

# Modernos e modernistas de uma mocidade morta no esquecimento

SOCORRO DE FÁTIMA PACÍFICO BARBOSA  
*Universidade Federal da Paraíba*

RESUMO: ESTE TRABALHO TEM COMO OBJETIVO APRESENTAR, ATRAVÉS DA ANÁLISE DO ROMANCE *MOCIDADE MORTA* (1900), DE GONZAGA DUQUE, AS DISCUSSÕES OCORRIDAS NO BRASIL SOBRE ACADEMICISMO E ANTIACADEMICISMO, PRINCIPALMENTE O LEVADO A CABO PELAS ARTES PLÁSTICAS NO IMPÉRIO. NO QUE TANGE AO ANTIACADEMICISMO, TAMBÉM IMPORTA INSERI-LO EM UMA TRADIÇÃO QUE, AO CONTRÁRIO DO QUE SE SUPUNHA, NÃO TERIA NASCIDO DA INSPIRAÇÃO DAS VANGUARDAS EUROPÉIAS DO SÉCULO XX, NEM COM O MODERNISMO BRASILEIRO, MAS DE UM DEBATE QUE SE INSTALOU DENTRO DO BRASIL NO INÍCIO DA REPÚBLICA.

RÉSUMÉ: CE TRAVAIL A COMME OBJECTIF PRÉSENTER, À TRAVERS DE L'ANALYSE DU ROMAN «MOCIDADE MORTA» (1900), DE L'AUTEUR GONZAGA DUQUE, LES DISCUSSIONS QUI ONT LIEU AU BRÉSIL À PROPOS D'ACADEMICISME ET ANTI-ACADEMICISME, PRINCIPALEMENT CELUI PRIS SUR LES ARTS PLASTIQUES DANS L'EMPIRE. CE QUI CONCERNE AU ANTI-ACADEMICISME, IL EST IMPORTANT L'INCLURE DANS UNE TRADITION QUI, AU CONTRAIRE DE CE QUI SE SUPOSAIT, N'AURAIT PAS NÉE DE L'INSPIRATION DES AVANT-GARDES EUROPÉENES DU XXÈME SIÈCLE, NI AVEC LE MODERNISME BRÉSILIEN, MAIS D'UN DÉBAT QUI S'EST INSTALÉ DÉDANS DU BRÉSIL AU DÉBUT DE LA RÉPUBLIQUE.

**PALAVRAS-CHAVE:** MOCIDADE MORTA – GONZAGA DUQUE – ANTIACADEMICISMO – SIMBOLISMO – HISTÓRIA DA LITERATURA

**MOTS-CLÉS:** MOCIDADE MORTA – GONZAGA DUQUE – ANTI-ACADEMICISME – SYMBOLISME – HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

O estudo que ora apresentamos tem o desafio de analisar alguns procedimentos do romance *Mocidade morta* (1900), de Gonzaga Duque. Entre seus objetivos encontra-se o de discutir as idéias de academicismo e antiacademicismo presentes no romance e o de analisar o repertório de leituras presente na narrativa. Por último, o que parece ser o mais difícil, que é o de aliar-se aos estudos que tentam rever as tradicionais concepções sobre a produção literária de fins do Oitocentos e início do Novecentos. Entre as estéticas da época, o Simbolismo, ao qual pertenceria Gonzaga Duque, nunca gozou de prestígio entre os historiadores da literatura. À exceção de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, a maioria dos autores que publicou (e muito) entre a última década do século XIX e nas duas primeiras do XX permanece nesse limbo, do qual uns quatro foram “salvos” para figurar nessa invenção chamada de Pré-modernismo, que sob o epíteto tenta englobar todas as correntes dessa época. Para se entender esse não-lugar da prosa simbolista, observemos o que afirma Alfredo Bosi (1966: 70) em uma nota de rodapé do capítulo “O conto regionalista e a prosa de arte”, de *O Pré-modernismo*, sobre o autor de *Mocidade morta*: “Não estudamos as tentativas afins de Gonzaga Duque, Lima Campos e Tristão da Cunha, cuja prosa artística foi programaticamente simbolista, não cabendo portanto neste panorama”.

