

O artista proscrito em *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque

Thaís Marques Soranzo¹

Resumo: Este artigo discute a figura do artista em *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque. Pelo retrato dos insucessos da boemia carioca formada por literatos e pintores no final da década de 1880, é possível pensar inicialmente que o romance seja um registro da inércia da cena cultural nacional. Na contramão dessa ideia, argumenta-se neste trabalho que o protagonismo conferido ao artista em *Mocidade Morta* constitui um exercício de resistência à lógica utilitária reinante. Para tanto, o foco da análise recai em Camilo Prado, jornalista e crítico de arte que, atento aos debates estéticos em voga, especialmente às ideias em torno do impressionismo pictórico, idealiza convulsionar o meio artístico fluminense. De sensibilidade aguçada, porém pouco pragmático, o escritor não concretiza seus planos; ainda assim, é ele quem ganha voz no texto pelo discurso indireto livre. Em diálogo com os expedientes visuais da pintura impressionista, que então se voltava para o frêmito da vida moderna, *Mocidade Morta* questiona os limites das convenções romanescas a partir desse herói que, como um proscrito, representa a um só tempo uma disrupção na sociedade e nas artes.

Palavras-chave: Gonzaga Duque. *Mocidade Morta*. Romance brasileiro. Impressionismo.

The Outcast Artist in *Mocidade Morta*, by Gonzaga Duque

Abstract: This article discusses the artist's figure in *Mocidade Morta* (1899), by Gonzaga Duque. As the text portrays the failure of writers and painters who formed the bohemian circle in Rio de Janeiro in the late 1880s, it could be initially assumed that the novel depicts the inertia of the national cultural scene. Contesting such idea, this work argues that the artist's protagonism in *Mocidade Morta* constitutes a form of resistance to the prevailing utilitarian logic. In order to do so, the analysis focuses on Camilo Prado, journalist and art critic who, tuned in to the current aesthetic debates, especially those on pictorial impressionism, aims to crush the local artistic milieu. With acute sensibility, though not being practical, the writer does not accomplish his goals; yet he is the one who has a voice in the text through free indirect discourse. In dialogue with the visual procedures of impressionist painting, which sought to apprehend the bustling of modern life, *Mocidade Morta* questions the limits of novelistic conventions by centering on this hero who, as an outcast, disrupts the society and the arts at once.

Keywords: Gonzaga Duque. *Mocidade Morta*. Brazilian novel. Impressionism.

¹ Pesquisadora de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com período sanduíche na Universidade de Oxford. Mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1435-8762>. E-mail: thais.soranzo@gmail.com.

Somos assim, meu caro senhor Agrário, somos assim. Não temos perseverança, nem ideias; quando muito pedimos emprestado à França, a Portugal mesmo, duas ideias que não compreendemos mas que nos trazem o deslumbramento da novidade, e começamos a dançar em derredor dela, como selvagens, em torno de um manipanso. Somos assim, meu amigo, e por isso seremos, eternamente, uns imitadores, minados pela ociosidade, aterrorizados pela obstinação das criações, preteridos pela imbecilidade ovante... (DUQUE, 1995, p. 78)².

Proferida por Camilo Prado, personagem de *Mocidade Morta* (1899), a passagem prefigura de certa maneira o tom adotado no romance de Gonzaga Duque (1863-1911). Todavia, a despeito do teor pessimista contido na citação e no próprio título da obra, o texto do escritor carioca não se apresenta como mero registro da inércia da cena cultural brasileira, mas sim como um importante exercício criativo que, num experimento com o verbal e o visual, desafia a lógica utilitária reinante. Para tal empreendimento, o protagonismo conferido ao artista em *Mocidade Morta* extrapola o nível temático e se constitui, conforme busca-se aqui argumentar, numa inovação formal operada pelo romance.

Jornalista e crítico de arte, Camilo Prado se atinha aos debates estéticos que dominavam a Europa, especialmente a França, a fim de problematizar a produção levada a cabo em solo nacional. Para os leitores de Gonzaga Duque, a iniciativa do herói não era inédita. Como outros tantos letrados da época, o romancista pertenceu ao que Jeffrey Needell (1993) apelidou de “Belle Époque tropical”. Conquanto só tenha viajado a Lisboa, pois a ida a Paris seria demasiado cara, Duque podia facilmente se inteirar das novidades que lá surgiam, uma vez que a circulação de obras e periódicos em francês no Brasil era impulsionada pela presença de editores, tipógrafos e livreiros franceses radicados no Rio de Janeiro, então capital do país. O repertório estrangeiro, no entanto, não fazia de Gonzaga Duque um cego adulator de tendências europeias. Pioneira nos estudos sobre o autor, Vera Lins o define como um “franco-atirador”, termo que, associado à postura combativa de Duque, remete à visão pessoal e independente que guiava sua produção intelectual (LINS, 1991, p. 15).

² As reflexões deste artigo derivam de uma tese de doutorado intitulada “Retratos da boemia: naturalistas, impressionistas e a busca pela autonomia da arte”. Desenvolvida no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, a pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Jefferson Cano e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – Código de Financiamento 001).

Retratando a boemia carioca formada por escritores e pintores em fins da década de 1880, *Mocidade Morta* é um texto representativo da singularidade de Gonzaga Duque. Embora Paris seja o ideal cobiçado pelas personagens, o romance se debruça sobre a realidade imediata do meio artístico fluminense. Integrante dos Insubmissos, grupo que dizia se opor “ao burguês subserviente e comum” (DUQUE, 1995, p. 31), Camilo Prado exortava os camaradas a romperem convenções. Para exemplificar seu argumento, o jornalista direciona sua crítica a Telésforo de Andrade, pintor oficial da Monarquia que, ao enaltecer em suas obras o aparato imperial, garantia a proteção de poderosos e a aclamação dos jornais. Num viés irônico, Telésforo incorpora no romance a imagem do artista medíocre. Desprovido de talento e envaidecido pela fama, limita-se a reproduzir fórmulas tradicionais, como as usuais cenas bélicas dispostas em telas de grandes dimensões. Em alusão às batalhas da Guerra do Paraguai (1864-1870), o pintor exhibe *Rendição de Uruguaiana*, quadro de 14 metros criado com “admirável composição de linhas, à clássica” e destinado a fixar o “glorioso renome” do exército brasileiro. Com a figura altiva de Dom Pedro II em primeiro plano, a tela buscava entronizar a imagem dos “Invencíveis” (DUQUE, 1995, p. 15).

Ovacionada pela multidão, a obra em nada agradou a Camilo Prado. Num desabafo ao gravador Forjaz, o crítico de arte aponta a falta de originalidade em *Rendição de Uruguaiana*: “Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi reproduzido, é um composto de regras usuais e cediças” (DUQUE, 1995, p. 106). Ao interpelar o amigo, então admirador de Telésforo, Camilo dispara provocações:

Ele criou alguma coisa?... modificou as linhas do arabesco acadêmico?... alcançou alguma perfeição no expressivismo das suas figuras?... descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos?... fundou a arte nacional?... Espero que se me satisfaça tais interrogações, porque essa obra parece-me vazia de tais predicados (DUQUE, 1995, p. 107).

