

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM FRANCÊS

ELAINE DURIGAM FERREIRA PESSANHA

GONZAGA DUQUE: UM *FLÂNEUR* BRASILEIRO

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM FRANCÊS

GONZAGA DUQUE: UM *FLÂNEUR* BRASILEIRO

Elaine Durigam Ferreira Pessanha

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Francês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral.

São Paulo

2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Pessanha, Elaine Durigam Ferreira

Gonzaga Duque: um *flâneur* brasileiro / Elaine Durigam Ferreira Pessanha; orientadora Gloria Carneiro do Amaral – São Paulo, 2008.

195 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Francês. Área de Concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Francês) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Duque-Estrada, Luis Gonzaga, 1863–1911. 2. Mocidade Morta (Aspectos Sociais; Análise; Crítica). 3. Literatura Brasileira – séculos 19 e 20. 4. Crítica Literária. 5. Simbolismo Brasileiro. I. Título.

CDD

FOLHA DE APROVAÇÃO

Elaine Durigam Ferreira Pessanha

Gonzaga Duque: um *flâneur* brasileiro

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Francês, da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____



L'art, c'est la nation, c'est le peuple.

Henry Havard

AGRADECIMENTOS

À Profa. Gloria Carneiro do Amaral, pois sua orientação foi fundamental para que este trabalho tivesse seu propósito realizado.

Aos familiares: não só agradeço, como também reconheço que sem seu apoio e compreensão muito se perderia nesta vida.

Aos amigos, em especial menção Angela, Sílvia, Solange, Carla, Samir, Camila, Felipe, Thaís, Sérgio e João Paulo: agradeço a paciência e o entendimento necessários para que nada se perca, antes se renove.

A Deus, pela vida e tudo o que ela representa.

RESUMO

Nesta dissertação apresenta-se uma biografia de Gonzaga Duque, comentários de suas obras, uma fortuna crítica, cujo conteúdo expressa os comentários e estudos feitos por importantes críticos, reconhecendo a importância literária de Gonzaga Duque, sua produção textual, suas tentativas como um artista preocupado com a propagação da arte e suas evoluções, ou mesmo constatando sua existência entre os consagrados pelo paideuma (Machado de Assis, Cruz e Souza, entre outros nomes), sem estar oficialmente presente nesta seleção.

Analisou-se o romance de *Mocidade morta*: sua estrutura textual, seu aspecto simbolista e sua estética, sua crítica à arte e à política da época e suas personagens.

Procurou-se demonstrar a importância deste observador da sociedade brasileira, que o menosprezou por não pertencer aos grupos políticos em destaque, sendo um autor corajosamente diferencial e boêmio.

PALAVRAS-CHAVE: Gonzaga Duque; Simbolismo Brasileiro; Impressionismo; Artes plásticas; Literatura Brasileira; Século XIX.

ABSTRACT

In this paper it's been presented a biography of Gonzaga Duque, comments about his works, a fortunate criticism which contents express the comments and studies done by important critics, recognizing the literary importance of Gonzaga Duque, as well as, his textual production, his attempts as an artist worried about the spread of arts e its evolution or even finding out his existence among the prestigious writers by paideuma (Machado de Assis, Cruz e Souza among other names) even without being included in that list.

It's been analysed the novel *Mocidade morta*: its textual structure, its symbolist aspect and aesthetics, its criticism to arts and politics at that time and its characters.

It's been demonstrated the importance of this watcher of brazilian society, that despised him because he didn't belong to the most prestigious political groups, being a brave and Bohemian author.

KEY WORDS: Gonzaga Duque; Brazilian Symbolism; Impressionism; plastic arts; Brazilian Literature; 19th. century.

SUMÁRIO

| | |
|------------------|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
|------------------|----|

1ª. PARTE:

LUIS GONZAGA DUQUE-ESTRADA

| | |
|-----------------|----|
| BIOGRAFIA | 15 |
| AS OBRAS | 25 |

2ª. PARTE:

FORTUNA CRÍTICA

| | |
|---------------------------------------|----|
| O QUE SE LÊ SOBRE GONZAGA DUQUE | 29 |
|---------------------------------------|----|

3ª. PARTE:

MOCIDADE MORTA

| | |
|---|-----|
| A NARRAÇÃO | 56 |
| O SIMBOLISMO E A LINGUAGEM APLICADOS AO ROMANCE | 69 |
| O IMPRESSIONISMO | 84 |
| O ACADEMICISMO | 96 |
| AS FIGURAS CENTRAIS DO ROMANCE | 104 |
| SUA IMPORTÂNCIA HISTÓRICO-SOCIAL | 168 |
| CONCLUSÃO..... | 173 |
| BIBLIOGRAFIA | 181 |
| ANEXOS | 188 |

INTRODUÇÃO

Nem todos os escritores que participaram de importantes manifestações literárias tiveram seus nomes registrados entre aqueles consagrados na literatura brasileira, como Gonzaga Duque.

Assim, para observar seu valor e reconhecer seu trabalho muitas coisas foram levantadas para análise, dentre elas sua importância para o jornalismo carioca, suas iniciativas de defender a arte como fonte de renovação intelectual e a criação de revistas que concretizassem tal defesa; seu reconhecido e cuidadoso trabalho como crítico de artes plásticas também foi estudado.

Entretanto, houve a necessidade de se restringir a pesquisa e, conseqüentemente, optou-se por trabalhar o que teria ligação estreita com a literatura francesa: seu romance simbolista, *Mocidade morta*, cuja estrutura e conteúdo poético podem ser relacionados a outras obras literárias.

Esta foi uma restrição inicial, existindo outras: uma análise aprofundada do romance citado acima ofereceu outros desafios, como pesquisar as estéticas citadas pelos personagens, existindo (como é o caso do Impressionismo francês) ou sendo apenas idéia de algum personagem (como o Paisagismo, idealizado por Camilo), entre tantas outras discussões que foram surgindo, assim, não houve tempo hábil para se realizar todas as propostas que foram surgindo.

Assim, este trabalho tem como objetivos a pesquisa da vida e das ocupações profissionais de Gonzaga Duque, fatos que possivelmente influenciariam sua vida literária; o que se sabe e/ou se divulga sobre ele; seus principais trabalhos (editados por ele ou póstumos), cujo valor e obtenção no mercado foram comentados; a análise do romance *Mocidade morta*, observando sua importância para a literatura brasileira; os aspectos mais marcantes de sua estrutura, os temas abordados e o que ele poderia oferecer a futuros estudos.

Por fim, tentaremos alcançar uma apreciação final para o posicionamento literário deste observador social.

Para dar início a este estudo, uma coisa se faz fundamental: explicar o título *flâneur* aplicado a Gonzaga Duque.

Primeiramente utilizado para denominar o cidadão que se mistura à multidão, o *flâneur* infiltra-se com o objetivo de estudá-la, movimentando-se com ela e assim acompanhando suas evoluções sociais.

O termo *flâneur* foi apresentado por Baudelaire, em seus poemas. Contudo, com o passar do tempo, novas teorias e discussões foram oferecidas à sociedade literária, como as de Walter Benjamin, que descobriu uma nova possibilidade para o termo.

Ao estudar os poemas de Baudelaire, Benjamin associou o termo *flâneur* à idéia de detetive, ou seja, como o detetive estuda e acompanha seu alvo, também o *flâneur* estudaria e acompanharia a sociedade. Além de fazer esta comparação, coteja o que Poe discute sobre esta idéia do observador.

Segundo Poe: “[...] o flâneur é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; [...]”¹. O observador se camufla entre os cidadãos comuns, buscando suas possíveis análises desta sociedade em desenvolvimento, onde o ser humano está fadado à infelicidade, advinda da instabilidade social e emocional, ou à loucura.

“[...] Também Baudelaire o entende assim quando, em seu ensaio sobre Guys, denominou o *flâneur* “o homem das multidões”. [...]”². Para Baudelaire, o *flâneur* seria aquele cujos olhos são mais perspicazes e infelizes, pois certas vezes presencia o que não deveria (como uma agressão física a um cidadão menor ou a indiferença que a sociedade dedica ao poeta).

¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 45.

² Ibid, p. 45.

Na novela de Poe, *O Homem da multidão*, Benjamin reporta que um homem desconhecido estabelece como rota um trecho de Londres e estuda o comportamento das pessoas neste trajeto, procurando estudar e entender seus gestos e escolhas e o que advém deles; por determinar um caminho de rotina e estudar os indivíduos desta rota ele se torna um *flâneur*.

Assim como *O Homem da multidão*, Gonzaga Duque escolhe um caminho: seu trajeto de volta do trabalho para casa. Observava as pessoas e sua conduta social. Em seu diário³, retrata as pessoas que encontra em sua trajetória, dando uma descrição comportamental ou do vestuário escolhido pelo observado.

Um registro encontrado em seu diário é o das opiniões públicas sobre a falta de uma iluminação decente nas ruas, a indignação perante as doenças que se proliferavam e a ausência de iniciativa do Governo perante os problemas do país.

Em seus momentos de boemia, ele também registra o comportamento das pessoas, suas angústias, seus escândalos, sendo seus amigos o alvo de sua *flânerie*.

Mesmo boêmio, ele era um homem tímido e reservado que tinha medo desta sociedade que rejeitava os freqüentadores dos cafés e apenas reconhecia o talento dos poetas e escritores que seguiam a boa conduta burguesa. Assim, para que Gonzaga Duque pertencesse à sociedade e pudesse apontar suas falhas ou curiosidades, sem ser recriminado, teria que ser mais um na multidão, e se quisesse questioná-la, teria que fazê-lo discretamente.

Para tanto, restavam a Gonzaga Duque os espaços nas revistas e jornais nos quais trabalhava, ou utilizar-se de seus contos e romances, dentre eles *Mocidade morta*, apresentando-se a partir de pseudônimos ou *alter egos*, já que a timidez e o medo do fracasso financeiro o assombravam, pois tinha filhos e esposa para sustentar.

Baseando-me na discussão de Benjamin de que o *flâneur* é um homem que depende da multidão para poder existir socialmente e agir criticamente, associo a Gonzaga Duque o termo

³ ESTRADA, Luis G. D. *Meu jornal*. Texto que se encontra em LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. RJ: Tempo Brasileiro, 1991.

flâneur, observador social, pois, mesmo reservadamente, fazia questão de estar com a multidão, precisava ter contato com o oposto de sua solidão para se sentir completo.

Vera Lins usa o termo franco-atirador para Gonzaga Duque, afirmando em seu livro⁴ que ele era um crítico dedicado (social, artístico, literário), que ia além da convenção de seu trabalho, apresentando em revistas ou jornais suas idéias, estas sendo ou não aceitas por seus colegas críticos, que muitas vezes atacavam-no anonimamente.

Para Cruz e Souza, Mário Pederneiras e Emiliano Pernetá, representantes do primeiro grupo simbolista carioca e companheiros de Gonzaga Duque, ele era um amigo fiel e defensor da arte oferecida pelo Simbolismo, promovendo uma crítica positiva aos trabalhos de seus colegas. Isso era importante, pois, de acordo com Lima Campos, um escritor simbolista contava com a crítica do outro para que, além dos comentários negativos, existissem também os positivos, assim ele conseguiria chances de publicação.

Gonzaga Duque aplica as técnicas simbolistas em seu romance *Mocidade morta*, e para entender e identificar com segurança o Simbolismo presente neste texto, leituras⁵ complementares foram necessárias.

Com o objetivo de compreender as apreciações de Gonzaga Duque sobre a arte inserida em *Mocidade morta*, que, de acordo com Humberto de Campos, aproxima-se do estilo dos Goncourt, foram estudadas as tendências e estilos indicados pelos personagens do romance. A partir dos nomes de Manet, Monet, Delacroix, Courbet e de seus respectivos trabalhos, chegou-se a um conflito de gerações de pintores que prepararia a França para o Impressionismo.

Ao estudá-lo, e por consequência comparar as informações obtidas com o romance, conseguiu-se uma constatação: Gonzaga Duque reflete nos personagens de *Mocidade morta*

⁴ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. RJ: Tempo Brasileiro, 1991.

⁵ BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, PRADO, *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, COUTINHO, *A literatura no Brasil*, BROCA, *Vida literária no Brasil: 1900*, MURICY, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, entre outros nomes.

parte da história do Impressionismo – o que acontece antes e no momento do *Salon des Refusés*. Assim, os estudos de John Rewald, *História do Impressionismo*, foram de grande valia.

Esta análise também tem por objetivo mostrar a capacidade poética de Gonzaga Duque, que promove em seu romance trechos exemplares de poema em prosa, caracterizando-os como simbolistas (aliterações, assonâncias, musicalidade, até mesmo neologismos); esta análise também quer demonstrar que este crítico-escritor-jornalista-pintor teve sua marca na história literária.

1ª. PARTE:

LUIS GONZAGA DUQUE-ESTRADA

BIOGRAFIA

Luis Gonzaga Duque-Estrada nasceu em 21 de junho de 1863, no Rio de Janeiro, mais precisamente à Rua do Sabão, Cidade Nova. Foi registrado pelo pai adotivo, José Joaquim da Rosa, mas com o sobrenome da mãe, Luiza Duque-Estrada.

Iniciou-se cedo no jornalismo, expondo suas discussões artísticas em seus primeiros textos. Depois, em 1880, junto a Olímpio Niemeyer, fundou *O Guanabara*. Em seguida, colaborou com *Gazetinha*, de Arthur Azevedo, *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio, cujo trabalho era baseado na defesa da abolição e dos direitos dos negros.

Casou-se em 1885, com Júlia Torres Duque-Estrada, com quem teve quatro filhos: Dinorá – que faleceu pouco depois de nascer –, Haroldo – que morreu devido a uma doença desconhecida – Osvaldo e Lígia Cristina que, de seu casamento com o poeta Murilo Araújo, lhe daria a neta Maryssol Duque Araújo. Neste mesmo ano, 1885, inicia um romance de costumes brasileiros, *O Tio Lotério*, que nunca saiu do esboço.

Em 1887, atuou como crítico de arte em *A Semana*, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta. Recebeu respostas anônimas daqueles que não o reconheciam como crítico respeitável. Em 1888, publica seu primeiro livro, *A Arte Brasileira*.

Em 1889, no Rio de Janeiro, participa da *Folha Popular*, revista que aglutina o primeiro grupo simbolista carioca. Em 1894 participa da simbolista *Revista dos Novos* e publica o livro *A dona de casa*, sob o pseudônimo de Sylvino Júnior, afirmando que seu livro era um “manual de artes domésticas, dirigido às mães de família”.

Fundou, em 1895, com Lima Campos, a *Rio-Revista*; neste mesmo ano participa da Revista *Thebaida*. No ano seguinte participa da revista *Decálogo dos Novos*.

Em 1897, também com Lima Campos, fundou a revista simbolista *Galáxia*. Gonzaga Duque pertenceu ao grupo de simbolistas do Rio de Janeiro, cujo apelido boêmio era *Insubmissos*⁶, e trocava correspondências com outros simbolistas do país, sendo um deles Cruz e Sousa, que, chegando ao Rio, tornara-se seu amigo – apesar de não compartilharem as mesmas idéias.⁷

Em 1898, publica a primeira edição de *Revoluções Brasileiras*, livro que lhe daria destaque, pois fora adotado pelas escolas como uma referência para o ensino da história nacional. Mesmo sendo importante para o ensino brasileiro, este livro foi esquecido e depois redescoberto e reeditado em 1998, pela UNESP.

No ano de 1899⁸, Gonzaga Duque publica o livro *Mocidade morta*, cuja narrativa expõe uma crítica reflexiva sobre a sociedade e o meio artístico de seu tempo. Neste livro, Gonzaga Duque possui um *alter ego*, Camilo Prado. Mais tarde, neste mesmo ano, funda a revista *Pierrô*. *Mocidade morta* é reeditado em 1995, pela Fundação Casa Rui Barbosa.

Em 1900 publica um pequeno ensaio biográfico, *Marechal Niemeyer*; inicia a elaboração de um romance de concepções anarquistas, *Sangravidia*, sobre o qual irá trabalhar de forma intermitente, deixando-o inacabado. Também inicia um diário, *Meu jornal*, que terá anotações até 1904⁹.

Já em 1901 funda a revista *Mercúrio*. Em maio deste mesmo ano, a *Revista Contemporânea*, dirigida por seu amigo Luiz Edmundo, dedica-lhe um número especial.

⁶ Para Adriano G. Kury e Alexandre Eulálio, Gonzaga Duque retoma este grupo em *Mocidade morta*, inclusive usando o mesmo nome.

⁷ Cruz e Sousa é tido como um poeta sério e de comportamento impecável, adverso à boemia da qual Gonzaga Duque participava.

⁸ Há divergências: em seu diário, Gonzaga Duque define 1899 como ano de publicação de *Mocidade morta*, em outras fontes, aparece o ano 1900.

⁹ Este nome *Meu jornal* é uma referência a um diário dos irmãos Goncourt – *Journal de la vie littéraire*. Enquanto os Goncourt fazem observações sobre literatura e pintura, Gonzaga Duque registra tudo: desde observações sociais, emoções e ressentimentos até críticas políticas.

Em 1904, começa sua importante atuação como crítico de arte e cronista na revista *Kosmos*, em que colabora até o fim da publicação, em 1909. Este trabalho lhe renderia dois livros: *Graves e Frívolos* (reeditado em 1997, pela Fundação Casa Rui Barbosa) e *Contemporâneos* (que está para ser reeditado). Neste mesmo ano, 1904, é retratado por Helios Seelinger no quadro *Bohemia* [anexo 1], ao lado de outros escritores e artistas de sua geração. Em 1905, consegue publicar a segunda edição de *Revoluções Brasileiras*.

No ano de 1907, novamente com Lima Campos e Mário Pederneiras, funda *Fon-Fon*¹⁰. Segundo Arnoni Prado, esta revista recebia este nome para simbolizar a chegada da modernidade (de pensamento e de tecnologia) à sociedade brasileira, pois este barulho era produzido pelos carros que até então eram novidade para o país. Esta revista defendia o avanço da modernidade, desde que o que fosse antigo e ainda proveitoso fosse preservado, ou melhorado. Porém, quando a modernidade era imposta à sociedade (por interesses político-econômicos) a revista criticava o Governo e as pessoas que eram coniventes com este procedimento não-democrático. Esta modernidade também era mal vista quando seu objetivo era copiar as outras metrópoles mundiais, como Paris e Londres.

Colaborou ainda com outros periódicos, usando muitas vezes pseudônimos, como J. Meirinho, Diabo Coxo, Amadeu, o Risonho e André de Resende.

Em 1910, Eliseu Visconti pinta-lhe o retrato *Gonzaga Duque* [anexo 2], hoje no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes. Neste mesmo ano é nomeado diretor da Biblioteca Municipal e reúne seus artigos publicados em *Kosmos* no volume *Graves e Frívolos: por assuntos de arte*.

Morreu, no Rio de Janeiro, em oito de março de 1911, devido a um infarto ao voltar da revista *Fon-Fon*.

¹⁰ A *Fon-Fon*, revista da época, falava em nosso “meridionalismo exagerado”, [...] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. RJ: José Olympio, 1960, p. 5.

Seus livros *Horto de mágoas* – livro de contos, 1914 – e *Contemporâneos* – coletânea de artigos, 1929 – são publicações póstumas, sendo o primeiro reeditado em 1996, pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Em 1991, seu diário, *Meu Jornal* (1900-1904), é publicado juntamente com o livro *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, de Vera Lins.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

A sensibilidade simbolista perdia espaço. A sociedade positivista e a modernidade, imposta pelo progresso econômico mundial, exigiam cada vez mais disciplina e controle dos cidadãos, generalizando o comportamento das pessoas, logo não aceitando os escândalos promovidos pelos boêmios.

Assim, os simbolistas tornaram-se figuras decadentes, esquecidos, marginalizados, reduzidos a jornalistas de pequena representação e renegados críticos de exposições.

Roger Bastide, em seu livro *Arte e Sociedade*¹¹, diz que um artista ao estarrecer a sociedade com seu trabalho ou propagar idéias inconvenientes faz a sociedade vigente excluí-lo, fazendo com que perca sua postura de representante do divino.

Desta forma, nada seria mais normal que a sociedade carioca negligenciasse um grupo de poetas que defendiam uma arte diferencial, exigente de uma maior compreensão de seus valores e exibiam técnicas de escrita e pintura inusitadas aos olhos inexperientes.

Porém, estes simbolista-decadentes não se deixaram abater.

Os simbolistas, entre os quais se filiam Gonzaga Duque, Nestor Victor, Mário Pederneiras, na sua rejeição de um mundo regido por mecanismos de relógios, herdeiros de românticos alemães, marcados por Wagner, Schopenhauer e Nietzsche, constroem uma subjetividade mais complexa, que recoloca o mistério, a sinuosidade, a espiritualidade e a imaginação, num mundo que se quer cada vez mais guiar pelo utilitarismo e a imediaticidade. E, ainda, trazem a nostalgia de uma harmonia perdida.¹²

¹¹ BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Edusp, 1971.

¹² LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, p. 34.

Ou seja, mesmo menosprezados e rejeitados, não se deixam vencer: criam um universo só seu, caracterizado por opiniões próprias, sensíveis, oferecendo a seus leitores e admiradores oportunidades de reflexão, criticando o que considerassem errado, lutando até o último instante para que a arte que provoca a reação do inconsciente humano sobreviva.

Portanto, percebendo que suas idéias não teriam mais fôlego para sobreviver em uma sociedade cada vez mais controladora e concisa, começam a usar seus livros e participações em revistas como um desabafo, surgindo um novo gênero literário, com um *alter ego* em destaque, criando assim autobiografias camufladas¹³. Assim, seguindo a linha de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e de *À Rebours*, de Huysmans, Gonzaga Duque cria *Mocidade morta*.

GONZAGA DUQUE E A PINTURA

Segundo Coutinho¹⁴ e Lima¹⁵, Gonzaga Duque foi uma das figuras iniciais do Simbolismo brasileiro e pode ser considerado o primeiro crítico de arte no Brasil, que procurou resgatar aspectos importantes da arte brasileira desde seus tempos de colônia portuguesa, tentando assim defendê-la, a partir de seus valores históricos e artísticos.

Seu interesse pelas artes plásticas levou-o também a realizar a ilustração da primeira edição do livro de Bernardino Lopes, *Dona Carmen*.

Foi retratado por vários artistas de sua época, como Eliseu Visconti, que possuía como suas melhores obras as telas paisagísticas (ou de ar livre). Segundo Gonzaga Duque, em *A arte brasileira*, ele era um bom pintor, pois trabalhava bem as cores, o ar e a luz das paisagens que escolhia para retratar e seu desenho apresenta elegância de composição das imagens, deixando nítidos os movimentos das figuras.

¹³ A autobiografia de Gonzaga Duque é o livro *Mocidade morta*, e seu *alter ego*, o personagem *Camilo*.

¹⁴ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*. RJ: Sul Americana, 1969, vol IV.

¹⁵ LIMA, Alceu A. *Quadro sintético da Literatura Brasileira*. RJ: Agir, 1959.

Belmiro de Almeida também o retratou – o famoso quadro *Arrufos* (1887) [anexo 3]. Pintor, desenhista, escultor e caricaturista, Belmiro Barbosa de Almeida fez seus primeiros estudos de desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, ingressando logo depois na Academia Imperial de Belas-Artes e no final da década de 1880 viajou para a Europa, visitando Roma e Paris, onde aprendeu novas técnicas e as trouxe para o Brasil. Tentou participar das exposições da Academia, sempre ganhando os prêmios de segunda categoria. Escolheu o amigo Gonzaga Duque para ser o modelo de um dos seus mais importantes quadros (*Arrufos*) e este, para retribuir, usa a figura de Belmiro de Almeida para criar o personagem Agrário, de *Mocidade morta*.

Em um primeiro momento, Gonzaga Duque o descreve como um boêmio preocupado com roupas, pois acreditava que estas representavam os pensamentos de um homem:

É um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense bulevardeiro. Na rua, de pé sobre a soleira de uma porta, no Café Inglês ou na Casa Havaneza, o seu tipo pequeno, forte, buliçoso, destaca-se da multidão. [...]

Só depois de casado e depois de viajado; depois de ter visto de perto quanto trabalho e quanta dedicação são precisos para o artista conquistar um nome foi que ele abandonou a boemia de uma vez para sempre. [...]

O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Léon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio ou, como lhe chama o mestre, o senhor Ramalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal de uma filosofia. [...]¹⁶

Gonzaga Duque continua descrevendo o amigo e associa a escolha do vestuário de Belmiro de Almeida com seu estilo de pintura:

[...] O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos. Ele pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e vêem outros artistas. [...] A pintura, mais do que o assunto, acusava uma personalidade. Tinha vigor e franqueza. [...]¹⁷

¹⁶ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*. SP: Mercado de Letras, 1995; p. 209-210.

¹⁷ *Ibidem*, p. 211.

Ao descrever o quadro, Gonzaga Duque avalia o significado de cada objeto ou figura do quadro e sua representação social, mas não cita a sua participação como modelo para a tela.

[...] Mas, pouco vale este quadro para dar nome a um artista e, cômico desta verdade, Belmiro estudou muito, trabalhou com interesse para concluir uma tela que lhe desse maior merecimento. Este quadro ele acaba de pintar [*Arrufos*]. É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, no encanto desse interior à *bric-a-brac*, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um *fautueil* de estofô sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. Da esposa, debruçada sobre o divã, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo.

Debaixo do seu vestido *foulard* amarelo percebe-se o colete, o volume das saias, os artificios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo. Na fimbria do vestido, a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animada por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancólica, desfolhada, quase murcha, lembrando a olorente alegria que se despegara do coração da feliz criatura naquele tempestuoso momento de rusga. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos em frente do rosto.¹⁸

Ao comentar o trabalho de Belmiro de Almeida, Gonzaga Duque o destaca como um pintor que enfrentou o gosto público para expor o que considerava uma arte mais moderna e digna de valor.

[...] Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. Vai nisto uma questão séria - menos o de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética. O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o *desideratum* das sociedades modernas e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade

¹⁸ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 211-212.

representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições - a família.¹⁹

Entre 1883 e 1887, Belmiro de Almeida ainda não se dedicava às paisagens, mas percebia que os pintores deveriam modificar o foco de produção: ao invés de quadros históricos, discussões sociais. Gonzaga Duque valorizava esta escolha, pois é desta arte que o povo brasileiro precisava para se familiarizar com o universo das artes plásticas, não de momentos isolados na história do país.

As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos quartelamentos. As pequenas paisagens animadas, paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou de flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da *haus-frau* que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, de uma rusga, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo; toda essa infinita multidão de episódios e de cenas, são os assuntos que mais comovem, mais impressionam ao homem de hoje. [...]²⁰

Para Gonzaga Duque, trocar o momento histórico pela paisagem ou pela cena cotidiana era uma marca de modernidade: no lugar de se prender a um passado, optar pelo registro, reflexão e a vivência do presente²¹. Ele termina seu comentário sobre o pintor valorizando sua sensibilidade e desempenho ao produzir suas telas: “Belmiro possui, portanto, muita sensibilidade de vista e muita destreza de punho, qualidades estas que se acham reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna.²²”

¹⁹ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 212.

²⁰ *Ibidem*, p. 213.

²¹ Isto nos mostra que este *flâneur* era um homem atento às necessidades da sociedade moderna.

²² ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 214.

Rodolfo Amoedo, que se tornara mestre de Eliseu Visconti, foi o primeiro dos *dandies* envolvidos com arte no Brasil. Para Gonzaga Duque²³, seu trabalho pode ser comparado ao de Delacroix, um dos mestres do romantismo, pois Amoedo é um artista de reflexão, ligado à filosofia e à literatura, como Delacroix o foi ao unir as artes plásticas e literárias em suas telas. Gonzaga Duque acompanha as primeiras exposições de Amoedo, quando seu quadro *Estudo de mulher* [anexo 4] recebe duras críticas por mostrar a nudez feminina. Para ele, Amoedo fez uma composição perfeita, sendo digno de ganhar a exposição.

[...] O conjunto é todo claro; [aqui há uma descrição de cores e nuances] [...]. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através da carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. [...]
Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!
[...] Que a moral seja respeitada com auxílio da folha de videira, Srs. artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica.²⁴

Para Gonzaga Duque esta censura era absurda, pois a Academia deveria ser a primeira a apreciar a arte que começava a ganhar espaço pelo mundo mais realista, que exigia mais reflexão, que era a pintura de cenas interiores e a nudez de mulheres. Podemos comparar este caso do quadro de Amoedo com o de *Olympia* [anexo 5], que também gerou escândalo durante a exposição.

Amoedo pintou o quadro *Más notícias* [anexo 6], cujo resultado também foi avaliado positivamente por Gonzaga Duque.

[...] senhora de lindas vestes e mais lindos olhos, umedecidos de lágrimas, diabolicamente negros, flagrante d'alma feminina, um instantâneo maravilhoso do tormento de um coração que a carta, amarrotada nas lindas garras de airosa dama, senão de deusa contrariada, acaba de sangrar.²⁵

²³ ESTRADA, Luis G. D. *Os Contemporâneos*, Rio de Janeiro, 1929

²⁴ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 187.

²⁵ Idem. *Os Contemporâneos*, p. 30.

Seguindo o critério de Gonzaga Duque para determinar o que seria um pintor moderno, poderíamos incluir Rodolfo Amoedo, pois sua ousadia em retratar um nu feminino se compara com a ousadia francesa que rompeu as barreiras morais da Academia, que para Gonzaga Duque eram mais escandalosas que a nudez feminina.

Para retribuir a defesa e as críticas positivas, Amoedo retrata *Gonzaga Duque* [anexo 7].

Outro pintor que ganhou a admiração e a amizade de Gonzaga Duque foi Presciliano Silva com seu quadro *O bebedor de cidra* [anexo 8], cujo personagem retratado é interpretado como um homem triste, alcoolizado, mas meditativo, com roupas e expressões fiéis à realidade.

Presciliano Ramos passou alguns anos na Europa, na *Academie Julian*, na França, estudando arte, fazendo ensaios sobre os quadros dos mestres da arte francesa que se encontravam no Louvre. Ao voltar para o Brasil, ele não tem um destaque imediato. Será reconhecido na virada do século XIX para o XX, conseguindo pintar afrescos²⁶ para decorar o Salão Nobre da Academia Brasileira de Letras [anexos 9, 10 e 11], em 1918. Neste mesmo ano, ele pinta *Oração da Tarde* [anexo 12], que seria apresentado ao público apenas em 1919. que ainda estão preservados

Raul Pederneiras, pintor e caricaturista da mesma época de Helios Seelinger, e Kalixto [anexo 13] (também caricaturista, porém mais famoso que Pederneiras), conquistaram a amizade de Gonzaga Duque. Kalixto lhe faz uma caricatura.

De um modo geral, todos os textos consultados²⁷ apresentam Gonzaga Duque como um excelente crítico de arte, praticamente o primeiro no Brasil a ter coragem de tecer comentários sobre todo o tipo de arte, não somente às artes admiradas pelos *Graves*²⁸. Também era reconhecido como exemplo de jornalista comprometido com a literatura do país. Aqueles que com ele conviveram

²⁶ Estes afrescos estão preservados na Academia.

²⁷ Para formar a fortuna crítica (segunda parte desta dissertação) ou para estruturar a biografia.

²⁸ *Graves* para Gonzaga Duque eram aqueles que seguiam o restrito gosto adotado pela sociedade, que não aceitavam as novas tendências sem ao menos alguma resistência.

afirmam que era admirável pintor e excepcional amigo. Entretanto, é seu valor como escritor e como romancista que destacaremos.

AS OBRAS

Muitas foram as tentativas de Gonzaga Duque de registrar seus conceitos e observações sobre a arte no Brasil. Inicialmente, publicou pequenas resenhas sobre exposições que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro, sob a supervisão da Academia Imperial de Belas-Artes, e depois conseguiu produzir um livro, *A arte brasileira*.

Este crítico procurava ser cauteloso ao avaliar o trabalho de alguém, principalmente se este alguém fosse um jovem artista em busca de reconhecimento social. Isto fez de Gonzaga Duque um homem respeitável entre os novos poetas brasileiros, mesmo aqueles que hoje não são reconhecidos pelo paideuma brasileiro ou *imortalizados* (muitos deles eram boêmios, sendo assim maus exemplos de conduta social aos olhos acadêmicos).

Gonzaga Duque reunia-se com seus amigos e produzia revistas que divulgassem ou defendessem a arte com qualidade, pois estes amigos, simbolistas ou não, eram tão preocupados com a cultura nacional quanto ele, pois esta precisava de renovação conceitual e prática.

Quanto a seu trabalho nos jornais, ofereceu à sociedade uma série de reportagens dedicadas à divulgação das tendências artísticas e suas exposições, mesmo que para ele o artista não fizesse um trabalho satisfatório. Por seu vocabulário elaborado, porém construção sintática simples, por suas idéias livres do ranço acadêmico, Gonzaga Duque muitas vezes foi agredido, ou por respostas a seus artigos ou verbalmente, por críticos já consagrados e por leitores que se mantinham anônimos, pois estes não davam crédito às suas idéias inovadoras. Parte destes acontecimentos está refletida em seu romance, *Mocidade morta*²⁹, a partir de seu *alter ego*, Camilo Prado, também jornalista e crítico de arte.

²⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: INL, 1971.

A Fundação Casa Rui Barbosa preserva alguns destes artigos, graças às iniciativas da família de Gonzaga Duque, Alexandre Eulálio (e seus trabalhos com os jornais do século XIX), de Vera Lins e Francisco Foot Hardman. Estes artigos somados aos da revista *Kosmos* formaram o livro *Graves e Frívolos*³⁰, cujo conteúdo criticava a postura dos acadêmicos – pessoas preocupadas com a imagem e os resultados da Academia perante a sociedade – que foram apelidados *Graves* pelo grupo de Gonzaga Duque, e estes apelidaram os boêmios de *Frívolos*. Neste livro, ele também observa os padrões artísticos de pintores estrangeiros, como o belga Félicien Rops e seu trabalho como aguafortista.

Nestes jornais, (um deles, *Jornal do Commercio*), Gonzaga Duque também publicou contos, reunidos em *Horto de Mágoas*³¹ (cuja primeira publicação foi oferecida em 1914). Abordou nestes contos assuntos como a loucura, o devaneio, a solidão, a tristeza. Ele registra suas impressões sobre as pessoas de seu tempo, criando personagens fictícios, mas dando-lhes situações reais, assim ilustrando os problemas sociais de seu tempo, salientando situações que deveriam ser pensadas por seus leitores.

No livro *Impressões de um amador*³², encontram-se mais reflexões sobre os pintores e escultores da época, os salões, as viagens para a França, Itália e Inglaterra pagas pelo Governo para os expositores aceitos pelo público e premiados pela Academia. Os textos são sucintos, sem grandes divagações sobre cores e técnicas, mas quando algo inovador surge, Gonzaga Duque destaca o trabalho do artista em questão, mesmo que este artista fosse da Academia de Belas Artes. Isto mostrava sua neutralidade, ou seja, o importante era a arte, não a filiação do artista.

³⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Graves e frívolos*. Co-ed. 7 Letras. Reedição do livro, lançado em 1910, que reúne alguns artigos do crítico de artes plásticas e ficcionista Gonzaga Duque, publicadas na revista *Kosmos*, a partir de 1904. Em doze artigos, Gonzaga Duque discorre sobre artistas como Puvis de Chavannes, Facchinetti e Castagneto, bem como sobre artes aplicadas, em "Remodelação do mobiliário", e sobre questões urbanas, em "A estética das praias". 1997

³¹ Idem. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro : B. de Aguila, 1914.

³² Idem. *Impressões de um amador*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

No título e em certos artigos, Gonzaga Duque denomina-se amador, às vezes até mesmo pedindo desculpas por sua ousadia em comentar a arte nacional com seu público, mas alguns críticos, como Bosi³³ ou Muricy³⁴ reconhecem em Gonzaga Duque um atento e dedicado conhecedor das técnicas pictóricas apresentadas ao mundo neste período, sendo assim possível denominá-lo um crítico capacitado.

Gonzaga Duque escreveu outros livros, como *Mocidade morta*, *Revoluções brasileiras* e *A arte brasileira* que foram aceitos na época pelos leitores e críticos brasileiros, mas foram esgotados com o passar do tempo³⁵.

Mocidade morta, romance de cunho simbolista e de iniciativa inovadora para o país, é o ponto principal de discussão deste trabalho e será analisado na terceira parte desta dissertação.

Revoluções Brasileiras promove uma abordagem dos fatos históricos nacionais.

Todas as nossas revoluções foram encaradas em seu aspecto social, [...] Desde o *Quilombo dos Palmares* até a *Proclamação da República*, se encontram fotografadas neste livro erudito e que merece ser lido, todos os movimentos revolucionários nacionais.³⁶

Em certos momentos Gonzaga Duque é um pouco tendencioso, por exemplo, quando toma o partido dos Farroupilhas, ao acreditar que o Governo não tinha o direito de explorar nenhuma região do país ou participar das decisões do povo de forma ditatorial, como tentou fazer no Rio Grande do Sul.

Entretanto, é um livro que possui valor e um conteúdo respeitável, pois foi usado como fonte de estudo nas escolas do Rio de Janeiro: “É um livro de estudo. É um livro de psicologia. É um livro brasileiro.”³⁷

Em *A arte brasileira*, seus textos procuravam abranger tanto as manifestações escritas quanto as manifestações pictóricas dos expositores.

³³ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1994.

³⁴ MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

³⁵ Esta regra não se aplica a *Mocidade morta*. Os outros dois livros foram bem recebidos, sendo que *Revoluções Brasileiras* chegou a integrar o grupo de livros pedagógicos da época.

³⁶ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 93.

³⁷ *Ibidem*, p. 94.

Em *Arte brasileira* Gonzaga Duque traça um quadro completo da evolução da pintura e da escultura nacionais, apontando-lhes características, qualidades e defeitos, examinando o meio em que floresceu, e criticando a obra das individualidades mais marcantes.³⁸

Há uma constante preocupação em acompanhar as tendências plásticas que chegam ao Brasil pelas obras dos estudantes brasileiros que se formaram no exterior, cujos trabalhos eram representações das escolas européias e suas novas concepções oferecidas por elas (as paisagens, os interiores, a vida cotidiana). Gonzaga Duque reconhece o esforço destes jovens pintores em buscar conhecimento, mas manifesta sua decepção com os artistas brasileiros preocupados apenas com as idéias francesas ou italianas e com a aprovação dos compradores e mestres da Academia, não tendo o intuito de criar uma nova tendência de características brasileiras³⁹. Este livro também está esgotado no mercado.

³⁸ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 78.

³⁹ Gonzaga Duque retomará esta discussão em *Mocidade morta* através de seu *alter ego* Camilo.

2ª. PARTE:

FORTUNA CRÍTICA

O QUE SE LÊ SOBRE GONZAGA DUQUE

Todos os textos consultados durante esta pesquisa apresentam Gonzaga Duque como um competente crítico de arte, praticamente o primeiro no Brasil a fazer comentários sobre todas as manifestações artísticas.

As opiniões dos diferentes autores estão mostradas abaixo⁴⁰.

1. Antônio Soares AMORA

Em seu livro *História da Literatura Brasileira*⁴¹, cuja preocupação é registrar os principais nomes da literatura brasileira, Amora esclarece a importância social e histórica de cada autor que viveu durante os séculos XVI a XX.

Sobre Gonzaga Duque, ele apenas explicita que existiu entre os simbolistas brasileiros como um dos companheiros de Cruz e Sousa, trocando correspondências e poemas com ele (ora Gonzaga Duque dedicava um poema a Cruz e Sousa, ora o contrário). Quando Cruz e Sousa morre, Gonzaga Duque lhe dedica uma carta, dizendo adeus ao Cisne Negro⁴².

Esta constatação é importante, porém frustrante, pois Cruz e Sousa foi importante para o Simbolismo brasileiro, mas todos os poetas menores, que foram seus companheiros e lhe ajudaram a lutar para obter destaque no país, não são lembrados, mesmo que mantivessem vivo um dos movimentos poéticos preocupados com a estética e com a lírica que também pretendia transmitir uma mensagem a cada estrutura apresentada.

⁴⁰ Os dados coletados se sucedem seguindo a ordem alfabética do sobrenome dos autores.

⁴¹ AMORA, Antônio S. *História da literatura brasileira (séculos XVI-XX)*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1974.

⁴² SOUSA, João Da C. *Coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

2. Tristão de Alencar ARARIPE JÚNIOR

No livro *Obra crítica de Araripe Júnior*⁴³, não há comentários sobre Gonzaga Duque. Ele comenta a trajetória de Cruz e Sousa, Emiliano Pernetá, Coelho Neto, mas não cita o autor de *Mocidade morta*.

É comum que se comente o trabalho de Cruz e Sousa, mas o de Emiliano Pernetá e de Coelho Neto não é, e, mesmo assim, não há citação de Gonzaga Duque, que foi seu amigo e participou do mesmo grupo, possuindo um trabalho com a mesma divulgação que Pernetá e Neto.

Araripe Júnior defendia a nacionalização da literatura, sem desprezar a contribuição estrangeira (clássica ou moderna), desejos que Gonzaga Duque também possuía, mas não o menciona, o que mostra que, apesar da proximidade de idéias, o contato não era efetivo.

3. Alfredo BOSI

Gonzaga Duque é encontrado em *História Concisa da Literatura Brasileira*⁴⁴ como um dos representantes da prosa simbolista e como um fiel partidário da crítica e da divulgação literárias, graças às revistas que ajudava a criar ou às quais dedicava seus artigos.

Também é retratado por Bosi como um anti-realista, um prosador que se esforçou, juntamente com Nestor Vitor e Rocha Pombo, a fazer a prosa do Simbolismo sobreviver.

Bosi comenta superficialmente o romance de Gonzaga Duque: “O livro de Gonzaga Duque tem importância documental: narra as aventuras de um grupo estetizante, os “Cavaleiros da Espiritualidade”, boêmios intoxicados de poesia e de pintura francesa *fin de siècle*, [...]”⁴⁵

É interessante ressaltar que Bosi também reconhece que apenas os simbolistas fizeram críticas construtivas aos próprios colegas, enquanto os críticos já importantes deste tempo não se manifestavam de maneira positiva em relação aos simbolistas:

⁴³ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. e dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa. 1963. 3 v.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 294.

A crítica oficial dos fins do século XIX, representada pela tríade Silvío Romero – José Veríssimo – Ararípe Júnior, foi em geral, hostil aos simbolistas. (...) Foi do interior do movimento que nasceram os critérios conaturais aos valores encarecidos por seus poetas. Daí, terem sido militantes simbolistas seus melhores críticos: Gonzaga Duque e Nestor Vítor.

O primeiro [*Gonzaga Duque*] só nos interessa obliquamente. Foi um amador das artes plásticas, escrevendo suas impressões finas e lúcidas sobre os pintores e decoradores do tempo. (...) ⁴⁶

Fora isso, Gonzaga Duque é mencionado como um dos fundadores da revista *Fon-Fon*, cujo trabalho é reconhecido como uma fonte útil de informação sobre a sociedade carioca e o que o progresso mundial trazia para o Brasil.

4. Brito BROCA

Um dos nomes levantados foi o de Brito Broca, cujo livro *A vida literária no Brasil – 1900* cita Gonzaga Duque como um crítico não apenas de jornais, revistas e livros, mas também de pessoas, como um verdadeiro *flâneur*, que permanece camuflado na multidão, mas que não permite que algo lhe escape aos olhos.

Exemplo disto é o comentário de Gonzaga Duque, oferecido por Broca, sobre Camerino Rocha, artista da época.