Para Afrânio Peixoto, a estética simbolista ficou restrita à representação de “ritos sibilinos e simbólicos e herméticos”, que por isso mesmo teve “glória rara e restrita das capelas literárias, cujos devotos, por isso que escassos e contados, são fanáticos” (1931: 253). Essa opinião de Afrânio Peixoto tem origem em uma tradição da qual podemos citar Ronald de Carvalho (1919) – o primeiro a introduzir a estética nos quadros da história da literatura brasileira (MURICY, 1987) –, que tende ou a ignorar o movimento simbolista, ou a desmerecê-lo em consequência do hermetismo, do individualismo, criando inclusive a falsa idéia de que teriam sido pouco lidos porque inacessíveis no seu modo de escrever. Segundo Ronald de Carvalho, “o simbolismo nascente revelou-se, aqui, um tanto disparatado, complicado na dicção e confuso nas idéias. As mesmas audácias de sintaxe e o mesmo desconhecimento morfológico dos vocábulos comprometeram a obra dos nossos decadentes” (1919: 343). Para João Alexandre Barbosa e Vera Lins (1986), essa percepção é fruto da inadequação da crítica literária que, ajustada às “lentes naturalistas e positivistas”, não conseguiu dar conta da significação de obras que rompiam e problematizavam a relação entre a linguagem poética e a história.

Na verdade, o Simbolismo precisou esperar pela pesquisa de Andrade Muricy, que resultou na publicação, em 1952, do indispensável *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, para retomar o seu lugar na história da literatura brasileira como um movimento complexo, que congrega um variado número de escritores, cujos trabalhos vão além dos lugares-comuns estabelecidos pelos críticos contemporâneos ao movimento, entre eles José Veríssimo, que de certa maneira cristalizou as maneiras como a crítica e a academia leram e trataram o romance em questão e os outros que surgiram nessa época.

Todavia, se apesar das restrições a poesia simbolista freqüenta os manuais de história da literatura e as antologias, o mesmo não se pode afirmar sobre a prosa. Ronald de Carvalho afirma que a prosa de ficção simbolista é “despicienda e de valor duvidoso”. A exceção fica por conta de Gonzaga Duque, que, “embora seja um escritor de ficção estimável, teve maior relevo como crítico de arte que, propriamente, como novelista” (CARVALHO, 1958: 358). Nem mesmo Andrade Muricy se furta a essa opinião. Para ele, o Simbolismo foi a tendência artística que menos favoreceu “o surto de prosa ficcionista”, uma vez que o “processo alusivo e de sugestão considerado como elemento de sondagem e devassamento da interioridade” reprimiam no romancista e no contista qualquer critério descritivista” (idem, p. 54).

Essas observações, no entanto, parecem não combinar com a maneira com que o próprio Andrade Muricy comenta o livro *Mocidade morta*: “Certo sincretismo, conciliando arejado realismo com sentido polêmico eficaz, dá ao romance fisionomia grandemente sedutora, que os preconceitos do tempo impediram de apreciar o seu merecimento invulgar” (MURICY apud CARVALHO, 1958: 56). Decerto que essa falta de reconhecimento a que o historiador se refere talvez esteja relacionada às várias perspectivas abordadas pelo romance, aspecto aliás já ressaltado por Alexandre Eulálio, quando afirma, em seu ensaio de apresentação ao romance *Mocidade morta*, que Gonzaga Duque opera com “justaposições de tecidos estilísticos diversos, que se sucedem no texto quase sem transição, não vacilando no emprego, lado a lado, de procedimentos composicionais de teor divergente” (apud VERMEERSCH, 2005: 7).

A propósito, Camilo Prado, o protagonista do romance, explica a Cesário, um escultor desacreditado do que os personagens do romance chamavam de modernismo – aliás, coube a essa geração designar-se primeiramente como modernistas –, em que consistia essa prosa moderna, comprovando a tendên-

cia de autocrítica de “uma estética deliberada e autoconsciente” (WILSON, 1967: 20) tal qual o Simbolismo francês:

Cesário arregalou os olhinhos, sem compreender; o outro, porém, explicou que da cediça literatura, a poesia e a prosa, fizera-se uma arte nova, sobretudo da prosa que vivera sem feição, por parecer uma propriedade comum da externalização espiritual do homem... Hoje ela é uma arte, que exige cuidados e sutilezas e escapa às idades anteriores [...] (DUQUE, 1973: 118).

Parte desse processo composicional pode ser reconhecido, ora pelas diversas citações bibliográficas (que discutiremos mais adiante) feitas principalmente por Camilo, ora pelo estilo, em que podem ser reconhecidos alguns autores e influências, entre elas a dos estudos sobre a psique humana que se desenvolviam à época e desembocaram na criação da psicanálise. Algumas dessas referências já foram apontadas e analisadas por Vera Lins (2005), principalmente aquela que diz respeito às semelhanças entre *Mocidade morta* e *L'oeuvre*, de Zola, no que se refere às concepções de arte do escritor Sandoz e às de pintura do pintor Lan-tier, ambas personagens do romance do escritor francês, duas *personas* encarnadas em Camilo, que é ao mesmo tempo crítico de pintura e romancista.