Sob a perspectiva do jornalista, o quadro é isento de méritos estéticos. Do ponto de vista temático, a tela permanece no território seguro da pintura histórica; quanto ao aspecto formal, prevalecem os preceitos ensinados na Academia³. Para Camilo, a

³ É preciso ressaltar que o termo *acadêmico* já não carrega o sentido pejorativo que predominava no século XIX. Conforme explica Jorge Coli (2005), ao passar por uma reavaliação nos anos 1980, a chamada *arte acadêmica* vem atraindo cada vez mais o interesse de pesquisadores.

ausência de “efeitos novos” no trabalho de Telésforo elucida seu distanciamento do movimento que então revolucionava as artes plásticas: o impressionismo. Afora a predileção por cenas do cotidiano urbano, a nova vertente abolia regras de perspectiva e definição de contornos a fim de apreender na tela a fugacidade da vida moderna. Extasiado, o crítico incitava os companheiros: “E aí está em nosso tempo, diante do nosso nariz, uma Arte nova dismantelando todos os estafados moldes conhecidos, de interpretação e feitura, sem que vocês dêem fé da sua existência” (DUQUE, 1995, p. 33).

A discussão em torno do impressionismo era cara a Gonzaga Duque. Embora privado da experiência de ver os quadros ao vivo, o autor colhia informações em livros e jornais. Conforme adverte Ana Cavalcanti, como as coleções públicas daquela época ainda não abrigavam exemplares do impressionismo francês, os brasileiros se inteiravam dessa vertente artística por meio de textos descritivos ou críticos (CAVALCANTI, 2019, p. 124). No caso de Gonzaga Duque, é possível ainda que o romancista tenha se deparado com reproduções em preto-e-branco de obras impressionistas, especialmente as de Édouard Manet, a quem o escritor carioca toma como arauto do movimento⁴. É o que se nota, por exemplo, num artigo para o jornal *Guanabara* em 1883. Em homenagem póstuma ao pintor, Duque anuncia em tom grandiloquente: “Há pouco morreu, em França, a maior individualidade artística do nosso tempo” (DUQUE, [1883] 2011, p. 249). Com alguns equívocos de data, o autor lança luz sobre os aspectos mais significativos da biografia de Manet. De modo um tanto floreado, destaca a breve passagem do pintor pelo Brasil enquanto um jovem marinheiro. Após garantir aos leitores que “um artista importante, de notabilidade” desfrutara do cenário local, o escritor fornece o seguinte veredicto:

Produziu muito e produzia muito bem, conseguiu fundar uma escola – a *impressionista* – que há de atravessar imaculada o último período deste século e que há de erguê-lo tão alto na história artística dos grandes povos, que o gigante de Rodes será pequeno para a estatura do seu pedestal (DUQUE, [1883] 2011, p. 250).

⁴ Os avanços do transporte e da indústria gráfica impulsionaram uma ampla circulação de imagens no Rio de Janeiro oitocentista. Afora as lojas destinadas à venda de estampas, a imprensa ilustrada decerto fomentou a cultura visual do período (ARNONE, 2022). Dentre os periódicos comercializados na capital brasileira, destaca-se, por exemplo, o *Le Monde Illustré*, que continha gravuras dos trabalhos de Manet.

Ao idealizar a figura de Manet, Gonzaga Duque buscava familiarizar o público fluminense com uma estética que, aos olhos do crítico, também poderia convulsionar a cena artística nacional. Não por acaso, o autor emprega a palavra *impressionista*. Àquela altura, o termo ganhava variadas apropriações na imprensa carioca. Não eram raras as vezes em que aparecia em descrições de textos literários ou de peças musicais; quando vinculado ao campo da pintura, surgia como novidade noticiada por correspondentes estrangeiros⁵. Duque, de sua parte, estava interessado nos possíveis desdobramentos da nova vertente no Brasil. Foi ele quem, em outubro de 1882, identificara em Belmiro de Almeida “a tendência [...] para a escola de Manet”. Conquanto o pincel do artista mineiro ainda não demonstrasse “o vigor audacioso da moderna escola”, o ensejo para tanto ali se concentrava (DUQUE, [1882a] 2001, p. 58). No mês seguinte, o crítico retoma a menção ao pintor francês num artigo sobre Rodolfo Amoedo. A associação entre os dois, é certo, não é feita de maneira direta. Todavia, ao mesmo tempo que elogia Amoedo por se distanciar do estilo acadêmico, Gonzaga Duque classifica Manet como um “revolucionário”. Para seguir seus passos, adianta o escritor, é preciso “estudar apaixonadamente, ver tudo, observar tudo, desde os cantos mais despidos, mais pobres da natureza, até o ultramar luminoso dos céus, em seco verão, até a rusticidade esplêndida dos campos verdejantes, suados de orvalho nas manhãs de setembro” (DUQUE, [1882b] 2001, p. 68). Testando novos caminhos na pintura, Rodolfo Amoedo, como se depreende do artigo de Duque, poderia alcançar o êxito do artista francês. Poderia, em suma, corresponder à definição do autor de *artista moderno*, isto é, ser aquele que “procura em derredor a verdade, que investiga a natureza, que age aos impulsos do seu educado organismo [...]” (DUQUE, [1882b] 2001, p. 68).

⁵ Em junho de 1879, a coluna “Livros Novos” da *Gazeta de Notícias* caracterizou a escrita do crítico Rocha Lima como sendo de “um estilo finamente lapidado, de uma sobriedade extrema, mas de um colorido vivo como o de um impressionista” (1879, p. 2). No mesmo ano, a *Revista Musical e de Bellas Artes* lança uma nota biográfica sobre Carlos Gomes, classificando-o como um “maestro impressionista”, isto é, “Todas as impressões recebidas pelo seu cérebro produzem pensamentos musicais que ele escreve logo” (1879, p. 2). Já no terreno da pintura, o escritor português Ramalho Ortigão, correspondente em Lisboa da *Gazeta de Notícias*, assina em novembro de 1878 o texto “Notas de Viagem – Os Impressionistas”. Diante dos quadros de tais pintores, destaca Ortigão, “tem-se visto burgueses pacíficos, acompanhados de suas mulheres e de suas filhas, rangerem os dentes, baterem no chão com os ferrões dos seus chapéus de chuva e pedirem a restauração da força”. Tudo isso não passa da ignorância do público, “que não compara a obra de arte senão com outra obra de arte que a precedeu” (ORTIGÃO, 1878, p. 1). Ao comentar as especulações para o Salão de 1881 na mesma *Gazeta de Notícias*, Guilherme d’Azevedo, jornalista português e residente em Paris, aponta “Manet, o grande impressionista, o *intransigente* da pintura” como um nome promissor. De sua obra, certamente adviriam discussões sobre “as violentas pinceladas de tinta” (AZEVEDO, 1881, p. 1, grifo do autor).

Longe de permanecerem restritas às artes visuais, tais formulações se estenderam ao romance de Gonzaga Duque. Não à toa, o termo *impressionismo* é abordado de modo explícito em *Mocidade Morta*:

Estava-se, por essa época, no zênite do *Impressionismo*. Falava-se muito dos seus processos, dos seus exageros, das suas vantagens pinturescas. A novidade das suas audácias, lanhando o cerdoso couro do Sancionado, arrancava-lhes concordante grito de entusiasmo. Camilo discorria sobre as telas impenitentes de Édouard Manet, sobre as paisagens vernais de Pissarro e os *motivos* escandalizantes de Caillebotte. Os nomes de Claude Monet e Madame Morizot vinham, às citações, fulgurando entre os círculos de fogo, paradeiros resistentes do incondicional, que os isolavam da vulgaridade aplaudida. [...] “Esta é grande Arte! a natureza ao ar livre, a verdade uma e única!” (DUQUE, 1995, pp. 32-33, grifos do autor).