“[...] era um feixe de nervos com uma cabeça estranhamente adorável. Ainda estou a ver na minha memória. Tinha essa palidez morena peculiar às moças do norte, palidez caracteristicamente feminina e por assim dizer, delicada, como feita de uma velutina de ocre e pó de arroz. [...] Sempre nesse estilo, tão representativo da época como o retrato, Gonzaga Duque alude à versão de que Camerino Rocha ceava em porcelana de Sèvres, costumando no fim da ceia quebrar a louça preciosa de que se utilizara. [...]” ⁴⁷

Atenta-se para o detalhe de que Gonzaga Duque o descreve como um homem sofisticado que se dá ao luxo de quebrar caras peças de porcelana por um capricho momentâneo, enquanto outros artistas brasileiros morriam de fome, sem que sua arte fosse reconhecida.

⁴⁶ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 295.

⁴⁷ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 21.

Uma das representações de Gonzaga Duque na visão de Brito Broca é de um boêmio, admirador de cafês e cabarês cariocas: “Num dos números da revista *Kosmos*, em 1904, Gonzaga Duque confessa: “O cabaré foi a nossa grande aspiração. Se não o tivéssemos, estávamos desmoralizados, porque sujeitar-nos-íamos à vulgaridade do burguesismo” [...]”⁴⁸”

Broca discute a importância e a difusão da Academia Brasileira de Letras, deixando uma definição de partidarismos e de protecionismos dentro da Academia. Nesta, os simbolistas, os decadentes, os penumbristas e seus hábitos boêmios não poderiam entrar. Se não fossem as livrarias, como a Garnier, só restariam aos escritores rejeitados os hábitos noturnos.

Em outras palavras, na Garnier os marginalizados encontrariam abrigo artístico e momentos de liberdade para expressar suas idéias. Com sorte, poderiam até conhecer um editor que viesse a se interessar por seu trabalho.

Broca defende, por um momento, os poetas simbolistas que eram partidários da boemia e de suas práticas noturnas, para justificar seu parecer, ele chega até mesmo a citar outros estudiosos da literatura brasileira.

Diz Medeiros e Albuquerque, que até certa época era difícil compreender-se no Brasil um poeta que não bebesse. Poesia e alcoolatria eram coisas que se completavam. Na realidade, bastava o fato dos intelectuais viverem frequentemente nas mesas de café e bar para serem levados a beber. Os parnasianos beberam muito e os simbolistas parece que neste ponto não modificaram os nossos costumes literários. Andrade Muricy no seu *Panorama do Movimento Simbolista* estabelece dois quadros, [...]: o dos amantes do álcool e o dos abstêmios. No primeiro figuravam Emiliano Pernetá, Gonzaga Duque, Santa Rita, Venceslau de Queirós, Oscar Rosas, Lima Campos, Orlando Teixeira, Carlos Dias Fernandes, Zeferino Brasil, Edgar Mata, Max de Vasconcelos, Maranhão Sobrinho, Tiago Peixoto, Pedro Kilkerry, Ernani Rosas, isto sem falar em B. Lopes, cuja dipsomania chegou ao extremo; [...]. No segundo, o dos abstêmios, encontramos Cruz e Sousa, Silveira Neto, Nestor Vitor, Rocha Pombo, Graça Aranha, Domingos do Nascimento, [...]. Mas é preciso convir que, com exceção de Cruz e Sousa, as maiores e as mais características figuras da escola estão no outro grupo, o dos que bebiam. [...].⁴⁹

⁴⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 39.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 127-128.

Para Broca, os grupos simbolistas brasileiros não eram apenas boêmios inveterados, mas também amigos devotos, que se dedicavam uns aos outros sócio e economicamente, defendendo-se e se unindo para que sua concepção artística sobrevivesse.

[...] o simbolismo brasileiro caracterizou-se pela formação de grupos, em que a admiração mútua se identificava com uma extrema amizade. Amigos que choravam e sofriam uns pelos outros. Muitos desses grupos já vinham do século passado, como, por exemplo, o que se formou no Rio em torno de Emiliano Pernetta, [...]. Segundo Andrade Muricy, foi esse o grupo simbolista mais antigo e o que lançou o movimento e os manifestos iniciais [...]. Entre seus componentes se contavam, além do próprio Emiliano, B. Lopes (o de mais prestígio, graças ao êxito nacional dos *Cromos*), Cruz e Sousa, Oscar Rosas, Virgílio Várzea, Gonzaga Duque, [...].⁵⁰

Quando Broca menciona a morte de Cruz e Sousa, ele esclarece que após a morte do “Cisne Negro”, o grupo inicialmente se rompeu, formando outros grupos menores.

Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos compuseram o grupo que fundaria o *Fon-Fon* e ao qual se agregaram, depois, Eduardo Guimarães, Álvaro Moreyra e Felipe d’Oliveira, sendo esse, segundo Andrade Muricy, o derradeiro grupo simbolista, que teve atuação no Rio.⁵¹

Aqui está representada a perseverança de Gonzaga Duque: mesmo com a morte de Cruz e Sousa, seu amigo e maior simbolista brasileiro, ele não permite que os ideais do grupo se esvaíam e que ele se dissolva. Cria, então, a revista *Fon-Fon*, que, segundo Broca, teria grande importância como órgão da última fase do Simbolismo brasileiro.

Além disso, ele ainda discute a importância dos jornais e revistas da época, pois marcaram o início do século XX com sua diversidade de informação e de assunto; Broca deixa clara a participação de Gonzaga Duque como um escritor responsável, ativo participante das revistas, algumas vezes participando do próprio processo criativo, ligado ao bom gosto cultural e ao verdadeiro conhecimento artístico.

Este conhecimento artístico e o bom gosto surgem da dedicação de Gonzaga Duque aos estudos da história da arte e da sua atenção direcionada à sociedade e suas novas descobertas

⁵⁰ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 132.

⁵¹ *Ibidem*, p. 133.

artísticas, quanto à técnica e à produção em si. Para ele, não há evolução sem comparação ou ousadia, assim ao estudar a história da arte, ele resgata padrões de cor, de luz que se perderam durante os séculos XVI e XVII.

Segundo Broca, ao se misturar à multidão, Gonzaga Duque observava e redigia comentários, feitos em tom de ensinamento, pois para ele, a sociedade brasileira ainda tinha muito o que evoluir para alcançar o respeito e a admiração que Paris ou Londres possuíam.

Citando Muricy⁵², Broca reconhece que existia uma divisão entre os simbolistas: aqueles que se aventuravam em cafés e *brasseries* e os que se limitavam às discussões literárias feitas apenas em ambientes sóbrios e sem a contaminação de vícios (bebidas, por exemplo). Gonzaga Duque era um dos representantes do primeiro grupo, que gostava de beber e das atividades noturnas; enquanto Cruz e Sousa seria representante do segundo grupo, cuja postura abominava os hábitos dos companheiros, valorizando a rotina dos homens sem vícios.

5. Humberto de CAMPOS

Para Campos, Gonzaga Duque foi um importante crítico de arte, sem o qual o Brasil não teria sua crítica de arte iniciada, apresentando-o como um dos defensores da cultura brasileira:

(...) Gonzaga Duque foi, em verdade, o primeiro homem de letras que nos deu, no Brasil, a ilusão de que possuíamos vida artística. (...) Foi ele o primeiro, e o único, que com a sua dedicação, a sua tenacidade, a sua cultura específica, elevou esses fatos à condição de acontecimentos sociais, atraindo para eles a atenção dos governos, dos círculos literários e das rodas mundanas. (...) ⁵³

Campos defende-o perante os seus contemporâneos, aqueles que pertenciam à Academia Brasileira de Letras ou que faziam duras críticas a seu trabalho como articulista. Ele reconhece o valor de Gonzaga Duque como escritor e crítico e encontra em seu trabalho influências francesas.

⁵² Cf. MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*.

⁵³ CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. RJ: José Olympio, 1934; p. 289.

Gonzaga Duque foi, efetivamente, um dos escritores mais perfeitos da sua geração. Discípulo, ao mesmo tempo, de Flaubert, que esculpia a palavra, e dos Goncourt, que a pintavam, conseguiu ele obter um estilo em que se encontram, de mistura, a força e a graça, a linha e a cor, a energia e a delicadeza. (...).⁵⁴

Para Campos, Gonzaga Duque deveria ser considerado como um hábil escritor, pois entre os seus companheiros, ele era o que mais dedicava atenção a detalhes estilísticos de seus textos, escolhendo as palavras para conseguir compor orações que fossem exemplos de sonoridade poética, tomando os mesmos cuidados que Flaubert, por exemplo. Porém Gonzaga Duque é ousado, pois para a língua francesa a elisão é obrigatória, enquanto que para a língua portuguesa a elisão foi praticamente abolida e mesmo assim é utilizada em *Mocidade morta*, o romance do qual Campos retira o raciocínio citado. Com esta iniciativa, pode-se fazer uma comparação entre a escrita de Gonzaga Duque e Flaubert.

6. Antonio CANDIDO

Nos livros pesquisados – *Formação da Literatura Brasileira*⁵⁵, *A personagem na ficção*⁵⁶, *Vários Escritos*⁵⁷, *Recortes*⁵⁸, *Literatura e Sociedade*⁵⁹ e *A educação pela noite*⁶⁰ não foram encontrados registros relacionados a Gonzaga Duque.

Tal informação nos mostra que Candido teve outros interesses literários: em seu livro *Formação da Literatura Brasileira* ele estuda e comenta tudo o que envolve a nossa formação literária até o momento em que Romantismo e Realismo se confrontavam e seus críticos começavam a se manifestar.

⁵⁴ CAMPOS, Humberto de. *Crítica*, p. 291.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda, 2000.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

⁵⁸ Idem. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁵⁹ Idem. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

⁶⁰ Idem. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

Em seus outros livros, como o *Observador literário, Literatura e sociedade, Vários escritos*, Candido preocupou-se com a discussão de temas mais pontuais, teorizações e comparações de textos cujo conteúdo considerou importante para uma análise mais aprofundada.

Infelizmente, Gonzaga Duque e seu trabalho não se encontram entre seus escolhidos.

7. Ronald de CARVALHO

Em *Pequena História da Literatura Brasileira*⁶¹ encontra-se Gonzaga Duque mais uma vez como um crítico de arte, mas também é reconhecido como bom prosador, recebendo a admiração de Carvalho.

A prosa de ficção dos simbolistas, (...), é despicienda e de valor duvidoso. Nesse particular, a não ser na obra de Gonzaga Duque, pouco se encontrará digno de estudo e consideração dos poemas em prosa, (...). O próprio Gonzaga Duque, embora seja um escriptor de ficção estimável, teve relevo maior como crítico de arte, (...).⁶²

Apesar de admirar Gonzaga Duque, Carvalho não identifica muito valor na prosa simbolista, mesmo reconhecendo a tentativa de Gonzaga Duque e esclarecendo que, dentre poucos, ele foi um dos únicos que merecia algum reconhecimento com o seu romance *Mocidade morta*.

8. Otto Maria CARPEAUX

Carpeaux faz uma simples citação sobre Gonzaga Duque no seu livro *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*⁶³. Simples, porém importante: para ele, Gonzaga Duque foi um importante representante da prosa simbolista, mas pouco valorizado em seu tempo.

No livro *História da literatura universal*⁶⁴, ele apenas menciona Cruz e Sousa e sua importância para o Simbolismo brasileiro, porém nem menciona o nome de Gonzaga Duque.

9. Afrânio COUTINHO

⁶¹ CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. RJ: Briguiet & Cia, 1937.

⁶² Ibidem, p. 360.

⁶³ CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968

⁶⁴ Idem. *História da literatura universal*. Edições O Cruzeiro. v. 5.

Citando Muricy, em uma nota de seu livro *A literatura no Brasil*⁶⁵, este autor menciona a participação de Gonzaga Duque em um dos primeiros grupos simbolistas⁶⁶, na realidade, o mais antigo, que inaugurou o Simbolismo no Brasil. Este grupo girou em torno de Emiliano Pernetá, na *Folha Popular*, entre 1883 e 1887.

Com maior participação, Gonzaga Duque é novamente mencionado por Coutinho: ao lado de Mário Pederneiras e Lima Campos, teve destaque como contista e crítico.

O que chama mais a atenção à leitura de Coutinho é o que ele diz a respeito da ficção narrativa apresentada pelo Simbolismo, pois é neste ponto que Gonzaga Duque é discutido mais profundamente.

Ele começa sua abordagem comentando *Horto de Mágoas*, que para ele é uma grande manifestação de sensibilidade literária de Gonzaga Duque. Depois, comenta *Mocidade morta*.

Coutinho afirma que mesmo com o penumbrismo, Gonzaga Duque manteve-se em destaque, o que não era costumeiro para estes escritores, ao lado de Lima Campos.

A zona intermediária acima lembrada [1900-1920], espécie de terra de ninguém, reflexo de certo “dandismo”, passou à história literária com o nome um tanto fugaz, mas significativo de *penumbrismo*, que é uma espécie de fumaça ou poeira do Simbolismo, e que exerceu, em dado momento, em nosso campo poético, a mesma função que, sob certos aspectos, o de algumas obras de Debussy, anteriores à sua definitiva afirmação no Simbolismo da música moderna.

Durante essa fase, com maior ou menor relevo, destacaram-se, na prosa, Gonzaga Duque e Lima Campos, [...] ⁶⁷

Apesar de apresentar alguns pontos negativos em *Mocidade morta*, Coutinho reconhece que este livro é um dos mais significativos para a ficção simbolista.

⁶⁵ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*.

⁶⁶ Coutinho faz esta menção e, nesta nota, acrescenta os nomes e as datas de nascimento e falecimento dos artistas do grupo: Emiliano Pernetá (1866-1921), Cruz e Sousa (1861-1898), Bernardino Lopes (1859-1916), Oscar Rosas (1861-1925), Virgílio Várzea (1862-1941), Artur Miranda (1869-1950), Gonzaga Duque (1863-1911), José Henrique de Santa Rita (1872-1914), Alves de Faria (1871-1899), Lima Campos (1872-1920).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 218.

[...] [o Simbolismo] é um movimento mais de poesia do que de prosa, contando-se pelos dedos as obras significativas na ficção romanesca tais como: *Mocidade morta* [...] de Gonzaga Duque, [...] ⁶⁸

Também é comentado o trabalho de Gonzaga Duque como crítico, uma vez que só os simbolistas faziam críticas de si mesmos devido ao preconceito dos críticos prestigiados pela sociedade, que não se arriscavam a comentar o que fosse diferente, ou desconhecido.

Coutinho apresenta como exemplo de postura crítica de Gonzaga Duque uma aproximação à postura dos Goncourt, de acompanhar, observar e estudar o artista, sua obra, sua exposição. Menciona o trabalho de Gonzaga Duque ao lado de Nestor Vitor; reconhece a importância do autor de *Mocidade morta* como marco inicial para outros escritores, como João do Rio.

Coutinho cita em seu livro o agradecimento de um amigo, Mário Pederneiras, a Gonzaga Duque, pois ele era um dos poucos críticos que incentivava os novos escritores.

Já foi lembrado que Mário Pederneiras se sentia compensado “da maldade da crítica dos velhos medalhões”, por ter franco e lisonjeiro aplauso da crítica nova da época, representada, entre outros, por Paulo Barreto, Gonzaga Duque, Félix Pacheco, Félix Bocaiúva, João Luso. ⁶⁹

Ao avaliar as obras de Gonzaga Duque, Coutinho reconhece que o autor em questão não teve o tempo merecido para sua produção ou mesmo para revisar seus trabalhos publicados, apresentando algumas falhas ou escassos resultados:

A obra de Gonzaga Duque tem lugar marcado no passado de nossa história cultural, toda ela elaborada em época de experiências e especulações literárias.

Foi em momento assim que Gonzaga Duque compôs e publicou parte de sua obra. Focalizar-lhe a figura literária, das mais injustamente esquecidas, é evocar a época em que, com Mário Pederneiras e Lima Campos, constituía a interessante e extravagante companhia literária, que nos fins do século passado e princípios deste [1800-1900], deu, de certo modo, expressão nova às letras nacionais. ⁷⁰

Em outras palavras, Coutinho remarca a importância de Gonzaga Duque e seu lugar entre os reconhecidos escritores, seus contemporâneos.

⁶⁸ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*, p. 167.

⁶⁹ Ibidem, p. 222.

⁷⁰ Ibidem, p. 226.

Para Coutinho, Gonzaga Duque artista e Gonzaga Duque crítico se confundem, pois seu espírito era criador: como artista, tentava deixar claro o seu processo de criação; como crítico, procurava entender e relacionar o processo de criação do artista avaliado.

Coutinho tece comentários sobre outros livros; sobre *Arte Brasileira*, reconhece que é um livro rico em qualidades, pois acompanha a história das artes, o meio e a sociedade artística do nosso país. Em seguida, discute a produção de *Revoluções Brasileiras* e seu impacto social:

Dez anos mais tarde, com o mesmo espírito investigador, publica Gonzaga Duque o livro, hoje raro, *Revoluções Brasileiras* (1898). Nesse livro, as revoluções que explodiram em nossa terra foram encaradas em seu aspecto social, e ao autor não faltou certo poder de estilo claro e incisivo, única forma de tornarem-se atraentes e menos massudos os estudos históricos.⁷¹

Porém, para ele, foi ao escrever *Mocidade morta* que Gonzaga Duque se destacou como escritor brasileiro:

Foi com *Mocidade Morta*(1900), que Gonzaga Duque realmente se firmou na vida literária do país. É a história da vida boêmia de alguns artistas, que desiludidos e incompreendidos vivem com inteligência e desembaraço, ombro a ombro com as injustiças e os imprevistos das realidades da vida de todos os dias.⁷²

Mais à frente, ao comparar a prosa e a poesia simbolistas, Coutinho novamente menciona Gonzaga Duque, admitindo que, apesar da fraqueza de sua prosa simbolista, *Mocidade morta* era digno de nota:

Nela [a prosa simbolista brasileira] encontramos, entretanto, o único romance que esse neo-romantismo ia deixar à posteridade, a *Mocidade Morta* de Gonzaga Duque (q. v.), escritor cujo espiritualismo se fixou em tendências ocultistas e que trouxe à literatura um elemento muito típico da estética simbolista: a interpenetração das artes. Gonzaga Duque foi um crítico de arte apreciável, que pôs em relevo essas “correspondências” que Baudelaire acentuara, esse Baudelaire, fonte genial da reação espiritualista em França, (...).⁷³

⁷¹ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*, p. 227-228.

⁷² Ibidem, p. 227-228.

⁷³ Ibidem, p. 285.

Observando tais afirmações de Coutinho sobre Gonzaga Duque, é possível reconhecer a importância deste simbolista para o nosso país.

Mesmo avaliando seus livros e admitindo certas falhas de conteúdo ou mesmo de estrutura, Coutinho defende o valor deste autor para seu tempo e para a literatura brasileira.

Para finalizar, eis a sua opinião sobre o próprio Gonzaga Duque:

Gonzaga Duque podia ter deixado obra de maior fôlego, isto é, mais numerosa, se a vida lho tivesse permitido. Possuía vasta cultura histórica, literária e artística. Crítico literário e crítico de arte era senhor de duas qualidades essenciais: penetração adquirida através dos estudos conscienciosos e um gosto, uma maneira toda pessoal. Como romancista e contista teve a imaginação agilmente auxiliada por senso estético bastante revolucionário, sincero e espontâneo.⁷⁴

10. Dino F. FONTANA

Em *Literatura Brasileira*⁷⁵: *síntese histórica*, Fontana menciona Gonzaga Duque apenas como um companheiro de trabalho e Simbolismo de Mário Pederneiras, Emiliano Pernetta e Lima Campos, não expondo qualquer idéia concreta sobre seu trabalho ou desempenho poético.

O simbolismo não foi, como já se afirmou, “um corpo estranho” em nossa literatura. Deitou fundas raízes e inúmeros poetas e prosadores impregnaram-se da inquietação e dos anseios da escola. Eduardo Guimarães, Virgílio Várzea, Gonzaga Duque, Severiano de Resende, Félix Pacheco, Da Costa e Silva e Nestor Vitor, este último como o grande incentivador e maior crítico do simbolismo, foram grandes representantes da corrente e, sem dúvida, foram eles os precursores da revolução modernista de 1922.⁷⁶

Fontana reconhece o valor destes homens como fundadores e motivadores do Simbolismo brasileiro, mas não os retrata como escritores de valor, não aprofunda nenhum estudo sobre qualquer um deles. Sua preocupação é apenas mencionar e registrar a existência destes escritores dentro do movimento simbolista.

⁷⁴ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*, p. 226.

⁷⁵ FONTANA, Dino F. *Literatura Brasileira: síntese histórica*. SP: Saraiva, 1972.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 199.

11. Francisco Foot HARDMAN

De acordo com Hardman, em seu texto *Antigos modernistas*⁷⁷, poetas da época de Gonzaga Duque tinham revelações do que seria futuramente o Modernismo mesmo estando distantes dele, ou seja, estes poetas deram os primeiros passos para descobrir o país e seu valor cultural, pois se dedicavam a valorizar as reais belezas naturais e poéticas da nação, enquanto renovação de idéias e tendências estéticas, buscando novas maneiras de exhibir a arte poética brasileira.

12. Alceu Amoroso LIMA

Lima, um dos críticos importantes do começo do século XX, cita Gonzaga Duque em dois de seus livros. Em *Quadro sintético da Literatura Brasileira*⁷⁸, ele apresenta (em poucas palavras) a importância de Gonzaga Duque para a prosa simbolista a partir de seu romance, *Mocidade morta*. Entretanto, a seu ver, a prosa simbolista não foi satisfatória:

Gonzaga Duque (1863-1911) foi outro membro dessa segunda vaga simbolista. Foi um prosador. E embora a prosa simbolista não tivesse alcançado nem a sombra da projeção da poesia, deixou um livro de que ainda se fala: *Mocidade Morta* (1899), o único romance suportável que o *Simbolismo* legou.⁷⁹

Vê-se que Lima, assim como outros críticos, não aceitou completamente a prosa simbolista como manifestação literária digna de reconhecimento, usando o adjetivo *suportável* para caracterizar um dos poucos romances que se destacaram. Isto é um indício de que os escritores simbolistas deixavam a história de seu romance de lado, não dando a devida atenção ao seu desenvolvimento ou à sua conclusão, demonstrando que eles estavam muito mais preocupados em inserir a poética simbolista na estrutura de seus romances,

⁷⁷ HARDMAN, Francisco F. “Antigos modernistas” In NOVAES, A. (org). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁷⁸ LIMA, Alceu A. *Quadro sintético da Literatura Brasileira*.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 60.

transformando-os em poemas em prosa, não em romances. Tudo isto torna a leitura e a interpretação mais difíceis, exigindo muitas vezes mais de uma leitura atenta, assim o romance simbolista um alvo fácil para a crítica e uma leitura *suportável* (quando um destes romances possui uma história melhor estruturada e desenvolvida).

Em *Estudos literários*, em uma de suas notas de rodapé, Lima apresenta Gonzaga Duque como um boêmio digno de respeito por sua espiritualidade e educação e cita *Mocidade morta* como um registro desta boemia.

13. Vera LINS

No livro *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*⁸⁰, Lins oferece um estudo da documentação familiar, dos amigos e dos conhecidos de Gonzaga Duque; ela buscou a sua história, estudou o tempo em que Gonzaga Duque viveu, analisando seu lugar na literatura e na crítica do século XIX brasileiro.

Seu livro traz informações importantes, como o comportamento deste crítico perante o jornalismo de seu tempo, em meio aos ataques de seus contemporâneos.

Muito do que foi encontrado já foi mencionado na biografia, primeira parte deste trabalho. Porém, Lins fez uma cópia do *Meu Jornal*, anexado ao livro, o qual comentaremos agora.

Primeira peculiaridade: seu nome, *Meu jornal*, é uma tradução direta do termo *journal*, que, em francês, significa jornal ou diário. Assim, é possível deduzir que este nome tem forte influência francesa.

À página 45, Lins nos passa uma informação interessante sobre o diário: “[...] Escrito entre 1900 e 1904, Gonzaga Duque o chama de *Meu jornal* em referência ao *Journal de la vie littéraire* dos irmãos Goncourt. [...]”⁸¹

⁸⁰ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 45

Seu nome é referencial ao *Journal de la vie littéraire*, dos Goncourts, mas há diferença estrutural entre eles: o diário de Gonzaga Duque é composto por poucos dias e informações misturadas – ele comenta literatura, sociedade, a tristeza da morte do filho, a recepção de seu livro, *Mocidade morta* –, enquanto o diário dos Goncourt é dedicado a observações literárias e é composto por mais de 18 tomos.

Não se sabe se foi um interesse tardio ou ausência de tempo hábil que fez com que o *Meu jornal* fosse um livro tão pequeno; mesmo assim, é significativo para que se entenda o posicionamento deste *flâneur*:

O diário de Gonzaga Duque constrói um movimento de vaivém entre o meio literário e o das artes plásticas, e suas implicações com a política, o jornalismo, a engenharia, o mundo oficial e burocrático. Gonzaga Duque cruza a cidade, [...], refletindo e conversando sobre o que está acontecendo com a cultura brasileira nesse momento.⁸²

Nesta observação feita a respeito do diário, Lins mais uma vez nos remete à importância de Gonzaga Duque como observador social: não apenas vê, também comenta e registra suas insatisfações e críticas ao governo burocrático brasileiro neste início de República e suas tentativas de cativar o povo, como no início do ano de 1900, quando o Governo pretendia fazer uma gigantesca comemoração dos 400 anos do Descobrimento do Brasil, mas a escultura que marcaria a festa seria importada de um escultor francês, coisa que revolta Gonzaga Duque, pois ele mesmo conhecia bons escultores brasileiros que esperavam por uma oportunidade de expor seu trabalho.

Neste livro, *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, Lins também levanta a aproximação entre *Mocidade morta* e *À rebours*, de J-K Huysmans. Partindo de uma análise psicológica e comparativa entre Camilo-Gonzaga Duque e des Esseintes-Huysmans, esta aproximação até é possível, uma vez que seus personagens seriam seus *alter egos* – informação encontrada também em Muricy e Coutinho. Porém, se compararmos os romances,

⁸² LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, p. 44.

mais especificamente, esta possibilidade de estudo é anulada, uma vez que em *Mocidade morta* os artistas querem reconhecimento social-artístico, enquanto des Esseintes quer apenas uma vida sem contato com as coisas indignas do mundo.

14. Massaud MOISÉS

Antes de comentar a presença literária de Gonzaga Duque, Moisés apresenta uma concepção do Simbolismo Brasileiro e o posicionamento dos artistas simbolistas na literatura brasileira.

Moisés inicia esta apresentação a partir da rejeição dos simbolistas ao Positivismo, ao Naturalismo, ao Parnasianismo, e sua tentativa de resgatar o ideário romântico e sua visão subjetiva do mundo; a volta do “eu” e a busca do inconsciente na poesia, surgindo o “eu profundo”, a intuição, uma forma supra-racional de conhecimento, a evocação, a sugestão, o uso de um código lingüístico que sugerisse emoções, todos estes elementos formam o que se conhece por Simbolismo brasileiro.

Após levantar as características do Simbolismo, Moisés estuda a postura dos críticos literários mais importantes perante esta escola:

Durante os anos de vigência do Simbolismo, três importantes críticos produziram suas obras: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Os dois primeiros, é sabido, defendiam idéias opostas ao movimento. Quanto a Araripe Júnior, embora de linhagem impressionista, deixou-se contaminar pelo cientificismo do tempo, assim comprometendo sua valiosa contribuição ao Simbolismo.[...] ⁸³

Acompanhando estas informações, buscou-se os comentários destes críticos sobre o Simbolismo e/ou Gonzaga Duque. Sílvio Romero não deixou informações dignas de nota, pois dedicou-se quase que exclusivamente à crítica do Realismo; Araripe Júnior comentou o Simbolismo e já foi apresentado nesta *Fortuna Crítica*; José Veríssimo e suas observações serão apresentados neste trabalho.

⁸³ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Simbolismo*. SP: Cultrix: 1985; p. 20.

Analisando a postura dos críticos brasileiros, Moisés alcança o trabalho de Gonzaga Duque, apresentando-o como um dos poucos críticos que deu apoio e elogios aos simbolistas, ao lado de Nestor Vitor. Para Moisés, Gonzaga Duque foi tão dedicado em sua avaliação dos simbolistas que incorporou à sua escrita traços artísticos, sendo um crítico impressionista, sem compromissos de condenar a nova arte, apenas comentá-la e inseri-la no panorama das artes plásticas do século XIX.

Moisés oferece uma leitura completa de Gonzaga Duque, apresentando comentários sobre toda a sua obra, dividindo-a nas estruturas possíveis à escrita literária da época: crítica, poesia, poema em prosa, romance, conto. Para ele, Gonzaga Duque não deixou manifestações poéticas, apenas apoiou seus amigos Cruz e Sousa e Emiliano Pernetá.

Contudo, Moisés aborda um romance de Gonzaga Duque e reconhece em sua estrutura fortes aspectos de poema em prosa, e poema simbolista.

Como contista, Gonzaga Duque é mencionado como um produtor de qualidade, tendo deixado em suas revistas (*Rio-Revista*, *Galáxia*, *Fon-Fon*) exemplares de contos interessantes, estes que formariam o livro *Horto de Mágoas*.

Horto de Mágoas e *Mocidade morta* são para Moisés dois livros marcantes de Gonzaga Duque, quanto à linguagem que, para este crítico, é inovadora (composições que valorizam o som das junções das palavras, além da escolha de neologismos e galicismos) e os temas discutidos eram atuais para a época.

O que nos interessa: suas observações sobre *Mocidade morta*. Para Moisés, este é um dos poucos romances simbolistas feitos no Brasil que merecem reconhecimento e estudo; para ele, *Mocidade morta* é uma mistura de *Les illusions perdues* e *O Capital*, porém reduzida ao ambiente fluminense e aos *Insubmissos*, representantes da boemia carioca, tida como dourada.

Moisés cita outros escritores cujas formas podem ser relacionadas ao romance *Mocidade morta*: as descrições dos ambientes lembram as descrições de Zola, o impressionismo empregado nas descrições dos quadros e exposições lembram o trabalho dos Goncourt.

Esta análise oferecida por Moisés é interessante para este trabalho, pois ele reforça as idéias apresentadas por Lins, Prado, Coutinho e Muricy. Ao seu fim, Moisés denomina *Mocidade morta* como um romance estético, pois para ele a preocupação em se discutir e apresentar uma nova concepção artística é mais importante do que uma história com intrigas e morais.

15. Andrade MURICY

Um dos livros mais importantes para esta pesquisa, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*⁸⁴ é uma fonte de informações indispensáveis para o estudo de qualquer momento simbolista do país. Ele foi representativo para este trabalho pela apreciação que oferece do trabalho de Gonzaga Duque e seus escritos.

Inicialmente, Muricy faz o mesmo percurso de Moisés: comenta o Simbolismo e, em seguida, encaixa Gonzaga Duque em seu comentário. Muricy apresenta o Simbolismo brasileiro como detentor de um texto de sintaxe simples e forte manifestação musical, utilizando recursos lingüísticos para realizá-la (assonâncias, aliterações, onomatopéias).

Gonzaga Duque, mais uma vez ao lado de Nestor Vitor, é apresentado como um forte representante da prosa simbolista brasileira. Para Muricy, Gonzaga Duque e *Mocidade morta* foram injustiçados, pois a sociedade ainda não estava preparada para sua estrutura elaborada e seu conteúdo estético. Mas, ao final de suas observações, este crítico reconhece que Gonzaga Duque conseguiu um pouco de destaque e maior classificação como simbolista a partir de *Horto de Mágoas*.

Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro é um livro importante para relacionar Gonzaga Duque aos seus contemporâneos (Emiliano Pernet, Mário Pederneiras, Cruz e

⁸⁴ MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Sousa, entre outros nomes), mas o que é mais peculiar neste livro é a abertura que se oferece ao estudo de autores menores, como Gonzaga Duque, que, segundo Muricy, muitas vezes são anônimos ou não pertencem ao cânone mundial.

16. Rodrigo OTÁVIO FILHO

Como Coutinho, Otávio Filho também identifica a figura de Gonzaga Duque ao lado de Mário Pederneiras e Lima Campos, mas em seu livro *Velhos amigos*⁸⁵ ele nos dá mais informações além desta constatação.

Devido a sua proximidade com Mário Pederneiras (era tio de Otávio Filho), ele via Gonzaga Duque muitas vezes, possuindo lembranças deste escritor e mais detalhes que Coutinho, que pesquisou suas obras.

[...] focalizemos em alguns traços a figura de Gonzaga Duque, artista dos melhores, dos mais esquecidos, e que fôrma com Mário Pederneiras e Lima Campos, a interessante companhia literária, que nos primeiros anos deste século, deu expressão nova às letras nacionais.⁸⁶

A observação de Otávio Filho é indagadora, pois mesmo sendo um artista reconhecido e tendo renovado a escrita brasileira, Gonzaga Duque não é tão mencionado ou estudado pela maioria dos críticos.

Ele também valoriza a presença de Gonzaga Duque no processo criativo da revista *Fon-Fon* ou de seu desempenho nos jornais, apresentando-o como um escritor emotivo, porém esquecido pelo público.

Se um paciente pesquisador se der ao trabalho de percorrer as páginas dos jornais brasileiros dos quinze primeiros anos deste século, e principalmente a coleção da primeira fase de *Fon-Fon!*, verá como foi encantador esse cronista esquecido, esse emotivo, companheiro de Mário no amor pela terra carioca.⁸⁷

⁸⁵ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 64.

Partindo da observação inicial desta citação, um pesquisador tem que ser paciente porque Gonzaga Duque deixou muitos escritos em jornais e revistas e para que se reúnam todos, seria necessário muito tempo⁸⁸.

Para Otávio Filho, não era possível separar o crítico e o artista que Gonzaga Duque representava.

O crítico e o artista se confundem em toda a obra de Gonzaga Duque. Como crítico não era destruidor, à maneira de alguns, cuja maldade resvala às vezes pela ofensa. Possuía, ao contrário, em dóse elevada, o espírito criador, que, na interpretação, encontra material capaz de esclarecer a obra criticada. Uma coisa é comentar escarnecendo ou elogiando. Outra diferente é descobrir no estudo, no exame da obra de arte, não somente o bom ou mal, o certo ou errado, mas sim, os elementos de orientação e criação que levaram o artista a determinadas manifestações, e, por sua vez, criticando, tirar conclusões que sejam desdobramentos da criação inicial.⁸⁹

Otávio Filho identifica Gonzaga Duque como um crítico neutro e cuidadoso, que avalia a obra em seu conjunto, não seguindo seu próprio interesse. Ele estuda o quadro e percebe o que este pode oferecer ao conhecimento artístico; sua crítica não era voltada à perseguição ou à avaliação do pintor, mas se dedicava a apreender e divulgar o que fosse útil para a sociedade. Seguindo este momento de avaliação da postura crítica, Otávio Filho compara a postura dos tradicionalistas e a dos inovadores, e reconhece Gonzaga Duque como um deles.

Daí o eterno choque entre *velhos e moços*, as lutas permanentes de escolas *antigas e novas*; a natural incompreensão das manifestações literárias ou artísticas, oriundas de sentimentos nascidos em épocas diferentes.[...] Gonzaga Duque que não é mais dos dias que correm, foi crítico que previu a evolução dos sentimentos artísticos universais de sua época e gravou-lhes os efeitos no ambiente brasileiro.⁹⁰

Para fazer esta afirmação, Otávio Filho estuda a forma que Gonzaga Duque conduzia sua crítica, com as nuances citadas em suas críticas e seu cuidado com os detalhes dos quadros.

Sobre *A arte brasileira*, ele menciona os comentários vindos de outros jornalistas, que não levavam em consideração a maturidade dos seus textos em relação a sua idade.

⁸⁸ Esta informação é apresentada em LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*.

⁸⁹ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 71-72.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 72, p. 74.

A *Arte brasileira* foi o primeiro livro publicado por Gonzaga Duque. Mal recebido por Carlos de Laet, que lhe dedicou no *Jornal do Comercio*, um *Microcosmo*, (crônica semanal de grande fama nos meios literários de 1888).

É um livro de critério e bom senso, não sendo de desprezar, uma vez que se considere a pouca idade do autor, o grau de utilidade de suas páginas, que historiam a evolução da pintura e da escultura no Brasil, [...] ⁹¹

Para Otávio Filho é uma tarefa difícil resumir o trabalho de Gonzaga Duque enquanto historiador e crítico de artes, pois seu trabalho se estendeu à história brasileira, à mundial e à da arte, tudo para avaliar o que se produzia no Brasil.

E não pretendemos, por impossível, resumir a história da arte brasileira compendiada por este historiador, nem as idéias colhidas na extensa indagação que resultou nos perfis que Gonzaga Duque traçou de Pedro Américo e Victor Meirelles, Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, [...] ⁹²

Além de estudar as histórias que envolvessem a produção artística no país, Gonzaga Duque também acompanhou o desempenho dos pintores reconhecidos no período deste livro.

Ele também comenta o livro *Revoluções brasileiras*, reconhecendo em Gonzaga Duque o mesmo caráter crítico de *A arte brasileira*: “É o mesmo espírito investigador, a reaparecer vivace ao lado do comentário ponderado. ⁹³”

Otávio Filho faz observações sobre *Mocidade morta* e *Horto de mágoas*.

Sobre *Mocidade morta*, além de descrever a história, ele cita o apoio que Lima Campos dera a Gonzaga Duque: “Lima Campos acrescenta que não é um livro místico. Longe disso. Revela grandes sentimentos humanos, porém, desde a primeira parte, [...] começa a despertar e prender o interesse do leitor já emocionado; [...] ⁹⁴”

Além dos comentários de Lima Campos, ele também registra as observações de Mário Pederneiras.

⁹¹ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 75.

⁹² *Ibidem*, p. 86.

⁹³ *Ibidem*, p. 93.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 96.

Gonzaga Duque é, portanto, um triunfador, já documentou a poderosa feição artística de seu glorioso espírito. Há de vencer! Tem mérito para isso. Em outro meio, em outra terra, a sua estréia seria um sucesso, uma sagração.⁹⁵

Neste comentário de Mário Pederneiras, feito em seu diário, é possível identificar uma crítica ao sistema literário brasileiro, que não soube receber *Mocidade morta*.

Otávio Filho também escreve sobre o romance: “Com *Mocidade morta*, Gonzaga Duque firmou sua reputação de escritor de ficção, [...]”⁹⁶

Sobre *Horto de mágoas*, ele cita a opinião de outro crítico, Álvaro Moreyra, companheiro de Gonzaga Duque na *Fon-Fon*. Este comenta os principais contos do livro, relacionando um deles, *Ruínas*, à própria vida de seu amigo.

Ele continua suas observações sobre os outros livros de Gonzaga Duque, mas apenas pontuando suas idéias, com comentários de cunho pessoal.

17. Lúcia Miguel PEREIRA

Pereira reconhece Gonzaga Duque como um escritor mais realista, se comparado aos outros simbolistas. Para ela, seu livro *Mocidade morta* preocupa-se em retratar na cultura fluminense uma possível representação de *Quartier Latin*, mostrando um grupo de jovens preocupados em discutir novas teorias de arte e aproveitar a vida. Para ela, *Mocidade morta* não é simbolista, pois Pereira não identifica a poesia inserida em seu conteúdo, apenas o que a história que envolve este grupo de jovens artistas, o que para ela é mais um registro social que uma manifestação poética: “[...] o romance [*Mocidade Morta*] tem o seu valor, é vivo e interessante – mas não é simbolista. [...]”⁹⁷

Pereira menciona o romance de Gonzaga Duque, não dando tanta atenção aos outros livros do movimento simbolista, ou mesmo de Gonzaga Duque. Afirma que *Mocidade morta* não é

⁹⁵ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 97.

⁹⁶ Ibidem, p. 99.

⁹⁷ PEREIRA, Lúcia M. *História da Literatura Brasileira: prosa e ficção (de 1870 a 1920)*. SP: José Olympio, 1950; p. 227.

simbolista, tendo pouca poeticidade, que possui traços realistas, mas não desenvolve estas afirmações. Também não menciona o trabalho de Gonzaga Duque ao lado de outros simbolistas, concretizando o movimento no país, e não cita seu empenho como jornalista e crítico de arte.

18. Antonio Arnoni PRADO

No livro *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*⁹⁸, Prado apresenta o panorama do livro *Mocidade morta* e sua situação na sociedade do século XIX. Ele chama o livro de Gonzaga Duque de *tragédia de epígonos*, descrevendo sua situação como uma comparação de dois mundo artísticos: os ricos artistas e os pobres.

[...] o empenho com que o romance da época procurou ilustrar o conflito entre o otimismo das elites e o desencanto dos jovens intelectuais. Emblemática do desprestígio a que chegaram os intelectuais da boemia da época é, por exemplo, a cena em que Gonzaga Duque, em *Mocidade Morta* (1899), mostra a dispersão e a ruína dos artistas do *Zut!*, [...]⁹⁹

Ele comenta o romance *Mocidade morta* cuidadosamente, mas dando maior enfoque para os contrastes sociais existentes no livro: a elegância de Melo e Castro deparando-se com a boemia e o desleixo de Agrário, por exemplo; o interesse de Prado é voltado para uma análise socioliterária do romance, destacando os pensamentos antiburgueses e anti-acadêmicos de Camilo Prado, o posicionamento do grupo perante a sociedade burguesa carioca e a postura individual de seus membros, destacando a inconstância de Agrário – que ora quer ser o pintor que criará uma escola, ora quer apenas ter uma vida tranqüila ao lado de sua amante, Henriette – comparada à determinação de Camilo – que se abala e quase desiste de seus ideais quando vê o grupo se dissolver.

Prado relaciona este romance à escola decadentista e à boemia francesa, pois para ele Gonzaga Duque retrata estes dois pontos culturais franceses em seu romance: através de

⁹⁸ PRADO, Antonio A. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. SP: Cosac Naify, 2004.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 17.

Camilo – que ensina seus colegas artistas a dar sentido às coisas e sensações a partir de construções novas, por símbolos, por cores – e partindo dos desejos dos *Insubmissos* – que se reuniam nos cabarês ou *brasseries* cariocas, à procura de bebidas e mulheres, como se estivessem no *Chat Noir*.

No livro estudado, Prado deixa claro que o grupo dos *Insubmissos* quer renovação cultural, quer inovações artísticas para o Brasil, porém também realça que este grupo não é tomado por uma ufania nacionalista, pois sabem que o país não cederá ao novo e, ao mesmo tempo, o que eles querem é apenas reconhecimento social, em outras palavras, em verdade não querem modificar a sociedade, querem pertencer a ela.

Este crítico também levanta os relacionamentos profissionais e intelectuais de Gonzaga Duque, destacando alguns nomes que já foram citados nesta pesquisa: Bernardino Lopes, Júlio de Lemos, Lima Campos, Virgílio Várzea, José do Patrocínio e Artur Azevedo. Prado comenta que este grupo queria muito acelerar o processo de inovação cultural brasileiro, mas fora impedido pelos *medalhões* da época.

Ao pesquisar os trabalhos paralelos de Gonzaga Duque (as revistas que fundara com Lima Campos), Prado reporta as opiniões de uma crônica feita sobre Gonzaga Duque, descobrindo seus gostos e a proximidade de seus ideais com os de um naturalista, Raul Pompéia:

“Admirador dos Goncourt e de Flaubert, fanático por Baudelaire e dos poetas malditos, diz uma crônica da época que Gonzaga Duque “sofria em ver o ambiente brasileiro metido naquela tranqüilidade de charco, que tanto irritava Raul Pompéia, seu irmão de angústias literárias, artista, como ele [Gonzaga Duque], torturado, perseguindo sempre um ideal inatingido.”¹⁰⁰

Desta citação pode-se confirmar um fato levantado por Lins, encontrado na biografia oferecida pelo presente estudo: independente da corrente artística ou escola literária, Gonzaga Duque apoiava a arte e suas manifestações autênticas, concordando até mesmo com

¹⁰⁰ PRADO, Antonio A. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, p. 21.

naturalistas – Raul Pompéia – ou parnasianos – Olavo Bilac; pois tudo o que fosse feito para desenvolver a arte brasileira recebia seu apoio.