Daí que não é difícil observar trechos e soluções pessimistas, descrições naturalistas, bem como concepções românticas, geralmente expressas em uma linguagem artificialmente ornamentada, explorada conscientemente em seus aspectos semânticos e sintáticos, que tornam a leitura difícil e penosa, como se observa no pequeno período a seguir, em que se descreve a admiração daqueles que cercam Telésforo, o pintor agraciado com as benesses régias: “Um escrofuloso, de pálpebras tresnoitadas, deitou-lhes aos crachás uma olhadela desesperada; as garras crispam-se-lhe carfológicas” (DUQUE, 1973: 25). Entretanto, esses aspectos dificultosos, sobretudo pela profusão vocabular, não conseguem impedir a leitura, nem invalidar o romance, pois a sua arquitetura (enredo, personagens, temas, estilo) é tão superior aos modelos e tendências simbolistas, que sobrepuja esse clima “nebuloso” conferido ao texto por meio desse tipo de vocabulário.

Muito provavelmente, foram esses vocábulos incomuns que dificultaram a publicação da obra, da qual Gonzaga Duque pensou em abrir mão quando se deparou com o grande número de erros tipográficos, o que lhe causou muita

angústia. Pela leitura do seu diário, acompanha-se o momento exato da publicação do livro e quanto foi difícil para o autor enfrentar os eternos problemas das edições brasileiras da época:

Há cinco dias que vivo numa super-excitação horrível. Não sei como tenho escapado à loucura. Corria as folhas do meu romance, com o coração apunhalado pelos erros que o deformizam quando, já estando impressa a **Errata** e brochada parte da edição, dou com uns *vínculos*, em lugar de *vincos*, no começo do capítulo XX. (DUQUE apud LINS, 1991: 133)

[...]

O editor opunha-se à **Errata**, só a muito custo conseguiu dele, sob a condição de que não excederia a uma página, a que ali figura. O verso da página ele queria aproveitar em anúncio!

Ainda assim, a **Errata** saiu errada! Tinha eu escrito *esvurmada em erros*, porém na prova veio: *escoimada dos erros*, e por mais que pedisse e rogasse não me deram segunda prova. Vi a monstruosidade depois do livro brochado. (DUQUE apud LINS, 1991: 137)

A sensação de que a palavra “esvurmada” não é muito adequada parece não se restringir apenas aos tipógrafos e revisores, mas também ao leitor, que, principalmente nos dois primeiros capítulos de *Mocidade morta*, é quase constrangido a abandonar a leitura diante de tantos termos incomuns. O certo é que o romance objeto de nosso estudo, a despeito de todo excesso vocabular e que tem o sugestivo título de *Mocidade morta*, retrata com bastante felicidade o destino de uma geração de artistas destruída pela falta de oportunidade, de perspectiva e de horizonte (para usar de metáforas pictóricas). Além disso, faltou à geração encenada no romance um modelo e uma concepção de vida e de arte que se adequasse aos valores morais e econômicos da época. De certa forma, os propósitos e as atitudes das personagens do romance são verossímeis como aqueles levados adiante pelo grupo que se formou com os escritores Gonzaga Duque, Bernardino Lopes, Cruz e Sousa, entre outros.

Nesse sentido, o nosso propósito é demonstrar o modo como Gonzaga Duque compreende e representa os sistemas de produção e recepção da obra de arte, principalmente, a forma como inaugura a representação de outra concepção de academicismo e, com esta, outra maneira de se rebelar contra este, fora dos

quadros do Modernismo de 1922. Isso não significa mérito ou demérito, nem mesmo algo tão utilizado pela crítica, como o fato de valorizar a obra que “ante-cipa” tendências. Nesse sentido, não pretendemos universalizar os padrões literários de *Mocidade morta* ao modelo “exemplar” romântico-modernista-nacionalista, marcado sempre pelo pré – pré-romantismo, pré-modernismo (HANSEN, 2005: 38). Visamos, sim, tomar o antiacademicismo encenado no romance dentro de uma tradição que, ao contrário do que se supunha, não teria nascido da inspiração das vanguardas européias do século XX, nem com o Modernismo, mas de um debate dentro do Brasil desde o século XIX. Esse foi levado a cabo pelas gerações, muito provavelmente através dos jornais e folhetins, como assim o representa o próprio romance, mas que não foi entendido da perspectiva do evento e do presente de sua enunciação pelos historiadores da literatura brasileira. Em outras palavras, para dizer com Hansen quando classifica o termo “evento”, os acontecimentos “literários” desse momento não se tornaram nem socialmente relevantes, nem dizíveis ou visíveis “como objeto de representação” (2005: 34).