Para além da ruidosa repercussão dos pintores, com seus “exageros” e suas “audácias”, os expoentes da nova arte se apresentavam para Camilo como apartados da “vulgaridade”. Ao romperem padrões, traziam enfim “a natureza ao ar livre”. Almejando lançar o impressionismo em solo fluminense, o protagonista vislumbra em Agrário de Miranda, a quem apelida de *Manet brasileiro* ou *Manet indígena*, a concretização de seu sonho. Nas palestras com o pintor, aconselhava-o entusiasmado: “Toma a tua palheta, vai para a natureza, estuda-a, observa-a, revolve, esmiúça”; na contramão dos trabalhos de Telésforo, era preciso derrubar “os estafados preceitos do academicismo, o sistemático das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial” (DUQUE, 1995, p. 40). Influenciado pelos arroubos do amigo, Agrário idealiza junto com Camilo a composição de uma obra ao estilo dos artistas franceses:

E levaram a discutir o quadro. Que seria? Uma paisagem impressionista, simplificada, manchas apenas, efeito barulhento do ocaso delirante, ou um leproso a curar as chagas? Deveria ser tudo novo, *até o assunto*. [...] Veio em tempo a lembrança de um estudo à Manet, largo, à espátula, sem preocupações de agrado; escolheriam por assunto qualquer coisa escandalosa, uma rapariga nua, sobre uma pele de urso, a rir-se, embriagada e lúbrica [...]. O pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito de luz em cheio, repousando numa almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, um langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo: Seria Cleópatra, seria Salomé...E perguntava:
– Hein! que achas? Um escândalo, a burguesia vociferando, a polícia metendo-se no caso. Magnífico! (DUQUE, 1995, p. 74).

A alusão a *Olympia* (1863) é aqui evidente. A possibilidade de captar a nudez da mulher “sob um efeito de luz em cheio” e “sem preocupações de agrado” garantiria, é claro, o escândalo, “a burguesia vociferando”, tal como ocorrera com a tela de Manet⁶. No entanto, por trás do ultraje existe também um interesse estético. Para que se transforme o cenário artístico nacional, é necessário que “até o assunto” seja diferente. Nesse sentido, é curioso pensar como *Mocidade Morta* elabora essa problemática em sua própria construção. Além de ser tema de debate entre as personagens, a vulgaridade é igualmente incorporada em pinturas esboçadas no romance. Nos preparativos para a exposição dos Insubmissos, Sabino Gomes compõe um quadro histórico, cujo protagonista é “César, o dominador”; o famoso imperador romano, porém, foi inspirado num barbeiro, que posou durante “três horas sonolentas” numa prova de amizade a Sabino. Artur de Almeida, por sua vez, pintou um busto nomeado de *Favorita*. Embora “opulento de cor”, nele se revelava a obsessão por um “sovaco cabeludo” (DUQUE, 1995, p. 83). O rebaixamento da arte presente na descrição das telas tem uma dupla implicação: de um lado, amplia o repertório da pintura e do romance, que admitem retratar elementos ordinários; de outro, elucida a dificuldade de se lograr independência artística num ambiente de mediocridade cultural. Não por acaso, a mostra dos Insubmissos jamais será levada a cabo.

O malogro da iniciativa, contudo, não impede que *Mocidade Morta* faça do repulsivo um objeto literário. Vejamos, por exemplo, o episódio em que Alves Pena, um dos boêmios do bando de Camilo Prado, encontra-se entre os camaradas numa taverna:

Um crepúsculo invadia a sala, espalhava larguezas manchadas de água-tinta em derredor, pondo nos grupos esparsos, aqui e além, esbatimentos planimétricos dos cabarés de Van-der-Poel. A calva de Alves Penas esmorecia na extinção da claridade, o colorido ulceroso do seu nariz tomava securas bístreas de um borrão disforme no amarelento do rosto, ora quase indistinto, a sumir-se, como num desaparecimento espectral e onde ficavam apenas, na indecisão das sombras neutras – a cova das órbitas e o sujo da barba que lhe escaveiravam a esvaída macilência das faces (DUQUE, 1995, p. 59).

Num efeito impressionista, a luz matizada do crepúsculo configura o ambiente. Em conformidade com o título do romance, prevalece a sensação de declínio: aproximam-

⁶ Após o escândalo de *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) no Salão dos Recusados, que lançou Édouard Manet na cena pública, a exibição em 1865 de *Olympia*, uma cortesã que desafiava as usuais representações da Vênus, mais uma vez colocou o pintor na mira de ataques. Para discussões sobre o tema, consultar, por exemplo, CLARK ([1984] 2004) e FRIEDRICH (1993).

se o fim do dia e o do próprio personagem. Em meio à claridade que se extingue, Alves Pena se afigura como um espectro. Num borrão amarelado e disforme, o rosto parece ser acometido por uma doença: o nariz é de um “colorido ulceroso”, enquanto “a cova das órbitas” e o “sujo da barba” realçam “a esvaída macilência das faces”. O boêmio, assim, adquire um aspecto cadavérico, e as sombras que penetram o recinto apenas acentuam a decadência do rapaz.

Em certa medida, a passagem prefigura o desfecho do personagem. Numa cama de hospital, Alves Pena teria morrido sozinho, não fosse a solidariedade de Camilo. Para o jornalista, entretanto, a morte não se apresenta como um acontecimento assombroso. Ao assistir à decomposição do corpo, ele nota que “aumentava a fealdade do escaveiramento”; a “esquálida cabeça do moribundo tornava-se mais gélida, a pele seca e cingida, acentuavam-se-lhe as cavidades da ossamenta num impressionante modelo de cabeça perdida no fosso sombrio de um túmulo, onde estivesse a apodrecer” (DUQUE, 1995, pp. 176-177). Em breve aquela caveira se tornaria “chaga pútrida, cancro fétido, monturo nauseante e deletério” (DUQUE, 1995, p. 178). Destituída de valor emotivo, a morte é descrita em pormenores. Sem poupar o leitor, o romance lhe fornece uma imagem da putrefação. Por essa razão, a cena é narrada pela perspectiva de Camilo. Como um crítico interessado em novos artefatos artísticos, fitou o moribundo “com uma curiosidade fria, indiferente por este resto de corpo humano que se preparava para o desaparecimento eterno” (DUQUE, 1995, p. 176). Diante de si, não tinha a morte de um confrade, mas sim um objeto estético.

Esmiuçar a natureza, como antes sugerira Camilo a Agrário, implicava, portanto, a liberdade de abordar nas artes a vida como um todo, sobretudo seu lado abjeto. Para tal propósito, as imbricações entre a pintura impressionista e o romance podiam ser profícuas. A título de exemplo, reproduzimos a seguir a paisagem avistada por Camilo e Agrário da janela do estúdio do pintor:

Sombras noturnizantes desciam lentas [...]. Em torno, as massas acumuladas dos planos próximos, o casario tortuoso e recalcado, a carcaça dos estaleiros, os pesados trapiches agachados, as grandes fábricas silenciosas varando a solidão com o obelisco enegrecido das suas chaminés, fundiam-se, soturnamente, num tom sujo e compacto, rasgado de escuridões esconsas, ângulos lúgubres onde o crime corveja, desnudando navalhas que rematam desavenças do labutar diurno. O mar oxidara-se na calmaria, lucernas ardiam suspensas, a vigilar; escureciam montanhas n’horizonte lívido (DUQUE, 1995, p. 141).