Arnoni Prado, em *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, reforça a idéia de que o autor é um *flâneur* e *Mocidade morta* é uma *flânerie* aplicada à sociedade carioca. Porém, para ele, esta observação social também se encontra no conteúdo da revista *Fon-Fon*.

Comparando as observações de Prado com as de Lins, pode-se concluir que Gonzaga Duque era um observador social preocupado não apenas com a evolução, mas também com a modernidade do país, representada em seus livros pela figura do *bond*; porém ele apenas defende esta modernidade enquanto ferramenta para um país melhor estruturado, não mais condicionado à política pão-e-circo do início da República.

19. Nelson Werneck SODRÉ

Este crítico tece poucos comentários sobre Gonzaga Duque em seu livro *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*¹⁰¹. Para ele, este *flâneur* foi um grande impressor de livros, ao lado de Machado de Assis, publicando seus textos nos jornais e compartilhando sua opinião crítica com os leitores de suas revistas.

O que é interessante neste autor é que ele é um dos poucos que teve a coragem de comparar Gonzaga Duque a Machado de Assis e a comparação feita por ele é inquietante, uma vez que Gonzaga Duque publicou muito, assim como Machado, mas não conseguiu o mesmo reconhecimento alcançado pelo realista – por não ter apoio e por não pertencer ao grupo politicamente correto da literatura brasileira.

¹⁰¹ SODRÉ, Nelson W. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

20. Érico VERÍSSIMO

Em seu livro *Breve história da literatura brasileira*¹⁰², Veríssimo cita o trabalho de Cruz e Sousa e Mário Pederneiras, ambos amigos e colaboradores de Gonzaga Duque, mas não cita o nosso autor, o que nos leva a concluir que por haver poucos registros fiéis dos jornais e dos eventos deste período (final do século XIX), nem todos os eventos e os seus envolvidos eram registrados e oferecidos ao conhecimento da crítica.

21. José VERÍSSIMO

Seu livro *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*¹⁰³ não aborda o Simbolismo, simplesmente alcança os últimos passos de Machado de Assis e os realistas, descartando qualquer outro movimento existente depois do Realismo.

Não é documentado, mas é sabido que José Veríssimo era um dos críticos que mais atacava o movimento simbolista, não o reconhecendo como uma estética digna de nota e apreciação.

22. Nestor VÍTOR

Um dos críticos responsáveis pela sobrevivência do movimento simbolista brasileiro e contemporâneo de Gonzaga Duque, Vítor o identifica como um escritor que procurou acelerar o processo de inovação artística que os simbolistas tentaram iniciar, tentando concretizar o Simbolismo como romance e como literatura.

Para ele, Gonzaga Duque era um profundo conhecedor das artes e defensor de tudo o que fosse diferencial e belo, merecendo o espaço que defendia nos jornais e o que criava em suas revistas, com a iniciativa de promover a divulgação de uma literatura inovadora e que estivesse longe do lugar comum.

¹⁰² VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo, SP, Brasil : Editora Globo, 1995.

¹⁰³ Idem. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

Sobre suas obras, Vítor comenta apenas *Mocidade morta*:

Seu romance *Mocidade Morta* é uma *charge* desapiedada contra o oficialismo artístico ainda do tempo do segundo reinado, entre cujo número havia, no entanto, um ou outro tipo dos mais dignamente representativos pelo menos em nossa pintura até então. [...]¹⁰⁴

Em seu comentário, Vítor menciona a política que era mantida pela Academia (o oficialismo), que não permitia uma inovação ou sua possível chance no Brasil. Para Vítor, o valor de Gonzaga Duque era o da autenticidade, pois até em seu romance este observador não se nega a denunciar o problema que asfixiava a arte brasileira: a proibição camuflada da inovação da arte.

Alguns pontos são comuns nas informações levantadas: Gonzaga Duque era respeitado como crítico de artes plásticas, pois era capaz de promover uma avaliação atenta de cores, nuances e tendências nas telas que descobria nas exposições cariocas.

Gonzaga Duque teve participação fundamental na estruturação do Simbolismo brasileiro, ao lado de Cruz e Sousa, sendo um dos poucos representantes da prosa poética do movimento, ou mesmo um dos únicos escritores que teve coragem de fazer uma crítica positiva ao movimento, juntamente com Nestor Vítor.

Foi apresentado como um contista de valor literário considerável a partir de seu livro *Horto de Mágoas* e um dos poucos representantes da prosa simbolista, fortemente representada em *Mocidade morta*. E mesmo sendo comparado a Machado de Assis quanto a produção e edição de textos, seu real valor foi banalizado.

¹⁰⁴ VITOR, Nestor. *Obra crítica de Nestor Vítor*. RJ: Fundação Casa Rui Barbosa, 1979, vol III; p. 244.

3ª. PARTE:

MOCIDADE MORTA

Nesta parte do trabalho serão apresentados os pontos principais de discussão existentes no romance de Gonzaga Duque, *Mocidade Morta*. Sua estrutura narrativa, os conceitos históricos e sociais utilizados pelo autor para estruturar a narrativa e seu desenvolvimento; os estereótipos sociais descritos para concretizar a discussão da estética e dos costumes da sociedade carioca do século XIX.

Também será avaliado o *Simbolismo* presente nesta estrutura, maneira encontrada por Gonzaga Duque para divulgar seus conhecimentos artísticos e defender seu grupo de amigos, que lutava para manter presente na sociedade brasileira esta estética.

A NARRAÇÃO

Apesar de certos ecos diretos do famoso *zutisme*, de Charles Cros, e de outros traços oriundos do *dandysme* baudelairiano, tão do seu gosto, o romance *Mocidade Morta* (de 1897, aparecido em 1899) é verdadeira criação ficcionista e um verdadeiro romance, – coisa excepcional entre os simbolistas, – com personagens bem vivas e uma fabulação desenvolvida com interesse. A Linguagem, devido às vacilações inatas dos fundamentos da sua estética, é desigual, ora discursiva, ora coalhada de metáforas chispantes. (...) Daí o interesse do estudo analítico de *Mocidade Morta*. Encontramos ali vários elementos: a fabulação é, por muitas e muitas páginas, lenta; parece, até certo ponto, perder-se em espirituosos traços polêmicos e numa crônica da vida artística de então. Aos poucos, entretanto, melhor se vão entretecendo os fios do enredo, que se resolve, por fim, de maneira eficaz. Afora essa desproporção, o romance é bem estruturado e suas fundações psicológicas sólidas. (...).¹⁰⁵

O romance começa no meio da história, mais precisamente, no clímax da narrativa: o embate do *Zut* com Telésforo, retomando a estrutura convencional a partir do segundo capítulo.

Gonzaga Duque utiliza esta inversão da ordem narrativa para inserir seu leitor no universo das exposições, que é formado pelas damas bem vestidas; os cavalheiros com cartolas e suas

¹⁰⁵ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Simbolismo, Impressionismo, Transição*, p.149.

roupas de última moda, de costura finíssima; as carruagens exuberantes e as ilustres figuras da política nacional (os representantes do Governo e da Academia de Belas Artes):

Ele também destaca a diferença de tratamento que esta sociedade dedicava aos artistas projetados pela Academia e aos marginalizados: as pessoas evitavam e desconfiavam dos artistas do *Zut*, de suas roupas gastas e postura desleixada.

Junto do embassamento reunira-se à parte um pequeno grupo de rapazes. Eram quatro *Insubmissos* de vestes coçadas e jovialidade boêmia. [...] [...] Olhares desconfiados vigiavam-o d'esquelha, temendo intranqüilidades, [...] ¹⁰⁶

Depois deste primeiro capítulo de apresentação, Gonzaga Duque descreve os personagens principais, Agrário e Camilo, e como travaram seu primeiro contato, na Rua do Ouvidor, enquanto passeavam.

[...] [Agrário] Deparou-se-lhe, para consolo do esmorecimento, um condiscípulo dos silabários, que distendia ócios nauseantes de repulsivo à freqüência dos primeiros cursos médicos, ambicionando glorificações no jornalismo, com iniciação pela farandolagem verbosa e gesticuladora dos Cafês.

Era este o Camilo Prado, [...] ¹⁰⁷

Estes dois personagens possuem desejos comuns, inicialmente, mas com o passar do tempo, o narrador deixa transparecer as diferenças entre eles.

Em um primeiro momento, ambos desejam inovar a arte de seu país e conquistar o reconhecimento nacional, ou até mesmo mundial, porém, um quer este reconhecimento para ter *status* e belas mulheres (Agrário), o outro (Camilo) procura a aceitação de suas idéias e a concretização de um sonho: poder escrever um livro que discutisse a arte a partir de seu berço ocidental, recriando seu conceito e sua aplicação.

A introdução desta história se encerra com a proposta que Camilo faz a Agrário e seus amigos boêmios: formar um grupo que se destacasse por uma arte diferencial e renovadora, à moda

¹⁰⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*. RJ: INL, 1971, p. 24-25.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 43.

dos europeus, rompendo as barreiras impostas pelo padrão artístico nacional, provocando uma reação pública, uma revolução no gosto brasileiro: “[...] Denominavam-se – *Insubmissos* – para realce de suas qualidades de rebelados e raros em contraposição ao burguês subserviente e comum. [...]”¹⁰⁸,

Deste momento em diante, começam os conflitos narrativos: pequenas diferenças entre os membros do grupo, enquanto pessoas e em relação a seus ideais artísticos.

Após perder o tio e gastar o dinheiro que ainda tinha, tornando-se quase um miserável, Agrário pede abrigo a seu primo, Melo Castro, que se considerava melhor do que ele, muitas vezes insinuando que o pintor era quase um mendigo, uma vergonha para a família, uma prova de sua real condição: um boêmio indigno, com uma profissão não reconhecida.

No quarto da *Pension Beaumont*, alugado por Melo Castro, os amigos se encontram e começam a discutir os ideais que fundamentariam grupo:

Aboletado no pequeno e asseado aposento de Melo Castro, [...] Agrário voltou ao seu vício de fazer *cenáculo*, criando o seu *concilio* de adeptos, em que pontificava opiniões e doutrinas de Camilo. [...]

[...]

[...] Combinando, agremiando, poderíamos formar uma oposição vitoriosa, fundaríamos *ateliers* livres, teríamos exposições independentes, em suma, seríamos uma corporação vivendo vida própria, exercendo uma profissão.¹⁰⁹

Combater o sistema que engessava a produção artística brasileira, criar *ateliers* independentes, forçar uma reformulação da postura e das leis acadêmicas eram os objetivos do grupo, além de afrontar a burguesia que transformava a arte em um produto, que não a avaliava enquanto manifestação do pensamento humano, apenas como objeto a ser adquirido, assim exibindo o quanto possui e pode esbanjar.

¹⁰⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 44.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 54, p. 68.

Por estes objetivos, eles se auto-intitulam *Insubmissos*. Durante estas reuniões, às vezes trocando o cenário e indo à *brasserie* Havanesa¹¹⁰, os jovens confabulavam seus projetos, debatiam qual deveria ser a tendência artística mais apropriada para renovar a arte nacional.

Durante o romance muito se discute, mas em momento algum se define qual seria esta nova arte que revolucionaria a sociedade carioca, em seguida, a brasileira, nem mesmo um nome é dado a esta tendência; o grupo apenas faz relações e paralelos ao Impressionismo, às atitudes de Monet e seu grupo de amigos e, mesmo assim, sem desejar copiá-los, apenas basear-se em sua trajetória de resistência e seus resultados.

Em frente ao prédio de Melo Castro moravam um caixeiro e sua amante, Henriette. Esta cativa Agrário e depois desvia sua concentração dos projetos do grupo, guiando-o para seu próprio interesse: sobreviver sem precisar trabalhar, apenas acomodar-se no esforço de um amante.

Para chamar atenção social para o grupo dos *Insubmissos*, Camilo publica um manifesto defendendo uma nova arte, o *Impressionismo*, que já existia na França, mas era novidade no Brasil, até então. Ele se aproveita deste artigo para atacar a Academia e seus quadros históricos; escreve este texto em nome dos *Insubmissos*, usando um jornal como veículo de suas idéias.

Entusiasmados com a atenção gerada pelo manifesto de Camilo, o grupo, já intitulado *Zut*, decide promover uma exposição. Muitas propostas foram feitas, esculturas e quadros foram planejados pelos artistas, mas nada é concretizado devido a uma série de “empecilhos” (na realidade eram desculpas): o aluguel do salão era caro; a decoração, dispendiosa, o que mostra que o grupo não tinha uma base financeira sólida para iniciar suas atividades. O único do grupo que possuía um quadro pronto era Sebastião Pita, *A partida de Colombo*, cujo trabalho

¹¹⁰ Esta *brasserie* realmente existiu.

já havia sido rejeitado por todo o Rio de Janeiro. Os outros membros do grupo não tinham dinheiro para as telas ou não conseguiam materializar suas idéias.

Com este primeiro golpe, o grupo desanima, mas permanece unido pelo seu ideal.

Aliás, o *Zut* (tipo de muxoxo, uma manifestação de desinteresse) é uma interjeição de Henriette, que já dominava os desejos de Agrário que, vislumbrado, propõe esta palavra para uma mudança do nome do grupo. Sendo francesa e diferente, a palavra é adotada como novo nome.

– Ah! sabes?... Encontrei um título *esplêndido* para o nosso grupo. Imagina. Dize lá. É uma novidade. Veio-me agora, inesperadamente, à cabeça. Anda. Vê se o dizes.

[...]

– Pois ouve, é só isto – Zut!

– Zut! fez Camilo admiradíssimo. Mas, qu' é isto!

– Eu sei lá! É Zut. Qualquer cousa, cousa nem uma. [...]

– Donte te veio este Zut estrambólico? Verdade é que é bom.

– Vais te admirar, veio de Henriette. É uma exclamação que lhe sai dos lábios.¹¹¹

Este é o segundo golpe aos *Insubmissos* e toma uma proporção maior: não só perdem sua identidade, deixando de ser aqueles que são contra a dominação do grupo mais forte, que lutam contra o sistema, assumem-se como uma palavra que indica uma banalidade, associando a si mesmos um termo estrangeiro que não conhecem, o que mostra que o grupo também começava a perder a identidade nacionalista, abraçando a cultura de outro país.

O retorno de Telésforo seria um novo problema. Ao chegar ao Brasil, este jovem, elogiado e patrocinado pela Academia, ganha a atenção dos cidadãos que seguiam a arte padronizada no país. Este personagem gera um dos conflitos que seria o mais problemático, aquele que seria o clímax deste romance: enquanto o *Zut* não conseguia patrocínio, nem apoio, os outros pupilos da Academia de Belas Artes faziam suas exposições e cresciam aos olhos dos compradores brasileiros.

¹¹¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 118.

Revoltados, alguns membros do *Zut* decidem promover agressões físicas e morais contra os expositores: desde falar palavrões e termos agressivos direcionados aos artistas e às obras durante as exposições para insultá-los, até excrementos lançados às suas telas para demonstrar o que realmente aquele trabalho valia para eles¹¹².

Uma tarde, Alves Pena apareceu na porta da galeria “Moncada” com um embrulhinho misterioso. Acercaram-se dele, curiosamente. E o boêmio, na sua imperturbabilidade cínica, desmanchou vagarosamente o embrulho, retirando pedaços e pedaços de papel, pedaços e pedaços de pano. Ao termo dessa operação, que ele praticava com lentidão e gozo, uma asquerosa imundícia ficou-lhe na mão, sobre um molambo.

Camilo cuspiu, com náusea:

– Porco!... Isto é uma indignidade.

Alves Pena, porém, aproveitando-se da inadvertência do empregado da galeria, foi sujar um retrato de *benfeitor de irmandade* que o Le Grand¹¹³ expusera.¹¹⁴

Tais atitudes geraram o clímax desta narrativa: irritados, ofendidos, os artistas atacados (Le Grand, o mais famoso retratista do país, e Telésforo, o escolhido para futuro chefe da Academia) recorrem aos seus contatos (jornais, críticos), exigindo que providências sejam tomadas contra o *Zut*.

Assim, os artistas do *Zut* começam a sofrer retaliações ainda maiores. Se antes eram repreendidos por serem defensores de uma arte incompreendida por um povo mal preparado; agora eram reprimidos e castigados por serem vândalos, mostrando uma apelação e uma ausência de bom-senso, o que os faz perder destaque, pois deixaram de ser homens de respeito, defendendo suas idéias e passaram a ser arruaceiros.

O grupo então começa a se dissolver e Camilo perde seu emprego. Deprimido, começa a vagar pela periferia carioca, chegando à casa de sua mãe. Lá, o personagem faz um retrospecto, buscando suas memórias, digerindo o que sua vida lhe oferecera até então, sendo tomado pelo *spleen*.

¹¹² Alves Pena não era um artista, mas defendia seus amigos e tinha a coragem que faltava ao grupo, mesmo que às vezes exagerasse seu gesto.

¹¹³ Pintor citado durante a história, aprovado e mostrado pela Academia.

¹¹⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 123.

Por que não nascera como todo mundo, indo lisamente, escorregadamente de uma inconsciência a outra inconsciência, gozando de tudo e nada sentindo?

[...]

Nasceu para isso, para ser um condenado ao acaso, um stigmatizado da dor, filtrando os males que os outros sofreram, [...]¹¹⁵

Um dia, caminhando pela periferia e observando a pobreza do bairro, ele encontra Agrário, agora retratista por encomenda. Camilo não se conforma com o que o amigo escolhera para si: ele que era um pintor talentoso, cujo trabalho lembrava a arte de Manet, sendo assim apelidado por Camilo “Manet brasileiro”, agora era reduzido a pintor de encomendas burguesas, apenas para sustentar sua amante, transformando seu talento em produto de consumo para amadores de arte, que apenas pensam em adquirir e não avaliar uma obra, sem saber o valor que realmente possuem.

[...] Agrário dava à língua, esmiuçando ao amigo o seu viver de dous meses, dia por dia, desde a misteriosa e romanesca resolução de fugir com Henriette, deixando o cambista estupefato. Ao princípio, correu o tempo em plena bonança, houve dinheiro e amor; mas, dificuldades surgiram cedo, encrespam-se necessidades. A subsistência a dous, tinha obrigações aterrorizantes. Agarrara-se aos retratos de comendadores, concorrendo com o Le Grand que deveria andar furioso.

E agarrara-se bem, de unhas e dentes, porque com eles era que se arranjava, deles vinham os cobres para manter com decência a extravagante fantasia de viver com uma *maîtresse!*... [...] impossibilidades de estudos na Europa, comentários maldizentes de comprovincianos que iriam desacreditar suas pretensões nas graves rodas de ricos generosos e bairristas... [...]¹¹⁶

Camilo se revolta com isto. Entretanto, ao rever Henriette, o sentimento do jornalista muda: não vê mais a amante do amigo como um empecilho, mas como uma jovem com perfume de gardênia, que não deveria ter filhos e cheirar a leite, nem envelhecer: deveria permanecer bela e atraente. Mais um dilema se instala na mente de Camilo: respeitar o amigo ou desejar sua companheira.

Visitando Agrário com mais freqüência, Camilo conhece um homem de meia idade, conhecedor de artes, também interessado por Henriette: Heráclito.

¹¹⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 186-187.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 198-199.

Ao se entender apaixonado pela francesa, identificar o interesse de Heráclito por ela e a possibilidade de Agrário tornar-se pai, Camilo se desorienta.

Enquanto isso, Agrário pensa em abandonar a amante o mais depressa possível e se voltar para sua arte, tentando um curso no exterior.

Camilo encoraja o pintor para que este não deixe seu talento morrer por conta de uma mulher, que é um atraso na vida de um artista: “– Abandona Henriette, mas não prejudiques o teu futuro. Vai, custe o que custar. A mulher é um estorvo para o artista, e quem vence a mulher conquista a vida. Vai.¹¹⁷”

Agrário, apesar de desejar fazê-lo, não aceita seu conselho, relutando, dizendo-se feliz ao lado da francesa, não querendo abandoná-la, exatamente ela que abandonara seu antigo amante para viver com ele, não sem ter certeza que Henriette encontraria outro que a sustentasse. Para Agrário, Camilo cumpria bem o papel.

Após a recusa de Agrário, Camilo decide afastar-se do pintor, devido a seu medo de traí-lo por causa de Henriette o que mostra que o jornalista não entendeu o real desejo de seu amigo pintor.

Ele decide reorganizar o grupo dos *Insubmissos*, mas seus integrantes estavam desanimados ou já arranjados: um é espancado na rua (Sebastião Pita) por criticar ferozmente um grupo que detestara seu quadro, já enlouquecido pela rejeição, e Camilo presencia a destruição deste quadro (*A partida de Colombo*); outro, Alves Pena, morre doente, abandonado em uma casa de caridade; Sabino não consegue aulas nem encomendas por ser mulato, já os outros alcançam melhores chances e somem.

O esforço de Camilo é vão e lhe causa sofrimento, resultando em uma decepção ainda mais acentuada, refletindo o descaso e a falta de ideal do grupo, mostrando que apenas o jornalista realmente pretendia inovar a arte nacional, tendo coragem de arriscar algo mais importante, como seu emprego, por exemplo.

¹¹⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 258.

Contudo, Agrário manda uma carta para Camilo, dizendo que partiria em um navio para a Europa, pedindo para que cuidasse de Henriette.

Nesta mesma tarde Camilo recebeu uma carta de Agrário, escrita às pressas na mesa de bordo de um vapor que levantava ferro para Santos. Era quase um bilhete, inexpressivo pela rapidez. Informava-o de que partia a despedir-se da família, e lá seguiria para a Europa. Rogava, também, e isso em nome da *velha amizade*, o favor de, *se estivesse com Henriette*, explicar-lhe as razões desta precipitada partida, e obter para ele, escravo do seu futuro, o perdão da *deliciosa amante*, “que te cede, entre um milhão de abraços, o eterno amigo...”

Camilo releu, atônito: “... que te cede, entre um milhão de abraços, o eterno amigo...”

E pasmou estúpido, azoinado, sem compreender a obscura declaração, [...] ¹¹⁸

O trecho final do bilhete de Agrário é revelador: durante as visitas de Camilo, ou mesmo enquanto Heráclito rondava o casal, o pintor sondava um futuro substituto seu para conviver com Henriette, para que esta não ficasse desamparada. Assim, deixa seu lugar para Camilo.

O desfecho do romance se aproxima: Agrário viaja, abandonando Henriette aos cuidados de Camilo. Este, apaixonado pela francesa, rende-se à sua voz de prata, tentando seduzi-la com dinheiro. Para isso, Camilo vende um anel de sua mãe, uma das poucas coisas que ela possuía de valor e guardara para seu enterro.

Mesmo com todos os sacrifícios e atos generosos de Camilo, Henriette prefere Heráclito, homem mais velho e possuidor de mais recursos.

Ao final, Camilo se depara com sua realidade: uma adolescência mal vivida, sem a referência de um pai, uma juventude sem perspectivas e mal direcionada.

[...] Depois entrando em calma, aos primeiros sorvos da bebida, sobreveio-lhe, tranquilamente, uma nítida análise do que fora deixando pela mocidade. E só sofria a inutilidade em que passara, o desperdício de suas forças latentes, sem as ter aproveitado n’uma grande idéia, n’uma grande causa, que o tivesse envolvido na túnica dos mártires, na legenda dos fanáticos. Certo que este desperdício não provinha da sua educação sentimental, não resultava dos impulsos do seu temperamento, fora um

¹¹⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 277.

desvio moral... [...] Deveria ter sido uma falha de compreensão da vida, ou de seus interesses. E para explicá-la tinha ele a agitação do *Zut*. [...]”¹¹⁹

Questiona-se se o certo para ele não era ter começado sua revolução artística sozinho, pois, talvez, chegasse a uma vitória pequena, ao menos, e se faria conhecer: “[...] O que tinha a lamentar em tudo isso, era o seu tempo perdido. Esbanjou a mocidade em grosseiras fantasias de herdeiro rico, [...]”¹²⁰,

Camilo não entendeu sua situação social: vinha de um lar modesto, sem grandes oportunidades, de uma gestação dotada de pré-julgamentos e um lar rejeitado pela sociedade e ao invés de adotar a única solução que lhe abriria espaço concreto (sua carreira de médico) ele abandonou, querendo viver o sonho de ser um grande jornalista, divulgador de uma nova manifestação artística em um país em crescimento.

ESTRUTURA

Na estrutura narrativa de *Mocidade morta* podemos identificar o discurso indireto livre, em cujo formato as idéias do narrador e as dos personagens se confundem e o narrador transmite o pensamento dos personagens, até mesmo refazendo suas falas.

Entretanto, este narrador ainda se manifesta com autonomia, criticando personagens e anunciando o que estaria por vir. Por exemplo, quando Agrário estava fingindo interesse pelas atitudes do grupo e ninguém percebia, o narrador dá indícios dos verdadeiros desejos do pintor: “Agrário, egoisticamente, só via seu ódio, a satisfação de uma desforra [...]”¹²¹. Ou ainda, quando insinua que Henriette manipulava a vontade de Agrário ao se fazer de vítima: “Retirou-se, e sobre ela a chita de ramagens verde malva, que encortinava a janela, caiu como um pano de teatro sobre a última frase de uma cena”¹²².

¹¹⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 337.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 342.

¹²¹ *Ibidem*, p. 83.

¹²² *Ibidem*, p. 114.

Os personagens secundários são representações de tipos marcantes do universo artístico (pintores, escultores, jornalistas, músicos), o que auxilia o desenvolvimento narrativo, aproximando-o à realidade. Entre estes tipos estão Franklin, Sabino, Telésforo, Gvasco, Alves Pena, Cesário Rios.

Camilo e Agrário são os dois personagens principais. Eles são o maior reflexo da tentativa de Gonzaga Duque de retratar a história dos *Refusés*: Agrário representaria Manet, que foi um dos pintores que participou do *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), mas não ajudou o Impressionismo a evoluir, cuidando de seus próprios interesses, enquanto Camilo seria uma representação de Baudelaire, o crítico que descobriu Manet e o aproximou do grupo que geraria o Impressionismo.

Esta representação é denunciada por Camilo, que chamava Agrário de Manet brasileiro.

[...] se Camilo estivesse ele entraria e permaneceria, porque ao renascimento da camaradagem colegial pospunha certa gratidão pelo alarido encomiástico que o amigo fazia em torno do seu nome, doirando-o com a antonomásia de *Manet brasileiro!*¹²³

[...]

[...] o grande Manet indígena foi pernoitar nas delícias de Montmartre?
[...]¹²⁴

[...]
– Olá! grande Manet!... [...]¹²⁵

Quanto às suas participações na história, Agrário é menos importante que Camilo, pois vai para a Europa fazer seu curso e Camilo continua sua participação no romance. Camilo é assim o personagem central, o protagonista, pois, mesmo com a viagem de Agrário e a dissolução do grupo, a história se conclui a partir dos atos e reflexões deste jornalista.

¹²³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 47.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 101.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 116.

O espaço da narrativa é a cidade do Rio de Janeiro, sem detalhamento e apenas duas realidades do cenário fluminense são apresentadas, escolhidas pelo narrador para destacar os humores de Camilo no decorrer da história: quando tudo estivesse bem, os conflitos fossem superados, o espaço seria o centro requintado do Rio (com seus cafés, as *brasseries* e a Rua do Ouvidor); nos momentos difíceis, sentimental ou financeiramente, a periferia era o espaço ideal (com seus cortiços, pensões e casas humildes nos bairros do Livramento e da Gambôa). Assim, o espaço serve de apoio para as reflexões que o narrador nos oferece como instrumento de observação dos personagens e seus comportamentos.

Se avaliarmos sua duração, o tempo deste romance reflete a trajetória dos *Insubmissos* descrita em um ano de convivência, o ano de 1886. Porém, se procurarmos uma linearidade em seus fatos, perceberemos que o texto não é linear, pois os personagens apresentam incursões em suas memórias. Porém, o tempo para este romance é definido de maneira sutil, podendo gerar uma confusão entre o tempo narrativo (quando os *Insubmissos* agiram) e o tempo de Gonzaga Duque, como a citação feita por Camilo sobre Victor Meirelles e Pedro Américo:

[...] É forçoso atendermos às condições do nosso meio, para avaliar desse mérito, que você pretende descobrir a *artezinha* que possuímos está cediça, a senilidade invadiu a Academia; chegou a hora da derrocada, os deuses foram-se. O Pedro Américo já deu o que podia, o Meireles está esgotado; dessa geração entanguida, que foi o fruto temporão de uma árvore transplantada e não cuidada, resta-nos o que se pode ver na Pinacoteca e a nova glorificação do Bernardelli, na escultura... [...] ¹²⁶

Nesta citação, Camilo não desmerece o trabalho de Pedro Américo ¹²⁷, Victor Meireles ¹²⁸ e Bernardelli, mas insiste que o estilo praticado pelos dois pintores já está desgastado, não pode mais oferecer novidade, restando a Bernardelli algo de diferencial ainda a ser oferecido.

¹²⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 138.

¹²⁷ Pedro Américo foi doutor em ciências físicas pela Universidade de Bruxelas, na Bélgica, frequentou cursos de filosofia e literatura em Paris, onde aperfeiçoou sua pintura. Ao retornar para o Brasil, conquistou a cátedra de desenho da Academia Imperial das Belas-Artes, transferindo-se mais tarde para a de história das artes, estética e arqueologia. Consagrado com a colocação de seu retrato na sala de pintores célebres da Galeria degli Uffizzi (Florença).

Pedro Américo e Victor Meireles foram pintores importantes para a arte do Império, porém sua arte, apesar de especial, já estava ultrapassada perante o que a Europa já oferecia.

Mocidade morta apresenta dois planos narrativos simultâneos, tendo assim dois objetivos: o primeiro seria a evolução e o fim dos *Insubmissos*, mostrando seu difícil aprendizado da política artística do país, suas decepções, sua falácia, sua falta de desenvolvimento e de concretização, discutindo a estética vigente no Brasil e sua necessidade de inovação. O segundo plano seria a evolução do personagem Camilo, o único que mantém vivo o desejo de criar uma arte diferencialmente brasileira, e, seguindo o raciocínio oferecido por Lins¹²⁹, este enredo teria como objetivo apresentar Camilo como um desabafo de Gonzaga Duque. A partir deste personagem, o autor expressaria suas idéias sobre a sociedade.

Com estes enredos, os anseios deste autor seriam uma discussão estética que buscasse uma aceitação da concepção artística inovadora e desvalorizada no Brasil e a apresentação da agonia de um personagem em busca de reconhecimento em uma sociedade fechada para o novo.

Seus principais quadros foram a *Batalha do Avaí*, o *Grito do Ipiranga*, *Judith e Holofernes* e a *Rabequista Árabe*.

Ele era a favor da fotografia e da arte aplicada à indústria, e por extensão, radicalmente contrário aos métodos das academias neoclássicas. Ele não fez os concursos máximos dos acadêmicos para viajar à Roma e considerava os premiados do *Salon* um 'pálido reflexo' da civilização. Em 1862, viajou à Bélgica, onde a pintura histórica havia se modernizado com o uso de fotografias como modelo. Em 1863, manifestou-se publicamente a favor das reformas de Napoleão III e visitou o *Salão dos Recusados*, considerado um divisor de águas do modernismo iniciante, onde estava exposto *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet [anexo 14].

¹²⁸ Victor Meireles formou-se na Academia Imperial de Belas-Artes e pintou várias obras históricas entre 1852 e 1900, tendo sido um artista que experimentou as alternâncias da existência humana: do reconhecimento ao esquecimento.

Foi ligado ao neoclassicismo brasileiro e ganhou notoriedade a partir da década de 1870, ao lado de Pedro Américo e Almeida Júnior.

Sua primeira grande pintura foi a *Primeira Missa no Brasil* [anexo 15], obra que lhe tomou dois anos de trabalho¹²⁸.

Em 1861, a *Primeira Missa no Brasil* foi aceita com referências pelo júri do Salão de Paris, fato inédito para um artista brasileiro.

Esta pintura lhe rendeu homenagens pela riqueza de detalhes, suas grandes dimensões, representando múltiplas expressões e situações. Este quadro eternizou a versão histórica e oficial da descoberta do Brasil como um ato heróico e pacífico, celebrando o ecumenismo entre os colonizadores e os indígenas, mas também originou as primeiras críticas, justamente pelo excesso de imaginação.

¹²⁹ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*.

O SIMBOLISMO E A LINGUAGEM APLICADOS AO ROMANCE

[...] eis as características simbolistas que alguns românticos (e por vezes mesmo alguns parnasianos) anteciparam: a capacidade sugestiva, a musicalidade da expressão e o idealismo de origem platônica. Esta última, pedra de toque do Simbolismo, origina-se, [...], de Emmanuel Swedenborg. Para o místico sueco, tudo na natureza teria um sentido simbólico e tudo manteria estreita correspondência com o mundo celeste, [...]¹³⁰

Em *Mocidade morta*, o idealismo de um grupo de jovens se aplica à discussão de uma nova escola de artes plásticas e torna-se platônico, pois nunca sai de discussões e desejos pueris.

Os *Insubmissos* oferecem inovações, porém o sistema já estava pronto e não se abria para novas tendências. Sua luta já nasce derrotada, pois, além do sistema delimitado a poucos escolhidos, estes jovens não se enquadravam no perfil de bem nascidos ou seguidores dos padrões burgueses de comportamento, e sua covardia perante este sistema os impede de arriscar o pouco que possuíam.

As descrições das pessoas e dos lugares são feitas a partir de sugestões, idéias que o narrador inicia e deixa para o leitor a função de finalizá-las e é neste ato que se encontra parte da musicalidade do livro: na combinação das palavras, nas construções das orações, nos recursos utilizados pelo autor para que o narrador conte sua história.

Entre esses recursos estão a assonância, a aliteração, a alegoria, a sinestesia, além de alguns conceitos românticos, como a fuga da realidade, o retorno do *spleen*.

Gonzaga Duque, que trocava correspondências com Cruz e Souza (poeta consagrado pelo Simbolismo brasileiro), não chegou a ser um poeta reconhecido pela história literária, como o amigo, mas em seu romance *Mocidade morta* registra textos que podem ser classificados como poemas em prosa: frases ritmadas, rimadas, repletas de aliterações e assonâncias e uma mistura de alegorias e sinestésias para descrever objetos, pessoas, quadros, ambientes.

¹³⁰ GOMES, Álvaro C. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 19.

Seu narrador em terceira pessoa se mistura aos personagens e esta fusão não acontece sem um propósito: com ela, a poesia flui, oferecendo ao leitor um conjunto de sensações e sentimentos do próprio autor do texto, oferecendo a possibilidade de interagir com o romance e sentir o que o poema em prosa gostaria de transmitir: a agonia do personagem, a tristeza do espaço descrito, o colorido ou a vulgaridade de uma exposição.

Os recursos estilísticos utilizados durante o romance são variados: onomatopéias, sinestésias, elisões, aliteraões, assonâncias, alegorias e neologismos, sendo que alguns são espalhados por toda a estrutura do romance, outros, pontuais.

Existem sinestésias no texto, ou seja, misturas de características diferentes para coisas que inicialmente não podem ser correlacionadas:

“Esta rara obra, [...] com trestalos regozijantes d’**adjetivação pirotécnica**, [...]”¹³¹.

A adjetivação é um processo lingüístico, atribuidor de características a um determinado indivíduo ou objeto, e por possuir tais definições não pode ser físico, e sim um processo racional, sendo dotado de abstração. Já o adjetivo “pirotécnico” é ligado a efeitos visuais gerados por fogos de artifício, resultados concretos de uma ação humana.

“[...] Ela passou n’um escândalo de **cores ruidosas**, [...]”¹³².

As cores podem ser fortes, primárias, claras, mas em sua essência não são capazes de produzir sons, logo, não é possível que uma cor seja “ruidosa”.

“[...] que entrava na **treva mansa** do dia morto [...]”¹³³.

A treva, por ser ausência de luz, pode ser densa, intensa, mas não mansa, pois a mansidão é uma característica humana, não da luz ou de sua ausência.

¹³¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 21.

¹³² *Ibidem*, p. 76.

¹³³ *Ibidem*, p. 153.

“[...] depois um **verde desesperado**, [...]”¹³⁴.

Mais uma vez, Gonzaga Duque mistura a cor e o sentimento, caracterizando uma sinestesia.

“[...] ele penetrou na **treva farfalhante** de um recanto agreste do arrabalde, [...] por onde esgrouviavam **sombras doudas, espectros ébrios** de ramarias pel’ invernã ululante.”¹³⁵

Neste trecho, há três palavras referentes à ausência ou jogo de luz cujos sentidos são somados ao som (farfalhante), à ausência de controle psíquico (loucura), que é uma característica humana e a um estado de embriaguez, também característico do ser humano. Aqui ainda há um caso de elisão (pel’ invernã), também utilizada como efeito sonoro dentro do texto do romance.

[...] na cova violácea das órbitas, no descarnado extreme do corpo **imagem esculpida** pelo sofrimento com o escopro agudo das dores em uma **harmonia dolente de ruína** [...] lunáticas figuras lendárias das noctâmbulas do Amor, amortalhadas de noivas, noivas formosas do noivado sepulcral dos vermes, coroadas de trevo e rosmaninho, engrinaldadas de feno e toujeiras, as capelas nupciais da Loucura, e saem processionalmente pelas margens desertas dos tranquilos lagos, **resfriados à reverberação dos Idílios mortos**, desfolhando malmequeres brancos, salmodiando, soluçando, gemendo versos soturnos dessa tristíssima, apunhalante canção de ofélia...¹³⁶

As sinestésias podem oferecer algumas compreensões:

1. harmonia dolente de ruína: a harmonia é uma sensação abstrata, um sentimento relativo, pois o que é harmônico para um, pode não ser para outro, enquanto que “dolente” é uma palavra referente a uma sensação, a dor, mas provocada por uma coisa concreta, como uma faca, um martelo.
2. resfriados à reverberação dos Idílios mortos: “resfriados” é uma palavra que indica uma sensação de frio, que seria causado por algo que congele, como uma baixíssima temperatura ou gelo, não pela maneira que o som se dissipa (reverberação), além do que os mortos não produzem sons.

¹³⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 170.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 188.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 190-191.

Esta citação também oferece um trecho de poesia em prosa, pois, além da beleza dos sons, faz relações de significado e nos remete a uma figura literária: Ofélia, a amada de Hamlet, que enlouquece e se suicida. Neste trecho do romance, Camilo avalia a postura das mulheres desonradas que acabavam abandonadas pelas famílias e conseqüentemente enlouqueciam, como Ofélia, que enlouquece por não entender o comportamento de Hamlet e pela morte de seu pai.

“N’um dia lúcido de junho, ao vigor penetrante d’**um frio azul**, poeirento d’ouro novo do sol a pino, [...]”¹³⁷”

Neste trecho, frio azul é uma sinestesia por misturar uma sensação, o frio, com um elemento visual, a cor azul. Esta combinação é usada para descrever o início de um dia de inverno, cujo céu era limpo e o sol oferecia luz em abundância.

A próxima citação é a descrição do porto que se via do apartamento de Agrário e Henriette, na Casa de Don’Ana.

[...] uma floresta hibernal de mastros; e ao longe, sob o **azul glácido**, tranqüilo do céu, o chão azulino do mar onde modorravam hulentos bojos de pataches à carga, cetáceas galeras nos seus ferros, uma ilhota de carvão, a negra faixa oblíqua de um transatlântico, e além, alvacimentos gouachados de areias longínquas, meadas verdíneas de morros, gibosidades cobaltas de serras...¹³⁸

Aqui há outra sinestesia: o azul glácido. Mais uma vez, Gonzaga Duque mistura cor e sensação. Uma coisa deve ser apreciada: para o frio, ele sempre associa a cor azul e seus possíveis tons.

Nesta citação, as coisas existentes na praia e no mar são relacionadas a componentes da pintura, como a expressão “gouachados”, ou “cobaltas”, elemento que era utilizado para a fabricação de tintas por sua peculiar tonalidade de azul. Isto colabora para que esta cena seja apresentada como se fosse um imenso quadro

¹³⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 197.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 200.

“Outra vez, no extenso circo, as **buzinas** erguidas, reluziram, **soaram ásperas.**”¹³⁹

Um som não pode oferecer efeito ao tato, ou seja, um som não pode ser áspero, macio, sedoso, ele pode ser caracterizado a partir de suas propriedades naturais, como volume, alcance, vibração. A partir do momento que uma buzina é um instrumento produtor de som, ela deve obedecer estas propriedades, também.

“[...] De instante a instante, o griseo gelatinoso da massa cobrir-se-á d’uma **opacidade fria,** [...]”¹⁴⁰

Novamente, Gonzaga Duque mistura a luz e seus efeitos com as sensações do corpo.

O romance de Camilo, cujo conteúdo é modificado durante a narrativa de *Mocidade morta* (da cultura grega para a cristã), é apresentado em poucas cenas, mas possui descrições sinestésicas e apelativas à aliteração e assonância:

[...] **Retinge-se de sangue o ocaso, as alturas roborejam n’um clarão, há sangue nas visões. Sangue! Sangue! Em cada idéia borbulha o sangue, em cada olfato espumeja o sangue.**

Esse gozo, que arrebatava e epileptizava a multidão, é vermelho, satanicamente vermelho, como vermelhas, horrivelmente vermelhas são as garras do monstro, a carne escoriada da vítima, a poeira ardente que retreme no ar, o rebramar desta música infernal, delirante, ciclópica... E tudo ameaça desabar n’uma loucura rubra, de labaredas crepitantes: o circo parece abalado, roído por fogaréus subterrâneos, que roncam pavorosos; o céu prestes a explodir n’um incêndio, a terra a estalar nas convulsões vulcânicas de um cataclismo. Ecos retumbam. A borrasca atordoava...

[...]

Na cruz o corpo da Santa é um bárbaro troféu de carnificina. A Fera gosmou a sua carne impoluta, mordeu-lhe os polpos musculares, cravou as unhas na tumescência alva das regiões glúteas, n’um desespero de concupiscências. Da hímen clandestina e delicada mais não resta senão o quente sangue extravasado sangue que seus dedos arrancaram, que a mão brutal, febril, provocou dilacerando as genitais sem mancha, forçando-lhe a entrada ao grosso pulso d’homem, nivando de prazer, escabujando de gozo, babujo, caprino, rábido, sob os aplausos desvairados da multidão canibalesca.

E o monstro arqueja cansado, retrocede a reparar sua infâmia.[...]. Correm rápidos os instantes, porque a Besta, não satisfeita, quintessenciando a maldade, refinando as explosões sádicas, [...], movendo-se n’um lúgubre cômico de fúria coreográfica ao tarampatão

¹³⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 250.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 268.

tantaneando o jongo bárbaro dos antropófagos cafres, agachou-se n'arena, fungando as ventas, haurindo sangue, zurrrou lascívias, regongou asperezas siflantes d'esfalso e, n'um ímpeto, escarrou-lhe na vulva dilacerada, arrebetada, florejando n'uma papoula purpurina de chaga, ardendo o vivo gotejante da carne e por fim atirou-lhe com escárnio, [...]¹⁴¹

Esta é uma parte do romance de Camilo em que ele descreve o sacrifício de uma virgem cristã para uma fera. Durante a narrativa, fica a dúvida se é um leão, se é um dragão, mas é clara a tentativa de poema em prosa, pois cada vez que se valoriza as assonâncias de A e E em começos e finais de palavras, tem-se uma sílaba métrica e o ritmo deste poema seria mantido pelo som /S/, produzido pelas letras S e C, ou ainda o Ç, e também pelo som /Z/, produzido pelas letras S, Z e X, e também pelas nasalizações das vogais A e E.