Além disso, como mostram Lajolo e Zilberman em *O preço da leitura* (2001), o antiacademicismo do qual participou Gonzaga Duque também trouxe para o centro das discussões as questões relativas à sobrevivência, à profissionalização e à criação de entidades de classe, que culminaram mais tarde com a criação da Academia Brasileira de Letras. Preocupações tais quais aquelas expressas pelas palavras de Camilo ao seu amigo Agrário:

Por que não fazemos uma reunião definitiva de todos os que querem resistir à contagiosa estupidez do nosso meio social? Combinando, agremiando, poderíamos formar uma oposição vitoriosa, fundaríamos *ateliers* livres, teríamos exposições independentes, em suma, seríamos uma corporação vivendo vida própria, exercendo uma profissão (DUQUE, 1973: 55).

Ou seja, Gonzaga Duque representa em seu romance os anseios de uma geração que, ao contrário do que se afirma, não se deixou enredar numa espécie de letargia e sonho, abstraindo-se da realidade. Segundo Muricy,

quase todos se empenharam apaixonadamente nas campanhas pela Abolição e pela República. Quase todos eram anticlericais e maçons. Essas as preocupações dominantes da época. E foram participantes decididos. O destino da

pátria, da raça, da sociedade encontrou neles observadores, reformadores e apóstolos. Vemo-los fundar clubes e jornais políticos, discursar em praça pública e escrever.

(MURICY, 1987: 42)

Podemos afirmar que, em muitos aspectos, parte das discussões desse romance, pelo menos em relação à pintura, instaura um modo de se rebelar e de refletir sobre o fazer artístico que, conforme já vimos, será retomado pelo movimento modernista. No caso do romance, pela voz do narrador percebemos que não se tratava de rompantes imprevisíveis, mas de um movimento consciente: “Seria um movimento consciente, trabalhoso, honesto, de intuítos práticos” (p. 45). Assim, quando os Insubmissos se voltam contra os aplausos e os louros destinados a Telésforo, símbolo do academicismo e da arte oficial, eles o fazem a partir de um programa que inclui as seguintes questões: “Ele criou alguma coisa?... Modificou as linhas do arabesco acadêmico?... Descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos... Fundou a arte nacional?” (p. 129). Como se observa, muitas dessas perguntas serão transformadas em bandeira e reivindicação de outra geração, que em nome delas disse romper com o passado.

Não é coincidência, portanto, que o perfil de Camilo, personagem do romance, represente esse ideal de artista e jornalista que estuda, que lê, que reflete sobre a sua arte e sua obra. Camilo sobraçava livros cuja leitura resultava em palestras sobre o impressionismo das telas de Manet, as “paisagens vernais de Pissarro e os motivos escandalizantes de Caillebotte”; usava o nome de Morizot e Claude Monet fazia parte de suas citações (p. 39). Muito embora tenha sido publicado em 1900, Gonzaga Duque, com o objetivo de discutir a tradição que institui o patrocínio oficial das artes brasileiras ao mecenato real, situa estrategicamente a ação do romance em 1888, um ano antes da proclamação da República, época em que dois grandes pintores, ao se alinharem à pintura histórica e encomiástica, gozaram de todas as benesses do segundo reinado, na Academia de Belas-Artes. Trata-se de Vitor Meirelles e Pedro Américo, artistas que reproduziram em suas telas gigantescas batalhas e fatos da historiografia oficial, entre eles a “Primeira missa no Brasil” e a “Batalha do Riachuelo”, motivo de polêmica entre os acadêmicos e os adeptos da crítica que viam no quadro de Pedro Américo, “A batalha do Avaí”, exemplo de arte realista (MATTOS, 1973: 55).

Nesse ponto, têm razão aqueles que defendem ser Gonzaga Duque também naturalista: o meio vai determinar esse *status quo* em que os artistas acabam sucumbindo. A diferença, no entanto, se faz a partir do esclarecimento, da educação dos sentidos, da leitura, enfim, que também ajudou Camilo Prado, protagonista do romance, a se afastar do futuro que lhe estava determinado como filho bastardo. Fora o único da família “que escapara da gangrena da parvoíce”, do mundo “pacato e bovino” das pessoas comuns. No entanto, não consegue escapar da condição de artista, “os nobres eleitos do sofrimento e da dor”, condição que condena todos a cavalgar em corcéis fantásticos no “desespero do coito sádico”, cujo exemplo acabado são Byron e Baudelaire.

