obstante, o poeta de *Ave Maria*, quando voltou a resenhar obras poéticas para a *Gazeta de notícias*, adotou os costumeiros critérios formalistas da crítica estabelecida, entrando a considerar questões estilísticas e versificatórias segundo um padrão claramente parnasiano, embora também se mostrasse sensível à materialidade das obras e à musicalidade dos versos, aspectos julgados fundamentais pelos novos poetas.

Pela mesma vereda seguiu Félix Pacheco ao avaliar *Ave Maria*, condenando inclusive procedimentos e temas caros aos simbolistas. Ao criticá-los, porém, associou-os ao decadentismo-simbolismo português, de que procurou diferenciar a obra de Cruz e Sousa. Como já se ressaltou, considera-se de grande importância histórica essa defesa da originalidade do Dante Negro diante das matrizes literárias de além-mar.

Ao tratar da crítica simbolista, que estudou principalmente por trabalhos publicados em livro, o insuspeito Andrade Murici (1897, 536) afirmou: “Em parte por efeito da deficiência de informação cultural na maioria dos simbolistas brasileiros que fizeram crítica, é manifesta, neles, a ausência de nítida consciência dos aspectos doutrinários da tendência”. O estudo que ora se conclui, baseado em fontes jornalísticas de um período restrito (1899-1901), confirma haver na chamada crítica de sustentação do simbolismo uma

mistura bem variável de lucidez e obnubilação.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Eugênio de. **Oaristos**. Coimbra: Manuel de Almeida Cabral, 1890.

CASTRO, Eugênio de. Carta ao Sr. conselheiro Chagas. **Jornal do comércio**, Lisboa, p. 1, 7fev. 1892.

COUTINHO, Afrânio; Sousa, José Galante de (dir.). **Enciclopédia de literatura brasileira**. 2. ed. rev., ampl., at. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global, 2001. 2 v.

DUQUE, Gonzaga. As mulheres de Pulvis. **O país**, Rio de Janeiro, p. 1, 11 out. 1900.

**ENCYCLOPÉDIE de la littérature**. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

GOMES, Oliveira. Dona Mística. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 27 ag. 1900.

GUIMARÃES, Alphonsus de. **Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente**. Rio de Janeiro: Leuzinger & Cia., 1899.

GUIMARÃES FILHO, Luís. Um livro de versos. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 24 abr. 1899.

GUIMARÃES FILHO, Luís. As evocações de Cruz e Sousa. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 2 abr. 1899.

GUIMARÃES FILHO, Luís. Evocações. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 abr. 1899.

GUIMARÃES FILHO, Luís. Um livro de versos: Horto. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 23 jul. 1900.

HUNAC, Iwan d'. Livros novos. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 out. 1900.

HUNAC, Iwan d'. Livros novos. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 22 abr.

1901. MIRANDA, Artur de. Missal. **Revista ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 18.658, p. 2, 1893.

MURICI, Andrade. A crítica simbolista. In: COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO,

Eduardo de F. (codir.). **A literatura no Brasil**. 4. ed. rev. e at. São Paulo: Global, 1997. v.4, pp. 517-40.

MURICI, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

PACHECO, Félix. Ave Maria. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 15 jan. 1901.

PEDERNEIRAS, Mário. Pela arte. **A imprensa**, Rio de Janeiro, p. 1, 20 fev. 1900. SANTOS, J. dos. Crônica literária. **A notícia**, Rio de Janeiro, p. 2, 8 abr. 1899.

TEIXEIRA, Orlando. Félix Pacheco: Via crucis. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, p. 2, 16 out. 1900.

VELOSO, Dario. **Esotéricas (1897-1900)**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1900.

Recebido em: 16/07/2022.

Aprovado para publicação em: 09/09/2022.