À tranquilidade do mar e das montanhas que se vislumbrava no entardecer carioca, sobrepunha-se o final de mais um dia de expediente no porto: como “massas acumuladas”, ali se avistavam os estaleiros, os trapiches, as fábricas. No entanto, sob os mesmos rasgos de escuridão, os traçados impressionistas embaralhavam “num tom sujo e compacto” o universo do trabalho e do crime. Não por acaso, esse panorama se abre ante um escritor e um pintor. Ao observarem o submundo urbano em ação, eles assistem, na verdade, à realização de uma estética. Por isso espreitam de um lugar privilegiado: o ateliê. Espaço de autonomia criativa, dali surgem novas formas de representação artística; dentre elas, o próprio viver do artista.

É no estúdio de Agrário, de fato, onde se dão várias reuniões entre os dois camaradas. Servindo a um só tempo como local de trabalho e de residência, o aposento ficava na Pensão Don’Ana, cuja proprietária se orgulhava em proclamar: “moralidade só aqui” (DUQUE, 1995, p. 225). Galanteador por excelência, Agrário morava com Henriette, jovem francesa que, antes amasiada com um cambista de teatro, não resiste à sedução do pintor. A frouxidão dos costumes, no entanto, coabita o espaço do ateliê com outro elemento importante: o dinheiro. Para arcar com os custos da vida a dois, Agrário passa a aceitar encomendas de figurões. Certa feita, numa visita ao amigo, Camilo pôde testemunhar a elaboração do retrato de um rico senhor de negócios:

E aos poucos a cara foi aparecendo, avivando-se, num tom dulcíssimo de treva diluídas, sobre a claridade serena da lona, como se aquele rosto espapaçado, completamente perdido da sua forma humana, sofresse o trabalho lento de uma ressurreição e viesse do nada criando-se outra vez, tomando de tudo as suas propriedades esparsas, fundindo-as, combinando-as, recuperando sua feição originária e primeva pela força agregativa de um poder criador (DUQUE, 1995, p. 135).

A cena adquire um duplo significado. Por um lado, destaca-se a soberania criativa. Por mais que o artista dependa de clientes, é o seu trabalho que lhes confere vida. Ou seja, é a pintura que eterniza na tela a imagem de um poderoso, e é o romance, por sua vez, que registra esse processo. Por outro lado, o dinheiro se apresenta como parte indissociável do cotidiano do artista. O retrato do negociante ilustra, literalmente, essa necessidade ganhando forma. Evidenciando as tensões do campo artístico (BOURDIEU, 1996), a literatura faz da representação do ateliê um modo de estetizar a codependência entre a arte e o dinheiro.

Embora não haja em *Mocidade Morta* a descrição do estabelecimento de um *marchand*, o rebaixamento da arte ocorre no seio do cenário urbano. Não à toa, a exposição de Florêncio Gvasco é justamente apelidada de “quitanda”. A alcunha, é certo, denotava a ironia do romance na representação de um artista mesquinho. Dentro de um curto episódio no texto, Gvasco aparece como um paisagista de sucesso que não se constrange em bajular clientes endinheirados. A altivez do artista, contudo, é desconcertada pela presença de ambulantes. Num encontro fortuito com o antigo conhecido, Camilo Prado repara que a elegância do paisagista chamava atenção: “Pequenos italianos vendedores de jornais, sujos e descalços, e imundos moleques com bandejas de balas, suspensas ao ventre, pasmaram, atraídos pela riqueza de tão rara *toilette*. Gvasco sentiu-se vexado com esse embasbacamento de feira [...]” (DUQUE, 1995, p. 146). A rua, assim, surge como elemento realista que se infiltra no *establishment* artístico. Como agentes de tal disrupção, os personagens boêmios fazem dela sua morada.

A perambulação pela cidade remete ao *flâneur* baudelairiano, aquele “observador apaixonado”, para quem “é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, [1863] 2006, p. 857). No romance de Gonzaga Duque, é Camilo Prado quem aprecia vagar ao acaso, “levado pelo desejo de andar e de ver” (DUQUE, 1995, p. 132). Com efeito, as cenas urbanas que tem diante dos olhos muitas vezes se revelam como quadros:

Caía a hora bizarra. A rua acanhada e feia, na sua diurna agitação de preferida, tinha o aspecto variegado e promíscuo de uma *pochade* impressionista de feira, em domingo. O rumor dos cafês onde filarmônicas esganiçavam pelas requintas e violinos, a parlenda das calçadas, reverberavam no ar toldado e verânico, pesado de luz, insuportável pelo rumorejo meridional dessa estreiteza desleixada de vala, num formilhar contínuo (DUQUE, 1995, p. 51).

Mesmo que a referência a uma “*pochade* impressionista” fosse omitida, a passagem poderia ser a descrição de uma pintura, em que o ritmo frenético da cidade se faz premente. Não à toa, o romance adota precisamente um crítico de arte para flunar pelas ruas do Rio de Janeiro. Como um escritor que se quer pintor, conforme já antecipara Vera Lins (2011, p. 18), Camilo fornece ao leitor uma transcrição verbal das mudanças que anseia para as artes visuais do Brasil. Nas visitas a Agrário e Henriette, cuja habitação se encontrava nos “monstruosos intestinos de uma cidade comercial”, o crítico se entranha

pelo “movimento ruidoso do grosso comércio trapicheiro”, onde “tropas d’homens da labuta” esbravejam “borrascas de palavrões duros como pedras e infamantes como o estalar em alvo da lama arremessada”; em sua marcha, o protagonista adentra “uma atmosfera asfixiante de forjas e usinas, saltando poças lodosas, vencendo as rumas enormes das descargas dos trapiches, pisando um solo revolvido, escorregadiço e nauseante” (DUQUE, 1995, p. 143). Com o pensamento voltado para Henriette, por quem nutria uma secreta paixão, Camilo não dispensa atenção ao ambiente, já estando habituado à vizinhança. Ao leitor, porém, não cabe escapatória. Acompanhado do crítico na maior parte da narrativa, embrenha-se nos subúrbios da capital fluminense. Além de testemunhar o trabalho a céu aberto no bairro portuário, estanca, junto ao protagonista, para espiar uma lavadeira em atividade:

No declive da rua parou de novo, lívido de emoção. Do lado oposto, por uma *rótula* escancarada devassava o interior de um acanhado pátio, fechado entre calça de muros: uma mulher, do tipo ceroso dos europeus desaclimados, com as saias em apanho entre pernas, batia roupas a uma tábua sobre grande celha extravasante d’água de anil; de quando em vez, tomava os panos pelas extremidades unidas, torcia, retorcia e abria-os, levantando o busto com altos gestos de braços, os seios trouxados bojavam o paletó, e as saias, despegando-se, abaulavam sobre um ventre grávido, pesando o seu farto volume roliço nos largos quadris duros que enchiam as vestes (DUQUE, 1995, p. 145, grifo do autor).