Quanto à sinestesia, existem dois casos: “música ciclópica” e “loucura rubra”. A primeira oferece uma centralização da música a partir de um único foco, mas a música é expansiva, não podendo ser apreendida por um único ponto de captação. Outra interpretação é a mistura da idéia do som com a visão. A segunda associa uma abstração, um sentimento, com uma cor. Neste momento, Gonzaga Duque associa a cor vermelha ao desespero, à agonia, à insensibilidade e a depravação.

Outra descrição do narrador demanda atenção:

O sol queimava forte, a **areia** d'aléia **rutilava oftalmizante**. [...] Chamas vermelhas, rápidas transfiguradas em manchas verdes, se sucediam diante da sua retina cansada de claridade. [...] O ar era imóvel. Nenhum frêmito de aragem nos ramúnculos! [...] alargavam a gama variegada das fôlhagens n'uma poeira circundante, verde-grisento; [...] fazia-se uma penumbra fria de gruta, d'um índigo profundo. [...] galhos escuros em tons ferruginosos de siena queimada, [...] Para além, no ar doirado, a torre quadrilátera de S. Gonçalo Garcia, rósea na sua calíça, [...] extensos frangalhos de sombra, para longe azulentos, os mais perto violáceos, manchavam o amarelo brilhante do chão que, em trechos, cintilava como esmeril. [...]¹⁴²

Nesta descrição há mistura de cores e sensações para caracterizar as plantas do lugar onde Camilo se encontra. O curioso é a mistura de nomes de cores brasileiras e franceses, o “verde-grisento” no lugar de verde acinzentado, o que mostra que o autor tinha conhecimento de língua francesa e desejava inseri-la em seu texto para diferenciá-lo de outros textos descritivos.

¹⁴¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 252-253.

¹⁴² *Ibidem*, p. 318.

Outro momento de mistura de apelos para os sentidos é a descrição que Camilo faz do colete que Henriette esquece no apartamento, depois de ir embora com Heráclito.

[...] o olhar apegara-se a este colete, fascinado e examinador, seguindo por inteiro seu desenho, notando em minúcias a sua confecção, a trama e o colorido do pano, procurando nele o corpo dessa criatura que lhe fora sempre inacessível e ardentemente amada, íntima estranha. [...] Os dous reduzidos ninhos dos seios ainda conservavam a cor primitiva, um róseo forte de cochonilha: eram a única parte conservada, [...] que à quintessenciação dos seus sentidos se decompunha, [...] em concentradas gotas de gardênias enlanguescidas caídas devagar, a pouco e pouco, n'um vaso de cristal opalino onde se stagnasse, n'uma serenidade lúgubre de hemoptisis, o líquido negro-sanguíneo – que a cada gota se arpeiasse n'uma absorção rubro de brasa, em círculos concêntricos de fosforescências sulfurinas, rapidamente apagados em translucidez e roxos plúmbeos – de uma maravilhosa infusão de quentes, aveludados pétalos de *príncipe negro*, a tentadora rosa do orgulho triunfal do Inferno! [...] E, gradativamente, o aroma fazia-se som, a alucinação do olfato desdobrava-se n'uma alucinação auditiva, [...]¹⁴³

Camilo não apenas faz apelos aos sentidos do leitor, como também mistura os sentidos enquanto os descreve, assim “aroma fazia-se som, a alucinação do olfato desdobrava-se n'uma alucinação auditiva”, mostrando a confusão e indignação de Camilo perante o abandono de Henriette, mulher que ele amava.

As onomatopéias encontradas são relativas a coisas diversificadas: roupas, gestos: “Metais retiniam em agudezas tintilantes, [...], ferindo o burburinho zonzoneado da turba que se agrupara em alas, [...] ringir de fechos e *cracs* secos, [...] sedas frufrolantes, [...]¹⁴⁴” As onomatopéias deste trecho são referentes ao barulho de metais (tintilantes – como se fossem duas peças de metal se batendo), às vozes das pessoas se aglomerando (zonzoneado – o zumzumzum produzido por pessoas falando ao mesmo tempo) e ao barulho dos tecidos das roupas das mulheres (frufrolantes – o tecido sendo amassado conforme a pessoa anda).

¹⁴³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 330-331.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 23.

“E nesse instante um rumor, indefinido ao princípio, logo abafado, profundo, perdido no último em plasplas de matracas distantes, [...]”¹⁴⁵”. A onomatopéia apresentada, “plasplas”, é mais uma representação de um aglomerado de pessoas que falam ao mesmo tempo, “matracas distantes” se refere a esta figura, sendo a palavra “matraca” usada normalmente para que se fale da boca de alguém.

Outra onomatopéia existente no romance é o verbo “zigzagueou”: “[...] zigzagueou-lhe nas vértebras um corisco frígido [...]”¹⁴⁶”

Elas geram movimentação, musicalidade e visualização para os poemas em prosa, possibilitando uma idealização do personagem, do cenário ou mesmo do sentimento expresso pelo narrador.

As elisões apresentadas em sua maioria são preposições e palavras que comecem por vogais, como em língua francesa, ou palavras próximas que possuam os mesmos sons, como o nome Dona Ana, onde os As se encontram e se forma o nome Don’Ana: “[...] era su’alma nascida à face do grande mar bramante, [...]”¹⁴⁷.” Nesta citação há outro exemplo, como o de Don’Ana, a junção das palavras sua e alma.

“[...] Como ela também o povo arquejava suando d’emoção, [...], corcoveou pinchos diabólicos d’urso dançarino, [...] agachou-se n’arena, [...]”¹⁴⁸”. Esta citação faz parte de uma cena do livro de Camilo, quando este decide trocar o enfoque inicial, a cultura grega e seus deuses, pela cultura cristã.

Há outro caso de elisão, mas este é diferente dos primeiros apresentados, pois retira-se quase metade da palavra: “[...] rompeu des’logo, sacudida d’indignação, [...]”¹⁴⁹”.

Nas outras elisões, Gonzaga Duque segue o padrão do idioma francês, porém, neste caso, ele aplica um processo de aglutinação, oferecendo um parâmetro novo dentro do romance.

¹⁴⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 27.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 41-42.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 289.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 253.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 122.

As aliterações e assonâncias dão ritmo e sonoridade ao texto, criando uma manifestação poética.

Logo no início do romance há um conjunto de aliterações e assonâncias: “Por este **sábado** de outubro, **flava** manhã de sol e **alta** alegria azul de céu aberto. [...]”¹⁵⁰”

A assonância do A é forte, enquanto há uma aliteração do T e do R.

[...] Camilo sacudiu os ombros de **tédio** – bateu passos firmes de caminhada, antegozando o **imprevisto** de **impressões** consoladoras em **fortalecentes** aspectos de paisagens, ou sensacionalidades curiosas de **recantos** rudes da Cidade.¹⁵¹

Nesta citação a aliteração é apresentada a partir das consoantes M, N e R, e as assonâncias estão concentradas nas vogais A, E e O, sendo que os sons nasais são bem acentuados devido a combinação das consoantes M e N com as vogais.

Para intensificar a descrição da tensão de Telésforo depois de ser insultado, há neste trecho a aliteração da consoante R e de vogais nasais, ou seja, as combinações do A e do E com o M e o N: “[...] As **reclamações** do **rapaz** **reboaram** no **recinto**, enchendo-o com um **fragor** de **trovão** que **arrebenta** e **rola**. Os ouvidos do artista estalaram n’uma **trituração** de ossos: [...]”

As imagens apresentadas são usadas por Camilo para agredir alguém ou evidenciar um problema que o grupo enfrentou. As alegorias marcantes deste romance são: a cama comparada à vida burguesa (Cap. 2).

[...] Camilo, corroído pelas modernices cétricas, filosofou com sarcasmos a todas as camas do mundo. Era o traste *mais traste* que o comodismo humano inventara: possuía todos os defeitos – como móvel não passava de uma pretensão aparatosa do burguês, acarretando gastos supérfluos em linhos, painas e sedas... Para quê? Para tornar-se um imóvel! Como utensílio, [...], eram prejudicialíssimas – relaxavam os músculos, prostituíam as energias. De resto, é o que tu vês – arengava ele, [...] um empecilho, atropela a liberdade d’um homem! Até obriga-o a saldar, indiretamente, suas dívidas! [...] De sorte, meu amigo, por causa da sua inamovibilidade,

¹⁵⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 21.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 197.

não poderás completar a ação mais digna de um rapaz de talento – ferrar um calote! Eis para que foram inventadas as camas: destruir a tranqüilidade das consciências e... multiplicar os casamentos.¹⁵²

Indiretamente, a partir da cama, Camilo critica a postura burguesa da acomodação, do gasto de dinheiro com itens desnecessários, caprichosos, também comenta a necessidade de imobilidade que a burguesia e sua moral impõem: o homem, para manter seus bens, deve manter suas contas em dia, ter sua imagem de bom pagador inabalada; a moral burguesa não aceitaria, por exemplo, a vida que um jovem pintor boêmio e pobre levasse: sem dinheiro para saldar as dívidas, tendo que viver em lugares modestos, ou até mesmo fugir no meio da noite, deixando tudo para trás.

Neste trecho também temos uma demonstração da mistura da fala do personagem, Camilo, e do narrador; este tenta separá-las, mas, ao final, no trecho “De sorte, meu amigo, por causa da sua inamovibilidade, não poderás completar a ação mais digna de um rapaz de talento – ferrar um calote! Eis para que foram inventadas as camas: destruir a tranqüilidade das consciências e... multiplicar os casamentos.” Já não há separação clara das falas.

Quando Camilo compara a vida a um cavalo:

[...] Ah! inda não se tinha estribado na vida!... Galopava nesse cavalo da existência sem saber como, sem governo, sem apoio; e a cada corcovo do animal sentia o temor de vir à terra, sob o ridículo cascalhante da vaia. A vida era assim. Cada ser passava sobre o dorso de uma montaria; uns sobre o aprumo esguio de corredores esgalgados, balouçantes e lentos como se exibissem triunfos do *sport*, outros corcéis, d’uma brancura nevada de espumas, rompem ao trote largo, alegremente, levando à sela os que folgam; e outros, luzidios e louros como o fumo crestado de Cuba, vêm à desfilada, entre ovações e borboletear de lenços, zimbrando o espaço, deixando empós o aroma sensual de tranças desfeitas, ou frangalhos de mantos gloriosos.¹⁵³

¹⁵² ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 53-54.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 181.

Cada pessoa possui um cavalo que reflete sua condição e imagem sociais: os homens reconhecidos, ricos e admirados têm seus corcéis brancos, bonitos, vistosos, como sua vida era – todos desejavam ser como eles, ser medalhões, príncipes encantados.

Os poetas também são cavaleiros, mas seus cavalos refletem não apenas sua vida, como também sua obra:

Os artistas, os nobres eleitos do Sofrimento e da Dor, esses, os artistas, montam corcéis fantásticos, produtos fenomenais do desespero do coito sádico de rebeldes brutos nervosos com a luxúria em cio das lindas fêmeas de alta cotação nos *turfs*. Desse hibridismo satânico de forças – cópulas horríveis, doloridas e sangrentas, em que range e se desloca a ossatura das ancas nos paroxismos do desejo lúbrico e varrem entranhas apunhalantes relinchos de gozo estupendo, nascem os monstros insofridos e estéticos que levam, destino em fora, em tormentos incontados e resfôlegos de febre, os nobres eleitos do Sofrimento e da Dor... Byron passou, a rédea abandonada, na sela de coldres d'um árabe nitrente – up! upa! – de galope feito pela noite maldita dos Sabbats... e Baudelaire cavalgou, no *aplomb* d'um estranho príncipe satânico, elegante e cruel, o dorso luzente de indomável poldro azeviche, de grandes climas flutuantes, revoltas como labaredas negras, d'um inferno de trevas, que mastigava raivoso, alucinado, o brunido aço dos freios entre ensangüentados flocos espumosos, abundantes e espessos, esponjando-se no solo, nos extravasos do rancor e pelo delírio dos pinchos, em florescências perversas que ainda borbulham, que ainda seduzem e envenenam como amorfófolas lúgubres.¹⁵⁴

A descrição do poeta, “nobre eleito do Sofrimento e da Dor”, lembra a descrição que Baudelaire faz do poeta em seu livro *Les fleurs du mal*, mais precisamente, lembra o poema *L'albatros*, onde o poeta é comparado a uma criatura que tem sua beleza, mas é incompreendida e desajeitada. A descrição que segue, da cópula do cavalo, também lembra os tópicos, as idéias recorrentes dos poemas de Baudelaire, suas evocações ao diabo, a caracterização de seres e coisas repugnantes, porém dotadas de beleza.

Byron, que morrera cedo, se suicida, “a rédea abandonada”. Ele descreveu as belezas e os mistérios do Oriente em seus poemas e buscou as coisas sobrenaturais em suas divagações.

¹⁵⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 181-182.

Camilo também apresenta o cavaleiro Baudelaire, que escolhera um cavalo satânico¹⁵⁵ para montar, e sua obra, feita “em florescências perversas”, é importante para o jornalista, pois “ainda borbulham, que ainda seduzem e envenenam”, ou seja, são poemas que ainda podem cativar e serem lidos pela sociedade, ainda oferecendo beleza e encanto, mesmo apresentando o podre, o envelhecido, o amaldiçoado.

E a sociedade burguesa é descrita como uma massa que se comporta como bois, cavalgando burricos (Cap. X):

A gente burguesa, todo mundo pacato e bovino, os *simples* e os *bons*, a imbecilidade e a hipocrisia, atravessa a Vida sobre buregos pacíficos, de marcha rebolante e certa, batendo os cascos, monotonamente, espanejando as ancas, frascariamente, caminho a fora, caminho além...¹⁵⁶

Camilo aproveita a situação para criticar a postura burguesa, que não tenta nada diferente, sempre fazendo as mesmas coisas, tudo certo, seguro, grupo que “atravessa a Vida sobre buregos pacíficos”: o burguês não se atreve a ter cavalos para domar, prefere burricos mansos, que não possuem a nobreza e beleza dos eqüinos. Sua vida é uma “marcha rebolante e certa”, sem mudanças, sem riscos, “monotonamente” mantida e defendida.

A caracterização da voz de Henriette como uma voz de prata: “[...] ouvia a voz de Henriette chamá-lo, tilintando na área a prata soante do seu sotaque, [...]”¹⁵⁷

Sua voz lembrava o toque de peças de prata a se tocar, de acordo com a memória de Agrário, mas, se pensarmos nas sugestões que o narrador nos dá e nas escolhas feitas por Henriette, pode-se relacionar esta prata ao dinheiro, pois em francês a mesma palavra que nomeia a cor ou o metal também é usada para dizer dinheiro (*argent*).

¹⁵⁵ Termo utilizado no romance.

¹⁵⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 182.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 109.

O inverno, que é anunciado pelo narrador e por Camilo para representar o fim do grupo, também é uma imagem (Cap. XI): “[...] A presença de Camilo fazia-se urgente. Por vezes Sabino arrimou-se no portal, desalentado; [...] Cortava no ar um friozinho úmido de começo hibernal. [...]”¹⁵⁸

Abalados pelo golpe de Telésforo, sem notícias de seu maior representante (Agrário), Sabino e Franklin esperam por Camilo, o mentor do grupo. O que ninguém esperava é que até ele estivesse sofrendo, sendo demitido. Depois deste momento, o grupo enfrenta dificuldades sociais e financeiras, entrando em um período de espera, uma hibernação.

Quando Camilo explica-lhes a situação, o “frio” se intensifica.

Por minutos, dессores de lágrimas intumesceram as pálpebras dos dous *dissidentes*. O friozinho hibernal cortou mais forte. Camilo teve um arrepio. Entre eles a soturnidade da esperança perdida lavrou um longo mutismo pressago.¹⁵⁹

Os dois que ainda permaneceram ao lado de Camilo, Sabino e Franklin, percebem a situação que se agravava e ficam penalizados pelo que aconteceu ao seu mentor. Com isto, os três reconhecem que seria difícil manter o grupo unido.

A idéia da hibernação, do inverno, permanece com Camilo, enquanto ele caminha sozinho pelas ruas.

E o coração transbordando doloras de infelicidade – ele penetrou na treva farfalhante de um recanto agreste do arrabalde. Entre vultos de troncos eretos e frondes esgalhadas cinerava, como a greda d’um túmulo, o muro acaçapado de casinhola pobre, por onde esgrouviavam sombras doudas, espectros ébrios de ramarias agitadas pel’invernia ululante.¹⁶⁰

Cada situação boa que ocorria com Camilo representava uma mudança de estação. Por exemplo, neste momento em que se vê obrigado a voltar para casa, sem dinheiro, sem emprego, sem os amigos, sem ideais para defender, a idéia do inverno é recorrente, mas, ao chegar em casa e se deparar com a mãe, mulher a quem ele amava e defendia, o “outono” aparece:

¹⁵⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 177.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 178.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

[...] por seus lábios clareou o outono de um sorriso e, com a carícia untuosa das mãos doentias na voz abafada, indagou dele cuidados que o acompanharam. Camilo respondeu tomando-lhe a emagrecida mão marfinada, beijou-a meigamente, poisou a boca, quase com religiosidade, [...]¹⁶¹

Outra teoria criada por Camilo, que pode ser tratada como uma alegoria, é a *onosarquia*, onde ele defende que enquanto a burguesia estiver no poder, o Estado, a cultura e a própria nação serão regidos pela burrice, conveniente ao sistema vigente no Brasil, o que nos mostra que Camilo não era apenas resistente à burguesia, mas também ao Império.

[...] todo o mundo tem razão, tem carradas de razão. A *onosarquia*, meu caro senhor, é um fato.

[...]

[...] Arranjei-o do grego – *onos* – onagro, o burro ancestral, o velho burro avô, e *archê* – autoridade. [...] pode-se-lhe dar um jeito e tem-se o *onosarquismo* – a burrice autoritária! [...]

[...]

[...] Ela [burrice] é um poder centrípeto, uma força motriz, engrenagem principal de todo o maquinismo social. Começa por se opor ao transcendentalismo e a especulativa, duas perversões espirituais, e termina por anular a desprezível canseira do raciocínio pela cega aceitação das conveniências.¹⁶²

Os neologismos aumentam a poeticidade, pois introduzem no texto as idéias e a imaginação de seus personagens ou do narrador: “– Sublime! Único! *Telesforomidal!*¹⁶³”. Quando os *Insubmissos*, já sendo reconhecidos como o *Zut*, desejam atacar o personagem Telésforo, Franklin, um dos pintores, insinua que ele era inigualável, tão importante para a arte brasileira e sua obra tão imponente, que deveria haver um adjetivo que resumisse tudo isto: “*Telesforomidal!*”.

Outros neologismos foram encontrados, utilizados para que Agrário descrevesse o comportamento dos membros do grupo, de se esconder dos jornais, ou dos elogios feitos pelos

¹⁶¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 189.

¹⁶² *Ibidem*, p. 294-295.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 41.

jornalistas, uns para os outros: “Desagradava-lhe aquela reclusão anacorética, [...] Em outros jornais, nas linhas fáceis dos noticiários, respondia-se à prodigalidade louvaminheira com fosforejamentos de promessas. [...]”¹⁶⁴»

Ao falar da cama, Camilo cria um termo para enfatizar a imobilidade desta: a inamovibilidade¹⁶⁵. Ele une dois prefixos de negação – “in” e “a”, deixando nítida sua resistência a este móvel e a idéia de que é um objeto não dotado de mobilidade.

Em um café, ao observar uma bela mulata, os rapazes do grupo discutem suas preferências; uns gostam mais das italianas, outros das francesas, mas Sabino, também mulato, defende a beleza das brasileiras, mestiças, e Artur de Almeida compartilha de sua idéia, criando o verbo “mulatame”: “[...] ‘Deixem-se de histórias, *mulatame* na ponta!’”¹⁶⁶»

Outro neologismo que surge é uma criação em cima da palavra francesa *gris*, cujo significado é cinza. Em português já existe este nome de cor, mesmo assim, Gonzaga Duque usa este neologismo para descrever coisas acinzentadas: “[...] onde só restavam quiosques em tons grisentos [...]”¹⁶⁷»

Há outros neologismos neste romance, usados para descrever pessoas ou seres: “[...] funambulou, [...] tarantulento, pandiculariente, [...]”¹⁶⁸»

Este exemplo faz parte da descrição do monstro do livro de Camilo, que seria um misto de fera com entidade mitológica, que possui o comportamento predatório de uma aranha, então é “tarantulento”.

¹⁶⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 47.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 205.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 253.

O IMPRESSIONISMO

Gonzaga Duque era apaixonado por história da arte, dando ênfase à ocidental. Disposto a mostrar à sociedade que é possível criar, manter e manifestar uma nova concepção artística, ele busca na cultura mundial informações que comprovem suas teorias e dêem base para seu debate. Encontra tais fundamentos na história do *Impressionismo Francês*¹⁶⁹ e introduz sua origem em *Mocidade morta*.

Para confirmar esta informação, podemos seguir as pistas oferecidas pelo próprio Gonzaga Duque no romance: os nomes dos pintores Delacroix, Manet e Monet são citados e há comparações de alguns personagens a eles.

Ferdinand Victor Eugène Delacroix foi um pintor francês que, durante seus estudos na *Academie de Beaux-Arts*, estuda o trabalho dos pintores clássicos, os italianos em particular, e acaba influenciado por eles. Mais tarde, une a sua técnica de pintura figuras exageradas, porém representativas, exaltando o Romantismo em seus temas. Em seguida, trava contato com um grupo de poetas românticos, em que conhece Baudelaire.

Em suas viagens (Inglaterra, Marrocos, Argélia e Espanha), recolhe dados que lhe ajudaram a mudar sua temática de pintura.

Seu cromatismo luminoso e passional conquista os jovens artistas e acaba exercendo influência nos futuros impressionistas: “M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. [...]”¹⁷⁰ Neste comentário Baudelaire avalia o trabalho de M. Delacroix e compara seu valor com o dos quadros antigos (os clássicos) e com o dos contemporâneos.

Quant à la Renaissance et à notre époque, il n’y voit qu’anarchie et décadence. Je vous demande un peu, des gens qui se permettent d’avoir du

¹⁶⁹ REWALD, John. *História do Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Critique d’art*. Paris: Gallimard, 1992, p. 13.

génie sans consulter l'humanité : des Michel-Ange, des Titien, des Véronèse, des Delacroix, qui ont l'audace de penser pour eux et non pour leurs contemporains, de dire ce qu'ils ont dans leurs entrailles et non ce qu'ont dans les leurs les imbéciles de leur temps ! [...]¹⁷¹

Para Zola, Delacroix teve seu valor por ter sido um pintor de iniciativas próprias, enfrentado a estética francesa já consolidada. Sua inovação influenciou toda uma geração de pintores e até hoje seus quadros são exemplos para se compreender e se ensinar o Romantismo e sua estética.

Édouard Manet, antes de ser pintor, tentou carreira na Escola Naval, mas foi recusado. Decide dedicar-se à pintura.

Fez seus estudos com um dos mestres da pintura, Couture, mas quando este critica seu quadro *Le buveur d'absinthe*, Manet rompe com ele.

Em 1863 participa do *Salon des Refusés*, com o quadro *Le déjeuner sur l'herbe* [anexo 14], que ao lado de outros quadros questionados pelo gosto vigente, causaria um choque no público. Mesmo depois de trabalhar com o grupo que iniciaria o Impressionismo, Manet não participa da exposição de 1874, em que eles se apresentam como Impressionistas; mesmo sendo convidado, ele se recusa. Não participou da apresentação do grupo ao país, mas é considerado um dos precursores da técnica impressionista.

Plus récemment encore, deux autres artistes, jeunes encore, se sont manifestés avec une vigueur peu commune.

Je veux parler de M. Legros et de M. Manet. On se souvient des vigoureuses productions de M. Legros, *L'Angelus* (1859), [...]

M. Manet est l'auteur du *Guitariste*, qui a produit une vive sensation au Salon dernier. [...] MM Manet e Legros unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne, [...] cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, [...]¹⁷²

Para Baudelaire, Manet merecia reconhecimento por sua escolha de temas atuais, audazes e sensíveis, além de sua capacidade de combinar jogos de luz e matizes diferenciais.

¹⁷¹ ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, 1991, p.

¹⁷² BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*, p. 397-398.

Assim, Baudelaire e Manet se aproximam e se tornam amigos¹⁷³.

[...] Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain,
[...]
[...]
Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. [...]
[...]
J'ai revu *Le déjeuner sur l'herbe*, ce chef-d'oeuvre exposé au Salon des Refusés, et je défie nos peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus empli d'air et de lumière. [...]¹⁷⁴

Para Zola, Manet merecia respeito e admiração devido à sua escolha de cores ser bem feita, ao ponto de seus quadros possuírem luminosidade e contrastes naturais e evidentes.

Claude Monet foi caricaturista durante a adolescência, iniciando seus estudos plásticos com Boudin, de quem se tornaria amigo.

Depois estudou na *Academie de Beaux-Arts*, conhecendo Pissarro, mas acabou se direcionando ao *atelier* de Gleyre, onde se tornou próximo de Bazille, Renoir e Sisley, também alunos.

Participou do *Salon des Refusés*, tendo coragem de se expor e contrariar seus antigos professores com uma técnica de pintura até então considerada desleixada e defeituosa e uma escolha de temas inapropriados para o gosto vigente. Com o grupo deste *Salon* criou um novo conceito de artes plásticas, *Impressionismo*, cuja primeira exposição oficial seria em 1874.

Com estas informações foi possível chegar ao Impressionismo: sua formação, sua manifestação e sua concretização como estética plástica. O que nos interessa neste estudo é a formação do grupo que daria vida ao Impressionismo, antes mesmo que este nome (Impressionismo) surgisse.

¹⁷³ REWALD, John. *História do Impressionismo*.

¹⁷⁴ ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art*, p. 115-116.

A primeira exposição dos impressionistas (1874) ocorreu depois de muitos anos de confronto com os mestres da *Academie*. Mesmo assim, o grupo não desistiu, e com essa persistência concretizaram seu ideal.

Depois de algumas vezes renegados ou questionados pela *Academie de Beaux-Arts*, ao invés de desistir ou de permitir que o grupo se dispersasse, os franceses desafiaram o Salão Oficial de Paris: perseguiram as autoridades artísticas da época, responsáveis pelos salões, lutando por um espaço que lhes promovesse; buscaram também o apoio de outros gênios e conseguiram uma oportunidade de organizar uma exposição própria.

Procuraram membros do júri que, em algum momento, já haviam sido perseguidos pela *Académie* e sabiam exatamente o que fazer, como Delacroix, ou membros do Governo francês que pudessem ajudá-los. Enfim, eles conseguem um novo espaço. Neste espaço aconteceria o que os mestres da *Academie* apelidaram maldosamente de Salão dos Recusados (*Salon des Refusés*). Esta exposição seria a chance que todos esperavam: o momento dos novos pintores se revelarem e defenderem sua nova técnica; a chance dos mestres acadêmicos humilharem definitivamente os recusados, pois estes jovens pintores não poderiam mais dizer que não tinham chances de se expor e as pessoas continuariam detestando seu trabalho; isto seria até uma chance de Napoleão III mostrar que era generoso com seu povo, contradizendo o que os intelectuais diziam.

Contudo, para chegar neste resultado, ou seja, a própria exposição, o grupo já acumulava um histórico de embates.

Primeiro, alguns deles já eram alunos da *Academie de Beaux-Arts* e até possuíam alguma aprovação de seus mestres – era o caso de Édouard Manet – mas, ao tentar observar o povo ou registrar as paisagens, estes pintores foram repreendidos pela *Academie*.

Segundo, alguns jovens recém-chegados em Paris desejavam alcançar uma arte não-convencional, ditando tendências novas, logo, não freqüentavam a *Academie* ou não

concordavam com seus cursos, procurando os velhos mestres com seus *ateliers* próprios – este foi o caso de Monet.

Ao perceber a resistência dos novos candidatos, a *Academie* começa a pressioná-los e através das exposições de 1863 mostra quem realmente dita as regras: manipulando o júri, escolhendo os piores lugares para que os quadros fossem prejudicados para a observação do público (em relação à iluminação, a decoração ou mesmo o posicionamento da tela) ou fazendo propaganda negativa entre os visitantes das exposições, os mestres conseguem conduzir o público a rejeitar as novas tendências paisagísticas.

Aqueles que cederam à idéia deste salão na realidade agiam de má-fé, querendo expor estes artistas rejeitados ao ridículo, uma vez que mostrar um quadro em uma situação destas e assiná-lo era assumir que sua arte supostamente não merecia mérito, pois fora reprovada anteriormente. Assim, muitos desistiram, outros entregaram seus quadros sem assinatura e poucos corajosos se identificaram e expuseram suas obras ao público e à sua crítica maldosa.

Os pintores que desistiram da exposição tentaram adequar-se à *Academie*, voltando aos ensinamentos de seus antigos mestres, ou mudaram de profissão, afinal ninguém compraria o quadro de um rejeitado, de alguém que aos olhos sábios dos mestres não merecia aprovação. Se ninguém comprasse um quadro, o pintor seria condenado à fome, logo, precisava ser aceito e protegido pelo padrão estético ou deveria arranjar-se com outra maneira de sobreviver.

Os que entregaram quadros sem assinatura foram resgatados e encorajados pelo grupo a continuar expondo e enfrentando a *Academie*. Caso de Manet, que foi incentivado por Baudelaire e Monet a não desistir de sua arte, mesmo depois das duras críticas feitas a *Olympia* [anexo 5] ou *Déjeuner sur l'herbe* [anexo 14].

Os inovadores que assinaram seus trabalhos foram ridicularizados pelos jornais e pelo público, que de base cultural possuía apenas o que a *Academie* aprovava, logo, tudo o que fosse diferente não prestaria; com estas acusações e zombaria, os artistas não renunciaram a

sua arte, mantiveram-se firmes ao seu ideal: criar uma nova manifestação artística que unisse os conceitos dos antigos mestres (as cores, as técnicas úteis) com as novas concepções que surgiam, ou seja, abandonar o registro histórico, simbólico ou a natureza morta e expor o que a paisagem fora da casa, na rua, no parque pudesse oferecer.

Neste tipo de pintura não se poderia gastar tempo com detalhes: para se pintar um pôr-do-sol, por exemplo, não há tempo para espalhar a tinta na tela ou misturar as nuances na paleta, era preciso usar a tela como paleta e não pensar nos gastos, conseguindo registrar o pôr-do-sol desejado com rapidez. Para os impressionistas, uma paisagem nunca era igual à outra, assim não se poderia começar um quadro de paisagem e terminá-lo no dia seguinte.

Insistindo em sua nova arte, o grupo não deixou de pintar as paisagens urbanas, campestres, os jardins, os parques, as pessoas, menos ainda de testar novas cores e combinações, usando inclusive elementos químicos, que muitas vezes lhes renderiam intoxicações sérias (como o mercúrio usado para a base de tintas óleo da época, ou outros elementos usados para intensificar a cor da tinta, como o cobalto ou o cobre).

Mesmo enfrentando a reação negativa dos visitantes, que se sentiam desrespeitados por serem convidados àquela exposição e assim acusavam os expositores de ruptura com os métodos aceitos e propagados pela *Academie* apenas para zombar do público, o grupo persistiu, conseguindo sua exposição oficial em 1874.

Enfrentaram a fúria da imprensa conchavada com a *Academie*, que, para agredi-los, apelidou-os *impressionistas*, pois seus quadros não passavam de mera impressão de uma paisagem, um registro mal feito da realidade que os cercava. Entretanto, para eles este nome era perfeito, uma vez que não tinham a ambição de registrar a fidelidade da paisagem, e sim o momento, a visão que apreendiam dela.

Seguindo estes fatos da história das artes plásticas francesas, Gonzaga Duque faz uma comparação entre França e Brasil e aproveita para mostrar que não é impossível inovar.

Ele não queria destruir a arte já existente, mas queria ampliar seu campo de visão, como os franceses fizeram: não abandonaram as teorias e as coisas que as envolviam, apenas escolheram uma nova perspectiva que aumentasse as possibilidades artísticas.

Gonzaga Duque pretendia atualizar a arte brasileira, não permitindo que ela fosse inferior à arte do restante do mundo. Tentava identificar nos artistas brasileiros valores modernos que se destacassem na arte apresentada no exterior, provando ao mundo que era possível a um artista brasileiro pertencer à história da pintura.

Em seu livro *A arte brasileira*, Gonzaga Duque registra observações das exposições que visitava, às vezes faz comparações, mas não reconhece nos artistas brasileiros esta iluminação do inovador. Não tendo espaço nos jornais para isto, elabora um projeto: um romance que abordasse a questão de maneira mais exemplar. Assim, cria-se *Mocidade morta* e seu enredo de discussão estética. Ele se utiliza da história dos *refusés* para destacar os problemas vividos pelos artistas do século XIX, destinando maior atenção aos brasileiros, representados pelo grupo dos *Insubmissos*.

Como Manet, Agrário também possuía uma aprovação inicial da Academia, mas diferentemente do francês, ele fora dispensado por não possuir dinheiro e não poder participar dos cursos, tendo que continuar seus estudos e sobreviver de outra maneira.

Manet queria reconhecimento e dinheiro, podendo viver tranquilamente de sua arte, enquanto Agrário queria as mesmas coisas, mas também pretendia alcançar o que o dinheiro pudesse conquistar mais facilmente, como mulheres e *status*; também queria se vingar por todas as humilhações acarretadas pelo abandono que sofrera.

[...] “Chegou, enfim, o nosso dia! Venceremos, ainda que se nos reduzam a esmolar o pão e o teto; ainda que tenhamos que comparecer no tribunal do júri, porque eu estou disposto até o crime... Sim, até o crime!... Ah! vocês pensam qu’eu hei de perdoar o que sofri? Estão enganados. Aqui estou a lutar pela vida, sem recursos, sem proteções, [...] Agrário, egoisticamente, só via o seu ódio, a satisfação de uma desforra, e, nesse desvairamento, misturava questões de Arte com interesses privados, embaralhava antipatias pessoais com processos d’escolas, [...]”¹⁷⁵

Agrário começa a confundir seus objetivos: não quer mais criar uma escola e chefia-la, ele deseja a fama e, com ela, uma oportunidade para vingar-se da Academia. Isto se torna prejudicial para o grupo, pois se o pensamento não for uníssono, se todos não desejarem as mesmas coisas, o fracasso de sua revolução seria maior.

Manet se distancia do grupo. Agrário também o faz.

Entretanto, o primeiro toma esta atitude para continuar produzindo seus quadros realistas, enquanto seu grupo procurava o novo, o que alcançaria o Impressionismo.

Já Agrário deixa o seu grupo para viver com uma mulher e acaba abandonando sua arte para conseguir sobreviver, sustentando-se a partir de retratos encomendados.

[...] Procuraremos *seu* Agrário para assinar o primeiro lugar.

– Qual Agrário nem meio Agrário! [...]

– É verdade! Que fim levou Agrário?

A pergunta do aquarelista crispou-se a boca do Franklin, como se quisesse acentuar uma descrença; entr’olharam-se desconfiados, temendo indiscrições preconcebidas. Então, Artur de Almeida noticiou que o companheiro estava de “rabicho” com a francesinha do *Zut*.¹⁷⁶

Durante a ausência do pintor, o grupo dos *Insubmissos*, já usando o nome de *Zut*, fica enfraquecido e acaba se separando. Quando esta separação ocorre, Gonzaga Duque para de citar a história dos *refusés*: não haveria mais a possibilidade de comparar o grupo francês ao brasileiro, já que este se desfazia.

¹⁷⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 83.

¹⁷⁶ Idem. *A arte brasileira*, p. 134.

Logo, o foco da história de *Mocidade morta* se modifica: enquanto os franceses lutaram e alcançaram seu objetivo, os personagens do romance desistem de seus sonhos assim que o embate se intensifica.

Portanto, a necessidade de utilizar a história dos *refusés* começa com os *Insubmissos* e termina com o *Zut*, grupo que perdeu sua identidade original e não teve forçar para persistir.

O Impressionismo francês aparece em outros momentos, cujos artistas ou contestadores são mencionados. Courbet, Corot, Caillebotte são citados por Camilo em momentos diferentes da história, tendo seu trabalho comentado pelo jornalista.

Courbet tem sua importância para os *Insubmissos* por ter enfrentado a *Academie* e montado um *atelier* próprio, arrebanhando alguns de seus antigos alunos, modificando o curso que oferecia dentro da Instituição para algo que suprisse a necessidade de seus estudantes¹⁷⁷.

Esta idéia de montar *ateliers* próprios também é apresentada por Camilo, Artur Almeida e Sabino, mas existem impecilhos: Camilo não sabia pintar, Artur Almeida fica com medo das represálias e sai do grupo e Sabino, um dos fiéis a Camilo, tenta permanecer aos *Insumissos* e criar um *atelier* seu, mas não consegue alunos por ser mulato.

Por fim, Sabino, voltou à conversa, extenuado, lento, arrastando as palavras na gosma veladora dos tuberculosos monologando, com um vagar humilíssimo de resignado. Falou de seus dias de fome, nos prejuízos contra sua cor que lhe dificultava obter discípulos, até mesmo a confiança das encomendas!... [...] ¹⁷⁸

Para sobreviver, um pintor deveria ter alunos, encomendas ou quadros no mercado. Sabino, pintor e mulato, teve suas chances de sobrevivência reduzidas, pois devido ao preconceito a sua cor ele não obtinha a confiança das pessoas, nem as encomendas necessárias para conseguir dinheiro e pagar suas dívidas.

¹⁷⁷ REWALD, John. *História do Impressionismo*.

¹⁷⁸ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 228.

O grupo cita as pinturas de Corot e Caillebotte como um período de transição do estilo antigo para o Impressionismo, mas o valor de suas pinturas não é verdadeiramente discutido pelo grupo, eles são apenas mencionados.

O Impressionismo também é utilizado para descrever cenas do livro de Camilo: “Depois entrava na descrição do cenário, colorindo com largueza, golpes certos d’impressionismo, os acessórios históricos desse ato: [...]”¹⁷⁹”

Camilo faz a descrição dos objetos, das cores das roupas, dos seres que participam desta arena romana contra os cristãos, que preencheria as páginas de seu livro. Esta descrição é produzida a partir de cores relacionadas ao sangue, de verbos que indicam movimentação brusca, ou seja, uma cena do ataque de um monstro a uma virgem crucificada, enquanto outros assistem, e, mesmo sem detalhes precisos (como a altura da moça, a quantidade de pessoas na arena, se o verdadeiro inimigo é uma besta, um dragão, um leão, um homem), é possível ter uma impressão do que acontece nesta história: a virgem é violentada e destroçada.

O mesmo processo de dedução é oferecido nos quadros e literatura impressionista, em cujas estruturas nada é detalhado, é apenas insinuado, as formas são imagens distorcidas, fora de foco.

O uso de cores durante o romance também é voltado para a valorização de sentimentos, sendo utilizado em três momentos. No início da narrativa, quando Camilo e Agrário ainda não conheciam Henriette, o azul e seus matizes eram melancólicos, representações de dias tristes, céus bucólicos. Em um segundo momento, quando Camilo já se depara com seu amor por Henriette, o azul é a cor mais luminosa, mais bonita, pois se encontra nos olhos na jovem

¹⁷⁹ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 248.

francesa. Por último, quando esta abandona Camilo para viver com Heráclito, a cor azul torna-se triste e desoladora.

O roxo e o violeta são voltados para momentos densos, tristes, violentos, havendo inclusive um trocadilho dos nomes violeta-violenta-violácea em alguns momentos esparsos do romance.

O amarelo é usado em dois momentos distintos, também: para demonstrar a doença de algum dos personagens (amarelado, clorótico) ou para transparecer a imponência de alguém importante socialmente, mas neste ponto o amarelo e o roxo são usados juntos.

O verde é apenas destinado às paisagens, enquanto o branco funciona como acompanhamento a outras cores, sendo representado pela palavra “alvo”.

O vermelho é recorrente. A partir desta cor, Gonzaga Duque expressa valores sociais, como brasões e mantos, por exemplo, e a ira e a violência dos personagens do romance. Entretanto, quando Camilo sofre e sente raiva por estar em desvantagem para com Heráclito ao tentar conquistar Henriette, o narrador não utiliza esta cor. Ela é apresentada enfaticamente durante as narrativas do livro de Camilo, principalmente no sacrifício da virgem crucificada.

O preto não é utilizado, mas o cinza é recorrente. Usado para expressar monotonia, desânimo, o cinza é apresentado no romance como sendo mais importante que o branco e o preto, cores que o formam. O que chama a atenção a esta nuance é a maneira como é grafada: grisento, grisenta, griseo, formas que se aproximam da escrita francesa *gris/grise*, que significa cinza. Em língua portuguesa tem-se o vocábulo grisalho, mas como uma característica, um adjetivo, não uma cor. A própria palavra cinza é pouco utilizada.

O alaranjado é usado poucas vezes, sendo contrastado com o azul, o que retoma o *fauvisme*, estética francesa que pouco se manteve, que defendia o contraste de cores fortes e que ao se juntar gerassem efeitos incômodos, como roxo-amarelo, azul-laranja, verde-vermelho.

O rosa é pouco apresentado, associando-se a mulheres ou a momentos mais calmos da narrativa.

O uso das cores é representativo e descritivo no romance *Mocidade morta*, tanto que alguns críticos, Coutinho entre eles, citam Gonzaga Duque como um escritor impressionista, além de simbolista.

O ACADEMICISMO

Como forma de controlar sua colônia, Portugal sempre policiou qualquer manifestação artística, sufocando discussões filosóficas ou mesmo produção de pequenos jornais ou edição de livros no Brasil. Isto se deu até a chegada de Dom João VI ao país.

A chegada de D. João à colônia foi um poderoso incentivo dos progressos de sua arte. A corte do rei queria embasbacar a multidão indígena com um pequeno luxo de saltimbancos. Mandava-se retratar, encomendava-se pinturas para o muro das habitações; mostrava-se conhecedora do bom gosto. [...] ¹⁸⁰

Com a chegada e fixação da família real no país, houve um crescimento da produção artística, mas tudo não passava de cópias portuguesas ou de qualquer outro país europeu que não estivesse em contenda com Portugal.

Mantendo o interesse da corte em estruturar o país culturalmente, Dom João cria a Missão Francesa no Brasil, em 1816: “A colônia de artistas franceses, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816, veio demarcar uma nova época para a arte brasileira. Até então a educação dos nossos artistas dependia dos seus próprios esforços, [...] ¹⁸¹”.

Estes artistas criariam no Brasil cursos que oferecessem aos estudantes os requisitos para a difusão da arte no país. Para tanto, estes mestres seguiriam os moldes de seu país, a França. Assim, havia a necessidade de se fundar um órgão controlador destes conceitos e práticas. Cria-se então a Academia de Belas-Artes do Império, a partir dos moldes da *Academie de Beaux-Arts*.

A *Academie de Beaux-Arts* foi criada pelo rei Louis XIV para manter a cultura da França fortalecida, já que o próprio Estado enfrentava problemas. Esta academia deveria oferecer aos

¹⁸⁰ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 87.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 90.

jovens oportunidades de aprender as belas-artes e utilizá-las para obter renda. Entretanto, o próprio governo a utilizava para defender seus desígnios e imagem abalados perante o povo e pelas ameaças de revolução.

Com a Revolução Francesa, o país se via desorientado artisticamente e a academia deparava-se com uma estagnação momentânea. Ela só volta a produzir suas obras com a chegada de Napoleão, que valorizava os retratistas, representados por David, mestre que se torna retratista oficial do imperador. Cria-se então a Escola de David e seus retratos políticos.