Com enredo simples, *Mocidade morta* trata de um triângulo amoroso formado por Camilo, Agrário e Henriette, moça pobre francesa, que sobrevive à custa do amor de homens que vai abandonando e trocando por outros. Esse triângulo é pano de fundo para o autor demonstrar a tese da impossibilidade de se viver da arte sem a ajuda do Estado, e de se manter livre para defender e firmar posições estéticas isentas. Esta era a bandeira de luta do grupo dos Insubmissos, cujo propósito era o de reformar as artes brasileiras. Para tornar verossímil o debate sobre o tradicionalismo e o academicismo das artes brasileiras, o autor elege como alegoria um sistema cultural que envolve os artistas, o mercado, os mecenas e a imprensa, além de personagens que representam os segmentos importantes desse sistema. Assim, temos, entre os jovens que formavam o grupo dos Insubmissos, Camilo Prado, um jornalista e crítico de arte, pobre, bastardo e morador do subúrbio, que está longe de ter o prestígio tantas vezes atribuído aos folhetinistas; Agrário Miranda, pintor de talento, que vive à margem do poder e do academicismo só até se adaptar “às exigências convencionais com a mais extraordinária precisão”; Sabino Gomes, pintor e autor de caprichosos sonetos parnasianos; Clementino Viotti, arquiteto sem viagem, que acabou trabalhando em um escritório de engenharia, e o músico Ramos Colaço, recém-chegado da Alemanha, que ganhava a vida como professor particular, e Pereira Lemos, apreciador dos clássicos, que por nepotismo acabou como cônsul na Inglaterra, entre outros. Um a um, esses jovens artistas sucumbem sob o peso da sociedade burguesa, representada como uma devoradora de jovens talentos. Juntos, os Insubmissos formam uma agremiação chamada *ZUT*, surgida em louvor a Henriette, a tal jovem francesa pivô de várias discórdias amorosas, que não tirava tal exclamação dos lábios. O grupo foi o responsável pela provoca-



ção e pelos protestos no lançamento da obra de Telésforo de Andrade, pintor oficial, que gozava de todas as prerrogativas do poder e que alguns críticos têm identificado com Pedro Américo, mas também com Vitor Meirelles.

O propósito desses jovens é apresentado em libelo tão utilizado pelos modernistas, que foram os manifestos. Nesse caso, como era próprio da época, o manifesto foi publicado em um folhetim da *Folha* (p. 97). Para Muricy, os simbolistas foram “abundantemente teorizadores”, numa tentativa de atingir a consciência da arte, “de ler bem claro nas suas intenções revolucionárias”:

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 do corimauça, e a gargalhada de um ridículo, será como uma onda do poeta do *Année. Terrible* – fluxo marítimo cuspidado à praia, mas de imprevisto, tornando-se dilúvio... (MURICY, 1987: 36)

Esse duplo do autor, representado por Camilo Prado, um crítico de arte, não é mero retrato autobiográfico, mas implica reproduzir – ou talvez duplicar de forma mais verossímil – uma concepção de arte e de crítica que já incluía a análise das condições materiais do sucesso acadêmico, determinadas que eram por ingredientes que vão além do talento e do estilo utilizado. Perceberam, então, que o problema não estava na figura de Telésforo, o pintor acadêmico que se beneficiava das benesses imperiais, demonstrando que o academicismo é apenas um dos ingredientes a ser demolido na tentativa de fundar não apenas uma nova arte, mas um novo sistema cultural. Assim, se de início o alvo da fúria antiacadêmica era Telésforo e sua obra, aos poucos o grupo vai percebendo que precisa mudar o meio no qual vive e produz:

Já não era a Academia o espectro mau, a sombra maldita que se antepunha à claridade das inovações, à luz levantina do progresso da arte; outro elemento a combater antojava-se ao desenvolvimento do *gost* – a incapacidade dos velhos artistas. Contra esses, que formavam o privilégio do Senedrim da arte, as usanças retrógradas e tirânicas das bolorentas leis, seria precisa (sic) uma avalanche formidável que os solapasse, porque conservavam o monopólio da profissão e o esclarecimento da estética.

(DUQUE, 1973: 99)

O problema é que essa concepção refinada e consciente do fazer artístico esbarra nas limitações dos veículos de circulação da cultura do país, entre eles, o mais importante na divulgação da informação do momento, que era o jornal. Camilo Prado, ao se tornar articulista de *A Folha*, poderia sonhar com as honras e prestígio que eram dedicados aos jornalistas:

mas sua delicadeza de espírito magoara-se com as grosseiras sensações de bufarinheira vida de jornal, em que os bonzos e os adufes políticos põem, na palavra escrita, trejeitos e esganiços selvagens dos folgares de taba, e para a timidez de sua alma foi um líquido escarótico a palrice aguilhenta da trêfega boemia das redações (DUQUE, 1973: 37).