Sem desconfiar de que está sendo observada pela janela do pátio fechado, a mulher é flagrada por Camilo e pelo leitor no desaprumo de seu labor: de saia arregaçada para bater as roupas, o busto se avolumava com o esforço dos braços em torcer e retorcer panos. O desconforto da lavadeira é ainda acentuado pela gravidez, que deixava entrever por baixo das vestes o “farto volume roliço nos largos quadris”. Para o protagonista, o episódio é uma revelação dolorosa, pois em sua obsessão por Henriette, imagina que ela seria deformada pela gestação caso tivesse um filho com Agrário. Apesar do desgosto, o crítico oferece ao leitor a porta de entrada para uma nova estética. Assim como na pintura impressionista, lavadeiras ganham a cena na literatura; seu retrato, porém, dispensa idealizações. Inconscientes do olhar alheio, são surpreendidas na lida diária.

Afora o registro de temas até então considerados impróprios para o âmbito artístico, *Mocidade Morta* confere destaque ao próprio exercício criativo. Pelo discurso indireto livre, grande parte da narrativa nos é apresentada pelo ponto de vista de Camilo Prado. A “clarividência do crítico” (DUQUE, 1995, p. 79), porém, é um tanto

problemática. De temperamento doentio, Camilo, “agarrado pela sua nevrose”, dava-se a solilóquios mentais que deixavam transparecer a “confusão do cérebro” (DUQUE, 1995, pp. 120-236). Em termos de composição textual, a perspectiva arrevesada do personagem revela-se um intrigante elemento de análise. Além de propiciar experimentações técnicas no romance, a aguçada sensibilidade de Camilo Prado faz dele um esteta que destoa do ambiente circundante. Já que a “delicadeza do seu espírito magoara-se com as grosseiras sensações da bufarinheira vida de jornal”, voltava-se para os livros de história da arte, em que buscava esmiuçar as “subtilezas de crítica e requintes de forma” (DUQUE, 1995, pp. 30-31). Para iniciar o público em questões artísticas, idealizava uma revista “feita com cuidado, bem impressa, acompanhada de reproduções de alguns quadros notáveis” (DUQUE, 1995, p. 108). A preocupação com o refinamento estético também se traduzia no desejo de escrever uma obra crítica. Contudo, enquanto ruminava o projeto, Camilo tinha de limitar seu fervor às páginas da imprensa, como mostrou para Agrário num artigo contra a Academia:

No mesmo instante sacou do bolso as tiras de papel, garranchadas da sua letrinha nervosa e pôs-se a ler. 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 aranzel 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 (DUQUE, 1995, pp. 73-74).

Sem fornecer o conteúdo do artigo, o excerto incide sobre o aspecto formal do texto de Camilo. Numa verve flamejante, a verborragia marcada por adjetivações reflete, de certo modo, o estilo do romance como um todo. O ímpeto destrutivo, assim, não se direciona apenas à Academia, mas reverbera na própria convenção romanesca. Com o assunto em segundo plano, o jogo com a linguagem é que ganha protagonismo.

Em outros momentos, porém, temos acesso à matéria do livro concebido por Camilo. Num dos encontros com os amigos na taverna, o crítico se põe a recitar passagens de sua obra em andamento. Dentre as musas tomadas como tema, Afrodite recebia destaque:

Choveram sobre ela grinaldas e alabástrons de perfumes, e todos os olhares cravaram-se, cúpidos, no branco pálpito do seu pequeno ventre, nos traços amplos das virilhas onde sombreava, sob a concha ocultante na destra, a sedução do seu púbis crasso, dum veludo de buço, como o mistério simbólico aberto, em triângulo cabalístico, na rigidez curvilínea da sua bacia moldada pela forma encantadora dos Colitiscos. Foi assim que Praxíteles admirou essa mulher e assim a esculpiu na perfeição de uma estátua, vencendo o informe bloco de mármore e rasgando horizontes novos para a Arte com a representação da nudez, dessa nudez completa, dessa nudez bem-querida [...] (DUQUE, 1995, p. 63).

A despeito do culto à Antiguidade, a deusa da mitologia grega é escancarada em sua nudez pela descrição explícita da região pubiana. Tal liberdade implica “horizontes novos para a Arte”. Num gesto metadiscursivo, a obra de Camilo discorre sobre mudanças estéticas dentro de um romance que tem o mesmo propósito. Não por acaso, *Mocidade Morta* destitui a divindade de idealizações e a insere no ambiente frequentado pelos boêmios, como a cervejaria. Esse registro mundano é igualmente notório pela reação dos confrades às ideias de Camilo. Embora ele acreditasse falar “ao eruditismo de uma assembleia consagrada” (DUQUE, 1995, p. 60), os convivas debatiam-se contra o sono. Numa discrepância irônica, a falta de interesse pela arte também constitui o novo paradigma estético.

Mais à frente na narrativa, o texto de Camilo volta à tona. Com a temática mitológica posta de lado, o foco agora é o cristianismo. Intitulado *Símbolos na Arte*, o livro reconstitui um circo romano à época das perseguições religiosas. Num espetáculo de barbárie, uma virgem cristã é levada ao suplício. O episódio é lido por Camilo para Agrário e Henriette numa visita em que, surpreendido por uma tempestade, teve de se demorar na mansarda do casal. Em um dos trechos, há a descrição da disposição do ambiente:

De um dos extremos da bancada ocidental, os espectadores delineavam-se como silhuetas de guaches na neblina d’ouro e roxo dum horizonte indiano. Doutro extremo, oposto ao ocaso donde o sol dardejava num incêndio jalde, o metal dos capacetes romanos reluzia à semelhança de faróis ardendo, sobrepujados pelo agoiro da loba faminta; diademas feéricos em cabeleiras violetas à força da luz e por efeito da distância, explosiam em prismas ofuscantes... (DUQUE, 1995, p. 166).

Com pinceladas impressionistas, Camilo transforma a cena em um quadro. Fazendo o recinto fulgar em efeitos de luz e cor, o crítico abdica dos detalhes. Por

consequinte, a presença humana é somente vislumbrada pela “silhueta de guaches” dos espectadores e pelo resplandecer do “metal dos capacetes romanos”. Em contrapartida, o martírio da Santa é apresentado em pormenores. Dilacerado por uma Besta, meio monstro e meio homem, o corpo da jovem é brutalmente atacado:

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, num 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 os genitais sem mancha, forçando-lhe a entrada ao grosso pulso d’homem, uivando de prazer, escabujando de gozo, babujo, caprino, rápido, sob os aplausos desvairados da multidão canibalesca (DUQUE, 1995, p. 169).

A violência do episódio é vivamente descrita. Em contraste com a modulação impressionista do excerto anterior, há aqui um registro naturalista realçado pela animalidade da criatura que viola a santidade. A obra de Camilo, contudo, não tem o objetivo de promover uma moral cristã; ela representa, antes, uma experimentação estilística, em que se manifesta “na crueldade um requinte estético” (DUQUE, 1995, p. 166). Como exemplo, vale ainda destacarmos a passagem em torno do milagre. A despeito das agressões sofridas, a virgem sobreviveu:

Ainda nos seus olhos a morte não havia fechado o tabernáculo radioso da alma, ainda nos seus lábios não se extinguiu a graça da esperança! Que valeu ao anticristianismo o dilacerar desse corpo, a ignomínia desse ventre? Esse corpo exposto ao ultraje público tornou-se abstrato porque a injúria foi feita à Carne, a mão infame do monstro só encontrou a matéria! Esse sangue gotejando na Terra, entranhou no mais recôndito das suas camadas a glória dos Mártires; esse ventre infamado na sua vulva, ferido e lacerado, deixou passar pela virgindade rota o germe produtivo da Crença, crescida e reproduzida por séculos e séculos sem termo... (DUQUE, 1995, pp. 169-170).