Seguindo o raciocínio da estética vigente, dos retratos dos estadistas os pintores partiriam para temas históricos, que valorizassem a imagem de um país em processo de reconstrução.

Neste momento surgem os mestres Courbet, Corot e Ingrès.

Courbet deu início aos estudos acadêmicos no século XIX. Corot, além de trabalhar paisagens históricas, procurava transmitir inocência em seus quadros. Ingrès procurava resgatar os traços clássicos, paralisados com a chegada da revolução.

Do curso acadêmico oferecido por Ingrès surge Delacroix. Este não queria seguir fielmente seu mestre, pois acreditava que as artes plásticas deveriam aliar-se a toda a poeticidade e música que se desenvolvia a partir do Romantismo. Por estas idéias e sua coragem de aplicá-las, Delacroix é incompreendido e isolado das exposições oficiais da academia. É com o apoio de críticos, entre eles Baudelaire e Zola, que Delacroix começa a receber admiração.

Tal atitude acadêmica de isolar um artista que buscasse o novo mostrava seu medo de comprometer a estética que obtinha aprovação do povo e do governo; se esta aprovação fosse perdida, com ela se perderiam os benefícios políticos e econômicos provindos do Estado. Assim, toda e qualquer manifestação diferente das escolhas estéticas da academia deveria ser controlada ou proibida em um primeiro momento.

Se a Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro seguia os moldes da *Academie de Beaux-Arts*, tais procedimentos não seriam diferentes no Brasil.

A pintura brasileira abrange três períodos distintos, correspondentes ao progresso moral e material do povo. O primeiro excede a um século; parte de 1695 e termina em 1816, com a fundação da Academia de Belas Artes.¹⁸²

A arte brasileira evoluiu morosamente e sempre muito mais preocupada com a cultura que surgia fora do que com o que o país oferecia naturalmente. Seu período áureo foi o de Aleijadinho (século XVII), quando a arte era relacionada com o culto religioso: “Partindo, pois, das primeiras eras coloniais, não podia deixar de ser um produto da fé religiosa, transplantada do velho mundo e vicejada à sombra da rude inteligência deste tempo. [...]”¹⁸³

Com a chegada da Família Real, isto se modifica, pois para os interesses reais, pintores, arquitetos, paisagistas, enfim, todo o tipo de artista que quisesse trabalhar para engrandecer a cultura brasileira seria bem-vindo para produzir e ensinar o que soubesse.

Porém, estes artistas, ricos em talento e admiração pelo país, embelezaram a cidade do Rio de Janeiro, registraram exemplares de fauna, flora e tipos brasileiros de cidadãos, mas esta Missão não deu real valor à arte que já existia aqui. Por isso, não houve uma evolução ou uma junção de tendências ou formas artísticas, houve uma cópia do padrão europeu e um abafamento do padrão brasileiro, sem reclamações do povo que, por ignorância, aceitava o que lhe era declarado como referencial de qualidade e acreditava que só o importado era digno de atenção.

Enquanto estes franceses trabalhavam, o edifício da Academia era construído, ficando pronto em 1826. Assim, foi oficializada a criação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, tendo como mestres iniciais estes mesmos artistas que promoveram a “restauração da beleza brasileira”.

Para participar desta Academia, o candidato deveria ter uma renda particular que o financiasse e contribuísse com os gastos de material e o pagamento de seus cursos, fora produzir

¹⁸² ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 73.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 73.

exatamente o que seu mestre recomendasse. Isto era um recurso utilizado para manter a qualidade intelectual dentro da Academia, pois só um jovem de situação financeira razoável e boa instrução teria condições de cumprir os pré-requisitos acadêmicos.

Com os objetivos de defender os ideais acadêmicos, fazer-se conhecer e assim criar fama e clientela, o candidato deveria participar das exposições promovidas pela Academia, que seguia criteriosamente os moldes franceses.

Seguindo-se tal rigor, um pintor e seus quadros poderiam ser escolhidos como destaque da exposição, possuindo assim a preferência do público que a freqüentava (corte brasileira, burgueses interessados em demonstrar conhecimento artístico, entre os tantos interessados em arte).

Para ilustrar a situação artística brasileira e sua dependência às vontades da Academia de Belas-Artes, Gonzaga Duque precisava de um grupo eclético, que possuísse representantes das diferentes artes, mas com um ideal em comum: romper com o tradicionalismo. Cria-se então um grupo com um pintor mais experiente (Agrário), outros menores, Sabino e Franklin, músicos, escultores, arquitetos e aquele que seria a voz do grupo, Camilo, o jornalista: “[...] vamos fazer em nossa oficina o contrário do que é letra dos seus códigos, do que é dogma dos seus cânones, porque faremos novo e bom, vivo e forte! [...]”¹⁸⁴,

Camilo tinha consciência das escolhas acadêmicas e da forma que estas eram feitas; para deixar claro o autoritarismo da Academia, Camilo usa palavras fortes, como *código* (código católico e indiscutível criado pelos concílios para manter uma conduta padronizada dos fiéis) ou *dogma* (lei, teoria ou regra que não se explica, apenas se obedece).

Ele acredita no potencial de seu grupo, assim, propõe que eles, juntos, se imponham e defendam suas idéias. Para melhor incentivá-los, Camilo usa o exemplo dos franceses que a

¹⁸⁴ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 56.

partir da insistência e da busca por novas técnicas geraram o *Impressionismo* e despertaram a sociedade para a observação das paisagens: “[...] Foi assim, meu amigo, que a paisagem se libertou da parte acessorial dos quadros, surgiu vitoriosa da geometria dos sombrios processos oficiais. [...]”¹⁸⁵”

Em nenhum momento Camilo incita o grupo de artistas a abandonar os conhecimentos antigos ou desrespeitá-los, ele apenas quer que a evolução das artes plásticas chegue aos brasileiros e seu respectivo órgão de controle. Aliás, ele não quer o fim da Academia – em alguns momentos ele até gostaria de participar dela ou conquistar seu reconhecimento –, Camilo desejava apenas que ela, como órgão do governo responsável pela arte do país, fosse um pouco mais maleável e aceitasse as modificações e evoluções mundiais que a arte apresenta enquanto manifestação da cultura de um povo, pois, como a sociedade muda de interesses e necessidades, esta arte, que nada mais é que uma concretização do pensamento crítico do Homem, também muda, sendo influenciada pelos gostos individuais e pelos valores temporais.

Para Camilo, estes pintores protegidos pela Academia que apenas se preocupavam com as formas ou com a economia de tinta não passavam de produtores de quadros de consumo, cuja única função é oferecer enfeites para casas caras, não uma arte que marcaria a sociedade e o tempo; para este jornalista, a pintura defendida pela Academia não passava de registros de *masturbação à blaireau*:

“A arte de pintar está paralisada neste país, enfezou nos cueiros. Enquanto ela, na Europa, se serve de uma técnica vigorosa, possui todos os segredos da refração da luz, do prisma solar; todos os recursos da química, que lhe dão a transparência das tintas, a segurança dos valores, a límpida simplicidade dos tons, aqui continua nos arcaicos processos onânicos da pintura friccionada, esbatida e raquítica, sem nervos, sem sangue, sem alma! É uma *masturbação à blaireau*.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ ESTRADA, Luis G. D. *A arte brasileira*, p. 56.

¹⁸⁶ ESTRADA, Luis G. D.. *Mocidade morta*, p. 57.

Blaireau é o nome francês de brocha, tipo rústico de pincel. A *masturbação* é uma incitação dos sentidos sexuais, mas não é o ato sexual. Assim, unir estas duas palavras e criar uma expressão voltada ao campo artístico renderia a interpretação de que estes artistas repudiados por Camilo nada mais seriam que falsos pintores que sabem usar as técnicas, mas não realizam uma obra prima, concretizando o ato de criação de uma pintura memorável, nem se preocupam com o material ou técnica que utilizariam para inovar; o que criam não são obras de arte, produzem apenas artefatos para exposições e decoração de interiores.

Nesta mesma reclamação, Camilo se indigna com o atraso brasileiro, pois na Europa os artistas já possuíam técnicas para registrar a luz ou a movimentação do sol e seus reflexos nas imagens ilustradas, enquanto os brasileiros insistiam em retratos escuros e históricos, com pouca variação de tons.

Ao observar Agrário, suas tentativas de renovar e conseguir descobrir uma diferente forma de chamar a atenção à sua arte, sua gana por novos conhecimentos e uma chance de se destacar, Camilo reconhece neste pintor o mestre dos *Insubmissos*, aquele artista que seria exemplo para os outros na busca da inovação.

Ao conhecer Camilo e concordar em participar do grupo, Agrário queria aproveitar a oportunidade e vingar-se da rejeição da Academia, que o enjeitou apenas por não ter mais o patrocínio do tio rico; mas, ao mesmo tempo, tinha medo de enfrentá-la e quebrar definitivamente os laços, demonstrando ainda possuir a esperança de ser novamente aceito pelos mestres da Academia e assim receber o tão sonhado reconhecimento de sua arte e a aprovação social.

Este receio de Agrário mostra que a Academia era um esteio para o artista brasileiro, uma garantia de que sua arte teria um espaço defendido perante o universo cultural brasileiro, pois só pertencendo a ela que o artista teria um futuro próspero, podendo contar com sua técnica

como sobrevivência. Caso contrário, estando fora de sua política protecionista, ao artista não restaria mais nada além de pequenas encomendas ou outra profissão.

Em *Mocidade morta*, o academicismo destacado é o da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Porém, fora do romance, existiu outra academia que incomodou Gonzaga Duque: a Academia Brasileira de Letras, fundada por Machado de Assis.

Criada com o objetivo de restaurar o respeito devido ao escritor enquanto profissional de letras, Machado de Assis reúne um grupo de amigos e funda o que seria o órgão responsável pela propagação de boas teorias brasileiras: a Academia Brasileira de Letras.

Para participar dela, o escritor ou pesquisador deveria ter livros publicados na área das Humanidades, ou seja, ser advogado, gramático, literato, cientista político. A segunda condição: ter uma conduta social impecável, sendo bom marido, bom pai e bom cidadão. Assim, aqueles que bebessem, oferecessem escândalos públicos ou tivessem uma fama que os precedesse não seriam aceitos como *imortais*.

Excelentes escritores, como Lima Barreto, foram julgados como incapazes de participar desta Academia. No caso citado, este escritor, apesar de oferecer ótimas publicações, possuía um sério problema: o alcoolismo, sendo muitas vezes encontrado em calçadas ou jogado em vielas, extremamente alcoolizado.

Também existiram casos de favorecimentos como o do filho de José Alencar, Mário de Alencar, que foi escolhido pela proximidade de Machado de Assis com seu pai¹⁸⁷. Existia outro escritor concorrendo à cadeira, Domingos Olímpio, autor dos romances *Luzia-Homem* e *O almirante*, sendo o primeiro bem recebido pelo público. Entretanto, o esquema já estava arranjado para Mário de Alencar e seus poucos escritos foram publicados às pressas, assim podendo concorrer e ganhar seu lugar na Academia.

¹⁸⁷ Este caso está relatado no livro BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*.

Há outro caso mais escandaloso: “[...] foi a eleição de Lauro Muller em 1912. Desta vez tratava-se de alguém que não era escritor nem possuía livro publicado, como exigiam os estatutos. [...]”¹⁸⁸. Lauro Muller fora escolhido por ser amigo de Joaquim Nabuco, amigo de Machado de Assis. Se este homem tivesse algo publicado, sua candidatura seria compreendida e respeitada, mas não era o caso: ele era apenas íntimo de um dos imortais. Se observarmos estes casos, pode-se concluir que as escolhas da Academia Brasileira de Letras nem sempre é baseada em justiça e valor textual.

Defendendo uma arte que dificilmente recebia aceitação pública, pois era complexa e subjetiva, e sendo um boêmio convicto, Gonzaga Duque não poderia estar entre os *imortais*, mesmo porque suas publicações estavam dispersas em diferentes jornais, revistas e livros menores, o que dificultaria sua concorrência para a Academia: “[...] Machado de Assis exclui os simbolistas da Academia Brasileira, [...], alegando que eram boêmios. [...]”¹⁸⁹

A figura da Academia (tanto de Belas-Artes, quanto a de Letras) é uma marca de estigmatização existente na sociedade artística do século XIX, que para aceitar a arte oferecida por um pintor ou escritor não avaliava exclusivamente sua técnica ou originalidade, mas também sua conduta e vida pessoal, além de seus contatos.

¹⁸⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 61

¹⁸⁹ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*, p. 88.

AS FIGURAS CENTRAIS DO ROMANCE

Tendo como base para a análise os personagens de maior destaque, desenvolveram-se discussões a cerca das figuras que eles representam: o artista, o crítico, a figura feminina e a burguesia.

Estas figuras não se concentram apenas em personagens principais ou secundários, elas também se encontram em nomes apresentados, em figuras importantes para a história do país. Elas mostram mais de uma face das figuras levantadas – o artista rejeitado *versus* o artista aceito; o crítico de arte alternativo e visionário contra o tradicionalista; a mulher que vive o amor por sua plenitude, incondicionalmente, sem se importar com o que a sociedade julga se opondo à mulher que usa seu corpo e juventude como sobrevivência.

Assim, estas figuras serão apresentadas e analisadas e sua importância avaliada para *Mocidade morta*.

Além destas figuras, faz-se necessário um olhar mais atento a alguns personagens, separados em grupos.

INSUBMISSOS

O grupo se inicia com a divulgação dos ideais de Camilo, estes jovens discutem possibilidades para melhorar e propagar a Arte no país: música, literatura, arquitetura, pintura, escultura.

Vindos de partes diferentes da cidade, com interesses diversificados, estes jovens não conseguem avançar suas discussões, transformando-as em atos, pois, apesar de suas intenções, desviam-se com cervejas, mulheres, problemas alheios.

Depois de alguns golpes, o grupo se desfaz e apenas Camilo, Sabino e Franklin permanecem fiéis às idealizações dos *Insubmissos*.

Eis a relação dos membros dos *Insubmissos*:

1. *Pereira Lemos*

Poeta, autor de poemas parnasianos, tem uma participação pequena no grupo: “[...] autor de caprichosos sonetos parnasianos, d’um fino relevo de cinzel helênico, que imprimia aos preferidos assuntos mitológicos a correção dos perfis clássicos; [...]”¹⁹⁰.

Ele é importante para o começo da formação dos *Insubmissos*, ao lado de Camilo e Clementino Viotti, mas consegue um emprego como cônsul na Inglaterra e se vê obrigado a abandoná-los.

2. *Clementino Viotti*

Também pertencente à formação inicial do grupo, Clementino era um arquiteto que sonhava com a viagem sustentada pela Academia: “[...] arquiteto sem *viagem*, abandonado pela *Academia*, [...]”¹⁹¹. Viotti, como é chamado pelo grupo, vê nos *Insubmissos* um resgate de seu valor enquanto artista, já que a Academia o rejeitou, dando a viagem a outro estudante.

Era filho de um italiano com uma mulata brasileira, mas não sofria preconceito racial, ao menos não se queixava disto. Porém, reclamava muito da Academia e da sociedade injusta que a apoiava:

[...] em objurgatórias contra a “pobre *Academia*, e a infame Sociedade”, bramava como um João Batista precursor, apostrofando o antiesteticismo arquitetural da metrópole, por ele sonhada em maravilhoso conjunto de soberana graça e gloriosa força – serenidades atenienses e grandezas d’Oriente – a deslumbrar Civilizações na ribamar da Guanabara encantadora, [...]”¹⁹²

Viotti idealizava uma cidade monumental e enriquecida por todo o exotismo do mundo, mas a Academia deveria considerar este projeto inviável, caro e assim rejeitava as idéias dele.

¹⁹⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 43-44.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 44.

¹⁹² *Ibidem*, p. 46.

Depois de Pereira Lemos, é Viotti quem abandona o grupo: “A necessidade levou-o para um escritório de engenheiros e só abria mão dos compassos ao pôr-do-sol, estropiado e embrutecido. [...]”¹⁹³. Não abandona os amigos, aparecendo sempre que pode à *brasserie* em que o grupo gostava de se reunir, mas Viotti, “embrutecido”, não ofereceria mais as idéias que tinha antes, pois percebera que o Brasil anulava as novidades, mantendo a ignorância como uma defesa: “[...] Nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas.”¹⁹⁴.

Depois de todas as decepções que ele assiste, Viotti apenas oferece sua amizade a Camilo como um apoio. Trabalhando, sustentando-se, o arquiteto não vê mais motivos para combater a Academia:

[...] Clementino Viotti já não tem apóstrofes, já não tem objurgatórias contra o antiesteticismo arquitetural da cidade; a bÍlis o envenenou, derramou-se por todos os tecidos do seu organismo: não fala, ruma sem palavras o rancor do *gorado*, encanecido aos trint’anos, acasmurrado no trabalho ingrato que o trouxe do escritório dos engenheiros a este canto sossegado. [...] ¹⁹⁵

Viotti torna-se um burguês, recebendo os rendimentos de seu trabalho.

Os pensamentos de Camilo, misturados aos do narrador neste trecho, mostram o quanto a burguesia era nociva aos olhos de Camilo: Viotti agora *rumina*, deixara de ser um homem, tornara-se um animal, embrutecido pelo dinheiro.

3. Ramos Colaço

“[...] recém-chegado das brumas hibernais da científica Alemanha, onde estudara com proveito os segredos da música.” Esta é apresentação feita pelo narrador de Ramos Colaço, definido como um *wagnerista* para Camilo.

¹⁹³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 48.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 305.

Para sobreviver, Colaço dava aulas particulares de piano, peregrinando pelas ruas do Rio de Janeiro atrás de seus alunos.

Quanto à qualidade artística nacional, para ele a única saída era começar do zero: “[...] O que é preciso é um dilúvio de petróleo flamante neste monturo. Um fim de Gomorra! Uma maldição bíblica!”¹⁹⁶.

Colaço afasta-se do grupo devido às suas aulas e também por se desentender com Samuel Braga, também pianista, porém defensor do italianos, enquanto Colaço defendia os alemães, o que sempre gerava discussões entre os dois.

Seu sonho era escrever uma ópera wagneriana, mas as necessidades financeiras o impedem.

4. *Sousa*

[...] Não raramente aparecia o Sousa, [...] com seu eterno álbum encapado de linho cinzento, roupas de figurino caricaturado, que ele próprio confeccionava, e olheiras forçadas à rolha para fingir noitadas orgíacas, de que se ufanava. [...] ¹⁹⁷

Falso boêmio, mais preocupado com sua pintura, Sousa até aceita a presença da Academia, desde que seu grupo fizesse parte do comando: “[...] e o raquítico Sousa até achava tudo conciliável desde que metessem alguns rapazes na direção dos cursos... [...]”¹⁹⁸

Quando o grupo decide preparar a exposição, ele se desorienta, não sabendo o que apresentar, tentando fazer um auto-retrato:

Ao mesmo tempo o Sousa andava n’uma azáfama, nervoso, mais gago e mais *original*, a caricaturar-se em todas as posições d’elegância e exageros de roupa, a reproduzir-se por todos os sistemas de desenho, a lápis, a pena, a carvão, consumindo três volumosos álbuns de capa de linho; [...] ¹⁹⁹

¹⁹⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 48.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 84.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 125.

Apesar de sua falta de concretização, o Vieira e ele eram os únicos que poderiam expor alguma coisa, mesmo que a qualidade artística destes trabalhos fosse duvidosa.

Sousa queria viver como um *dandy*, ostentando um refinamento que não era do perfil do grupo, aliás, todos gostariam de ser refinados, mas todos ou não tinham posses para manter tal situação ou não sabiam como adquirir a base deste requinte.

Quando se cria a idéia do abaixo-assinado e se deseja a assinatura de Agrário como primeira, Sousa não aceita, questionando o sumiço do rapaz.

Ao falar de mulheres, Sousa reparte as concepções de Artur de Almeida, preferindo as espanholas.

Saurel, um crítico de artes plásticas, escreve um artigo contra o *Zut*, a mando de Telésforo. Este artigo arrasa o grupo; enquanto os outros pensam no que fazer para reverter a situação, Sousa é egoísta, preocupando-se apenas com seu futuro: “[...] mas não se decidindo coisa séria, ele não queria embrulhos, estava farto de desassossego, até já havia perdido uma viagem à Europa por causa do *Zut!*”²⁰⁰.

O romance não deixa claro se esta reclamação de Sousa é verdadeira, mas se seguirmos as observações do narrador, podemos deduzir que é apenas falácia, para se mostrar aos colegas.

Sua maneira de sobreviver aos golpes é desenhar para uma revista, um hebdomadário decadente, expondo suas caricaturas: “[...] o Sousa, sempre esfalfado de orgias a rolha queimada, rabiscava caricaturas n’um hebdomadário arreventado, imaginando heranças de imaginários tios aventureiros; [...]”²⁰¹. Mesmo com um emprego medíocre, Sousa insiste em viver uma falsa perspectiva, destacada pelo narrador: o jovem vive “imaginando heranças”, sem perceber o que lhe restou como real fonte de renda, permanecendo à espera de “imaginários tios aventureiros”, apenas vivendo o mundo da fantasia para não encarar sua verdadeira situação.

²⁰⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 176-177.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 230.

5. *Samuel Braga*

[...] rondava a mesa o Samuel Braga, o Braguinha, raquítico e esverdinhado, sob o peso da juba romântica, *cavaignac* d'Artagnan, vidros de míope sobre o nariz pontudo; era um laureado do curso de piano no Conservatório de Música. [...] ²⁰²

Buscando aceitação, Braguinha se junta aos *Insubmissos*. Músico, seguia os preceitos italianos, o que sempre lhe gerava embates com Colaço, que seguia os alemães.

Ao conhecer Sebastião Pita, ele o julga um louco, como um parente seu que enlouquecera buscando a fama, afirmando ser este o caso de Pita.

Tinha contatos em Milão, dos quais se gabava constantemente, até receber a herança de um tio e trocar correspondências com Puccini:

[...] Ao atravessar uma rua [Camilo] deparou com o Braguinha que acabava, dizia ele, de ir ao correio franquear uma carta para o Puccini, [...] Na carta, a que se referira, participava ao jovem maestro que o iria surpreender brevemente... [...] terminava o inventário de um tio rico, uma bagatela, apenas uns quinze a vinte contos de réis para uma temporada na Itália... [...] ²⁰³

Depois deste encontro com Camilo, Braguinha não é mais citado no romance. Mesmo assim, ele está citado neste trabalho porque, fora do romance, o grupo de Gonzaga Duque defendia a Arte, incluindo a música, e em *Mocidade morta* este personagem era um dos únicos músicos do grupo. Entretanto, a preocupação do livro é discutir a criação de um grupo de artes plásticas, assim ele perde sua função durante a discussão.

6. *Sforzani*

Surge no apartamento de Melo Castro, quando o grupo perdera Viotti e Colaço. Inicialmente, não se define qual é a arte que segue, mas Sforzani é apresentado como um entusiasta: “[...] E

²⁰² ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. Ibidem, p. 50.

²⁰³ Ibidem, p. 260.

vocês já sabem é comigo... p´ra meter o pau na canalha, é comigo...”²⁰⁴ Mesmo participando das discussões do grupo, não apresenta idéias, apenas preocupa-se com sua pintura.

Quando Camilo decide buscar informações sobre os ex-componentes do grupo, descobre que Sforzani fora para a França, depois de ganhar o apoio de admiradores.

7. *Valeriano Costa*

[...] o Valeriano Costa, que arrastava a sua fealdade de caboclo miseravelmente pela vida, com um curso de perspectiva em que se dizia “profundo”, [...]”²⁰⁵

Sempre descrito como nostálgico, Valeriano era um dos que dizia ter algo já pronto para apresentar na exposição do grupo. Ele convida Camilo a acompanhá-lo para que lhe mostrasse o quadro: “[...] Enquanto caminhavam o Valeriano rosnava contra a sorte, exaltando seu profundo curso de perspectiva, dizia-se vítima d’Academia e do estrangeirismo que ameaçava apoderar-se da arte nacional... [...]”²⁰⁶

Valeriano mostra a Camilo sua tentativa de representar o Largo do Paço, com São Sebastião ao centro, mas Camilo não consegue identificar beleza no trabalho do colega. Mesmo assim, para não frustrá-lo, diz que o quadro é bom e que Valeriano deveria esperar pela exposição.

Muitos dos que reclamavam das atitudes da Academia não enxergavam que, por mais esforçados que fossem, nem todos possuíam talento ou mesmo habilidade para concretizar a arte que idealizavam. Valeriano era um deles, pois apesar de seguir perspectivas, como Courbet também o fez, ele não possuía a capacidade de trabalhar a imagem, apenas aplicava a técnica de perspectivas.

Valeriano tinha uma má condição de vida, se comparado aos outros: vivia de favor na casa de um jornalista tuberculoso, Castro, de quem recebia comida e abrigo e passava por tudo isso porque o dinheiro que tinha fora investido em seu curso acadêmico.

²⁰⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 86.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 127.

8. João Vieira

[...] o ruivo, o rubicundo João Vieira, o *crônico*, surrado por doze anos de *Academia*, que se dava a aquarelas e cobrava para uma Sociedade Beneficente, porque João Vieira sobrecarregava com a responsabilidade de uma prole! [...] ²⁰⁷

O homem casado do grupo, tinha quatro filhos para sustentar, não podendo sonhar muito, tendo que se preocupar em ganhar dinheiro.

Vieira, como era chamado, era um aquarelista que tenta fazer um quadro para a exposição dos *Insubmissos*, mas seu quadro se parece mais com um borrão. Para se defender, ele explica que a luz do dia não ajuda, que o observador precisaria de um ângulo especial para identificar a proposta do quadro. O que deveria ser uma estrada é interpretado como um rio; o que deveria ser uma árvore não passa de uma mancha. Mais uma vez Camilo se depara com o talento frustrado de um colega e não tem coragem de lhe dizer a verdade.

Vieira justifica-se com a proposta impressionista de utilizar manchas e tons, mas, mesmo assim, em um quadro impressionista é possível identificar a imagem desejada.

Mesmo tendo um *borrão* como obra, ele e Sousa são os únicos que têm algo para apresentar.

Ao falar de Telésforo, Vieira concorda com Camilo, que dizia que Telésforo era um produto da Academia, sem talento algum. E quando os amigos dizem que o jovem acadêmico tem o apoio dos europeus, Vieira afirma que eles devem ser tão incapazes quanto Telésforo.

Depois desta discussão sobre Telésforo, o grupo decide pedir os reforços de Cesário Rios e Forjaz, mas Vieira se recusa, pois tinha encomendas para cumprir e filhos para sustentar.

Quando o grupo recebe o golpe de Saurel e Telésforo, Vieira se desespera, pois não poderia perder seus contatos, senão não conseguiria sustentar sua família. Então decide mudar-se para

²⁰⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 54.

Minas Gerais, trabalhando em uma terra onde ninguém o conhecesse e o associasse aos *Insubmissos* (ou *Zut*).

9. *Lóssio*

Participante ativo do grupo, Lóssio queria ajudá-lo a crescer e se destacar. Portanto, logo que os *Insubmissos* decidem montar a exposição, ele já se prepara: “[...] O Lóssio, o escultor, também preparava *uma cousa* em gesso, que viria embasbacar o burguês e fulminar as *Múmias* d’Academia. [...]”²⁰⁸. Como os outros, seu objetivo era atacar a burguesia e afrontar a Academia, que não lhes dava chances de manifestação cultural.

Quando Camilo fala sobre Telésforo e sua fama e dá uma idéia que os reanimaria (que buscassem o apoio de Cesário Rios, outro escultor que, no passado, fez o que eles queriam: abandonou a Academia e criou seu próprio *atelier*), Lóssio o ajuda, defendendo a qualidade do trabalho de um escultor: “– Mas o que executa lhe sai da cabeça. [...]”²⁰⁹. Entretanto, os amigos perguntam porque Rios está quase esquecido e Lóssio responde, aproveitando para se queixar da recepção do trabalho artístico pelo povo: “[...] o maior defeito do Rios é ser brasileiro. Este povo quer gente de fora; nacionais – rua!”²¹⁰ Para Lóssio, enquanto o povo não valorizar o artista brasileiro e o que ele tem a oferecer, a cultura nacional continuará sendo cópia da estrangeira.

Lóssio deleita-se com o *atelier* e a arte de Cesário Rios, como se este fosse seu mestre; identifica suas técnicas, elogia seus moldes, até mesmo defende o que Rios defende, como, por exemplo, “a ciência positiva de mestre Comte”.

Ao receber o ataque de Saurel, o grupo se cala, enquanto Lóssio protesta contra a injustiça que eles sofrem. Porém, de nada adianta, pois não sai da reclamação.

²⁰⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 126.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 139.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 140.

10. Castro

Jornalista que abrigava Valeriano Costa, já estava afastado dos jornais há tempo razoável, pois era doente, tuberculoso. Sem sair de sua casa, Castro tinha uma pequena tipografia, de onde tirava o pouco dinheiro que tinha.

Sua casa é descrita como um lugar sujo e escuro, ele mesmo é um homem sujo e triste, que parece ter desistido de viver.

Depois do incidente do quadro de Valeriano, Castro não é mais citado.

11. Cesário Rios

Conhecido por sua técnica de tirar coisas novas do trabalho dos outros, Cesário Rios era um exemplo para os *Insubmissos*: “[...] possui o mérito de não imitar ninguém sem conseguir nenhuma novidade.”²¹¹.

Os jovens do grupo questionam porque alguém tão importante estaria afastado do meio e Camilo e Lóssio o defendem: para Camilo o problema é a idade, pois não quer aprender mais nada; já para Lóssio, Rios é rejeitado por ser um artista nacional.

Os *Insubmissos* decidem tomá-lo como mestre: “[...] até ali vivendo no seu *atelier*, desiludido, reumatizado por um grande dissabor de sonhos extintos, representava o obscuro orgulho de um convicto. [...]”²¹².

Os rapazes não sabiam ao certo quais eram suas principais obras ou que fizera de mais significativo, mas o admiravam, pois Rios enfrentara a Academia: “[...] Cesário Rios constituíra-se um protesto contra as facções, vivia só, [...]”²¹³. Ele decide ter sua independência por não concordar com Costa Barbosa, antigo professor de escultura da Academia, ainda vivo e ativo, que exigia trabalhos em gesso que não passavam de cópias das

²¹¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 139.

²¹² *Ibidem*, p. 140.

²¹³ *Ibidem*, p. 140.

obras estrangeiras, enquanto Rios insistia em tentar desenvolver uma escultura com aspectos brasileiros.

Quando os rapazes o procuram, ele está cumprindo uma encomenda do Governo: o *Gênio das Indústrias*, estátua que homenagearia o início da modernização do país no final do século XIX.

Cesário Rios era um seguidor de Auguste Comte, expondo em seu *atelier* um busto com o seu lema gravado: *Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim*.

Ao observar o trabalho de Rios, Camilo o denomina um romântico, porém para o escultor não existia este tipo de definição: “[...] A arte há de ser arte, sem rótulos, sem papeletas, sem dísticos... Ela é o que é.”²¹⁴ Para o escultor, a Arte deve obedecer seu real propósito, isto é, toda obra tem um destino: enobrecer o homem.

Rios conhecia o *Zut* e queria entender o que o nome realmente representava, assim perguntando aos rapazes, que não lhe dão uma resposta exata, apenas frases evasivas. Então o escultor comenta que o nome já era conhecido e temido. Com esta informação, os rapazes se animam para continuar seu trabalho, pois visualizavam o efeito deste temor na Academia.

Contudo, a animação dos rapazes acaba ao perceberem que Rios não queria mais brigar com a Academia, queria apenas envelhecer em paz, fazendo suas esculturas.

12. Julien Story

Francês que participa do grupo, o que nos mostra que os estrangeiros não eram tão bem recebidos quanto os artistas brasileiros acreditavam. Por ser jovem e não ter contatos no país, Julien acaba travando contato com os *Insubmissos*. Mesmo treinando, o talento do francês não é desenvolvido, ele é apenas mais um no grupo.

²¹⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 147.

Decide mostrar um trabalho seu para o grupo, mas seu quadro é criticado, pois era “duro”, o francês não soubera trabalhar profundidade ou qualquer outro elemento que apelasse à realidade. Julien defende-se, afirmando que não era correto imitar a natureza, uma vez que ela própria é uma arte.

13. Julião Vilela

Ele é um artista em projeção, diferente do restante do grupo, pois ele tem um padrinho rico e a aprovação da Academia.

[...] Era Julião Vilela, um belo tipo de artista de romance, com a sua negra barba de nazareno n'um rosto pálido, de olhos árabes. Vinha vencido. Deixou-se cair sobre uma cadeira, desoladamente, a *cartola* atirada para a nuca, um embrulho de pincéis apertado na mão nervosa.²¹⁵

Julião era um dos *Insubmissos* com maior contato com a Academia, pois ainda estudava e fazia quadros sob sua supervisão. Entretanto, começa a perceber a política existente na Academia e decide rebelar-se, unindo-se ao grupo.

Seu primeiro passo nesta direção é procurar Agrário, com quem desabafa o que lhe aconteceu:

“[...] Aqueles casmurros d'Academia aceitaram a paisagem do Feliciano, uma *bota*, como sabes, e com o resto da verba compraram o quadrinho do Benedito.”²¹⁶ Julião conta que seu

quadro fora rejeitado e que em seu lugar fora eleito o quadro de Feliciano, amigo de Telésforo, que além de ser o artista do momento, ainda seria o futuro chefe da Academia.

Assim, Julião percebe o favorecimento direcionado a Feliciano e se revolta: “[...] A minha vontade era fazer uma fogueira de todos os meus quadros... Isto não é terra... não é país!...”²¹⁷

Julião era amigo de Telésforo, admirava seu trabalho, mas não concordava com o que a Academia fazia para favorecer alguém.

²¹⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 69.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 69-70.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 70.

Enquanto Agrário queixa-se da sorte, querendo desistir de tudo, Julião decide reagir. Ao ouvir isto, Agrário o intimida, dizendo que o jovem não participara de suas iniciativas anteriores de resistência à Academia. Julião defende-se, afirmando nunca ter conhecimento de qualquer uma delas. Na verdade, em momento algum do livro o narrador ou o próprio Agrário comentam estas iniciativas, que surgiram apenas com as idéias de Camilo, depois de Agrário ter saído da Academia.

Julião concordava em participar do grupo, mas, para ele, a salvação da arte brasileira ainda era Telésforo: “[...] A salvação do *meio artístico* estava em Telésforo. Eles precisavam de um nome feito, de um mérito acolhido, porque tentar reformas sem o prestígio de um chefe era acender rebeldia de maltrapilhos. [...]”²¹⁸.

Julião tinha a visão necessária para promover as mudanças que Camilo desejava, tinha inclusive o bom senso que Camilo não tinha. Para ele, um grupo de desconhecidos não chamaria a atenção da sociedade, não nas condições que o grupo dispunha. Eles precisariam do apoio de um nome já aceito e assim serem aceitos também.

Mesmo participando do grupo, ele não concordava que eles deveriam recriar as concepções de arte do país, para ele era possível se aproveitar alguma coisa da Academia, desde que se corrigissem os atrasos conceituais dos mestres antiquados: “[...] Não discordava de que, desde já, fossem opondo à ditadura dos *atrasados* as aspirações dos novos, porém, a título de preparo para uma conquista, para a realização de um ideal a que não falhasse critério.”²¹⁹

Julião acreditava que no ritmo em que o grupo se desenvolvia nada evoluiria, pois muito falavam, mas nada decidiam, não possuíam regras ou diretrizes para seguir e assim trabalhar para alcançar um objetivo, com a exceção de Camilo, a maioria reunia-se apenas para beber e conversar, o que Julião percebe e contesta.

²¹⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 73.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

Enquanto os outros do grupo apenas falam, Julião age: ele monta um projeto sobre *ateliers* livres e envia para o Governo.

14. Sebastião Pita

“O Sebastião Pita, um pobre artista, que cristalizava a sua mania de pintor histórico em ambições de irrealizável sucesso, chegou-se ao grupo. Trazia um enorme embrulho chato debaixo do braço, aconchegado ao corpo.”²²⁰ De início, ele é apresentado como um homem desconfiado e rejeitado por toda a sociedade, inclusive pelos *Insubmissos*, que se diziam perseguidos e abandonados pelo sistema. Acaba sendo aceito por Camilo, que sentiu pena desta figura maltratada.

A febre maníaca começava a sua fase prodrômica. O desgraçado ganhava, aos poucos, essa feição gôche das celebridades tristes, levando sua tela – um delírio de tintas cruas n’uma concepção delirante – em peregrinação dolorida de galeria em galeria, rejeitada sempre por necessidade d’ espaço, preterida por outras telas, expulsa pelo prejuízo das molduras, e, agora, que todas as casas de quadros lh’ a recusavam, ele a conduzia ao mostrador de um tintureiro, a quem fora pedir o piedoso obséquo de expô-la. Havia três anos que persistia na mesma luta, cabeçudo, tenaz, resolvido a seguir ao encontro do seu sonho, que ia nevando, prematuramente, a sua cabeça, a sua farta, inteira barba castanha, pela tardança do imaginado sucesso.²²¹

O grupo o considerava um obcecado, mas ele era o único que realmente insistiu em conseguir alguma coisa, enquanto os outros não saíam da discussão, da imaginação.

Sem dinheiro e com uma loucura cada vez mais intensa, Pita começa a tomar atitudes estranhas e atacar sua própria imagem:

“[...] [Sebastião Pita] depois de raspar o bigode, dera para cortar a barba, metodicamente, dia por dia, suprimindo-a com pausas supersticiosas. O desalento consumia-o: desleixava os cabelos, muito crescidos, granulados de lêndeas; a fisionomia tornara-se-lhe alucinada, o seu vestuário miserável pesava empapado de lama, e sob o braço, aconchegado ao flanco esquerdo,

²²⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 76-77.

²²¹ *Ibidem*, p. 77.

o eterno “recusado” trazia a eterna *Partida de Colombo*, n’um papel rafado, corroído, a dismantelar-se.²²²

A constante rejeição e a falta de perspectivas levavam Pita a um estado deplorável, intensificado pela loucura acentuada.

Se antes o grupo o aceitava por ele ser um artista incompreendido, agora ele era tolerado por pena.

Sua tela começa a se deteriorar de tanto ser carregada junto ao corpo de Pita, para ser protegida, para ser exposta.

Devido à falta de dinheiro, Pita começa a enxergar os colegas do grupo com inveja e seus objetos, com interesse financeiro. Por exemplo, quando Julien aparece com uma caixa, todos queriam saber seu conteúdo, enquanto Pita invejava o pintor por ele ter um objeto especial e imaginava em quantos cobses este objeto poderia ser revertido: “[...] notou com inveja a caixeta, apalpou-a – “que era cômoda, valia bem uns cobses” – tentando abri-la.”²²³

Pita pergunta a Julien o que teria dentro da caixa e o jovem usa um termo francês ignorado pelo brasileiro. Este, constrangido, irrita-se e desiste de conversar com Julien, mas não desiste de conhecer o conteúdo da caixa. Ao ver que era uma tela, Pita desanima ainda mais: “[...] Sebastião Pita levantou os ombros com desdém e seguiu o seu caminho. [...]”²²⁴

Depois de presenciar a morte de Alves Pena, abandonado em uma casa de caridade, Camilo vai à Havanesa, na esperança de encontrar alguém e repartir este momento tão triste. Quem ele encontra é Pita, trazendo consigo sua tela que se dismantelava:

Quem lhe apareceu um dia foi o Pita, sobraçando a eterna *Partida de Colombo*. Agora trazia o rosto escanhoado, à pároco, e a cabeça rapada como um galé. Camilo não pôde conter o riso quando o infeliz descobriu-se para cumprimentá-lo. Tornara-se de um cômico desafiador, extraordinário, fantástico, dolorosamente hilariante. Sem um fio de barba no rosto néscio e repisado, sem um fio de cabelo no crânio pontiagudo e acidentado, tomava

²²² ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 225-226.

²²³ *Ibidem*, p. 226.

²²⁴ *Ibidem*, p. 227.

o aspecto irrisório de um macaco farsante, a que as extravagâncias de feira ridicularizassem borrando-o de alvaiade.²²⁵

Sua imagem era cada vez mais estranha, intensificando a rejeição que vinha sofrendo.

Incomodado, Camilo pergunta o porquê desta nova apresentação de Pita e o pintor se justifica, afirmando que fora uma atitude em prol da saúde pública, para eliminar as lêndeas e as aranhas que cresciam em seu cabelo.

Esta afirmação, apesar de inusitada, é uma prova do desespero de Pita para ser aceito pelas pessoas, que cada vez mais o apartavam.

[...] aportou para queixas, dizendo-se perseguido, guerreado e invejado; arquitetou novos sonhos de glorificação que o deviam eternizar como um deus aureolado pela sua *Partida de Colombo*, e continuou seu caminho, estúrdio e ridículo, apertando sob o braço a tela eternamente conduzida e que lhe ia servindo de passaporte à Loucura.²²⁶

Pita não enxergava que esta indiferença social era uma conseqüência de sua loucura e descontrole, que faziam as pessoas terem medo dele, e assim, ele dizia-se apenas incompreendido e invejado, insistindo no sucesso que sua tela traria. Neste momento, o narrador dá um sinal importante para que se entenda o destino de Pita: ele usa as palavras “loucura”, com letra maiúscula, e “passaporte”, associadas para dar a idéia de que o pintor cada vez mais se afastava da realidade, direcionando-se a uma “terra distante” dali, enfrentado uma existência paralela e incompreendida.

Ainda usando Camilo como referência, o narrador apresenta o desfecho de Pita. Após a partida de Agrário para a França e o sumiço dos outros *Insumissos*, Camilo caminhava desolado pela Rua do Ouvidor. Lá, ele presencia uma movimentação atípica: o povo amontoava-se em um homem que se defendia, usando um objeto estranho, aos berros, proferindo palavras de indignação, questionando o intelecto da massa:

²²⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 276.

²²⁶ *Ibidem*, p. 276-277.

[...] E desabavam gargalhadas e redomoinhavam uivos de prazer, em gritaria galhofeira de epítetos: *ó pintamonos!... ó borra borra!...*

[...] zungido às bengaladas, desequilibrado a murros, a cacholetas, que a multidão lhe atirava n'um diabólico delírio de pagadeira; e o informe objeto, que amparava os golpes, traçando círculos defensivos no ar, desfraldava um trapo onde o floretear dos pára-soís batia. [...] Em meio da rua, no granito sujo da Ouvidor, uma figura funambulesca, [...] agitava-se douda, escurraçada, a berrar: “- É a partida de Colombo, ó burros! É a Pinta, é a Santa Maria, ó camelos!”[...]

[...] neste extraordinário doudo carnavalesco, tremelicante e pandemônico, Camilo reconheceu o Sebastião Pita, o mísero Sebastião Pita da eterna *Partida de Colombo!*... [...] Outros correspondiam, com a gíria dos turbulentos, aos intuitos agressivos, perdida a noção da piedade revolvidos pelos choques contrapostos dos instintos, n'alegria satânica da coletividade, que transborda para a selvageria. Do gracejo a multidão passou à brutalidade.

[...] Um amarelento, [...], vibrou-lhe um soco na boca. O Pita recuou com um urro de dor, [...], recomeçou a dança macabra da defesa, com agilidades símias, correspondendo ao assalto.

[...] E os movimentos saíam-lhe precipites, desordenados, furiosos... A polícia acudiu. [...] ²²⁷

Pita estava tão descontrolado que não entendia o riso das pessoas, não aceitava a ignorância do povo, desaprendera a conviver com as pessoas que não entendiam os artistas e, por conseqüência, questionam seu trabalho. Sem entender as piadas que as pessoas criavam a partir de sua sujeira, seu aspecto *gauche*, coberto de tinta, ele decide se defender com movimentos mais bruscos, que geraram o ataque verdadeiro dos homens que riam e, em somatória, do restante das pessoas, que começam a se comportar como animais de acordo com as observações do narrador.