A reação de Camilo é a de um crítico devotado à profissão, que usa o espaço do folhetim também para formar opinião. Dessa forma, a leitura de livros de arte será a saída que o personagem encontra para se safar das pressões a que estavam submetidos os jornalistas: “Bem depressa os intentos fundibulários de agitador patriota mudaram-se, metamorfosearam-se, inapercebidamente, em meditativa, isolada confabulação com os livros de história das artes”. Essa postura de Camilo revela uma concepção de crítica, segundo Vera Lins, “como invenção, crítica produtora pela orientação e pelo estímulo. Retoma-se a idéia de crítica do idealismo alemão. Crítica não é julgamento, mas arte e reflexão potenciada sobre a arte. Não há distinção entre juízo estético e criação” (LINS, 2005: 5).

A análise que o narrador faz do ambiente, filtrada sempre pelo olhar do jovem Camilo, é uma entre as muitas qualidades do romance, o que o afasta de algumas soluções naturalistas entrevistadas em muitas passagens. Mesmo que não tenha lido Freud, que em 1900 inaugura a psicanálise com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, Gonzaga Duque juntamente com Huysmans se encontram nesse campo discursivo que em fins do século XIX valoriza “o espaço interior e a introspecção que possibilitam o autoconhecimento” (LINS, 1991: 48). Nesse sentido, começam a discutir a validade do sonho, a sua importância, bem como as nuances do sistema nervoso, abordadas da perspectiva do inconsciente, ora utilizando-se de uma visão determinista, como quando Duque descreve a agonia que levará Alves Pena à morte, “A massa esverdeada e opaca dilata-se, as suas paralisadas contorções aparentes in-

cham devagar, o seu volume aumenta; gases pestíferos se desprendem; um burburinho de efervescências põe-lhe crispações, fá-la tremer, espocar em variolas que extravasam catarros amarelentos” (p. 215), ora numa perspectiva psicológica, como o momento primoroso quando, no fim do romance, o que equivale a um ano após a balbúrdia da exposição de Telésforo, Camilo, abandonado por Henriette, se pergunta, em um solilóquio mental com profunda acuidade psicológica, aonde foram os sonhos e a juventude. Assim, a sua decepção amorosa o leva a refletir sobre a sua insignificância profissional, demonstrando a íntima relação que existe entre esses terrenos:

– Sim, ele era a vítima de si mesmo – continuou Camilo [...]. Como lhe era doloroso este inquérito! Quanto lhe doía nas mais íntimas fibras da sua vitalidade esta terrível consciência de se reconhecer! [...] E só sofria a inutilidade em que passara, o desperdício de suas forças latentes, sem as ter aproveitado numa grande idéia, numa grande causa [...].” (DUQUE, 1973: 269).

Depois de avaliar a vida daquele grupo que inicialmente tinha tantos projetos e sonhos, Camilo compreende que o único que se deu bem foi Agrário, que venceu “não pela resistência do mérito, mas pela persistência do interesse”. É também através da loucura que o autor satiriza o avesso total da posição de artista oficial de Telésforo. Sebastião Pita é seu exemplo emblemático e caricatural, “um pobre artista, que cristalizava a sua mania de pintor histórico em ambições de irrealizável sucesso, sempre carregando consigo o grandioso painel a que deu o nome de *A partida de Colombo*”. Num contraponto irônico aos gigantescos painéis dos pintores oficiais, as galerias uma a uma recusavam a sua pintura por falta de espaço, o que obrigou o pintor a agradecer a um tintureiro o fato de expô-la em sua loja. Essa condição leva o artista à loucura, cujo ápice é descrito numa belíssima cena final (longa, mas uma das melhores realizada pela narrativa), em que o autor não perde a oportunidade de demonstrar, além da loucura, a crueldade humana e a falta de solidariedade observada nas grandes cidades, habitada por uma variedade de tipos:

Às quinas estreitas da rua apinhava-se uma turba. Indivíduos afigiam-se por ver, em bicos de sapatos, pescoços estirados; as sacadas entabuleadas dos dentistas enchiam-se de espectadores numa festiva alacridade de mulheres e risos.