Embora sem propósito religioso, o texto de Camilo exalta a crença em um ideal. Não obstante a bestialidade reinante, a fé cristã foi capaz de salvar a alma da beata. Essa convicção fervorosa não seria um ato de fé na arte? Como um mártir, o artista também é vítima da hostilidade burguesa; para enfrentá-la, é preciso reaver a crença inabalável na arte.

A realidade, porém, frustra a ilusão de Camilo. Numa cena que remete à do espetáculo romano, o escritor se depara, em plena Rua do Ouvidor, com um antigo camarada sendo quase linchado pelos transeuntes. Outrora integrante dos Insubmissos, Sebastião Pita carregava consigo a *Partida de Colombo*, tela que era incapaz de terminar. Num acesso de loucura pelo trabalho fracassado, o pintor, com o rosto besuntado de tinta, esperneava sem cessar. A multidão, que de início acudia por curiosidade, logo se tornou violenta: “Outros correspondiam, com a gíria dos turbulentos, aos intuitos agressivos, perdida a noção de piedade, revolvidos pelos choques contrapostos dos instintos, n’alegria satânica da coletividade, que transborda para a selvageria” (DUQUE, 1995, p. 207). Sebastião Pita, contudo, não teve o desfecho excelso da Santa de Camilo. Apanhando “como se criminoso fosse” (DUQUE, 1995, p. 208), o pintor é detido pelos agentes de segurança; o jornalista, de sua parte, nada fez para impedir. Envergonhado do comportamento do amigo, buscou ficar escondido.

Existe, portanto, um descompasso evidente entre o manifesto de Camilo e sua concretização na vida prática – incluindo-se aí a própria inércia do protagonista. Como bem colocado por Vera Lins, “a forma se debate com a impossibilidade” (LINS, 2011, p. 17). Todavia, a tentativa de Camilo de esboçar um livro sobre arte é representativa da engenhosidade do romance. Ainda segundo Lins, “A escolha de um crítico de arte para personagem principal de *Mocidade Morta* revela uma concepção interessante de crítica como invenção. [...] A crítica desperta a faculdade de criar” (LINS, 2011, p. 17). Com efeito, a obra de Camilo é um trabalho em construção. Conquanto não tenha sido concluída, ela vai sendo elaborada diante do leitor. Quando instado por Agrário e Henriette para ler seu rascunho, o escritor “permaneceu duvidoso, a considerar as linhas rasuradas, cortadas por chaves de emenda, riscadas a golpes, rabiscadas em explicações, que faziam do manuscrito uma intrincável hierografia [...]” (DUQUE, 1995, p. 165). Em outros momentos, via-se obrigado a interromper a leitura: “Afligia-se, sem poder decifrar o que escrevera; tartamudeava meios períodos, atrapalhado com o entrelaço das emendas” (DUQUE, 1995, p. 167). Em consonância com o romance no qual está inserido, o texto de Camilo decepciona o leitor apressado – em vez do enredo linear, há ali torneios de linguagem e desvios da ação principal. Num procedimento autorreflexivo, *Mocidade Morta* faz da criação artística um experimento formal.

Não é de se estranhar, portanto, que seja Camilo Prado quem condena o cenário artístico carioca. Dentre as reclamações contra a “contagiosa estupidez” (DUQUE, 1995,

p. 45) do meio social, o escritor aponta o desinteresse geral por assuntos de arte. Se o artigo em que destroçava a Academia tivesse sido publicado em Paris, Camilo se veria cercado de artistas, num jantar regado a champagne. “Mas aqui”, ele pergunta a Agrário, “Quem lê? Você, o Franklin, o Sabino...meia dúzia de rapazes. Para os demais eu continuarei a ser uma das muitas bestas que enchem o globo” (DUQUE, 1995, p. 77). A referência parisiense, assim, norteia a boemia de *Mocidade Morta*. Evocando gerações de artistas franceses que subverteram princípios em prol de aspirações em comum, Camilo exorta os companheiros a formarem uma agremiação. Em oposição às instituições oficiais, o grupo teria autonomia para fundar ateliês e exposições independentes.

O nome da iniciativa veio um tanto por acaso. Antes apelidados de Insubmissos, os boêmios agora se reuniam sob o título de *Zut*. Sugestão de Agrário, a interjeição francesa era usada por Henriette e não tinha qualquer significado. A expressão, contudo, logo foi adotada pelos confrades. Afoito para lançar o grupo na imprensa, Camilo apresenta “o *Zut* como um – bando rebelde – proclamando a liberdade absoluta das escolas, salvando e dignificando a Arte” (DUQUE, 1995, p. 80). Por um trecho do artigo, é possível vislumbrar o tom incendiário do escritor: “Zut, este simples vocábulo, por mais frívolo que pareça, resume uma revolta; é uma divisa de Cruzada” (DUQUE, 1995, p. 80).

O exagero da pena de Camilo denota a ironia do romance. Longe de encarnar uma revolução nas artes, o *Zut* surgiu de improviso nos recônditos do Rio de Janeiro. Não é à toa, ademais, que o termo tenha sido ideia do bonachão Agrário. Mais afeito às mulheres do que à arte, adota uma palavra que remete à amante, e não a um propósito artístico. Camilo, entretanto, de fato apostava na empreitada. Ainda que o romance mostre uma realidade contrária ao ideal do protagonista, ele é incapaz de enxergá-la a princípio. Adepto da “obscuridade bravia de apaixonados e rebeldes” (DUQUE, 1995, p. 30), o escritor prezava a união dos boêmios:

Camilo tinha essa extravagância de bebedor, preferia os lugares escusos, fora de vistas, em que estivesse num isolamento de restrito grupo, a sós com os seus, em palestra íntima e alheio a todas as exterioridades perturbadoras dos *metediços* e comunicativos. Uma tendência instintiva d'exclusivismo transparecia nos menores, nos mais insignificantes atos da sua vida, e, mesmo na meiguice melancólica da sua fisionomia, na espontânea distinção de seus gestos, havia o quer que fosse de repúdio, de soberano, que o tornava insociável (DUQUE, 1995, p. 58).

Ao querer se isolar entre os camaradas, Camilo almeja pertencer a um grupo seleto. Apartada de preocupações comezinhas, a roda boêmia constituiria um universo próprio, cujo acesso seria vedado a indivíduos ordinários. O cenáculo, em suma, representava para o protagonista uma forma de dedicação exclusiva à arte. Com algo de “soberano”, a sensibilidade estética de Camilo se traduzia no repúdio à sociedade.