Sem ter alternativa, Pita usa o que resta de sua tela para se defender, tendo uma real chance de defesa apenas com a chegada da polícia. Enquanto os guardas o levavam, o povo tentava terminar de destruir a *Partida de Colombo*. Ao ver isto, Pita se desvencilha dos policiais e resgata o que resta de sua tela:

[...] Quiseram exterminá-la com as patas, mas, n'um safanão raivoso, o doudo desprende-se dos soldados, agachou-se, colheu os pedaços de sua obra, a única, a que lhe povoara de sonhos o cérebro imperfeito e que lhe acendera, neste dia, a aurora boreal da loucura, [...] E, com os restos da tela

²²⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 308-309.

espatifada debaixo do braço, cingida à axila, [...], quedou-se, entregue à vontade dos agentes de segurança pública. [...] Estalaram gargalhadas. A garotagem moveu-se em cauda, dardejando vaia, e ele [Pita] desapareceu no fim da rua, talvez para sempre, fechando a porta da existência consciente com este tintamarresco escândalo de truão louco...²²⁸

Depois deste incidente, Pita não é mais citado no romance, mas é possível apreender algumas informações a partir de sua trajetória: os *Insubmissos* queriam fama mais que reconhecimento por seus talentos e um companheiro como Pita só prejudicaria a imagem do grupo.

O pintor não entendia por que seu trabalho era tão rejeitado, porque para ele a partida era tão importante quanto a chegada de Colombo no Novo Mundo. Porém, a maioria dos quadros históricos registra as concretizações que glorificaram a nação, não os momentos de expectativa que antecederam tais glórias. Assim, se Pita tivesse pintado a *chegada de Colombo*, talvez alcançasse algum sucesso.

Mas o descaso do grupo e da sociedade criou em Pita uma resistência maior que a inicial, fazendo-o travar uma guerra mais complexa que a dos outros *Insubmissos*: não bastaria enfrentar a Academia, teria que enfrentar também a sociedade.

15. Alves Pena

Apesar de não ser um artista, é aceito pelo grupo, pois os acompanhava em todos os passeios noturnos e nas discussões sobre a Academia. Não entendia muito de artes plásticas, mas fazia questão de prestigiar os amigos.

Solitário, de aparência doentia, não tem o seu passado revelado, nem sua profissão. O que o narrador relata é uma parte de seu passado em São Paulo e uma infância “rósea”.

Suas mãos são sempre descritas como delicadas, femininas, dando a entender uma afetação homossexual. Entretanto, não há outro indício deste homossexualismo em seu comportamento.

²²⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 310.

Tinha resistências contra a burguesia, alegando que os costumes dela eram vulgares e simplórios, como, por exemplo, preocupar-se com o jantar: “[...] Isto é burguês, é pífiol!... [...]”²²⁹

Quando organizam o grupo, batizando-o de *Zut*, os *Insubmissos* decidem barbarizar a burguesia e atacar a Academia. Dentre todas as tentativas, é a de Alves Pena que gera mais impacto:

Uma tarde, Alves Pena apareceu na porta da galeria “Moncada” com um embrulhinho misterioso. Acercaram-se dele, curiosamente. E o boêmio, em sua imperturbabilidade cínica, desmanchou vagarosamente o embrulho, retirando pedaços e pedaços de papel, pedaços e pedaços de pano. Ao termo dessa operação, que ele praticava com lentidão e gozo, uma asquerosa imundícia ficou-lhe na mão, sobre um molambo.

[...]

[...] aproveitando-se da inadvertência do empregado da galeria, foi sujar um retrato de *benfeitor de irmandade* que o Le Grand expusera.²³⁰

A atitude de Alves Pena²³¹ chocou o grupo, que inicialmente não concordava com tais artifícios, porém, logo em seguida, os outros *Insubmissos* decidem também radicalizar, promovendo terror nas galerias da Rua do Ouvidor.

Ao comentar as preferências por mulheres e suas nacionalidades, Alves Pena opta pelas francesas, mas não estende a discussão com gestos e adjetivos como fazem os outros rapazes. Inclusive, muitas vezes ele é descrito como um homem excessivamente delicado, com belas mãos femininas, dando a entender uma homossexualidade, o que faria dele mais um rejeitado socialmente.

No momento em que o grupo se desespera e Camilo é demitido, Alves Pena não oferece muitas idéias, mas fica ao lado de seus amigos, pronto a lhes apoiar.

Quando Camilo decide reorganizar o grupo, não consegue informações de Alves Pena. Vai encontrá-lo depois, em uma casa de caridade: “Quando entrou no *quarto particular*, que lhe

²²⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 86.

²³⁰ *Ibidem*, p. 123.

²³¹ Ainda hoje esta atitude de Alves Pena seria escandalosa.

foi apontado, o pobre rapaz jazia inerte sobre o leito, apenas se lhe percebia a vida pelo respiro siflante, cansadamente rítmico da carcaça, sob o vermelho áspero do cobertor. [...]”²³².

Conversando com o irmão que cuidava de Alves Pena, Camilo descobre que o pai do boêmio, o comendador Alves Pena, era benfeitor da casa de caridade, por isso que tratavam-no com tanto cuidado e com um *quarto particular*.

Camilo presencia o fim de Alves Pena, que morrera devido a tuberculose, e não se abala, não da maneira que se espera de um idealista, revoltado com o mundo: ao invés de se queixar da falta de recursos do país para combater doenças, Camilo apenas fecha os olhos de Alves Pena, respeitosamente, e vai embora, sem nem ao menos refletir o que aprendeu com o amigo e se aprendeu alguma coisa com ele.

16. Franklin

“[...] o Franklin, mais magro do que ele [Camilo], tinha o emberbe rosto dos colegiais e a farta cabeleira loiro-cendrado sob um terrível chapéu negro, de abas de cilada; [...]”²³³

Criador do neologismo “Telesforomidal”, assim enfrentando Telésforo em sua oponente exposição, Franklin é um jovem dotado de senso de humor e ironia.

Descrito como o mais jovem do grupo, não deixa de ter seus sonhos e compartilhar os desejos dos *Insubmissos*: “[...] e o Franklin, [...] martirizava devagar os pêlos anunciadores do buço, errando o olhar cerúleo e fundo pelas rumas de caixotes etiquetados a fogo, aparatosos de *grand prix, exposition universelle, medaille d’or...*”²³⁴

Seus desejos eram comuns aos de seus colegas (prêmios, reconhecimento, uma viagem para se especializar no exterior), assim como suas preocupações (perseguições, problemas financeiros): “[...] uma arte mística, sutilíssima, misteriosa, preocupava o Franklin, [...]”²³⁵.

²³² ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 261.

²³³ *Ibidem*, p. 24.

²³⁴ *Ibidem*, p. 81-82.

²³⁵ *Ibidem*, p. 84.

Sua juventude e inexperiência acadêmica o impediam de entender a Arte de maneira concreta, ela a interpretava como pura transcendência, sem compreender tudo que estava por trás do processo artístico e da Academia.

Quando o grupo discute como expor suas obras e assim propagar as suas idéias, Franklin é defensor de inovações, tanto estéticas, quanto funcionais:

[...] mas Franklin discordava por achá-la [a idéia de promover um *Salon*] imitadora, propunha um assédio à burguesia, trabalhando cada qual para expor o maior número de quadros em diversos pontos da cidade, assim o rude burguês não daria um passo sem esbarrar com o nariz n'uma tela que tivesse arte, que fosse protesto irrecusável contra o que até então lhe tinham empulhado... Seria um processo novo e eficaz.²³⁶

Para ele, não bastava criar um quadro, havia a necessidade de oferecê-lo ao público, principalmente ao burguês, que para ele e Camilo não entende o que realmente vem a ser a Arte. Expondo seus quadros por toda a cidade, eles realmente alcançariam seus objetivos: fazer o povo ter ao menos o desejo de conhecer os *Insubmissos* a partir de suas obras e transmitir a todos o que seria uma arte renovadora. Entretanto, este desejo de Franklin é ingênuo, uma vez que espalhar as obras pela cidade geraria gastos que o grupo não poderia manter (vigias, decorações, proteções), fora o possível vandalismo que surgiria daqueles que não aceitassem tais obras.

No momento de apresentar um possível trabalho para a exposição independente do grupo, Franklin faz mistério: “[...] Franklin falava a miúdo n’*Arrependida* que estava compondo ninguém sabia onde, conquanto ele dissesse, “[...] havia de mostrar quais eram suas idéias de arte, porque *Arte* não é isto que rola por aí...”[...]”²³⁷. Os amigos confiavam em suas palavras, mas, em verdade, o único que possuía algo para apresentar era o Sebastião Pita. Mesmo assim, Franklin não desanima e justifica sua demora, afirmando compromisso de não expor uma arte qualquer.

²³⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 123-124.

²³⁷ *Ibidem*, p. 126.

Apesar de não querer imitar a arte francesa, o jovem dizia-se admirador das mulheres francesas: “– Eu cá, sou pelas francesas – acudiu o Franklin.”²³⁸

Franklin, além de admirador de Camilo, era adepto de suas idéias, principalmente no que dizia a respeito de Telésforo, de que ele tinha valor apenas por ser protegido da Academia.

Quando a discussão era a cerca do valor do artista brasileiro, Franklin concordava com Lóssio, que dizia que o grande defeito de um artista brasileiro era justamente ser brasileiro.

No momento mais crítico para o grupo (o ataque de Telésforo e a demissão de Camilo), Franklin é um dos que não sabe o que fazer e se espelha em Camilo para tomar uma decisão: “Sabino e Franklin ouviam as recriminações, calados, jungidos ao mesmo ideal, porém inutilizados pela impossibilidade de ação; [...]”²³⁹; “Franklin saiu ao seu encontro [Camilo], febricitante por lhe ouvir a resolução, [...]”²⁴⁰

Para Camilo, Sabino e Franklin eram um pouco de esperança, mas eles mesmos já começavam a vacilar:

Restavam o Franklin e o Sabino, os únicos que ficavam à espera do ressurgimento, mas já vacilantes na sua crença, insensíveis quase ao desdobrar moroso dos dias sobre dias, hoje e amanhã, hoje e amanhã, sempre escorrendo para o passado desabando sempre para o abandono.²⁴¹

O jovem e seu amigo Sabino retomavam esperança nos desejos e planos do início do grupo, mas sempre que analisavam o presente percebiam que não havia mais o que fazer.

Depois de tanto se decepcionar, o jovem decide abandonar os ideais do grupo por definitivo:

“– Não penso mais *nisso*... Acabou-se.”²⁴²

Por fim, a partir deste ponto, Franklin não aparece mais na narrativa.

²³⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 134.

²³⁹ *Ibidem*, p. 177.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 178.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 231.

²⁴² *Ibidem*, p. 311.

17. Artur de Almeida

“[...] à sua direita perfilava-se o terceiro magriço, Artur de Almeida, muito orgulhoso n’um colarinho novo e tão alto que lhe impedia o movimento do oval lamartiniano da cabeça; [...]”²⁴³

Também pintor, porém um homem já amadurecido, este insubmisso sofreu preconceito por conta de sua profissão: “[...] Artur de Almeida queixava-se de que uma elegante dama, de rara distinção, lhe aconselhara outra profissão, *mais digna*; [...]”²⁴⁴ A partir desta informação percebe-se que entre a sociedade *distinta*, ou seja, entre as pessoas elitizadas a profissão artista, não interessando o ramo, não é digna, não faz de um homem um cidadão respeitável.

Durante a discussão que decidiria a exposição do grupo, Artur sugere que eles fizessem como os franceses, um *Salon*, pois se dava certo lá, também teria efeitos positivos aqui: “[...] Artur de Almeida persistia na idéia de um *Salon*, à maneira dos dissidentes em Paris, [...]”²⁴⁵. Se os dissidentes franceses chegaram à concretização de seus intentos com um *Salon*, eles, que tinham desejos parecidos, também alcançariam seus objetivos.

A maioria dos *Insubmissos* fica do seu lado, fiando-se nos mesmos dados que Artur.

Como os outros, Artur tinha seu processo criativo interrompido por ninharias:

[...] e o Artur de Almeida, n’um sótão da sua serena habitação de filho-família, atacou resolutamente uma tela *doze* com prodígios de transformação anatômica n’um busto de *Favorita*, opulento de cor, mas em que se inculcava, irritante pelo detalhe, a erótica preocupação de um sovaco peludo. [...]”²⁴⁶

²⁴³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 24-25.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 83.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 123.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 125-126.

Desta citação é possível retirar uma informação que até então não é apresentada: ele ainda mora com a família, tendo uma vida confortável, diferente de muitos dos integrantes deste grupo.

Ao discutir seus gostos por mulheres, Artur defendia as espanholas:

Artur de Almeida e o Sousa eram pelas espanholas. *Salero!* Que diabo! a espanhola tem sangue , gosta de touradas e serenatas. Mandem uma espanhola arregaçar a saia e vocês hão de ver sapatinhos escarlates e meias amarelas. São as cores quentes, impetuosas, que desesperam a gente a poder de tanta vida! E o perfume, vocês sabem? – o perfume das espanholas? Ah! se vocês soubessem!... É cheirar o peito de uma rola e cheirar a pele de uma andaluza. [...] *Viva la gracia!*²⁴⁷

Mas, logo em seguida, concorda com Sabino, quando este defende as brasileiras:

– Certamente, concordou o Artur, certamente. Uma boa mulata de ancas grandes, hein!... peituda... Ah! filhos!... Risadinhas nervosas casquinaram. Artur já se não podia conter no entusiasmo, passava ao gesto, mordendo os lábios, aspirando forte, olhos alquebrados, braços estendidos, visionando o corpo sensual de uma mulher: “Deixem-se de histórias, *mulatame* na ponta!”²⁴⁸

É possível observar que seu comportamento, se comparado ao dos outros homens, é mais chamativo, demonstrando que Artur não era tão preocupado com convenções ou etiqueta social.

Ao falar de Telésforo, ele é o único que o defende: “– Mas, seu Camilo, – arriscou o Artur de Almeida com um jeito habitual de pescoço, de quem sente estreitado no colarinho – algum mérito ele há de ter.”²⁴⁹ Apesar do discurso inflamado de Camilo, Artur ainda acredita nas escolhas acadêmicas, assim, se Telésforo é a aposta da Academia para a renovação artística nacional, isto deve agregar a este pintor algum valor.

²⁴⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 134-135. Nesta citação há uma frase repetida em *Meu jornal* (p. 142), cujo autor era Bernardino Lopes, pintor e amigo de Gonzaga Duque. Isto pode demonstrar uma provável comparação entre Artur de Almeida e Bernardino Lopes.

²⁴⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 135.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 138.

Quando o grupo começa a se dissolver, seus integrantes começam a se adaptar à realidade: precisariam trabalhar: “[...] O Artur de Almeida acorrentara as largas asas de suas ambições de artista nas oficinas de um editor musical, a desenhar capas para polcas; [...]”²⁵⁰. Para Artur a situação não seria diferente, precisava sustentar-se, precisava trabalhar. Para um pintor não havia muito o que fazer, portanto, ele deveria aproveitar a oportunidade que surgisse.

Ao começar a trabalhar, Artur afasta-se por definitivo do grupo, sumindo também da narrativa.

18. Sabino

“[...] por trás deles [Camilo, Franklin e Artur] ficava o anguloso contorno, em entalhamento d’ébano, da cara etíope do Sabino, a que a serenidade inteligente do olhar embeigava n’uma resignação de mártir.”²⁵¹

Descendente de negros, este pintor era fiel a Camilo, que lhe oferecia perspectivas para melhorar a situação artística do país.

É descrito como um jovem humilde e recatado, oprimido por uma sociedade que não lhe aceita por ser mulato: “Chegava o Sabino, encolhido na sua modéstia, pupilas absortas nos noctambulismos das ilusões, uma humildade nos traços africanos da sua máscara imberbe e ossuda.”²⁵².

Ao discutir o que poderia ser feito para combater a Academia, Sabino participa, seguindo os votos da maioria: “O Sabino meneou a cabeça concordantemente e ficou-se direito, a fitar o companheiro, espreitando-lhe as palavras.[...]”²⁵³. Para o jovem, fazia-se necessário um embate com a Academia, pois esta lhe privava de estudar e realizar seus projetos por ser

²⁵⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 230.

²⁵¹ Ibidem, p. 25.

²⁵² Ibidem, p. 49. Se comparássemos os *Insubmissos* ao primeiro grupo simbolista do país, poderíamos dizer que Sabino seria uma representação de Cruz e Sousa.

²⁵³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 82.

mulato: “[...] o Sabino antevia em cada excelentíssimo acadêmico um avantesma de preconceitos à serenidade de seus estudos; [...]”²⁵⁴.

No momento de criar maneiras de expor suas obras, Sabino não colabora com idéias, apenas pensa em como apresentar-se, questionando o nome que lhe foi dado, comparando com o de outros artistas:

[...] Sabino, antes de agarrar-se ao trabalho, queria modificar o nome, porque o seu lhe parecia vulgaríssimo e desagradável à retenção memorial da posteridade. Sabino Gomes era chulo, desgracioso, mole... Desejava um nome que soasse como um rufo de caixa de guerra, à maneira do de Courbet, ou tivesse a extensão de uma nota triunfal como o de Delacroix! Estes, sim; eram nomes! E cansava-se, ciliciava-se, na combinação de anagramas dissonantes, impenetráveis, cacofônicos que produziam imprevistos irrisórios, até que lhe fizeram notar que o seu nome traza o fatalismo benéfico de uma semelhança – Gomes era o apelido de um já imortalizado, do glorioso Carlos, o Carlos Gomes. Assim, seria outro Gomes notabilidade, que deixaria ao Futuro a dúvida biográfica de uma privilegiada família de artistas: o Carlos Gomes músico e o Sabino Gomes pintor. [...]”²⁵⁵

Sabino preocupa-se em criar um nome que gerasse impacto social, como o de outros artistas famosos. Entretanto, o que ele parece ignorar é que o que faz a fama de um artista não é o seu nome, mas seu trabalho ao se concretizar como manifestação cultural de qualidade. A partir disto, gera-se a fama merecida. Quando um artista apóia-se em um nome e se esquece de valorizar seu trabalho, ele só consegue a fama a partir de política. Os nomes que Sabino menciona pertencem a homens que lutaram para defender e propagar sua arte e não se deixaram abater por preconceitos ou atos inibidores.

Quando o grupo percebe que não há possibilidade de se fazer uma exposição independente,

Sabino faz uma proposta:

Duas semanas depois, reuniu-se parte do grupo em um Café. A proposta partiu de Sabino. Foi ele quem, apumado, n’um segredando puxar de cadeira, e com voz gutural a fazê-la baixa, lançou a primeira idéia. Propunha, sensatamente, um acordo – entre eles que formavam o *Zut*, e o Estado, que mantinha a velha Academia. Conduziu com cuidado a proposta à evidência dos acontecimentos – estavam sem meios de estudo, eram

²⁵⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 83-84.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 124.

paupérrimos, ninguém os coadjuvava nas suas aspirações e se achavam incompatibilizados com a corporação acadêmica, assim fariam um abaixo-assinado pedindo ao Governo para fechar a Academia reduzida à frequência de meia dúzia de discípulos, e instituir *ateliers* livres.²⁵⁶

Ao compreender a situação do grupo (sem dinheiro, sem apoio), Sabino percebe que só havia duas coisas para se fazer: ou se unir à Academia ou pressionar o Governo. Se era obrigação do Estado gerar qualidade de vida para o povo, se a Academia deveria representar a cultura do povo, se a Academia era sustentada pelo Governo, se a Academia falhava e o Governo não percebia, cabia ao povo reclamar seus direitos. Era nisso em que Sabino se fiava: pedir o apoio financeiro do Estado e criar novos pontos artísticos para o povo.

O grupo aceita a idéia de fazer um abaixo-assinado, mas, para Sabino, a primeira assinatura deveria ser a Agrário, o que causa alvoroço entre os homens, já que o pintor está sumido.

Durante a discussão que se segue a esta iniciativa, os homens começam a falar sobre mulheres e Sabino defende as brasileiras. Interessante é que ele defende, indiretamente, as morenas, os *jambos*, o que pode nos mostrar que ele também protege as mulheres que, como ele, são mestiças.

No momento de maior crise do grupo, Sabino, ao lado de Franklin, permanece à espera de Camilo, contando com seus próximos conselhos ou direcionamentos. Ao saber da demissão do jornalista, Sabino também se deprime.

O jovem insiste em saber o que os *Insubmissos* (ou *Zut*) fariam, mas Camilo o surpreende, afirmando que o grupo chegara ao fim. Ao não ter perspectivas de sucesso artístico, Sabino começa a relembrar seu difícil passado: “[...] Falou dos seus dias de fome, nos prejuízos contra a sua cor que dificultava obter discípulos, até mesmo a confiança das encomendas... [...]”²⁵⁷. Sofria por ser mulato em uma sociedade que ainda não aceitava homens negros ou

²⁵⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 133.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 228.

afro-descendentes livres e tentando trabalhar entre os brancos bem-sucedidos. Sua esperança era obter fama com o grupo e assim conseguir discípulos ou encomendas de quadros.

Entretanto, Sabino era um observador e comenta com Camilo a situação dos outros componentes do grupo: desistiram de sonhar com os ideais do grupo, decidiram sobreviver de outras formas.

Julião, um de seus colegas, propõe uma união com o Governo para a criação de *ateliers* livres, o que gerou entusiasmo em Sabino, mas este não consegue grandes resultados de Camilo, que nesta fase já está distraído, sonhando com Henriette.

Apesar de resistir ao lado de Camilo e Franklin, Sabino concorda com Camilo quando este lhe pergunta sobre a história inicial do grupo: dispersos, ingênuos, desunidos.

Em uma última conversa, quando Agrário já havia viajado e Camilo decide reunir o grupo uma última vez, Sabino admite que tudo o que planejaram não passava de sonhos e que, mesmo sofrendo, continuaria tentando sobreviver com seus conhecimentos plásticos: “Sofro, agonizo... mas hei de tentar enquanto puder!”²⁵⁸.

Sabino é o único personagem que sofre preconceito racial.

19. Agrário

Agrário era um jovem pintor, que teria uma brilhante carreira se não fosse a morte do tio que o sustentava. Enquanto o dinheiro possibilitou, o jovem pintor viveu como um *dândi*, com a ostentação de roupas caras e passeios à Rua do Ouvidor.

A índole mundana do moço pintor, inclinada à exibição de sua pessoa, que se presumia de ostensiva e atendida pela extravagância de vestuários e pela petulância de atitudes, nos lajedos ouvidorianos, essa perda impressionou rudemente, desvendando-lhe obscurismos humilhantes, inacessibilidades desalentadoras. [...]²⁵⁹

²⁵⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 311.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 43.

Em um destes passeios pela Rua do Ouvidor, Agrário conhece Camilo Prado e este apresenta o pintor a seus amigos, Colaço, Viotti e Pereira Lemos; organizavam um grupo de contestação artística e convidam Agrário a participar, que se torna um *insubmisso*. Junto a eles, Agrário encontrava ânimo para sobreviver a sua frustração acadêmica.

Entretanto, quando começam a debater suas idéias iniciais, Agrário começa a se afastar, pois, para ele, aquela postura de se afastar da sociedade para criticá-la o incomodava, uma vez que desejava, e muito, ser parte efetiva da massa, com o destaque da fama que ele alcançaria assim que pudesse viajar para a França.

O que mantinha sua atenção a este grupo era a atenção de Camilo, que o apelidava Manet brasileiro.

Pouco tempo se passa e Agrário, sem dinheiro e passando fome, afasta-se do grupo: para tentar sobreviver, decide pedir ajuda da família. Lembra-se dos pais, que moram no interior e tem uma vida modesta e que não poderiam lhe oferecer grande ajuda; pensa em outros parentes, até mesmo procura saber se não há algum parente rico que pudesse auxiliá-lo, mas não se lembra de ninguém. Consegue apenas encontrar seu primo Melo Castro, que morava no Rio de Janeiro e possuía uma situação confortável e poderia ajudá-lo.

Melo Castro o aceita, permitindo que Agrário morasse com ele. Porém, Agrário vai além: começa a reunir os amigos no apartamento do primo e estes apresentam um comportamento reprovado por Melo Castro.

Durante os encontros no apartamento de Melo Castro, Camilo incita os amigos a formar um grupo definitivo para enfrentar a Academia. Agrário, que seria o mestre do grupo, diz-se desanimado, não querendo tomar parte.

Camilo o incentiva, elogiando fervorosamente sua técnica, lembrando-o da injustiça sofrida na Academia; Agrário começa a se lembrar e decide rebelar-se contra os mestres acadêmicos, velhos e ultrapassados, que o humilharam.

Pensava em seu talento e o comparava com Telésforo, que era menos que ele e assim mesmo fora para a França, com todas as regalias que um artista poderia receber ou conquistar: dinheiro, mulheres, influência.

O que Agrário realmente queria era uma temporada em Paris, observando a obra dos mestres, aprofundando tudo o que sabia, independente se esta chance viesse da Academia, de Camilo ou de um tio rico.

Mesmo morando com o primo, Agrário precisa trabalhar para não morrer de fome.

Conhece Forjaz, um xilógrafo que arrumava pequenos serviços autônomos para jovens pintores e artistas desempregados. Forjaz consegue para Agrário uma encomenda de ilustrações, que lhe ajudaria a pagar algumas contas e ter o necessário para comer por um tempo.

Para aproveitar bem a luz e cumprir o prazo da encomenda, Agrário aproxima-se da janela. Neste momento conhece Henriette, uma jovem francesa que futuramente o desviaria de seus ideais. Ele a apelida de *minha musa*, afirmando a Camilo que a partir daquele momento sua inspiração viria dela.

Com o tempo, Melo Castro começou a reclamar da sujeira e do barulho que os amigos de Agrário faziam. Antes de conhecer a francesa, Agrário não dava atenção para as reclamações de Melo Castro, depois, para eliminar a concorrência, decide que os amigos são inconvenientes, permitindo apenas as visitas de Camilo, pois este não atrapalharia seus planos de conquista, já que era retraído.

Com habilidade e subterfúgios Agrário foi arredando os companheiros e, por último, apenas Camilo tinha entrada na *mansarda* do guarda-livros. Melhor, entretanto, fora para o pintor o enérgico protesto do primo, porque não tinha concorrentes no requestrado àquela cabecinha d'elegância loira, e como Camilo era um rival pouco receável por sua excessiva timidez, Agrário repartia com ele, confiadamente, o balcão do peitoril. [...]²⁶⁰

²⁶⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 64.

Durante as tentativas de conquistar a francesa, Agrário vai abandonando aos poucos suas queixas da Academia, concentrando-se na aproximação que poderia ter com Henriette.

Camilo percebe esta distração de Agrário e o alerta. O pintor insiste que a francesa não significava nada, que seria um mero passatempo, mas Camilo não acreditava, tentando persuadir Agrário a trabalhar cada vez mais para não pensar em Henriette. Nesta persuasão Camilo propõe que eles procurassem Forjaz e usassem seu *atelier* como um lugar inicial para o grupo se preparar para o trabalho. Agrário concorda, mas não deixa de pensar em sua possível viagem, nem em Henriette.

Um dia, enquanto fazia suas encomendas, Agrário recebe a visita de Julião, antigo colega de academia. Julião queixa-se da Academia, dizendo-se indignado com a falta de profissionalismo dos mestres que escolhiam os artistas principais por política e não por talento, assim, afirmava ter sido injustiçado. Porém, Agrário o invejava, pois Julião tinha talento, a aprovação da Academia e um padrinho rico, coisas que faziam falta para Agrário concluir seu sonho de viver em Paris.

[...] Agrário ouvia-o calado, no seu íntimo uma inveja o inquietava e o irritava, ao pensar nas venturas deste inteligente e benquisto colega, apadrinhado por um banqueiro, tendo-se feito na Europa, com freqüência dos seus mais célebres museus, recebido com continências por um legionário da Crítica parisiense, e empregando em móveis raros, estofos caros, [...]²⁶¹

Então, para agredir Julião e descontar sua frustração, Agrário faz uma série de comentários maldosos, desestimulando o colega, forçando-o a mudar de opinião, procurar reconhecer a força da Academia.

Ao encontrar os amigos, Agrário decide falar mal de Julião, dizendo que este o humilhara ao falar sobre seu trabalho e a Academia. E, inflamado pela inveja, tenta convencê-los de que deveriam fazer sua exposição o mais rápido possível, exigindo dos amigos um compromisso

²⁶¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 71.

sério, que não desistissem. Entretanto, não podemos esquecer que, no futuro próximo, ele seria o primeiro a abandonar os ideais que ajudara a propor.

Agrário queria uma vida de artista regada a mulheres, eventos, bebidas, queria a boemia do *Quartier Latin*, de *Montmartre*, mas, assim que os amigos o arrastam para uma cervejaria, ele passa mal, regurgitando toda a bebida que ingerira.

Nesta noite, depois da vergonha perante os amigos, Agrário se encoraja e vai até o quarto de Henriette, passando a noite com ela. Depois disso, até pensava no grupo, mas preferia pensar na francesa. Estava tão fascinado que fazia planos com ela, ao invés de fazer com os amigos.

Quando Silvano, homem de Henriette, voltou, Agrário fica indignado, querendo duelos e se esquece do grupo.

Para se vingar de Henriette, Agrário decide desprezá-la. Ele sofre com isso, mas por não ter outra solução para apresentar para a amante, decide abandoná-la.

Numa conversa com Camilo sobre a futura exposição, Agrário reforçaria sua vingança: usaria a figura de Henriette em seu quadro, humilhando-a, mas não consegue concretizar sua idéia, frustrando-se.

Agrário queria ser o mais esperto e gabar-se de tudo, queria tratar Henriette como mais uma, que ele manipularia, mas, com o passar do tempo, descobre-se enredado pela francesa, desesperado para viver com ela.

Pensando em Henriette, Agrário esquece-se do grupo, desanimando, mas, ao conversar com Camilo, decide sugerir um nome para o grupo: *Zut*, palavra que Henriette repetia muitas vezes, que ele achava diferente e bonita. Ao explicar de onde o nome veio e porque ele era especial, Agrário entrega a Camilo seu verdadeiro sentimento: estava apaixonado.

Agrário começa a aparecer menos nos encontros do grupo, dizendo-se atarefado com os estudos e produção do quadro para a exposição, mas na realidade, encontrava-se com Henriette e dedicava-lhe todo o seu tempo. Por fim, acaba abandonando o grupo.

Ele participa do incidente com Telésforo e também sofre retaliação, pois antes, mesmo não pertencendo à Academia, ele ainda era citado nos jornais, porém, depois de enfrentar Telésforo, Agrário deixa de ser mencionado.

Mais de um mês se passa, Camilo encontra Agrário no Livramento. Ele morava neste bairro com Henriette e adaptara o quarto de pensão onde morava para um *atelier*, levando Camilo para conhecer este espaço.

Agrário é extremamente acolhedor com Camilo, que interpreta isto como uma saudade; em verdade, Agrário tinha uma proposta para sua tão sonhada viagem e queria encontrar alguém que sustentasse Henriette em seu lugar. Assim, ao reencontrar Camilo, começa um jogo: diante de Camilo, humilha Henriette, a rejeita, a maltrata, finge não perceber que os homens da pensão têm interesse por ela e, ao mesmo tempo, permite que Camilo se aproxime da intimidade do casal.

Agrário identifica o amigo como um candidato em potencial para substituí-lo, sustentando Henriette, já que o jornalista conhecia a moça e era sensível e inocente: inocente para não perceber a trama de Agrário, sensível para cuidar da francesa.

Para sobreviver, Agrário pintava retratos, o que o fez concorrente de Le Grand, pintor que fora perseguido pelos *Insubmissos*. Mas não era isso que Agrário queria. Ao surgir a oportunidade de viajar, Agrário começa a preparar Camilo e testá-lo para ver se ele ficaria com Henriette. Ao perceber que seu plano dera resultado, Agrário apenas deixa um recado para Camilo e parte para a França.

20. Camilo

Jornalista e personagem mais importante para a discussão estética oferecida pelo romance, Camilo era idealista, apaixonado por arte e história, tanto que teve coragem de abandonar o curso de medicina para ser um jornalista especializado em artes plásticas.

Para concretizar seu sonho, Camilo enfrentou toda a família, vivendo sozinho enquanto o dinheiro permitiu, estudando tudo a que tinha acesso, inclusive o *Impressionismo* e sua história, repartindo seus conhecimentos com seus amigos, na esperança de que eles se inspirassem na trajetória destes pintores, pois para Camilo os artistas brasileiros (inclusive seus próprios amigos) eram atrasados e precisavam se atualizar.

Enquanto ele levava tudo a sério, os outros não o compreendiam e não lhe davam ouvidos.

Camilo tenta convencê-los de que o país precisa de uma reforma em seus conceitos artísticos e que somente eles tinham o conhecimento e a capacidade necessários para tal iniciativa. Assim, ele defende uma reforma como a dos franceses de 1874 e que, como eles, chegassem a uma evolução concreta, consciente e honesta, que fizesse o país crescer culturalmente perante o mundo.

De acordo com sua teoria, os *Insubmissos* deveriam abolir as regras acadêmicas, como os impressionistas fizeram, tornando-se apóstolos do impressionismo no Brasil. Para tanto, Camilo acredita que Agrário deveria ser o mestre deste movimento, pois era ele quem possuía o talento necessário.

Sendo o mais informado do grupo, Camilo consegue incentivar a todos, instruí-los, motivá-los. Contudo, apesar de suas boas intenções, ele não controla os reais desejos de seus amigos, pois enquanto ele quer uma renovação de conceitos, Agrário quer vingança, por exemplo. Camilo quer um Brasil melhor informado, detentor de mais cultura, Agrário quer a França e tudo que este país pode lhe oferecer.

Camilo ajuda Agrário em sua mudança, revoltando-se com a situação na qual o amigo se encontrava: não tendo dinheiro para sobreviver sozinho, precisando contar com o apoio de familiares que mal o conheciam. Nesta mudança, Camilo faz uma reflexão sobre a função da cama na sociedade, concluindo que a cama só poderia ser uma invenção para o burguês e sua vida comodista.

Ao visitar o amigo em sua nova morada, Camilo também conhece Henriette; até considera a francesa bonita, mas não a valoriza como os outros.

No apartamento de Melo Castro, Camilo e os outros se reúnem a Agrário e lá discutem a necessidade e efetivar a existência do grupo, passando de amigos de *brasserie* para companheiros de revolução artística.

Para Camilo, o país precisava da criação de *ateliers* livres, exposições independentes e de corporações de vida própria, sem a companhia constante da Academia. Assim, ele propõe que o grupo começasse a trabalhar no *atelier* do Forjaz, que sempre ajudava os artistas independentes. Combinam um encontro neste *atelier*, mas apenas Camilo e Agrário comparecem.

Quando Pita surge e decide integrar-se aos *Insubmissos*, os rapazes começam a ridicularizá-lo, mas Camilo impede que isto prossiga, acalmando os ânimos, recebendo Pita no grupo.

Sempre pensando nos amigos, Camilo não mede esforços para que a felicidade de todos se concretize. Assim, chega a pedir um adiantamento de salário n' *A Folha* para que todos pudessem beber a vontade e brindar a união do grupo. Porém, os outros não são como ele: cada um defende seu próprio lado, fazendo escolhas superficialmente coletivas, discutindo muito, sem chegar a um consenso, o que frustra Camilo muitas vezes, fazendo com que o jornalista tentasse discutir a organização do grupo, mas ninguém lhe dava ouvidos.

À sua maneira de ver aquela gente só não estava satisfeita com a Academia, era simplesmente questão de represálias. Ninguém queria saber de Arte, entregar-lhe asceticamente a sua alma, provando agruras penitentes de culto. Todos, em unanimidade, pensavam em regalias mecenas, nos favores e nos privilégios concedidos para a elaboração tranqüila de obras-primas, equiparadas à riqueza estimativa das telas de Vinci e Rubens! [...] De mais (ele tinha observado) em três horas de palestra nem uma idéia apareceu, nem um ideal se aclarou; detalhes, questiúnculas, anedotas, eis o que apurava de tudo quanto fora dito.²⁶²

²⁶² ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 89.

O que os jovens queriam eram as facilidades do mundo artístico; sempre que a situação exigia uma postura mais séria, mais comprometida, eles não tinham tempo, não poderiam arriscar o pouco dinheiro que tinham ou estavam desanimados.

Camilo não era artista plástico, mas escrevia um romance, cujo objetivo era comentar a arte, de sua origem até a sua atualidade. Neste romance ele registra sua visão da mulher e da arte.

Aliás, para Camilo, independente da origem ou da posição social da mulher, ela merece respeito. Seguindo este conceito é que ele se revolta com Melo Castro que, indignado com a aproximação de Agrário e Henriette, decide tratar as mulheres como criaturas interesseiras e prostituídas.

Camilo sabia do interesse de Agrário pela França e pela francesa, Henriette, tanto que, ao saber que o amigo passara a noite com ela, ele faz um trocadilho: “[...] o grande Manet indígena foi pernoitar nas delícias de Montmartre? [...]”²⁶³

Camilo confiava em Agrário para contar seus planos, mesmo que fosse falso com ele, aceitando sua companhia por não ser um rival a sua altura para a aproximação da francesa.

Antes de publicar, Camilo mostra a Agrário o artigo que fez para prestigiar e propagar a existência do grupo.

Foi Camilo Prado quem veio tirá-lo do abatimento. Uma manhã, entrou na *mansarda*, radiante. Vinha mostrar um artigo destinado à *Folha*. [...] Era uma diatribe contra a Academia. A frase pulava escaldante, estouravam os adjetivos, fuzilava, certa, a longa adverbiação sonora do modernismo; não havia uma piedade em todo o arancel apocalíptico e devastador. Lufadas acres de iconoclastismo, uivando como a tempestade exterminadora da *Dies irae*, vergastava furiosa, indomável, os reverenciosos acadêmicos, a que ele chamava “bonzos pantafaçudos estatelados na esterilidade de posturas caricatas”, e que, sob o granizo do ridículo, após a publicação do artigo, deveriam ficar impalpáveis nas cinzas de uma erupção, como as aldeias e vilas apanhadas em plena noite, pela inundação das lavas, em catadupas infernais de fogo. [...] ²⁶⁴

A expressão *Dies irae* significa *ira de Deus*, ou seja, Camilo desejava que houvesse justiça, nem que para isso as coisas tivessem que ser destruídas e começar do zero, como uma cidade

²⁶³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 101.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 110.

cujas casas foram arrasadas pela lava e cujos moradores tivessem que reconstruí-las, como os *Insubmissos*, que gostariam de recomeçar os processos artísticos do país já que a Academia não lhes cedia espaço.

O jornalista cria este artigo, como se fosse um manifesto em defesa de uma nova arte, mas sabia que apenas três membros do grupo entenderiam seu conteúdo, Agrário, Franklin, Sabino, enquanto os outros estavam apenas preocupados em imitar o que já funcionava, logo, não entenderiam uma nova teoria, nem a defenderiam. Assim mesmo, Camilo publica o artigo, acreditando no potencial do grupo.

Uma tarde, nas colunas da *Folha* explodiu o *Zut*...

Camilo soltou o primeiro grito n'um ousado folhetim, escalpelando as condições antiestéticas do meio fluminense e, sob ironia fundibulária da prosa, apresentava o *Zut* como um – bando rebelde – proclamando a liberdade absoluta das escolas, salvando e dignificando a Arte.²⁶⁵

Este manifesto, que não está inteiro escrito no romance, seria uma defesa da nova estética criada pelo grupo, o paisagismo. Esta estética era muito debatida, sendo comparada às tendências européias, ridicularizando a arte nacional (apelidada de “indígena” por Camilo), atacando a Academia, porém esta nova concepção nunca é definida, nunca é nomeada, apenas sugerida pelo Impressionismo francês. Assim, o manifesto de Camilo acaba se tornando um chamariz.

“Zut, este simples vocábulo, por mais frívolo que pareça, resume uma revolta; é uma divisa de Cruzada. Nascido da ruidosa alegria da mocidade, silvaúdo entre um assobio de corrimaça, e a gargalhada de um ridículo, será como a onda do poeta do *Année. Terrible* – fluxo marítimo cuspidado à praia, mas, de imprevisto, tornando-se dilúvio...”²⁶⁶

Neste artigo Camilo cita Victor Hugo. Mesmo brincando com o nome do livro *L'année terrible*, separando-o com um ponto, Camilo lembra a sociedade a perseguição de Napoleão

²⁶⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 120.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 120.

III a Victor Hugo, obrigando o poeta a se retirar de Paris, e mesmo afastado, ele continuou a fazer suas críticas onde quer que estivesse.

O jornalista queria tanto que o grupo se unisse que aceitava qualquer coisa que os animasse a trabalhar, inclusive a mudança de nome de *Insubmissos* para *Zut*, acompanhando o pedido de Agrário.

O artigo incentiva o grupo a tomar atitudes defensivas e propagadoras; Alves Pena apresenta a primeira iniciativa: sujar com excrementos os quadros de Le Grand. Camilo queria que o grupo tivesse suas manifestações, mas não concordava com atitudes ofensivas ou vulgares, como a de Alves Pena, pois sabia que em breve a sociedade se voltaria contra eles de uma maneira mais do que agressiva, disciplinária.

No lugar de ataques a outros artistas, Camilo propõe uma exposição que fizesse seus nomes serem conhecidos pelas pessoas, como os *refusés* fizeram em 1863. Eles abraçam a idéia da exposição independente.

Como Camilo não era artista, ele se encarregou de visitar e conhecer os trabalhos dos *Insubmissos*. Entretanto, neste percurso ele se depara com uma dura realidade para o grupo: apesar de se sentirem injustiçados, a maioria dos artistas não estava preparada para uma exposição. Camilo não tem coragem de lhes revelar isto, então finge que tudo está bem, procurando uma maneira paralela de resolver este problema.

Ao se deparar com a frustrada exposição, Camilo se angustia, começa a sofrer *spleen*, enquanto Agrário está sumido há oito dias e os outros estão decepcionados com o destino do grupo.

Camilo se depara com um duro golpe: a aparição de Telésforo. Para o jornalista, este pintor é fruto de regras e técnicas, sem paixão pelo que faz, ou vontade de transcender a arte que apresenta. Porém, para a maior decepção de Camilo, alguns rapazes do grupo questionam se

Telésforo seria tão ruim, o que mostra que o grupo não tinha um pensamento direcionado e seus membros não possuíam instrução suficiente ou no mesmo nível.

Camilo acaba cedendo, em parte, sua compreensão do trabalho de Telésforo, mas para ele, o pintor acadêmico só tem valor porque o país não tem outro para apresentar em seu lugar, assim, Telésforo tem sucesso por não haver outro artista que concorresse com ele ou por nenhum outro ter a proteção imperial, como ele tem.

Ao discutir valores dos artistas, Camilo e Sabino lembram-se de Cesário Rios. Então os dois convencem o grupo a procurar o apoio de Cesário Rios.

Ao conversar com Cesário Rios e tentar convencê-lo a participar do grupo, Camilo se decepciona com o escultor, pois este abandonou a independência artística para cumprir encomendas do Governo, como se fosse um membro da Academia. Cesário não percebe esta queixa de Camilo, pois para ele a arte é uma manifestação única, independente de onde venha, de quando surja ou de quem a procure.

Durante a visita a Cesário Rios, surge Silvério, um homem do Governo que era amigo do escultor. Este respeita o trabalho de Rios, mas trata os *Insubmissos* com desprezo e a Camilo com falsa amabilidade.