Cautelosamente, Camilo adiantou os passos e pode distinguir um amarrotado, alto chapéu, listrado a cores vivas, que reviravolteava, surgia e desaparecia no ajuntamento aos boléus, aos trancos, em parelha com informe objeto empunhado, talvez farrapo de bandeira, frangalho de lona talvez, a esgrimir com bengalas e pára-sóis, que o acometiam. E desabavam gargalhadas e redemoi-nhavam uivos de prazer, em gritaria galhofeira de epítetos: ó pintamonos!... ó borra borra!... [...] Em meio da rua, no granito sujo da rua Ouvidor, uma figura funambulesca, sarapintada de listrões multicores, agitava-se doida escorraçada, a berrar: – É a partida de Colombo, ó burro! É a Pinta, é a Santa Maria, ó camelos – E esperneava, esbaforida, rouca, suarenta, a desengonçar-se já pinchando, já crescendo, numa capadoçagem acrobata, acometendo furiosa contra os açuladores que a sitiavam. (DUQUE, 1973: 247)

É no referencial dos escritores, sobretudo os franceses, lidos e citados pelo personagem, que o narrador vai constituindo Camilo Prado como protagonista, tecendo a narrativa de modo a se aproximar daqueles textos citados. Assim, as citações literárias, que podem ser identificadas com os procedimentos literários do citado escritor Huysmans, vêm em auxílio da compreensão dele e da realidade encenada pelo romance. Em uma passagem o narrador demonstra como a relação entre literatura – aqui compreendida como no século XIX, que englobava a filosofia, o ensaio científico, a história e a ficção – e pintura é fundamental para as concepções do personagem Camilo. Há, por isso, duas espécies de referências bibliográficas: aquelas que o personagem utiliza como fonte para a sua formação e profissão de crítico, que dizem respeito ao universo da pintura, referidas como livros de arte, normalmente sem indicação de autor, e aquelas referências explícitas a outros críticos de arte e literatura, entre eles Ramalho Ortigão e Conrad Busken Huet, numa referência clara à leitura de revistas e jornais em que esses autores publicavam, além do crítico Félix Fénéon, conhecido tanto pelas suas qualidades de crítico de arte, como pelo fato de ser um descobridor de talentos, entre os quais Arthur Rimbaud, além de ter sido responsável pela publicação de obras dos autores Verlaine, Mallarmé e Joris-Karl Huysmans (WILLER, 2002).

Além de indicarem fontes de leitura e inspiração, essas referências vão delineando o perfil antiacademista do romance, fundamentado por concepções que somente vinte anos depois irão repercutir na literatura brasileira, com os

modernistas. Aliás, a partir de análise que Cláudio Willer (2005) faz da obra de Joris-Karl Huysmans, escritor e crítico, que publicou a *L'Art moderne*, em 1883, pode-se afirmar que Gonzaga Duque teria herdado alguns dos procedimentos fundamentais da composição do romance, entre os quais a transformação de pessoas reais em personagens de ficção, também verificado em outras narrativas da época, como *A conquista*, de Coelho Neto, e *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto. Outro desses procedimentos é trabalhar todas as possibilidades da língua com essa profusão e confusão vocabular.

O narrador desqualifica modelos e padrões românticos, à exceção de Byron e Baudelaire. Deste, conforme já foi anotado por Vera Lins (1991), Gonzaga Duque se apropriou desse olhar sobre o burburinho da cidade, através de uma visão absolutamente moderna, rara em obras da época; uma visão ímpar, em oposição às várias passagens em que o narrador critica as ruas estreitas, o atraso da capital do Império. Assim, os jovens Insubmissos sonhavam com a Europa, e Paris era para eles a “Terra prometida dos gozos, opulenta e risosna quermesse de encantos, esta que lhe parecia...” (DUQUE, 1973: 50).

Vários são os momentos em que o narrador utiliza autores e estereótipos românticos para criticar algumas posturas dessa estética. Em uma delas afirma ser o progresso totalmente avesso à juventude de Gautier, uma vez que os “impulsos quixotescos do romantismo inarmonizavam-se com a circunspeção analítica do tempo vigente” (p. 50); em outra ocasião descreve Julião Vilela como um “belo tipo de romance, com a sua negra barba de nazareno num rosto pálido, de olhos árabes” (p. 56). Porém, a cena que melhor demonstra o desprezo pelo Romantismo ocorre quando o grande rival de Camilo Prado, Heráclito, muito interessado em Henriette, passa a discorrer sobre suas leituras preferidas. Primeiramente, ele tem reservas contra *A reliquia*, de Eça de Queiroz, pois seu exemplo de literatura portuguesa é Alexandre Herculano; depois considera Castro Alves e Gonçalves Dias como os corifeus da poesia brasileira. Porém, o golpe fatal é dado quando leva de presente para Henriette o romance-folhetim *Doida*, de Montepin, numa edição “grosseira, roída e deteriorada”. Nesse sentido, Gonzaga Duque não se afasta muito do imaginário romântico e naturalista que atribui à leitura do romance os males que podem afligir a mulher.