A confraria artística concebida pelo escritor, porém, não vai além de uma quimera. Em primeiro lugar, os boêmios se depararam com o empecilho de definir seu objetivo. Artur de Almeida defendia a criação de uma espécie de Salão dos Recusados, “à maneira dos dissidentes em Paris”; Franklin, achando a ideia por demais “imitadora”, propunha a exposição de quadros espalhados pela cidade, assim “o rude burguês não daria um passo sem esbarrar com o nariz numa tela que tivesse arte” (DUQUE, 1995, p. 82). Já Sabino era a favor de uma via conciliatória. Reconhecendo que os boêmios não tinham apoio nem dinheiro, fiava-se num acordo entre os *Zut* e o Estado, patrono da velha Academia.

À dificuldade de delimitar um projeto em comum, somava-se a falta de persistência dos artistas. Embora dado a devaneios, Camilo tinha ciência do labor que a tarefa exigia. Nas palestras com os companheiros, instigava-os ao trabalho árduo e constante. De caráter disciplinado, Pierre Sandoz, personagem-escritor do romance *L'Oeuvre* (1886), de Émile Zola, é mencionado como modelo: “a imposição dependia de perseverança, o que já estava definido numa frase final da *Oeuvre*, que sai da boca de Sandoz: – *Allons nous en travailler!*” (DUQUE, 1995, p. 82)⁷. Para os comparsas de Camilo, o conselho não teve serventia. Largadas ao léu, poucas obras foram completadas; quando era o caso, deixavam a desejar na qualidade. O aquarelista Vieira, por exemplo, assegurava que sua tela continha uma estrada e dois bois, enquanto Camilo nada via senão um rio com dois barcos. Desapontado, o escritor questionava-se: “que poderia ele fazer? Convencê-los de que iam errado? que pouco sabiam para tentar um confronto com os *acadêmicos*?... Não, certamente; seria desazo, ofenderia pretensões...” (DUQUE, 1995, p. 87).

Desmistificando a aura boêmia, *Mocidade Morta* não condiciona o mérito artístico ao ímpeto rebelde, de modo que a insatisfação com a arte oficial por vezes convivia com

⁷ Os diálogos entre *Mocidade Morta* e *L'Oeuvre* foram apontados em trabalhos anteriores. Além do artigo de Vera Lins (2011) acima mencionado, conferir também: EULALIO (1995); WIMMER (2015).

a ausência de talento. Cético quanto à originalidade dos artistas nacionais, Camilo direciona sua frustração aos próprios confrades:

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 mecenásticas, nos favores e privilégios concedidos para a elaboração tranquila de obras-primas, equiparadas à riqueza estimativa das telas de Vinci e Rubens! Cada um, dentro de si, apalpava a sua vaidadezinha e sentia-a tremente de responsabilidades profissionais, floreando sorrisos escarninhos de irrecusável superioridade crítica e soberbias de extraordinários habilidosos, senhores de técnicas incomparáveis! Que esperar disso? (DUQUE, 1995, pp. 58-59).

Afora o escárnio da soberba dos camaradas, que acreditavam ter uma destreza técnica invejável, Camilo por fim reconhece que o grupo não partilhava do seu ideal. Sem fazerem sacrifícios pela arte, os boêmios não entregavam “asceticamente a sua alma, provando agruras penitentes de culto”. A escolha semântica é aqui significativa. Aos olhos do protagonista, a arte pertencia a um âmbito sagrado, que fora profanado pelos interesses mesquinhos dos companheiros. Em detrimento da devoção artística, os boêmios priorizaram a benesse.

Os *Zut*, assim, não tiveram vida longa. Depreciados na imprensa, eram tidos como um “bando de tolos e presumidos” (DUQUE, 1995, p. 117). Camilo, que antes inflamara a pena para promovê-los, perdeu o emprego como jornalista. A privação do ordenado em breve se fez notar pelo desleixo das vestimentas, então puídas e desbotadas. Ao descuido da aparência, sobreveio igualmente o abatimento moral. Arrastando-se pela cidade, o escritor não pôde evitar a lembrança “do primeiro tempo aí passado, dias perdidos nas lojas dos Cafés e nos passeios desmantelados da rua, que a inexperiência fazia ver numa cenografia de esperanças, iludindo a visão com perspectivas de melhores épocas [...]” (DUQUE, 1995, p. 211). A cena urbana que outrora se revelara ao *flâneur* como tema artístico, agora era motivo de asco. À porta da antiga cervejaria que servia de ponto de encontro ao grupo, Camilo deitava “os olhos nervosos pela multidão desocupada que aumentava, obstruindo a rua, em grupos faladores, às portas das lojas, em frente das vitrinas, encostados às paredes” (DUQUE, 1995, p. 153). Indiferente ao sofrimento do artista, a rotina na capital continua. Os transeuntes ali aglomerados sequer imaginam que

um sonho fora abortado. Na contramão desse fluxo, porém, o romance dá vazão a tal pesar. Numa conversa com Sabino, Camilo se queixa:

Que dispersão! [...] Sabes tu a ideia que tenho disso? É como o ímpeto patriótico de uma hoste bisonha que seguisse, voluntariamente, para a guerra, a quem faltassem disciplina e munições. Ao primeiro impulso partiu, confiada na sua causa, confiada no seu valor; depois viu-se batida, assediada, fuzilada, sem recursos de resistência, sem ordem e sem armas. Veio a retirada a todo transe, a impotência avolumou o terror, o egoísmo do instinto de conservação provocou o pânico e fez-se a deserção, fez-se a fuga...É a imagem que formo da nossa infeliz tentativa (DUQUE, 1995, pp. 154-155).

O amargor da derrocada boêmia é acentuado pelo desfecho de Agrário. Dentre os personagens de *Mocidade Morta*, o pintor é o único que ganha destaque ao lado de Camilo Prado. Em certo sentido, ele é o antagonista do amigo. Ao contrário do escritor, Agrário detestava o isolamento do grupo, “aquela reclusão *anacorética*, excluída de todo mundo, sem ver mulheres, sem gozar a vida” (DUQUE, 1995, p. 31, grifo do autor). Ambicioso, não se desprendia da fantasia de Paris, “essa Terra Prometida dos gozos, opulenta e risonha quermesse de encantos” (DUQUE, 1995, p. 41). Entediando-se com facilidade, era-lhe custoso prender-se a alguém ou a uma causa. Por essa razão, quando a novidade já não conferia mais brilho a Henriette e ao *Zut*, Agrário aceita de bom grado o posto de retratista mediano e parte entusiasmado para a capital francesa com uma bolsa que lhe fora concedida. Considerando o destino do velho camarada, Camilo chega à conclusão de que o pintor “pertencia à classe dos que nascem moldados para *viver*, dos que não conhecem obstáculos. É desse meio afortunado que surgem os Telésforos de todos os tempos [...]” (DUQUE, 1995, p. 229, grifo do autor).

Como concretização do fracasso de seu ideal, o escritor testemunha que o promissor *Manet brasileiro* é, na verdade, um ladino Telésforo. O ressentimento de Camilo, contudo, não se deve apenas à deserção do amigo. No fundo, há ali certa inveja de Agrário. Pragmático, o pintor alcança seus objetivos. Além da viagem para Paris, fora ele quem conquistara Henriette. Camilo, em contrapartida, tinha dificuldades de agir. Com a ausência de Agrário, imagina poder enfim viver um amor com a amante do confrade. Para sua consternação, a jovem escolhe outro pretendente. Hóspede na mesma pensão de Agrário e Henriette, o Doutor Heráclito era homem “sadio” e “robusto” (DUQUE, 1995, p. 194), que logo se amanceba com a rapariga longe dali. Em contraste

com o rival, Camilo era um “pálido doentio, filigranado de nervos, espiritualizado para as subtilezas da arte e da existência” (DUQUE, 1995, p. 194). Tivesse Henriette a “alma delicada de visionária, [...] a carne ter-se-ia subordinado ao espírito”; não sendo esse o caso, restava ao crítico de arte amá-la “através do esteticismo de seus desejos” (DUQUE, 1995, p.195).