Quando o *Zut* começa a ganhar espaço, Telésforo inicia sua vingança, recebendo o auxílio de Feliciano e Costa Vargas, um crítico que escrevia para os jornais e defendia a Academia e suas decisões. A partir destes contatos de sua futura candidatura para controlar um órgão do Governo, Telésforo prejudica o *Zut* (*Insubmissos*). Neste momento todos do grupo são prejudicados.

Camilo foi um exemplo desta represália, sendo o mais atingido, pois devido aos contatos de seu chefe, o editor da *Folha*, ele perdeu o seu emprego.

O rapaz [Camilo] se aproximava, n'uma lentidão de abatimento. Emergira da sombra d'uma grande casa fechada, e logo a viva chama dos faróis de duas portas de modista banhou-lhe por inteiro: o seu rosto parecia mais macilento, mais afadigado; os fios pendentes do seu bigode, que crescera e

se avolumara ultimamente, envelheciam a sua doce fisionomia de tuberculoso romântico, espiritualizada pelo vago olhar doentio e queixoso. Já se lhe notava privações ocultas, íntimos suplícios de existência necessitada, [...].

Franklin saiu ao seu encontro, febricitante por lhe ouvir a resolução, porém ele encolheu os ombros: – “Que fazer? ... Tudo perdido. A Academia estava com a força, tinha a imprensa, tinha a sociedade, tinha o governo.”

[...]

– E a *Folha*?

– Pôs-me no andar da rua.²⁶⁷

Com a demissão de Camilo, o grupo é silenciado e perde sua chance de resposta a partir da imprensa.

Agrário ajudou o grupo a dar os primeiros passos, mas os abandonou, partindo para fazer seu curso na Europa. Assim como Baudelaire incentivou Manet a produzir seus quadros e criar uma nova tendência, Camilo não abandona Agrário, insistindo para que este não desistisse de sua arte.

Sem emprego, sem perspectivas, Camilo espera encontrar esperanças em seus companheiros, mas apenas Franklin e Sabino o apóiam e o procuram para futuras decisões. Assim, Camilo sente o *inverno*²⁶⁸ se aproximar.

Desiludido e vivendo *spleen*, Camilo vai procurar sua mãe, única pessoa que nunca o abandonou. Nesta volta para casa, ele descobre sua fraqueza perante as mulheres, pois uma moça, em um bonde, oferece-se a ele e ele não sabe o que fazer ou como abordá-la, o que mostra sua excessiva timidez e falta de habilidade social.

Ao chegar à casa de sua mãe, ele se lembra de um grande dilema em sua vida: seu pai. Buscando estas memórias, Camilo percebe o quanto deveria valorizar sua mãe, pois esta enfrentou todo um costume para ser feliz e fazer seu filho tão satisfeito quanto fosse possível.

²⁶⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 177-178.

²⁶⁸ Ver *Simbolismo em Mocidade morta*, trecho deste trabalho.

Morando com a mãe, Camilo decide esquecer o grupo e todo o tempo que perdeu ao lado de seus colegas. Neste momento reencontra Agrário, que vivia com Henriette em uma pensão ao lado de um porto.

Agrário é extremamente gentil, acolhendo Camilo em seu apartamento e tratando como um irmão, permitindo inclusive que ele ficasse sozinho com Henriette, sem se importar com o que os outros diriam. Isto tudo incomoda Camilo, uma vez que ele começa a se interessar pela francesa.

Camilo enfrenta um novo dilema: deixar de ver seu amigo e respeitá-lo ou ver Henriette e se entregar a esta paixão.

Frequentando a pensão, Camilo conhece Heráclito, homem mais velho que o desafia sempre que pode, pois, também interessado em Henriette, quer tirar Camilo desta disputa.

Agrário parte em sua viagem, deixando um bilhete que incomoda Camilo, revoltando-o com a maneira que Agrário o tratara em relação a Henriette. Entretanto, acaba esquecendo, ao perceber que poderia ter Henriette só para si.

Então Camilo rouba o único bem de sua mãe, um anel que ela usaria para pagar seu enterro, o vende para pagar as contas de Henriette, abandonada e febril. Durante este tempo, Heráclito também aproveita para se aproximar, o que incomoda muito a Camilo.

Os dois, Camilo e Heráclito, competem pela atenção de Henriette, que não quer Camilo, mas que, sem identificar possível amante mais jovem que Heráclito, acaba o aceitando. Mas não há tempo de existir qualquer coisa entre eles, pois Camilo discute com ela, eles se despedem e Henriette nunca mais o escreve: Camilo acaba sem o anel e sem a francesa.

Mais uma vez abatido, Camilo decide procurar os amigos, encontrando apenas Alves Pena, já morrendo, Sebastião Pita, enlouquecendo e apanhando em plena Rua do Ouvidor, Franklin e Sabino, que ainda tinham esperanças de reerguer o grupo.

Camilo tenta se distrair com os amigos, mas espera ávido uma carta de Henriette, que não lhe escreve mais.

Cansado de esperar, Camilo vai até a pensão e encontra Henriette e Heráclito, juntos. Este golpe foi definitivo para o jornalista.

Sem os amigos, sem a mulher que ama, sem seu trabalho, Camilo descobre o quanto perdera de sua juventude, ele representa sua mocidade morta.

O ARTISTA:

É curioso, e ao mesmo tempo natural, que os personagens fixados por Gonzaga Duque sejam, na sua maioria, artistas, principalmente pintores. A explicação está não só nas tendências espirituais de Gonzaga Duque o arrastarem a viver nos arraiais dos pintores de sua geração, como no fato dele também ter sido pintor.²⁶⁹

Tendo início ao ano de 1885, *Mocidade morta* não levanta grandes discussões histórico-sociais, como a abolição da escravatura, ou a implantação da República, assuntos debatidos pela juventude brasileira da época de Gonzaga Duque e de alguns dos importantes membros da sociedade do período de 1865 (os autores românticos). A história retratada como pano de fundo é a do estudo da arte brasileira e o que seus artistas enfrentaram para sobreviver. Isto faz de *Mocidade morta* um romance de cunho estético e de linguagem metalingüística: a estética (romance) discutindo a estética (concepções artísticas).

Neste universo, se um pintor quisesse sobreviver dos resultados de sua criatividade e técnica, e não de encomendas de retratos, deveria filiar-se à Academia ou possuir um tutor extremamente rico que faria os contatos certos e providenciaria os cursos na Europa, gerando um profissional de valor indiscutível (ao menos de acordo com os conceitos da sociedade brasileira do século XIX).

²⁶⁹ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 103.

As exposições eram feitas segundo os moldes da *Academie de Beaux-Arts*: o júri acadêmico escolhia as obras que participariam das exposições; era formado por mestres e cada um deles tentaria defender seu pupilo, porém, se devesse favores a um colega, deveria votar em outro artista²⁷⁰.

Os *recusados* (que perdessem a competição, fossem esquecidos pelo júri, ou nem chegassem a participar da exposição) deveriam adequar-se aos gostos acadêmicos ou procurar outras formas de sobrevivência – como a xilografia, por exemplo. O livro nos dá este exemplo: Forjaz, xilógrafo respeitado entre os jovens artistas rebeldes, tentou a carreira de escultor, não conseguiu a aprovação necessária, chegando a passar fome; para sobreviver, aprendeu a xilografia e conseguiu sustentar-se, até mesmo constituir uma família e, com o passar do tempo, montou seu próprio *atelier*.

Antônio Forjaz era resultado do seu próprio esforço, a energia vencedora d'uma vontade. Saído da sua aldeia beirã, [...], tomara rumo às areias faiscantes das praias brasileiras para tentar a posse do sonhado futuro dos *comendadores*; mas, refratário à especulação comercial, meteu-se n'uma oficina tipográfica e des'logo começou a ensaiar xilografias, [...] em pouco tempo as suas gravuras satisfizeram exigências industriais de que resultou para ele larguezas de bem-estar.[...]²⁷¹

Neste *atelier* próprio, Forjaz ajudou artistas que estivessem passando por momentos de desespero e necessidade: “[...] O seu *atelier* abriu-se a todos os artistas desprotegidos e necessitados, porque obtinham no desenho das madeiras os recursos para fugir da fome; [...]”²⁷²,

Camilo, sabendo da iniciativa de Forjaz de ajudar os desamparados, procura o xilógrafo para que juntos montassem uma revista, defendendo os ideais impressionistas, mas Forjaz não aceita, por temer perder suas encomendas e sofrer com a fome.

²⁷⁰ REWALD, John. *História do Impressionismo*.

²⁷¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 156.

²⁷² *Ibidem*, p. 156.

[...] Seria uma publicação de valor, onde o amigo Forjaz teria margem para demonstrar os seus méritos de xilógrafo... E não estava o amigo Forjaz por largar uns cobrinhos para a tentativa?

Forjaz coçou a barba sob o queixo, ponderativo e grave – “É dinheiro perdido!... Nesse país o que se quer é isto que estou a fazer, grosseria, cousa de comércio...”

[...]

– Só mais tarde, só mais tarde, Sr. Prado, poderei dar-lhe resposta. Por enquanto as cousas vão mal, vão muito mal. E, creia, sinto que lhe não possa prestar desde já o meu apoio, porque me tenho na conta dos seus mais exaltados admiradores. Creia.²⁷³

Porém nem todos tinham a iniciativa de Forjaz, que fez uma clientela e soube atender as exigências do mercado.

Tudo que fosse feito neste meio exigia dinheiro e badalação: bons contatos em jornais prometiam boas divulgações das exposições; boas exposições renderiam entrevistas exclusivas e propaganda positiva para os jornais, ou seja, todos desejavam manter suas vantagens e promover seu próprio sucesso e o artista era mais interessado em vender sua imagem do apresentar uma arte que se destacasse das demais, enquanto os jornais se esforçavam para vender seus números, mais de uma edição, e não em oferecer informação de qualidade ou novas discussões sociais: ele perdia sua função de veículo de informação confiável e indispensável para se tornar produto.

Outro exemplo de artista desprovido de recursos e apoio é Sebastião Pita, pintor e amigo de Camilo: seu quadro, *A Partida de Colombo*, também era um momento histórico, tipo de pintura muito valorizado na época, que seguia os padrões exigidos.

O Sebastião Pita, um pobre artista, que cristalizava a sua mania de pintor histórico em ambições de irrealizável sucesso, chegou-se ao grupo. Trazia um enorme embrulho chato debaixo do braço, aconchegado ao corpo.

– Que geringonça é esta, ó Pita?

[...]

– É a *Partida de Colombo*...²⁷⁴

²⁷³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 162-163.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 76-77.

Já os que possuíssem dinheiro e bons contatos teriam sempre mais dinheiro e mais contatos. Gavasco é um exemplo: estudou na Itália, trouxe sua arte para o Brasil, chamando a atenção daqueles que se vislumbravam com tudo o que não fosse brasileiro. Seus quadros eram expostos na Rua do Ouvidor, um dos principais pontos da elite cultural do país, e comprados por condes e comendadores que procuravam suas telas pelo nome Gavasco, não pela arte oferecida.

Iam descendo para a Ouvidor. [...]
[...]
Afinal, romperam por um acanhado corredor de fotógrafo, penetraram numa sala que abria duas janelas para a rua.
Uns graves senhores, impertigados na correção de seus vestuários, entretinham-se com a análise d'um quadro, [...]
Imediatamente, jogando o *sombrero* para uma cadeira, o artista abandonou o braço do companheiro: “Tem paciência. Já volto. Vou falar ao conde de Sabugal, ao comendador Monteiro...”
E fez rumo para o solene grupo, com ambas as mãos estendidas, agradecido e exclamativo.²⁷⁵

Ele, como artista, não dava valor ao próprio esforço, chamando sua exposição de *quitanda* e seus quadros de *agrião*, traduzindo sua obra em mercadoria, em produtos simplórios, comuns.

– Mais um vendido! O conde comprou aquele, o que está no cavalete. Um conto e quinhentos, entrando os trinta por cento da comissão. Foi de graça. Não concordas, hein?
[...]
– É o pior *agrião* que tenho na “quitanda”.²⁷⁶

Há outro caso: para vender seu quadro e não perder dinheiro de dois compradores interessados, ele divide uma de suas telas em duas partes desiguais para poder vendê-lo a dois *amadores* diferentes.

– Mas, perguntou-lhe o outro, onde está o quadro grande, o famoso panorama de Itapuca?
[...]
– Fui obrigado a dividi-lo em duas partes.
Camilo deixou cair o queixo, estupefato.

²⁷⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 218-219.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 220-221.

– Sim, fui obrigado a dividi-lo em duas partes – afirmou Gvasco e contou, com ufania, os pormenores – “O quadro era, na realidade, muito grande. Desejava *empurrá-lo* para o governo, mas tinha encontrado má vontade, o dinheiro andava escasso, as finanças comprometiam tudo. Nesse *mezzo* tempo apareceram dous amadores ricos, que mostravam disposição para adquirir a obra; não o faziam, porém, por motivos discordantes: um ficaria com o quadro se ele lê limitasse ao rochedo, outro contrariava esta simpatia, desejava a parte oposta à pedra de Itapuca. O negócio era grave. E o momento melindroso. Entrei a pensar. Perder a ocasião seria estupidez. *Che cosa poteva io fare?* E de que maneira aproveitaria esta oportunidade, se o quadro era um panorama, e cada amator simpatizava com uma determinada parte?... *Allora*, lembrei-me de que, em pequeno, me ensinaram a história de duas mulheres, ambas pretendendo ser a mãe duma *piccola* e, como não se entendiam nas razões, foram ao rei... *et coetera*. Você sabe o resto... Fiz, pois, como o rei David...

–... O rei Salomão – corrigiu Camilo.

[...] cortei a tela pelo meio, exatamente pelo meio. Por esta forma coube a cada qual a parte de seu agrado. [...]²⁷⁷

Gvasco desrespeita o próprio trabalho, o que deixa Camilo indignado, pois o pintor deixa claro o seu real interesse: o dinheiro dos consumidores. Estes, chamados de amadores, não estavam interessados na arte, na paisagem, queriam o adorno, a parte do panorama que mais lhes agradara, ignorando o todo do esforço do artista.

O pintor estende a conversa com Camilo por achar que o jovem ainda era jornalista da *Folha*. Ao descobrir que este fora demitido, Gvasco o enxota da exposição.

[...] Em que jornal trabalha?

– Em nenhum.

Camilo notou o resfriamento brusco do paisagista, [...]²⁷⁸

Nesta mesma exposição, Camilo se depara com outros pintores aceitos pela Academia: Silviano, Feliciano e Telésforo.

Silviano é um pintor que se cansou dos quadros históricos, que lhe renderam muito dinheiro, e pensava em partir para um ramo novo: a literatura.

Feliciano pintava natureza morta, o que os outros pintores apelidavam de *saladas*. Era amigo de Telésforo, presenciando o ataque do *Zut* na exposição dele, ajudando-o em sua vingança:

²⁷⁷ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 221-222.

²⁷⁸ *Ibidem*, 222.

Feliciano também liga para seus contatos na imprensa, um deles o chefe de Camilo, denegrindo a imagem já prejudicada do grupo dos *Insubmissos*.

Telésforo também é um personagem que merece análise. Recém formado na Europa, cujo curso foi pago pela Academia²⁷⁹. Diferentemente de Gvasco, que tratava os próprios quadros como mercadorias, Telésforo se identificava como um pintor diferenciado, digno de respeito e admiração, tanto que aceita a direção da Academia²⁸⁰, denominando-se um mestre da arte brasileira: “[...] Telésforo de Andrade, dignitário da Rosa, palma da Academia de França, resplandecente de várias nobilitações estrangeiras, [...]”²⁸¹,

Porém, por vingança ou por medo de novos atos destemperados, evita a entrada de qualquer membro do *Zut* na Academia.

Há outro tipo de artista presente no romance: aquele que não tem dinheiro, não tem contatos, mas tem um talento indiscutível. Este artista é apresentado na figura de Agrário.

Agrário Miranda começava a sua carreira de artista com o sucesso de uma preterição no concurso de *viagem*. Mas, por infelicidade a excelente ocasião de cobrir-se com simpatias públicas, pelo vozear dos protestos, perdera-se no inesperado luto que a morte de um protetor lhe trouxera, deixando a sua vida entregue aos insuficientes recursos com que as canseiras de seus pais, do fundo provinciano de uma lavoira mesquinha, coadjuvavam-o n’aprendizagem acadêmica.²⁸²

Jovem pintor de família provinciana, Agrário possuía todas as chances de sucesso: tinha um, protetor, estava na Academia e era talentoso. O que ele não esperava é que uma das vantagens, o protetor, se acabasse, levando consigo sua glória. Sem o protetor, não havia dinheiro e, por conseqüência, não haveria Academia.

²⁷⁹ Sua trajetória durante o romance lembra a de Victor Meirelles ou Pedro Américo, pintores que existiram e que eram admirados pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

²⁸⁰ Este fato é mais um golpe para o grupo: depois de aceitar a direção da Academia e ser humilhado e incomodado pelo *Zut*, Telésforo jamais permitiria a participação de qualquer um dos membros do grupo de Agrário em sua Academia, o que acaba definitivamente com as ambições dos jovens revoltados.

²⁸¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 21.

²⁸² *Ibidem*, p. 43.

Ao conhecer Camilo e os *Insubmissos*, Agrário encontra uma oportunidade de fazer sua arte sobreviver.

Enquanto o grupo planeja sua aparição, Agrário tenta manter sua independência. Pede então abrigo para seu primo, Melo Castro. Neste período, o jovem pintor depende de encomendas para ter o mínimo de dinheiro. Antônio Forjaz o ajuda: “Dias depois Agrário tinha conseguido com um xilógrafo, o Antônio Forjaz, a salvadora encomenda de ilustrações para uma edição de luxo, e por este socorro pôde coibir os excessos de sua “miséria”.[...]”²⁸³”

Durante as discussões do grupo, ouvia os elogios de Camilo e planejava sua vingança, misturando os desejos dos *Insubmissos* com seu despeito de rejeitado.

Agrário conhece Henriette, uma francesa, vizinha de janela, que lhe tira a concentração e faz com que ele abandone o grupo. Neste momento, Melo Castro, que o tempo todo o censurava²⁸⁴, reprova sua atitude de insistir em sua arte e fugir com a mulher de outro homem. Agrário é humilhado pelo primo e pela Academia, que até acreditava em seu valor e lhe oferecera um curso na Europa, mas lhe arrancara tudo isto depois da perda do dinheiro do tio. Mas o valor de Agrário está em sua arte, cujo potencial é identificado por Camilo, amigo que vê nele a figura exemplar do grupo, aquele que barbarizaria a Academia, o mestre do impressionismo brasileiro, o Manet indígena.

Depois de tudo, Agrário consegue uma viagem de estudos para a Europa, abandonando Henriette aos cuidados do amigo jornalista.

Mesmo participando de um grupo de resistência, o que Agrário realmente queria era o reconhecimento acadêmico, que surge com a viagem do final do romance.

No romance também surge a figura de Cesário Rios, escultor que possuía um *atelier* próprio²⁸⁵, mas não tinha dinheiro para se sustentar ou combater a doença que o consumia, a

²⁸³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 63.

²⁸⁴ Para Melo Castro, a profissão pintor era uma desculpa para se ser um vagabundo e possuir dinheiro e aprovação social, não tendo dignidade.

tuberculose (o personagem é descrito como tísico, característica demasiadamente relacionada com os doentes de tuberculose da época).

[...] Tinham-n'ó tomado por ídolo porque necessitavam de alguma admiração e o escultor, até ali vivendo no seu *atelier*, desiludido, reumatizado por um grande dissabor de sonhos extintos, representava o obscuro orgulho de um convicto. Mas, visivelmente a sua persistência descambava para a improficuidade, posto que fossem confiados e incessantes os seus esforços criadores. [...] ²⁸⁶

Para seguir independente, Cesário tinha que cumprir uma série de encomendas além de seus trabalhos separadamente expostos.

A veneração que teciam em torno do seu nome era mais um acinte à gente d'Academia que entusiasmos por sua obra. Cesário Rios constituíra-se um protesto contra as facções viva só, quase como um sinobita, sobranceiramente desdenhando da intimidade dos *aceitos*. Durante a existência do Costa Barbosa, que fora o *laureado* professor d'escultura, os gessos acadêmicos sofreram sempre confrontos irritantes; ainda hoje a sua respeitabilidade de artista idoso e “prêmio de viagem” ameaçava pretensões oficiais e notoriedades fáceis. Sobre isso, Cesário Rios possuía uma qualidade simpática ao exagero nativista dos moços [...] ²⁸⁷

Os *Insubmissos* admiravam Cesário Rios por seu histórico de participação na Academia e por sua independência posterior, criando seu *atelier* e adquirindo clientela para suas obras. Mesmo afastado da Academia, sua figura é marcante e respeitada, sendo citado para trabalhar como professor.

Cesário era um exemplo de resistência para os *Insubmissos*, pois ficara com a Academia até conseguir seu *atelier* e depois criara sua própria arte. Mas, doente, ao fim de sua carreira, exhibe a escultura de Auguste Comte, mestre do positivismo:

[...] ao centro, sobre a peanha, uma pequena moldagem francesa, de corte clássico, do busto de Augusto Comte, alvo de gesso, muito sereno com seu rosto liso de pároco e o olhar indefinido, vazio de pupilas. Por cima de sua cabeça, respeitando a curva das auréolas e das inscrições solenizadoras,

²⁸⁵ O que era considerado o máximo de independência artística oferecida pelo meio artístico na época.

²⁸⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 140.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 140-141.

sobressaía o lema positivista escrito a giz, com meticulosidade gráfica, n'um cuidado de mão que acariciava: “Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim.”²⁸⁸

O Positivismo defendia uma postura regrada, baseada em obediência e superação. Os *Insubmissos* procuravam a superação, mas não de si mesmos, e sim da Academia. Quanto à obediência e às regras, eles não acreditavam muito neste quesitos, desejando criar suas próprias regras e segui-las como fosse conveniente.

Encontrar este busto no *atelier* de Cesário não foi grave, mas o narrador insinua que aquilo foi feito com amor, com cuidado, o que nos pode indicar que no fim de sua vida, já doente, o escultor perdera a fé nas mudanças, desejando fazer o que os outros já faziam: seguir as regras.

Sabino é outro personagem que merece ser lembrado, pois era fiel ao grupo, talentoso, mas sofria preconceito por ser mulato: não conseguia alunos, nem encomendas, e via nesta união com Camilo e Agrário uma oportunidade de ganhar a vida com sua arte. Torna-se um exemplo de resistência racial.

Apresentando estes personagens, Gonzaga Duque desejava mostrar o quão descontrolado e egoísta estava o meio artístico brasileiro: a falta de valor que os artistas davam às próprias criações, aos interesses econômicos que moviam a Academia e os meios de divulgação, a ignorância do povo que não possuía julgamento próprio, a falta de acompanhamento e estrutura dedicados ao artista desamparado financeiramente.

Para reforçar esta idéia dos artistas abandonados pela Academia e desprovidos de apoio financeiro, ele retrata a história do *Salon des Refusés* através dos *Insubmissos* – com a esperança de fazer com que os leitores percebessem que o que foi possível aos artistas

²⁸⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 144.

franceses não seria possível aos brasileiros enquanto enfrentassem um sistema fechado a tudo o que fosse novo.

O CRÍTICO DE ARTES E O JORNALISTA

Assim como as diferentes figuras do artista, *Mocidade morta* também oferece mais de uma figura de crítico.

O primeiro exemplo é o personagem principal, Camilo, pois era conhecedor da arte e de sua história. Ele fala muitas vezes da arte grega e seu culto aos deuses²⁸⁹ e ensaia escrever um romance baseado nestas coisas.

[...] E foi dizendo e foi narrando a sua história, [...] reconstruía épocas com precisão de pesquisas e notas – Ora lembrava-se de frases inteiras da criação d’Afrodite de Cnido, em Eleusis, por um dia festivo do Boedromion... Já o Hierofante, um ancião da ilustre família dos Eumolpidas, da Ática, fechara os lábios... [...]
[...] Filhos de Atenas, ostentando clâmides, passeiam aos pares, recordando Homero; [...] Tribadas loiras de Lesbos permutam idílios entre si, [...]
– Viriam todos os detalhes, os mais insignificantes, das festas gregas, reconstruindo a época – explicava Camilo. – Seria uma regressão histórica...²⁹⁰

Percebe-se que Camilo pesquisou muitas coisas até chegar nestes dados, mas inicialmente este seu romance é uma mistura de figuras gregas, como unir Homero com as mulheres de Lesbos, ou a criação de Afrodite e a figura de Hierofante.

Ele luta contra os grupos já viciados pela política social que envolve a propagação da arte no país e enfrenta as manobras da Academia e dos jornais, expressa seu pensamento de forma destemida e também por defender um grupo menor e marginalizado, apresenta-se como um incômodo, como um inconveniente, logo, torna-se vítima dos acordos e favores entre os críticos e os artistas reconhecidos, sendo demitido, sofrendo o resultado do contato de seu

²⁸⁹ Isto o aproxima de Gonzaga Duque, também apaixonado pelas mesmas coisas.

²⁹⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 92-93.

chefe, o editor do jornal, com um o pintor mais famoso no momento, Telésforo, cuja exposição fora atacada pelo *Zut*.

Depois deste incidente, Camilo não desiste de defender o Impressionismo, buscando Forjaz para que juntos fizessem um periódico sobre as novas tendências artísticas.

Camilo espichou o lábio, retorquiado com igual desdém, mas bem depressa esbarrou n'uma imperativa recusa de publicidade a um folhetim sobre o *impressionismo na pintura*, em que o nome de Agrário flamejava como bastão dos cavalheiros de saio escudado nos pelos das távolas.

[...] [Camilo] pensou em obter do gravador Forjaz o apoio pecuniário a uma publicação periódica, no gênero panfleto ou revista, em que pudesse escrever independentemente, desacorrentado do ferro das concessões e plantando a haste incurvável do seu galhardete revolucionário em anúncio de hostilidades abertas.²⁹¹

Isto mostra que muitas vezes para se sobreviver em um meio governado por favorecimentos, deve-se seguir a mesma política ou optar pelo silêncio.

O momento que comprova que Camilo é um exemplo de defensor de um grupo de artistas marginalizado é o manifesto²⁹² que escreve em nome dos *Insubmissos*.

Este serviu para que as pessoas soubessem que existia uma nova tendência surgindo no país, mesmo que esta ainda não fosse identificada por um nome ou apelido.

Porém, mesmo propagando e defendendo o grupo, Camilo não impede que o grupo se dissolva e o abandone, pois no momento mais crítico (o golpe de Telésforo) os membros do *Zut*, com exceção de Sabino e Franklin, procuram seus próprios interesses, afinal ninguém queria sofrer a represália que Camilo sofreu.

[...] Pouco depois os dous desceram a rua, deixando Camilo e Sabino encolhidos nos portais, sem palavras, absortos.

– E o *Zut*, seu Camilo?

[...]

– Ora!... Foi-se... [...] ²⁹³

²⁹¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 155-156.

²⁹² O manifesto é citado, mas não há representação sua no romance.

²⁹³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 227.

Mesmo depois do sofrimento pela loucura de Sebastião Pita, ou pela morte de Alves Pena, Camilo tenta mais uma vez unir o grupo, mas desta vez o único que permanece animado é Sabino.

[...]Passos a diante, à porta d'*Havanesa*, encontrou o Sabino e o Franklin.[...]

[...] Para se distrair [Camilo] entrou em palestra com Sabino. Quis saber do que ele fazia.

– Sofro, agonizo... mas hei de tentar enquanto puder!

– E você, Franklin?

O rapaz encolhera-se ao portal, a ameigar o buço tardio; teve um movimento entediado, de ombros:

– Não penso mais *nisso*... Acabou-se.

– E os nossos entusiasmos!... Recordam-se?...

Sabino abanou a cabeça afirmando. Calaram-se. [...] ²⁹⁴

Assim, Camilo se depara com a solidão e a descrença geradas por sua teimosia e utopia.

Em *Mocidade morta*, há outro exemplo de crítico jornalístico: é Lorival.

[...] O curto bigode, apenas mediocrementemente peludo nos talhos da boca, dava-lhe ao pequeno nariz afilado um retraimento característico das narinas, como se aspirasse, desagradavelmente, um cheiro enjoativo e, sob o maxilar, falripas lanígeras, retorcidas em duas pontas mefistotélicas, rompiam a dureza do queixo largo.

[...]

[...] Solteirão, e boêmio à sua maneira, ganhando o bastante para uma existência meã, empregava as sobras dos seus vencimentos n'aquisição de modesta coleção de arte, que ele farejava e catava por todos os belchiores, regateando com impertinência para a posse de tudo quanto lhe parecia valioso e original. Esta agradável e inofensiva monotonia atraiu-lhe a camaradagem dos artistas, aos quais prestava o apoio da sua pena de folhetinista e crítico-amador. ²⁹⁵

Personagem de caráter maléfico, pois articula suas amizades segundo seus interesses políticos.

Apresenta-se como um mero amador de arte e compulsivo comprador de telas, Lorival era um homem já amadurecido no meio artístico, possuía seus contatos e graças a eles conseguia descontos em suas aquisições.

²⁹⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 311.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 157-158.

Esta citação transmite algumas idéias interessantes: este crítico acompanhava os artistas e suas produções, adquirindo seus quadros por precaução; se o artista ficasse famoso, tinha uma obra e o contato, caso o contrário, seria apenas mais uma peça de coleção.

A outra curiosidade é o adjetivo *mefistotélica*. A partir dele, o narrador nos dá pistas que mostram quem Lorival realmente é: ele é descrito como uma pessoa pegajosa, rançosa e *mefistotélica* (adjetivo usado por Gonzaga Duque para os personagens que se revelariam maléficos para Camilo, lembrando o personagem Mefisto, demônio que perseguiria Fausto).

Lorival também trabalha para um jornal carioca, mas tem uma postura diferente de Camilo: enquanto os outros críticos eram partidários declarados de algum pintor acadêmico ou como Camilo que defendia uma concepção inovadora, ele elogiava e defendia quem lhe interessasse no momento.

O caso do *Zut* interessou-o. Ele se lhe referia com expressões simpáticas, a confessar que fora dos que, a princípio, embasbacaram com o *termo*, achando-lhe, contudo, um sabor boêmio e algazarrento; depois os seus ossos ringiram desengonçaram n'uma tétrica macabrice, ao ritmo da dança de Saint Saens, mas por crises de gargalhadas com o susto de Telésforo e a caricata oscilação dos sarrafos pintados no *Panteon*... E, não sabia Camilo que Telésforo andara de redação em redação a queixar-se da ofensa?... Pois fora. [...] ²⁹⁶

Diante de Camilo, ele afirma que o *Zut* lhe causara curiosidade, que fora injustiçado, que merecia uma chance de defender seu paisagismo e que Agrário era um gênio, que deveria ser incluído nos nomes respeitáveis da arte brasileira.

Ainda para agradar Camilo, ele faz críticas ferozes a Telésforo, inclusive acusando-o de plágio de outros pintores.

[...] e saiu o Lorival com outro argumento que fazia desconjuntar, estalar a reputação de Telésforo. O grupo dominante que o conselheiro Costa Vargas dissera “a mais grandiosa criação que jamais o engenho humano deu forma objetiva na superfície do painel”, não passa de flagrante reprodução da *Batalha d’Austerlitz*, de Gerard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Philippoteaux. [...] ²⁹⁷

²⁹⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 158-159.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 161.

Nesta citação, Lorival comenta os grupos de obras de Telésforo, defendendo que seus estudos afetaram sua criatividade ao ponto de copiar os mestres franceses. Também aparece, mais uma vez, a figura de Costa Vargas, um homem de influência no meio jornalístico reconhecido como um dos maiores críticos de arte no momento.

Ao ouvir estes comentários sobre o Costa Vargas e seus elogios para as possíveis cópias de Telésforo, Forjaz, que participava da conversa, tenta amenizar a discussão entre Camilo e Lorival.

[...] A imprensa entende tanto de arte como eu de sânscrito. Não há muitos dias, encontrei o conselheiro Costa Vargas extasiado de admiração diante de uns quadrinhos da mais reles, da mais infame carregação de *bazar*, e o chefe deste nosso Camilo, que publicou dois artigos sobre as decorações da capela Sistina, perguntava-me, uma ocasião, o que vinha a ser pintura a *fresco*... Aí está o que vale essa cousa informe, pegajosa e incolor que se chama crítica de Belas-Artes no jornalismo indígena. [...]²⁹⁸

Para Lorival, a imprensa brasileira está despreparada para avaliar as obras plásticas do país, uma vez que os seus maiores representantes não têm noções básicas de pintura, como o comentário feito pelo chefe de Camilo, que não sabia o que era um *afresco*, tipo de pintura decorativa; mesmo não tendo um conhecimento aprofundado em artes plásticas, ele silencia Camilo e seu folhetim sobre Impressionismo.

Outra curiosidade é a repetição do termo indígena, até então usado apenas por Camilo. Isto demonstra duas possibilidades: ou era uma gíria que criticava as coisas brasileiras ou um termo dos críticos de arte para o que fosse brasileiro e principiante.

Entretanto, Camilo percebe a falsidade de Lorival quando eles encontram outro artista, valorizado no momento, Pais Ferreira, que chegava com um embrulho debaixo do braço.

[...] sacou do papel um quadrado de tela, cheio de figurinhas, sobrecarregado de cores, como páginas d'um álbum de *chromos* para a distração infantil.

²⁹⁸ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 161-162.

[...]

Olhavam com curiosidade: em metro quadrado de tela havia uma barra azul, chapada e crua; laivos alaranjados formavam a descida gradativa do horizonte pincelado de amarelo jalde, zebado de borrões roxos como cirrus crepusculares; uma linha quebrada em ângulos escurecia o fundo, depois era um verde desesperado, sem gama, e uma variedade de bichos, de traços negros a fingir espiques, troncos, ramarias... e pedras cinzentas, róseas, vermelhas, n'uma confusão irritante, n'uma dureza de recortes oleografados.²⁹⁹

Pais Ferreira era um pintor já consagrado e conhecido no meio acadêmico por seus quadros históricos e paisagens científicas. Na citação acima é descrito o quadro que ele gostaria de expor e que, segundo ele, era uma reprodução fiel da fauna e flora brasileiras. Mas, pela descrição oferecida – não é possível determinar se é de Camilo ou do narrador –, as cores não foram combinadas com harmonia, não houve um cuidado verdadeiramente estético. Pais Ferreira descreve as plantas e animais do quadro com seus nome científicos, imaginando seu quadro como um registro da realidade, mas sua tela não é artística (não se seguirmos os padrões de Camilo).

Lorival revela-se quando faz reclamações sobre Pais Ferreira, quando ele e Camilo saem do *atelier* de Forjaz.

[...] mas Lorival não lhe deu ouvidos [a Pais Ferreira], arrastou Camilo para a escada, aos tropeços pelos íngremes degraus do *atelier*. Na rua estacou exagerado, aspirando ar livre, sob a luz doirada do sol e rilhando os dentes, transfigurando a caveira n'uma carantonha vingativa e possessa, disse ansiando:

– Rendo graças a Deus por não estar armado!... Senão... teríamos hoje uma tragédia – Pais Ferreira no Necrotério, Lorival nas masmorras.³⁰⁰

Ao ouvir seus comentários, Camilo conclui que tudo o que fora dito até aquele momento (os elogios dedicados a Pais Ferreira, a vibração quando o pintor anuncia sua decisão de se dedicar à Literatura) era mentira e que o apoio ao *Zut* de nada valia, que Lorival era mais um crítico que fazia política e que se interessava apenas por obter vantagens, mais do que defender suas idéias.

²⁹⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 169-170.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 174-175.

A MULHER

A imperfeita natureza erra sempre, mas errou muito na Mulher. Mais que nos homens, a animalidade têm nos recônditos desses artificializados, preciosos seres, os impulsos indômitos das feras quando em épocas. Eles trazem no âmago do corpo uma tuberosa envenenada – a corola lúbrica do útero, que lhe comunica a tormentosa agitação dos infernos...³⁰¹

A figura feminina em *Mocidade morta* inicialmente é uma: a mulher carnal e acessível. Porém, esta mulher acessível possui mais de uma representação: a que se deixou levar por um impulso sexual e a que usa o sexo para sobreviver.

Diferentemente dos outros autores do século XIX, cuja postura condenava o comportamento da mulher sexualmente livre, Gonzaga Duque não a reprime por viver seus impulsos.

Para Camilo, a cortesã é indicada como uma representante da deusa Afrodite, que, na sua visão, propagava o amor e a sexualidade bem vividos, sem o descontrole de Baco.

[...] A única prostituta que ele compreendia ostentando o vício, era a morta cortesã grega. “Essa, sim, para ele, era uma mulher!” E admirando-se os companheiros de lhe ouvirem esse extravagante *platonismo* posto n’abstração sensualista de um rememorar arqueológico, Camilo abriu a contar passagens do seu “livro” relativas às cortesãs antigas, [...]³⁰²

Para ele, a cortesã sabia viver e desenvolver sua libido sem remorsos ou falsos pudores, sem se reprimir como as outras mulheres, bem comportadas e castas, que se casavam virgens e que muitas vezes se recusavam a usar palavras que induzissem idéias sexuais, como *coxa*³⁰³.

A mulher que não tinha medo de conhecer seu sexo e escolhia o próprio parceiro é que era digna de felicidade e uma vida prazerosa, diferentemente das moças que eram casadas com os homens escolhidos por suas famílias, sendo destinadas muitas vezes a uma vida infeliz e frustrada.

Entretanto todo este liberalismo feminista dos ideais de Camilo tem uma origem: sua mãe.

³⁰¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 291.

³⁰² *Ibidem*, p. 91.

³⁰³ Esta discussão pode ser encontrada em MELLO, Gilda. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Acompanhando a trajetória do grupo, pode-se observar que no momento crítico de sua separação, Camilo, desempregado e desiludido, procura sua mãe e começa a fazer uma reflexão sobre seu passado familiar e se depara com um fato delicado: ele e a mãe são rejeitados porque ele não tem pai.

[...] Sentara-se, ainda com o chapéu à cabeça, a trocar palavras soltas com sua mãe. [...]

Afinal, não era tão desgraçado como se julgara... Restava-lhe, na solidão do seu viver, esta incomparável criatura que o martírio macerara, dedicação constante e terna, que ele embora deslembrando cuidados e afagos, lia na santificação da fisionomia, na cova violácea das órbitas, no descarnado extremo do corpo imagem esculpida pelo sofrimento com o escopro agudo das dores em uma harmonia dolente de ruína. Ah! bem ele sabia existir ali, nesta lembrança de uma beleza romântica, litanias desvairantes de um passado, [...]³⁰⁴

Sua mãe, apaixonada pelo rapaz com quem formalizava compromisso, não espera o casamento e se entrega ao noivo.

[...] Fôra uma paixão romântica, irresistível e flamante. Os seus dezoito anos líricos rescendentes e imáculos, transformaram-se, d'improviso, em tuberosa infernal e tentadora: [...] a fascinação dos devaneios ao ritmo dos *noturnos*, [...] escorrendo ardentias sonoras extravasadas d'alma; vieram os vôos silfidicos, estonteadores das valsas, [...] – como suspiros finais de gozo – em bilhetes perfumados; [...] todas as sedutoras, perversas, cambiantes magias mefistotélicas do Desvario... [...] essas garras enluvadas em carícias, que tinham escaldado as mãos dela, se abriram em esbanjamentos delirantes, roubaram-lhe com a virgindade, n'um rapto romanescos, [...] e uma vez esfalfado, saciado, empobrecido, repentinamente e n'uma esfíngica urdidura de cousas, arreventou o crânio no cano de um revólver, chancelando com o suicídio uma humilde carta de perdão.³⁰⁵

Por um empobrecimento repentino, este rapaz comete suicídio e a família a abandona grávida. Entretanto, a mãe de Camilo não se reconhece como uma mulher desonrada, pois foi amada e se entregou ao homem que desejava, tendo deste romance um filho, mas conseqüentemente teve que enfrentar toda a revolta da sociedade: rejeitados pela família, vistos de maneira prejudgada pela sociedade, mãe e filho tiveram que se isolar, morando em uma periferia:

³⁰⁴ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 190.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 192-193.

“Dias após ele nascia e essa desgraça, começada na desonra, terminada n’uma tragédia, afastara sua mãe da sociedade, levando-os, ambos, a uma dolorosa reclusão de luto.³⁰⁶”

Mesmo afastada da sociedade e sem nenhuma ajuda da família, a mãe de Camilo trabalha para sustentá-los, sem perder o orgulho de poder criar sozinha o filho, coisa que para a época era uma ousadia.

Descerrou-se para ela a porta pesada do martírio, o oculto purgatório da obscura luta pela existência dos que não têm amparo e trazem nas espaldas a inicial tisonada do opróbrio. Com exageros de trabalho, que a longanimidade tornava produtivos, educou o filho e o mantinha nos transe difíceis do seu fatalismo boêmio, sem uma queixa, serena no padecer, só e resignada na sua precariedade honesta, [...] ³⁰⁷

A mãe de Camilo era tão resignada que aceitava a vida boêmia dele, mesmo quando adoece e o filho a deixa para ser jornalista, ela o perdoa e o aceita de volta.

Camilo defende a mulher que ama livremente por consequência do que viu sua mãe sofrer³⁰⁸, sofrimento este que também o abrangeu, pois ele foi uma criança que cresceu sem pai, estigmatizada por uma sociedade que cobrava dele a presença de um pai³⁰⁹.

Defende-se este tipo de mulher, prostituindo-se ou não, mas aquela que trama e deturpa o amor é condenada. Este exemplo encontra-se no personagem Henriette. Estrangeira e sustentada por um caixeiro viajante, ela se vê entediada em seu apartamento, sendo cortejada por muitos homens da pensão em frente, a *Pension Beaumont*, inclusive Melo Castro, o primo de Agrário. Contudo, é apenas com Agrário que ela se envolve.

Todos os dias, Agrário aproveitava a luz do sol que batia na janela para fazer as encomendas que Forjaz que arranjara e, nesta janela, Henriette e Agrário se cortejavam.

³⁰⁶ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 193.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 193.

³⁰⁸ Há neste ponto da história de *Mocidade morta* outro ponto que aproxima autor e personagem: Gonzaga Duque também não teve pai, recebendo apenas o sobrenome da mãe e o auxílio de sustento de um tio.

³⁰⁹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 191.

De acordo com as próprias palavras de Melo Castro, ela sabia que muitos homens a desejariam para um momento e nada mais sério, enquanto um ingênuo, como Agrário, a receberia definitivamente e a sustentaria.

Quando conhece Henriette e percebe o desejo de Agrário, Camilo condena este possível envolvimento, dizendo que uma mulher só atrasaria os planos do grupo.

Agrário não concorda, defendendo-se ao afirmar que ela não seria nada além de uma aventura. O pintor se enganara, pois uma vez que passara uma noite com Henriette, esta se disse apaixonada por ele e o fez odiar o caixeiro, que a teria desonrado, condenando-a a esta vida. Esta idéia provoca em Agrário uma revolta tão grande que o faz tirá-la do apartamento do caixeiro.

Agrário se rebela e foge com Henriette para o mesmo bairro de periferia onde morava a mãe de Camilo, Livramento. Na nova pensão, Casa de Don'Ana, eles se deparam com Heráclito, um homem muito mais velho e solitário, por quem Henriette jura possuir nojo, chamando-o de macaco, mas o defende do ataques enciumados de Camilo.

No início do romance, quando Henriette busca a ajuda de Agrário e depois ao defender Heráclito, o narrador apresenta a mesma descrição: usa a expressão “voz de prata”.

Em francês, prata – *argent* – significa a cor, o metal e também significa dinheiro. Com esta metáfora o narrador no anuncia o comportamento da francesa: o importante para ela era o dinheiro, ter quem a sustentasse e sempre que sentisse um provável abandono, ela procuraria outro que a sustentasse.