Na verdade, Heráclito acerta em cheio. Os romances-folhetins franceses são os preferidos dela. Em certa ocasião em que segurava um livro, a moça tentou entabular uma conversa com Camilo sobre suas preferências literárias. Apro-

veita o fato de ele folhear uma brochura de Lotti, para dizer que o amava. Seus preferidos são, além de Pierre Lotti e Paul Bourget, Paul de Kock, que lhe parecia “inimitável na graça” (p. 162). Camilo, desnorreado com a proximidade da moça, passa a citar as suas leituras de forma vaga – Zola, Flaubert, Villiers de L’Isle Adam – opiniões que não despertam o menor interesse dela. Diferentemente dele, Herculano, quando discute questões da escravidão brasileira, dá o golpe final, ao discorrer sobre o romance de Vitor Hugo, *Bug-Jargal*.

Ainda no que diz respeito à leitura feminina, mas que vai determinar menos um gosto do que um certo modo de comportamento, temos as preferências literárias que supostamente teriam influenciado a sua mãe e que também vão ajudar a construir as metáforas e motivos das cenas da sua vida. Assim, ao reportar-se a sua juventude e ao indagar da figura do pai, Camilo descobre que fora uma paixão romântica que a fizera sucumbir ao amor proibido. Ele desconfia haver ali “lembrança de uma beleza romântica, litânias desvairantes de um passado, assunto de angustioso romance sentimental”. A mãe agora é uma nova Heloísa, e de sua alma “amorosa e casta”, que “ninguém talvez entendesse [...] tanta amargura, tanta sinceridade idólatra, transudavam no expressivo agônico do seu fitar!” (p. 158). O pai, por sua vez, é o Fausto, um belo Fausto que escreve as páginas do que o narrador chama de “poema das margaridas”, tão já sabido. O interessante é que, ao descrever as circunstâncias sobre as quais a mãe teria sucumbido a esse Mefistófeles, o narrador lança mão de uma série de lugares-comuns da bibliografia romântica: “Vieram [...] as rimas plangentes que joalheriam pautas esmaecidas – como suspiros finais de gozo – em bilhetes perfumados; as visualidades da elegância num porte airoso de mancebo lobrigado nas páginas de livro que as lágrimas marcaram; todas as sedutoras, perversas, cambiantes magias mefistofélicas do devaneio” (p. 155).

O romance reproduz cenas também comuns ao romance *A conquista*, de Coelho Neto, que é a da leitura da literatura brasileira através dos jornais. Mesmo assim, esses autores fazem questão de salientar que a leitura é feita por poucos leitores, algumas vezes através da leitura oral, em que o autor lê o seu livro para os companheiros. Assim, Camilo lê para Agrário e Henriette um capítulo do seu livro, que é incorporado ao romance; trata-se de assunto histórico, que retoma o início do cristianismo e a vida de uma mártir cristã. O interessante é a interpretação que o narrador faz para o leitor do estilo do

autor, como na passagem a seguir, quando depois de uma longa narração com estilo muito próximo ao estilo simbolista, o narrador adverte: “Depois entrava na descrição do cenário, colorindo com largueza golpes certos de impressionismo, os acessórios históricos desse ato” (p. 199).

Para concluir, utilizamos a afirmação de Vera Lins (1991: 49) de que *Mocidade morta* é uma obra “demolidora, irreverente”, cuja “visão da cultura brasileira é cética, de quem quer virar pelo avesso, concepções vigentes e aceitas pela maioria”. Talvez por isso o seu tempo não tenha conseguido recebê-la nem colocá-la nos quadros da melhor literatura brasileira.

### Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 1. p. XV-XX.
- BOSI, Alfredo. O conto regionalista e a prosa artística. In: \_\_\_\_\_. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.
- DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Três, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Benjamim de Aguilã, 1914.
- HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNICK, Nelson. *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: ALB & Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2005. (Coleção Histórias de Leitura)
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.
- LINS, Vera. *Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século*. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/vera\\_lins/Zola\\_e\\_Gonzaga\\_Duque.doc](http://www.casaruibarbosa.gov.br/vera_lins/Zola_e_Gonzaga_Duque.doc)>. Acesso em: 20 dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.
- PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.
- VERMEERSCH, Paula F. Pedro Américo romancista: *O Holocausto*. *Rotunda*, Campinas, n. 3, p. 5-12, out. 2004.

WILLER, Claudio. *Là-bas*, de J-K. Huysmans: notas de leitura. *Revista de cultura*. Fortaleza, São Paulo, n. 21/22, fev./mar. 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag21huysmans.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.