Quando Agrário decide aceitar a viagem, ela se faz de doente.

E foi ainda sob a noite sob a noite deste tormento que veio às mãos de Camilo um bilhete de Henriette, pedindo-lhe *que chegasse ao Livramento*.
[...]
Henriette caíra enferma, subitamente. [...] ³¹⁰

Camilo depara-se com uma situação delicada: Agrário, seu amigo, pede para que ele cuide de Henriette, a mulher que ele amava. Entretanto, nem Camilo, nem Henriette possuem dinheiro.

³¹⁰ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 278-279.

[...] ia minudeando a maneira de obter dinheiro para aquelas despesas. Henriette nada possuía nem tinha quem a valesse. Agrário estava longe e, mesmo que ainda não houvesse partido, seria incapaz de abrir generosamente a bolsa para salvá-la. [...]³¹¹

Ao ser abandonada por Agrário, ela se depara com o interesse de Camilo e Heráclito. O jornalista ofereceria uma vida modesta, contida, mas Heráclito podia mais. Assim, ela escolhe o homem mais velho e mais endinheirado, partindo com ele para o Norte do país.

Estas duas situações somadas a imposição inicial de que Agrário não parasse de pintar para sustentá-la confirmam a indicação do narrador: Henriette era uma jovem bonita, mas sua fala e sua conduta visavam apenas a sua sobrevivência, o dinheiro de algum homem solitário ou vislumbrado.

Outra figura feminina fortemente citada por Camilo é a da deusa Afrodite, mesmo sem ser comparada à figura da cortesã.

No livro que Camilo pretendia escrever para resgatar a arte grega e seu valor perdidos pela civilização contemporânea, a figura de Afrodite é sempre descrita como exemplo de poder social e suprema imagem do sexo feminino. Para ele, ela era perfeita justamente por ter nascido sem sua virgindade, o que fazia dela uma mulher livre para viver o prazer de seu corpo e o amor que os mortais lhe oferecessem.

Um personagem que aparece apenas em um capítulo (cap. XI), cuja presença é marcante é a moça do bonde. Com ela Camilo tem um dos poucos momentos de maior sensualidade do livro; não há nada declarado, apenas gestos e sugestões, mas é um momento intenso e de descrições sensitivas: ela roça a perna e o braço em Camilo, o que para a época era uma grande ousadia; estes gestos hipnotizam o jornalista, que se rende a moça, que ele deduz ser uma chapeleira. Ela dá um sinal de que vai descer e oferece a Camilo a oportunidade de

³¹¹ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 280.

segui-la, mas ele, ou cavalheiro demais ou acovardado, não a segue; ele até desce do bonde, mas desiste de possuí-la.

Estas mulheres, mesmo vistas de formas diferentes (a amante sincera, a interesseira, a deusa, a carne), elas têm algo em comum: elas tentam ser figuras castradoras, que deixam os personagens impotentes perante suas atitudes.

A mãe de Camilo, ao início do romance, o proíbia de ser jornalista, forçando-o a ser médico, mas este abandona os *pergaminhos* e enfrenta toda a família, buscando realizar seu sonho. Henriette supre o desejo sexual de Agrário, mas condena sua atuação como pintor, forçando-o ao que era comercial, abandonando a arte que ele amava. Afrodite, deusa representante do amor, subjugava os homens à sua vontade, muitas vezes condenando-os a uma escravidão amorosa ou a outros castigos. Por fim, a moça do bonde, mesmo sem concretizar o ato, mostra a Camilo que ele não tinha poder de decisão nem possibilidade de viver o amor, decepcionando-o, forçando-o a reconhecer sua fraqueza, corrompendo seu desejo de conquista.

A BURGUESIA

Desde o primeiro capítulo do romance, a burguesia é criticada por Camilo. Ele censura sua postura, seu gasto impensado de dinheiro, sua falta de iniciativa.

Neste momento de crítica à burguesia, Gonzaga Duque se aproxima dos realistas, mas superficialmente, pois não se preocupa com grandes observações, ou com relatos detalhados, como Machado fez em seus romances, ele concentra sua análise em imagens para agredir o grupo socialmente emergente no Brasil.

Para Camilo não há coisa mais caprichosa e dispendiosa que uma cama, pois para cada lugar que se vá ou se compra uma cama nova, ou se paga alguém para transportá-la; suas únicas utilidades são à noite: para dormir, para praticar sexo, fora isso, apenas gasta espaço e

paciência; para ele, a cama só pode ser uma invenção burguesa, pois como a cama, a burguesia não serviria para muita coisa.

Enfim, o jornalista entende o objeto *cama* como um símbolo do capricho burguês e de seu gosto por coisas relativamente úteis.

A segunda imagem é mais forte, pois Camilo defende a postura do poeta quanto participante ativo da sociedade e a burguesia como uma massa apática.

Além destas imagens, Camilo e o narrador atacam determinados personagens, como Melo Castro, Lorival e Heráclito, demonstrando-os como exemplos de burgueses.

Para Camilo, Melo Castro era um exemplo de burguês, que só se preocupa com a aparência³¹² e com uma ascensão social advinda de muito trabalho e esforço, manifestação típica do interesse burguês do século XIX:

Melo Castro ria nervoso, [...], desandava em descomposturas obscenas contras as francesas, em execrações aos artistas. Camilo percebia-o, [...]
[...]

A conversa entejou a Camilo que, na delicadeza de sua estesia, tinha repulsas pelo espírito pulha e frascário de Melo Castro, era-lhe mais que repulsão, era-lhe uma surda antipatia, um enjôo lento e secreto por tudo que o lembrava, que o representava.³¹³

Melo Castro, responsável pelos documentos de uma firma, é um homem vaidoso, bem cuidado, sempre atencioso com as roupas, sapatos e barba, tudo sempre impecável. Seu apartamento era limpo e extremamente arrumado.

Com a chegada de Agrário, tudo isto muda: seu apartamento torna-se bagunçado e sua privacidade invadida pelos amigos do primo. Enquanto o grupo, ainda *Insubmissos*, usava seu apartamento para discutir suas idéias e confabular seus momentos de cerco à Academia, Melo Castro queria ler e estudar os documentos que recebia da firma. Sua cama, impecável, é um

³¹² Todas as vezes que o narrador ou Camilo referem-se a Melo Castro, descrevem-no como um jovem com o cabelo sempre penteado e sem um fio fora do lugar, com as roupas muito bem alinhadas e limpas, mesmo que fossem já usadas.

³¹³ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 67, p. 90-91.

dos alvos de Camilo, que não gostava dele. Este desentendimento com Melo Castro cessa no momento em que Camilo conhece Henriette e Melo Castro chama o primo, Agrário, à razão, falando coisas de senso comum para Camilo e úteis ao grupo.

Lorival é criticado não apenas por sua falsidade para com Camilo, mas também por representar a burguesia que compra os quadros apenas para demonstrar que pode gastar somas em dinheiro, não por seu real valor artístico. Silviano chega com uma tela. Lorival nem avalia, querendo comprá-la de imediato, pois os quadros de Silviano davam *status* a quem os possuísse. E este consumidor de arte não esconde sua mania: declara a Camilo que é um compulsivo comprador de telas e quando se é compulsivo não se raciocina muito o que se faz.

Quanto a Heráclito, homem mais velho e rival de Camilo na conquista de Henriette, a discussão é mais séria: ele é um homem que ganha a atenção das pessoas da pensão discutindo as telas que Don'Ana possuía. Ela, outra pequena burguesa³¹⁴, que aluga sua casa para sobreviver, não teria condições para adquirir grandes telas, assim, os quadros de sua casa não passavam de cópias ou pequenos retratos. Mesmo assim, Heráclito finge ser um grande conhecedor de arte. Mas é o seu dinheiro, investido em um banco, que atrai a atenção das pessoas e o amor de Henriette.

Camilo tinha total horror à burguesia, mas em seu íntimo desejava ser um deles, podendo gastar dinheiro à vontade, sem se preocupar. Todas as críticas talvez sejam uma aversão falsa ou inveja e podemos interpretar que estas críticas apresentadas sobre Melo Castro, Lorival e Heráclito sejam manifestações de despeito, pois elas são pontuais, feitas porque de alguma forma estes personagens o irritaram ou ofenderam. Talvez por Melo Castro ser independente e possuir um certo conforto, Lorival tinha o emprego de jornalista e era bem querido pelos colegas e Heráclito ter conquistado Henriette.

³¹⁴ Mesmo pequeno burguesa, Don'Ana não é alvo de Camilo por ser uma viúva que trabalha para se sustentar.

Mas, em relação ao romance, a burguesia é uma das grandes culpadas pela massificação da produção de telas e pela rigidez da Academia, preocupada em atender esta demanda social. Para Camilo, a burguesia quer instituir a *onosarquia*, um governo sem lógica, sem responsabilidade, apenas com dinheiro circulando e um mercado aquecido, as outras coisas poderiam esperar.

Neste governo existiria apenas a mediocridade e uma ausência de contrações de alegria, de expressão de dor³¹⁵.

SUA IMPORTÂNCIA HISTÓRICO-SOCIAL

[...] É história de uma boemia artística, onde os personagens desiludidos e incompreendidos vivem com inteligência e desembaraço através do romance, como se estivessem, lado a lado, a conhecer as injustiças e os imprevistos na realidade da vida.³¹⁶

Lutando por uma valorização da arte brasileira, com ou sem marcas européias, buscando uma evolução que elevaria o país ao mesmo nível cultural de outros, posicionando-se contra a Academia de Belas Artes que impunha política e economicamente seu juízo de valor, *Mocidade morta* abre passagem para uma discussão que os simbolistas e pré-modernistas iniciaram: o Brasil deveria ter uma arte própria.

Camilo, *alter ego* de Gonzaga Duque, é a voz desta discussão durante o romance³¹⁷, tanto que o grupo se desintegra e ele ainda acredita ser possível defender seus ideais. Ele insiste em chamar a arte brasileira de primitiva, de indígena, protestando contra a falta de tentativas de inovação e contra a acomodação dos artistas contemporâneos. Ele usa estes apelidos, pois, ao acompanhar as evoluções da Europa, que para ele é culta e ostentadora de riqueza sociocultural, ele se depara com a realidade brasileira: aqueles que deveriam oferecer chances

³¹⁵ ESTRADA, Luis G. D. *Mocidade morta*, p. 298-300.

³¹⁶ OTÁVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*, p. 95.

³¹⁷ A segunda seria o personagem Franklin, um dos pintores dos *Insubmissos*.

de produção artística aos jovens apenas se preocupam em obter quadros passíveis de venda, geradores de lucros, não obras de valor artístico inestimável, registrando-se historicamente.

Aliás, um dos objetivos de Camilo era escrever um livro cujo enredo da história grega mostrasse a evolução da arte ocidental, buscando a partir de sua origem reconhecer os aspectos mais positivos e aplicá-los na arte contemporânea de seu tempo, procurando resgatar os valores perdidos pelos artistas aceitos pela sociedade.

Durante o romance são raras as vezes em que ele encontra uma obra digna de respeito, de ser uma *obra de arte*, entretanto, ele logo identifica em sua composição traços da arte européia, mais uma vez admitindo a falta de evolução e criatividade brasileira e a influência oferecida pelos cursos que faziam os alunos visitarem os museus e copiarem os quadros mais famosos³¹⁸.

Mesmo criticando esta realidade, Camilo defende uma postura mais enérgica da mocidade praticante de estudos plásticos, afirmando que o Brasil deveria buscar novas fontes de inspiração ou criar seu próprio caminho artístico, como fizeram os *Refusés*.

Os *Insubmissos*, grupo formado por diferentes figuras do universo artístico – músicos, poetas, pintores, escultores, jornalistas –, seus participantes tinham três características comuns: eram entusiasmados, boêmios e acovardados.

Como muitos jovens que desejam traçar o próprio futuro, eram visionários, alegres e cheios de idéias, e buscavam o reconhecimento público. Se este se concretizasse, viria acompanhado de luxo e grandeza, o que lhes satisfaria como homens e como artistas.

Este dinheiro permitiria que uma das características mais fortes entre os escritores e poetas brasileiros, a boemia, fosse praticada com mais fervor. Porém, se a Academia combatia esta rotina, “bons artistas” não a exerceriam.

³¹⁸ Este pensamento também surge em *A arte brasileira*, outro livro de Gonzaga Duque, estritamente voltado para a discussão das exposições e desenvolvimentos das artes plásticas no país. Pode-se então aproximar Gonzaga Duque e Camilo na mesma frustração.

Os *Insubmissos*, que se encontravam na Havanesa, *brasserie* carioca, não poderiam participar deste quadro dos aceitos, pois eram boêmios e não se enquadravam no perfil exigido pela Academia. Assim mesmo, eles insistem em conquistar seu reconhecimento.

Contudo, estes jovens não têm o apoio dos mais experientes e, sem respaldo financeiro, tornam-se acovardados.

Outros apresentavam motivos diferentes para serem temerosos: ou já tinham mulher e filhos, precisando sustentá-los, logo não poderiam gastar suas economias em aventuras artísticas ou exposições sujeitas ao fracasso, ou ainda tinham a esperança de serem aceitos pela Academia de Belas Artes, não querendo provocar eventuais contendas com a mesma, assim destruindo suas futuras possibilidades de aceitação.

Camilo desafiara a sociedade e os colegas jornalistas, tendo a iniciativa de escrever um manifesto sobre a arte. Este defendia os *Insubmissos* e o que desejavam criar, é subitamente editado por Camilo no jornal em que trabalhava, *A Folha*, cujo chefe não entendia nada de pintura, mas entendia de economia e política³¹⁹. Nestas aventuras e com a separação do grupo, ele se depara com sua realidade: um jovem sem um futuro certo e que desperdiçara suas chances.

Este personagem seria um exemplo dos jovens que, sem grande apoio familiar, decidem enfrentar as chances impostas pelo sistema social ao qual gostariam de participar, ou seja, no lugar de aceitar as regras, ditar suas vontades. Porém, como Camilo, estes jovens percebem que um sozinho não consegue vencer o sistema.

Os *Insubmissos* seriam um exemplo de insurreição contra o sistema acadêmico, mas acabam derrotados, pois não possuíam uma estrutura coerente e definida nem uma união verdadeira entre seus participantes.

³¹⁹ Não entendia coisa alguma de pintura, tendo perguntado a outro jornalista o que seria a arte *a fresco* – o nome correto é *afresco*, tipo de pintura. Porém, ao perceber que a conduta de Camilo e seus textos comprometeriam as vendas e imagem do jornal, ele não demora muito em demitir o jovem idealista.

Eles tentam promover suas obras, realizando uma exposição; porém, eles enfrentam os problemas que atingiam os não acadêmicos: não tinham dinheiro para alugar um bom local de exposição e pensam em outras alternativas. Sabino, um dos pintores, queria negociar um dos espaços da Academia, enquanto Franklin queria negociar um patrocínio do Governo. Mas o grupo se divide, não chegando a uma decisão, a um senso comum, tentando concretizar a exposição com os próprios recursos.

Com o dinheiro que dispunham, não tinham condições de obter uma decoração ou local adequados para valorizar as obras; o mais agravante: não tinham os quadros e as esculturas, não concluíram seus trabalhos. Em suma: sua exposição apenas existiu no plano das idéias, não passando de um projeto. Neste trecho da história, Gonzaga Duque nos mostra o quão difícil era concretizar o sonho de uma exposição sem favorecimentos e proteção acadêmica ou sustentação financeira no final do século XIX, no Brasil.

Telésforo era um dos eleitos da Academia, recém-chegado da Europa, pintor de momentos históricos, elogiado pelos críticos e recebendo propostas para chefiar a Academia de Belas Artes, ele seria a promessa de uma inovação brasileira. Porém, para Camilo, este pintor era a maior representação da falta de criatividade que acometia o meio artístico e de arte envolvida com política, pois este contava com muitos jornalistas e críticos respeitáveis, que contagiavam a sociedade.

Como reação ao sucesso de Telésforo e abandono dos *Insubmissos*, o grupo começa a atacar as exposições chefiadas pela Academia de Belas Artes, incluindo a de pintores já apresentados à sociedade e a de Telésforo

Por adotarem uma postura mais agressiva, o grupo perde sua razão e respeito dos jornalistas, e como reação, tais jornalistas aceitam as reclamações dos artistas agredidos, iniciando-se uma campanha contra o *Zut*. Esta perseguição ao grupo interrompe todas as chances de aceitação

de seu trabalho, ou mesmo de sua participação social. Camilo, por exemplo, é demitido d'*A Folha*, iniciando seu processo de angústia e abandono do grupo. Depois destes golpes, o *Zut* não consegue sobreviver. Isto é mais um indício de que para entrar no sistema, não se pode contrariá-lo.

Esta discussão estética – a situação da originalidade da Arte brasileira (literatura, artes plásticas) realmente se finaliza com o surgimento do Modernismo e suas relações com as Vanguardas Européias, ou seja, o desejo de Gonzaga Duque e Camilo só se concretiza no século XX, com o grupo de Mário de Andrade, que traz as influências das Vanguardas Européias e as introduz a uma realidade brasileira³²⁰.

³²⁰ Seguindo esta idéia, pode-se retomar a discussão de Lins de que Gonzaga Duque era um pré-modernista, pois, sem o saber, ele desejava e predizia o que os modernistas trariam para o Brasil.

CONCLUSÃO

Gonzaga Duque foi, efetivamente, um dos escritores mais perfeitos da sua geração. Discípulo, ao mesmo tempo, de Flaubert, que esculpia a palavra, e dos Goncourt, que a pintavam, conseguiu ele obter um estilo em que se encontram, de mistura, a força e a graça, a linha e a cor, a energia e a delicadeza. (...) ³²¹

Pessoa discreta, porém atenta; crítico sutilmente irônico e persistente, Luis Gonzaga Duque-Estrada foi escritor, pintor, desenhista, crítico e poeta. Mesmo com todas estas habilidades, sua participação literária foi marcada por tentativas complicadas de publicação de seus livros e contos.

Vivendo uma época cujos valores sociais e artísticos estavam em modificação, Gonzaga Duque não aceitava tais mudanças de valor, mas, devido à necessidade de sustentar a família e o desejo de não abandonar totalmente a crítica, começa a mantê-la viva através de comentários distantes e de agressividade camuflada. Começa a se comportar como um *flâneur*, deixando os comentários mais mordazes para um diário. ³²²

Como um *flâneur* observa a cidade e suas mudanças, ele teve seu pensamento em conflito algumas vezes, pois defendia a modernização da sociedade e a evolução do país, mas, ao mesmo tempo, lutava para manter a verdadeira literatura viva – a que não era feita sob encomenda, cujo escritor ou poeta oferecia o trabalho advindo de um dom, não de um artificialismo.

Sua vida profissional também tinha como objetivo denunciar a realidade do país, diferentemente dos outros escritores que fingiam que o país estava bem e que não existiam revoltas ou doenças, que o Brasil era uma grande potência, merecedora de reconhecimento mundial. Esta postura (tanto social quanto literária) permite que alguns críticos atuais o considerem um pré-modernista, como Hardman e Lins, pois, segundo eles, Gonzaga Duque também preparava o

³²¹ CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. RJ: José Olympio, 1934, vol III; p. 291.

³²² Cf. *Meu jornal*.

meio literário para o que viria, para a modernidade intelectual que o Brasil adotaria, mais cedo ou mais tarde.

Viu a Academia Brasileira de Letras nascer e com ela surgir uma elitização da literatura, pois para participar de tal grupo e se tornar um *imortal*, seria necessário corresponder a um perfil pré-determinado: ser um exemplo de conduta para a comunidade, não bebendo, nem se envolvendo em escândalos que abalasse a moral da sociedade burguesa; também era necessário que o autor em questão tivesse publicações na área de Letras; tais publicações poderiam ser leis, artigos jornalísticos, romances, poemas. Infelizmente, Gonzaga Duque não seguia este perfil completamente, pois, apesar de ter publicado seus textos em jornais, ele não conseguiu reuni-los em um livro e oferecê-lo para a avaliação da Academia.

Presenciou também as mudanças jornalísticas de seu tempo, guardando a decepção de ver o jornalismo que tanto amou – e que o iniciou em sua carreira de escritor – sendo transformado em comércio de letras e informações fúteis³²³.

Sofreu com uma publicação infeliz (primeira publicação de *Mocidade morta*): devido a uma catarata que o impedira de revisar seu livro e a falta de verba para procurar uma editora melhor, acabou humilhado pelas editoras e pela crítica da época.

Presenciou o começo do século XX, marcado por doenças que surgiam e nem sempre podiam ser superadas (como a gripe e a varíola), pois o país não possuía recursos ou tecnologia suficientes para vencê-las ou mesmo formas eficazes de convencer o povo mal informado a se deixar vacinar. Por causa destas doenças e da ausência de um saneamento eficaz, muitas pessoas morreram. Entre elas, encontramos Haroldo, um dos filhos de Gonzaga Duque.

Gonzaga Duque foi um escritor envolvido com a arte e seu desenvolvimento em um país que não a valoriza até a atualidade. Acompanhou o início de um dos movimentos literários brasileiros, o Simbolismo, permanecendo ao lado de Cruz e Sousa, oferecendo uma nova

³²³ *Meu jornal*.

estética a um povo que precisava evoluir culturalmente. Seguindo Bosi, Broca, Carvalho, Gonzaga Duque não apenas somou forças a este grupo, como o ajudou a sobreviver depois da morte de Cruz e Sousa.

Conquistou espaço nos livros didáticos e nos estudos acadêmicos, sendo ainda estudado e comentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mesmo que seus textos sejam alvos de análises, Gonzaga Duque é apenas lembrado, quando lembrado, como um talentoso crítico de arte, por Bosi, Broca, que o reconhece como um homem de bom gosto artístico; para Campos, Gonzaga Duque não foi apenas crítico, mas também um precursor.

Sobre seu romance, há aqueles que questionem sua capacidade poética, como Pereira, ou mesmo Lima. Entretanto, mesmo eles respeitam o trabalho de Gonzaga Duque enquanto prosador, deixando claro seu valor como romancista, como também fizeram Carvalho, Coutinho, Moisés.

Muricy, Otávio Filho e Sodré ainda acrescentam a idéia de que Gonzaga Duque fora injustiçado; primeiro, por não ser mencionado juntamente com Cruz e Sousa, e ainda, seguindo os registros de Sodré, por ter produzido praticamente a mesma quantia de textos que Machado de Assis, mas não ter tido as mesmas chances de publicação.

Leitor tanto da crítica plástica quanto dos romances de Zola, Gonzaga Duque também lia Baudelaire, Huysmans, os Goncourt, Balzac e Flaubert, tendo inserido em *Mocidade morta* muitos conceitos e discussões destes autores, como a idéia de tempo perdido e frustração (Balzac), ou a rejeição e injustiças sofridas pelo poeta (Baudelaire); ainda sobre eles, Gonzaga Duque acrescenta as críticas artísticas e os raciocínios impressionistas e realistas de Zola, Huysmans e dos Goncourt, deixando para a linguagem um trabalho parecido com o de Flaubert (o cuidado com o som e a junção exata das palavras).

Para formular *Mocidade morta*, Gonzaga Duque pesquisou e interpretou trechos da história da arte mundial, como a arte grega e seus deuses e o *Impressionismo francês*. É possível confiar em

seus pareceres, uma vez que ao pesquisar e registrar seu conhecimento, Gonzaga Duque era eficiente, tanto que publica um livro que alcança sucesso nas escolas do Rio de Janeiro, *Revoluções brasileiras: resumos históricos*, como fonte de informação da história do país. Assim, deve-se confiar nas análises histórico-artísticas feitas em *Mocidade morta*.

Gonzaga Duque foi além, não se contentou com a história da arte, foi também buscar a base sociopolítica existente por trás de todo o processo artístico no mundo: as academias. Delas, Gonzaga Duque extraiu fatos econômicos, políticos para comparar com as informações do mundo das artes plásticas, além de enriquecer a discussão feita das diferenças entre os países Brasil e França.

Em verdade, as duas vertentes do romance tinham razão: os *Insubmissos*, em desejar uma evolução artística efetiva no país, exigindo renovações de cursos e oportunidades para todos, pobres e ricos, e os acadêmicos, ao primar pela qualidade da arte nacional, não permitindo brincadeiras com as técnicas ensinadas ou testes com novas tendências até então desconhecidas.

Entretanto, mesmo que os dois lados tivessem razão, a Academia e seus seguidores foram vitoriosos por diversas razões. Primeiro por nunca terem vulgarizado a discussão a partir de ataques a exposições ou represálias maldosas. A Academia só se manifestou quando Telésforo, quase eleito para controlá-la, é moralmente agredido em sua exposição, caso contrário, os *Insubmissos* talvez pudessem ter mais chances de se manifestar, pois as pessoas até gostavam deles e os defendiam, mas suas atitudes escandalosas os prejudicaram em um meio fortemente moralista e burguês.

Julião Vilela, único personagem que realmente conhecia a Academia e participava do grupo dos *Insubmissos*, tenta chamar-lhes a atenção e defendeu a possibilidade de uma parceria com a Academia, mas o grupo não queria renovar, em verdade, o que desejavam era chocar, barbarizar a sociedade, chamando a atenção para suas técnicas infantilizadas. Aquele que

tinha potencial para alcançar o sucesso, Agrário, aproveita a oportunidade que lhe oferecem e vai estudar na tão desejada Paris, abandonando o grupo, sem se preocupar com o que aconteceria com seus integrantes.

Verdadeiramente, Agrário é egoísta, o tempo todo é motivado apenas por sua vaidade e desejos de ser famoso e ter muitas mulheres. Ele não quer propagar uma arte, ele não é idealista, ele quer apenas o *status* que a pintura oferecia através da Academia.

Enquanto isso, os outros sonham com impossíveis sucessos, como é o caso de Pita, que enlouquece por ser o único que realmente insiste e defende sua única obra, chegando ao ponto extremo de bater nos transeuntes da Rua do Ouvidor para que estes respeitassem seu trabalho e lhe dessem a chance de fazer sua tão sonhada exposição.

Ainda há aqueles que sofriam discriminações, como Sabino e Valeriano. Descendentes de negros, pobres, sem contatos ou mecenas, não conseguiam espaço para expor seus trabalhos, nem alunos particulares, para assim terem seu sustento.

Camilo, que não era artista, contenta-se em ajudar, em incentivar, mas percebe, da pior maneira possível, que estava sozinho em sua empreitada, pois quando o grupo é severamente ameaçado, todos defendem seus interesses, apenas Camilo, já desempregado, que pensa no coletivo.

Ele foi o único a abandonar seus projetos iniciais, seus estudos, para ser jornalista especializado em artes plásticas, tentando trazer ao conhecimento nacional as novas tendências mundiais e assim defender os objetivos de seus amigos. Camilo arrisca perder seu emprego ao enfrentar um patrão que não possuía conhecimentos plásticos (mas sabia muito de política) apenas para propagar as idéias do grupo, para divulgar o que ele chamava impressionismo brasileiro.

Ao escancarar a existência do grupo e provocar poderosos artistas, Camilo perde o emprego, perdendo em seguida os amigos que só estavam do seu lado por conveniência, porque ele

tinha acesso à imprensa; perdendo este acesso, perderam o interesse em sua amizade. Apenas Sabino e Franklin, que não tinham tal malícia e interesse, ficaram do seu lado.

De fato, Camilo é um infeliz, usado por seus falsos amigos, rejeitado por uma sociedade que não aceitava bastardos e tolerado pelos homens, seus rivais, ou por não ser ameaçador (no caso de Agrário e Henriette), ou por não possuir dinheiro ou postura dominante (como em sua disputa com Heráclito por Henriette). Por ser tímido, por ser ingênuo, Camilo não é valorizado ou respeitado; só é admirado por aqueles que enxergam o quanto ele sabe de artes plásticas e seu potencial crítico em desenvolvimento.

Camilo era um jovem inseguro, que não sabia como alcançar o universo feminino e idealizava a sociedade, acreditando que apenas seu conhecimento e coragem seriam suficientes para ganhar espaço e reconhecimento em uma sociedade movida pelas ambições políticas e pelo dinheiro.

Quando todos se dispersam e Agrário realmente mostra quem é, Camilo se depara com o pior de si mesmo: é obrigado a reconhecer sua imaturidade e o quanto foi usado; descobriu que não era tão virtuoso quanto imaginava, pois ao encontrar Sebastião Pita apanhando, ao invés de defendê-lo, escondeu-se, com medo de ser reconhecido e apanhar também.

O título *Mocidade morta* incomoda se pensarmos na trajetória do livro, mas não é de todo difícil tentar justificá-lo: sem perspectivas, com os sonhos derrotados, com as possibilidades reais de profissão abandonadas ou perdidas, esta mocidade, mais precisamente Camilo, não encontra outro caminho além do desânimo ou do *spleen*; a última alternativa é a resignação e o confronto com o fracasso de um sonho e uma vida adulta frustrante e rotineira.

Sobre o Simbolismo presente em *Mocidade morta*, é possível dizer que existem características fortes desta estética, pois em muitos momentos são citados poetas que geraram ou

constituíram o Simbolismo, como Baudelaire, Mallarmé; e também há recorrências de fundamentos românticos, como o *spleen*, ou poetas desta estética, como Byron.

A existência do trabalho sensibilizador da palavra, combinando sentidos, criando inusitados significados, neologismos, que enriquecem o trabalho do poeta, aliás, há poema em prosa neste livro, mais intensificado nas descrições do livro de Camilo, lembrando *Les Poèmes en Prose*, de Baudelaire. Isto não espanta, uma vez que tanto Gonzaga Duque quanto seu personagem, Camilo, afirmavam publicamente serem leitores de Charles Baudelaire e Rimbaud.

A França é marcante no romance e na obra de Gonzaga Duque, pois no século XIX, início do XX, a arte surgia e se desenvolvia largamente em toda a Europa, mas a mais recorrente era a francesa, principalmente no Brasil, que divinizava a *Belle Langue* e sua cultura.

No romance é possível perceber tal marca nas adaptações de palavras francesas em brasileiras (*bravô, griseo, lá- baixo*), além de termos pertencentes à história e à cultura francesa, como os nomes e obras dos pintores, ou mesmo as fontes de estudo de Camilo ou os gostos de Henriette, personagem francesa.

Gonzaga Duque tem muito a oferecer, enquanto escritor, historiador, crítico, poeta, mas, acima de tudo, enquanto pensador de sua nação, pois nunca deixou de questionar a desvalorização que o brasileiro dedica à própria terra e cultura e sua falta de motivação em aprender o novo.

Em um de seus livros, *A arte brasileira*, Gonzaga Duque registra a frase: *L'art, c'est la nation, c'est le peuple*, de Henry Havard. A arte, enquanto manifestação da observação e dos sentimentos humanos, não pode surgir de outra fonte que não seja o povo. Se este a abandona, ele perde sua marca, sua identidade. Assim, a busca de Gonzaga Duque perante a arte e sua

história pode se resumir a um desejo: identificar o Brasil como nação de características próprias.

BIBLIOGRAFIA

I. HISTÓRIAS DA LITERATURA BRASILEIRA

AMORA, A. S. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA (SÉCULOS XVI-XX)**. São Paulo: Saraiva, 1974. 2. ed.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **OBRA CRÍTICA DE ARARIPE JÚNIOR**. Org. e dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa. 1963. 3 v.

_____. **ARARIPE JÚNIOR: teoria, crítica e história literária**. Sel. e apres. de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

BOSI, A. **HISTÓRIA CONCISA DA LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Cultrix, 1994. 33. ed.

BROCA, B. **VIDA LITERÁRIA NO BRASIL: 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 2. ed.

_____. **NATURALISTAS, PARNASIANOS E DECADISTAS: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo**. Coord. Alexandre Eulalio. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CARPEAUX, O. M. **HISTÓRIA DA LITERATURA UNIVERSAL**. Edições O Cruzeiro. v. 5.

_____. **PEQUENA BIBLIOGRAFIA CRÍTICA DA LITERATURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968

CARVALHO, R. **PEQUENA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia, 1937.

COUTINHO, A. **A LITERATURA NO BRASIL**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livraria São José, [s.d.]. 6 v.

FONTANA, D. F. **LITERATURA BRASILEIRA: Síntese histórica**. São Paulo: Saraiva, 1972.

GOMES, Á. C. **O SIMBOLISMO**. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, A. A. **ESTUDOS LITERÁRIOS**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

_____. **QUADRO SINTÉTICO DA LITERATURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

MALARD, L. et al. **HISTÓRIA DA LITERATURA: Ensaio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

MARTINS, W. **HISTÓRIA DA INTELIGÊNCIA BRASILEIRA**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MIGUEL-PEREIRA, L. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA: prosa de ficção, de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MOISÉS, M. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 5 v.

MURICY, A. **PANORAMA DO MOVIMENTO SIMBOLISTA BRASILEIRO**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROMERO, S. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 3. ed. t. 5.

_____. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, N. W. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VERÍSSIMO, E. **BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo, SP, Brasil : Editora Globo, 1995.

VERÍSSIMO, J. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VITOR, N. **OBRA CRÍTICA DE NESTOR VÍTOR**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1979. 3 v.

II. LITERATURA BRASILEIRA

LUÍS GONZAGA DUQUE-ESTRADA – OBRAS DO AUTOR

ESTRADA, L. G. D. **A ARTE BRASILEIRA**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

_____. **OS CONTEMPORÂNEOS**. Rio de Janeiro, 1929

_____. **GRAVES E FRÍVOLOS**. Co-ed. 7 Letras. 1997

_____. **HORTO DE MÁGOAS**. Rio de Janeiro : B. de Aguilã, 1914.

_____. **IMPRESSÕES DE UM AMADOR**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

_____. “Meu jornal”. In: LINS, V. **GONZAGA DUQUE**: a estratégia do franco-atirador. RJ: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **MOCIDADE MORTA**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

_____. **REVOLUÇÕES BRASILEIRAS**: Resumos históricos. São Paulo: UNESP, 1998.

OBRAS SOBRE O AUTOR

CAMPOS, H. **CRÍTICA**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

HARDMAN, F. F. “Antigos modernistas” In NOVAES, A. (org). **TEMPO E HISTÓRIA**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LINS, V. **GONZAGA DUQUE**: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

OTÁVIO FILHO, R. **VELHOS AMIGOS**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

SOUSA, J. C. **COLETÂNEA**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

III. LITERATURA FRANCESA

HISTÓRIAS DA LITERATURA

CARELLI, M. **CULTURES CROISÉES**: histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes. Paris: Nathan, 1993.

MICHAUD, G. **LE SYMBOLISME TEL QU'EN LUI-MÊME**. Paris: Nizet, 1994.

PAYEN, J. C. **HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE**. Paris: Armand Colin, 1970. t. 2.

PEYRE, H. **A LITERATURA SIMBOLISTA**. São Paulo: Cultrix, 1994.

IV. TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ADORNO, T. W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In **TEXTOS ESCOLHIDOS**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AMARAL, G. C. **ACLIMATANDO BAUDELAIRE**: os primeiros baudelairianos no Brasil. São Paulo: Annablume, 1996.

BARTHES, R. « Structure du fait divers ». **ESSAIS CRITIQUES**. Paris: Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.

_____. **S/Z**. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

BASTIDE, R. **A POESIA AFRO-BRASILEIRA**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. **ARTE E SOCIEDADE**. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Edusp, 1971.

_____. **POETAS DO BRASIL**. São Paulo: Edusp, 1997.

BENJAMIN, W. **OBRAS ESCOLHIDAS III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAIT, B. **A PERSONAGEM**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

BRUNEL, P; CHEVREL, Y (Org.). **PRECIS DE LITTERATURE COMPAREE**. Paris: PUF, 1989.

BRUNEL, P; PICHOS, C; ROUSSEAU, A-M. **QU'EST-CE QUE LA LITTERATURE COMPAREE?** 2. ed., Paris: Armand Colin, 2000.

BÜRGER, P. **TEORIA DA VANGUARDA**. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, R. S. **CETICISMO E RESPONSABILIDADE: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet**. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, A. **A EDUCAÇÃO PELA NOITE E OUTROS ENSAIOS**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. **FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **LITERATURA E SOCIEDADE: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. **RECORTES**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **VÁRIOS ESCRITOS**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CANDIDO, A. et alii. **A PERSONAGEM DE FICÇÃO**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHAL, T. F. **LITERATURA COMPARADA**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **LITERATURA COMPARADA: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FARIA, G. L. **A RECEPÇÃO E A INFLUÊNCIA DE OSCAR WILDE NA BELLE ÉPOQUE LITERÁRIA BRASILEIRA: contribuição aos estudos de literatura comparada no Brasil**. São Paulo, 1979. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP.

HAUSER, A. **TEORIAS DA ARTE**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

JAUSS, H. R. **POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RÉCEPTION**. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.

KAISER, G. R. **INTRODUÇÃO À LITERATURA COMPARADA**. Trad. Tereza Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbknian, 1989.

MELLO, G. **O ESPÍRITO DAS ROUPAS**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NITRINI, S. **LITERATURA COMPARADA: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **POÉTICAS EM CONFRONTO: Nove Novena e o novo romance**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. **FALÊNCIA DA CRÍTICA**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. **FLORES DA ESCRIVANINHA**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PRADO, A. A. **TRINCHEIRA, PALCO E LETRAS**: crítica, literatura e utopia no Brasil. São Paulo: COSAC Naify, 2004.

RIVAS, P. (Org.). **ENCONTRO ENTRE LITERATURAS**: França, Portugal, Brasil. São Paulo: Hucitec, 1995.

SCHILLER, F. **CARTAS SOBRE A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DA HUMANIDADE**. São Paulo: Herder, 1963.

SCHWARZ, R. **AO VENCEDOR AS BATATAS**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. **QUE HORAS SÃO?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **SEQÜÊNCIAS BRASILEIRAS**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZILBERMAN, R. **ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E HISTÓRIA DA LITERATURA**. São Paulo: Ática, 1989.

V. LITERATURA SOBRE IMPRESSIONISMO

BAUDELAIRE, C. **CRITIQUE D'ART**. Paris: Gallimard, 1992.

KELDER, D. **O MELHOR DO IMPRESSIONISMO FRANCÊS**. São Paulo: Ática, 1997.

REWALD, J. **HISTÓRIA DO IMPRESSIONISMO**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ZOLA, E. **ÉCRITS SUR L'ART**. Paris : Gallimard, 1991.

ANEXOS:

Anexo 1:



HELIOS SEELINGER: *Bohemia*, 1903.
Óleo sobre tela, 103,0 x 189,5 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Anexo 2:



Eliseu Visconti. *Gonzaga Duque*. 1910.

Anexo 3:



Belmiro de Almeida, *Arrufos*, 1887.
óleo sobre tela, 89 x 116 cm
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Anexo 4:



RODOLPHO AMOÊDO: *Estudo de mulher*, 1884.
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Anexo 5:



Édouard Manet, *Olympia*, 1863
Óleo sobre tela, 1,30 x 1,90 cm
Paris, Musée d'Orsay

Anexo 6:



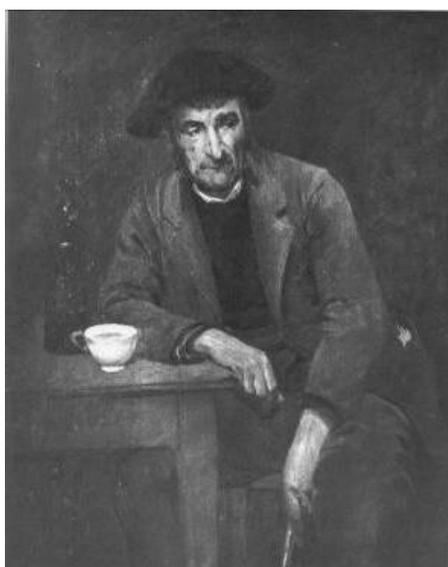
Rodolfo Amoedo. *Más noticias*, 1895
óleo sobre tela, 100 x 74 cm
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Anexo 7:



RODOLPHO AMOÊDO: *Retrato de Gonzaga Duque*, 1888.
Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.
Coleção Jones Bergamin.

Anexo 8:



Presciliano Silva. *O bebedor de cidra*, 1908.

Anexos 9, 10 e 11:

Afrescos que se encontram no Salão Nobre da Academia de Letras, feitos por Presciliano Ramos, 1918.



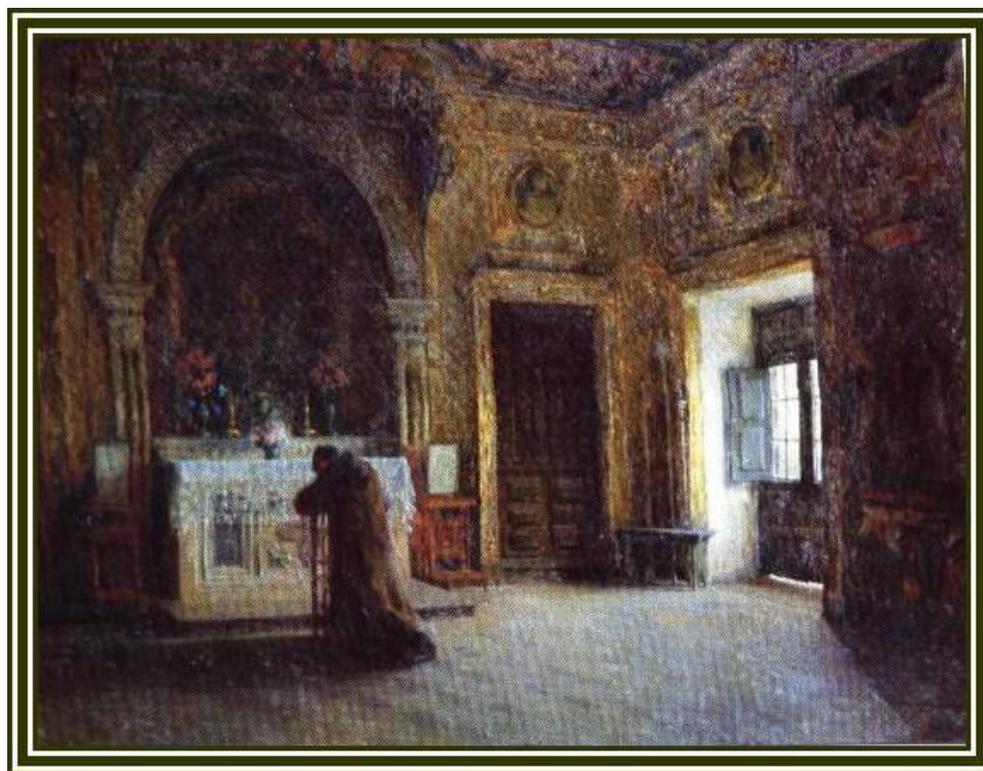
Anexo 10:



Anexo 11:



Anexo 12:



Presciliano Silva, *Oração da Tarde*, 1918.

Anexo 13:



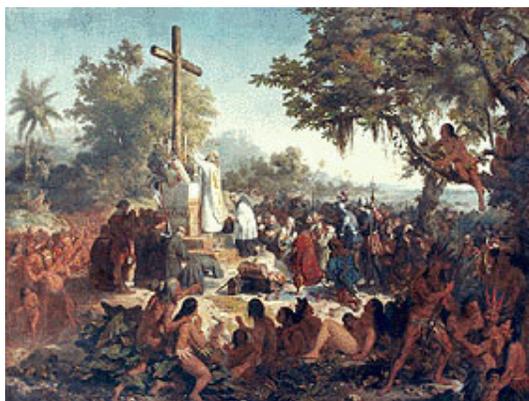
Três amigos, três caricaturistas, três artistas
Raul Pederneiras, Luiz Peixoto e Kalixto.

Anexo 14:



Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863
Óleo sobre tela
Paris, Musée d'Orsay

Anexo 15:



Victor Meireles, *Primeira Missa no Brasil*, 1860.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)