A derrota de Camilo Prado, portanto, é dupla. No quesito profissional, afora o fiasco com o *Zut*, o protagonista perde o sustento como jornalista e a chance de se lançar como escritor, pois seu livro permaneceu inacabado. Quanto ao âmbito pessoal, a timidez e a falta de tato no convívio social impedem-no de experimentar uma paixão. O único contato físico que tem com uma mulher se dá por acaso num bonde. Durante os solavancos do trajeto, sente discretamente o cotovelo, o joelho e por fim a perna de sua vizinha de banco. Ainda que esse toque lhe aticasse, ele toma seu rumo sem sequer se dirigir à desconhecida.

O embaraço do personagem em travar relações sublinha seu desajuste em meio à realidade em que vive. Camilo, no entanto, não tem por conta disso um tratamento ridicularizado no romance. Ao contrário, é ele quem muitas vezes discrimina as mazelas da época. Crítico contumaz do burguês, despreza a influência de seus valores na arte. Em conversa com Agrário, lamenta como a escultura, expressão máxima do período helênico, transformou-se no tempo corrente em meros bonecos de decoração. Numa postura assertiva, declara ao amigo: “não irei, inconscientemente, na correnteza das aceitações” (DUQUE, 1995, p. 162). Na mesma toada, expõe para Henriette e Heráclito a teoria do *osonarquismo*⁸. Neologismo inventado por Camilo, o termo resume a submissão cega às convenções. Para ilustrar a ideia, o escritor adota a metáfora do Burro:

Ele é o medianeiro, o meio-termo, o obstáculo que não cede para avante, nem recua; é, em suma, a Mediocridade, sem explosões, sem vibrações, sem ideais... O Burro, na sua compleição utilitária. O Burro que não tem contrações d’alegria nem expressão de dor, que se não excede a marcha costumária, que se não despenha dos alcantis, nem tropeça no estreito trilho das cabras...Não é um ente imaginário, é uma verdade, um tipo que está, diariamente, sob as nossas vistas, que vive conosco, que nos fala, que nos governa...É o Burro de sobrecasaca, medalhado, sério, pacato, resistente (DUQUE, 1995, p. 200).

⁸ O conceito criado em *Mocidade Morta* foi o mote de um estudo sobre a boemia literária carioca no contexto finissecular. Ver OLIVEIRA, 2008.

A reação do futuro casal é de escárnio. Enquanto a jovem não consegue conter o riso, o diplomata arrola elogios falsos a Camilo. Proferida dentro de um romance por um escritor, a doutrina não surte efeito, o que nos leva à constatação de que a arte não exerce o poder de redenção, ou seja, é incapaz de reverter a estupidez. No entanto, num irônico movimento, *Mocidade Morta* exemplifica a teoria de Camilo na figura dos ouvintes, sobretudo do Doutor Heráclito. Parte da banalidade dominante, o casal não compreende o discurso de resistência.

Além de fornecer um diagnóstico da conjunção do meio, o protagonista não se furta a um autoexame. Quando convidado por Agrário e Henriette para uma refeição na pensão, amedronta-se diante dos hóspedes ali presentes:

Camilo minguara-se ao lado de Henriette, num atordoamento d'espírito, talvez vexame de ali estar como um medíocre ou um nulo, sem palavras; talvez sobrepujada percepção da sua esquerda atitude de estranho, recebendo o favor de um jantar, sob conjecturas plausíveis daquela gente ao seu flagrante acanhamento (DUQUE, 1995, pp. 137-138).

Manifesta-se aqui a *sobrepujada percepção* do personagem. Ciente de seu constrangimento, Camilo reflete sobre a sensação de estar deslocado naquele ambiente. A conclusão é dolorida, pois ele se vê feito “um medíocre ou um nulo”. Como forma de evitar o mal-estar, fixa a atenção no aspecto do recinto. A decoração, por exemplo, contava com um desgastado papel de parede de imagens chinesas. Camilo, sentindo-se “anulado, insignificante, deprimido, voltava a notar os apagados quiosques chineses do papel, os borrões de sangue coagulado no saio das figurinhas insípidas”; demorando-se na inspeção do lugar, chega a “cansar a retina que se impressionava idiotamente com outro reparo, o poeirento *étagère*, oposto ao armário, os pratos que estavam sobre o mármore do tampo, as garrafas servidas que foram abandonadas nas suas prateleiras” (DUQUE, 1995, p. 138). Pela perspectiva de Camilo, nos é apresentado em registro realista um quadro detalhado do aposento. Numa mesma cena, o drama íntimo do protagonista é então intercalado com descrições do ambiente externo. Como bem definiu Alexandre Eulalio, *Mocidade Morta* faz dessa operação um “ondulante escrever artístico” (EULALIO, 1995, p. 280).

Para levar a cabo tal efeito, o discurso indireto livre tem uma função importante no romance. De saída, a técnica permite que o personagem seja um observador de sua própria condição: “E só sofria a inutilidade em que passara, o desperdício de suas forças

latentes, sem as ter aproveitado numa grande ideia, numa grande causa, que o tivesse envolvido na túnica dos mártires [...]. À pergunta que seu espírito lançava a si mesmo uma mudez de vexame caiu, angustiosa como uma confissão que se acovarda” (DUQUE, 1995, p. 226). A melancolia de Camilo Prado é acentuada pela aguda compreensão que ele tem de seu fracasso. Remoendo seu sofrimento sozinho numa cervejaria, o escritor se depara com um velho harpista acompanhado de dois rapazes. De súbito, Camilo imagina a desdita do músico, abandonado ao acaso com os filhos. Como se houvesse encontrado um cúmplice no infortúnio, deixa-se levar pelos acordes da harpa:

a alma cismadora e doentia de Camilo se embalava, quase adormecida, a pedir em prece, a rogar em cícios a essoutra alma enregelada e desgraçada que prolongasse as recordações, que martirizasse aquele coração para que os dedos do velho êxul não parassem de tocar, não parassem jamais, tocassem sempre, tocassem sempre...sempre...sempre (DUQUE, 1995, p. 232).

O enlevo do personagem tem curta duração. Quando um dos jovens entrega-lhe a coleta após a apresentação, Camilo se “revolta contra aquela dor que calculava, aquela infelicidade que o dinheiro apagava” (DUQUE, 1995, p. 233). Todavia, apesar da brevidade, o momento consumava a tristeza do escritor. Como um proscrito, o protagonista associa a figura do velho harpista ao seu estado de artista incompreendido. Acometido pela “febre inquietadora de sua doença d’espírito”, Camilo Prado revela “a antevidência desse atormentado Moderno que vai, num deslumbramento de demência, seduzindo os Cláudios Lantiers da Nova Era...” (DUQUE, 1995, pp. 227-228).

Por essa perspectiva, *Mocidade Morta* confere à arte uma visão mais positiva do que aparenta. Conquanto o insucesso da boemia e de seu principal visionário ilustre o malogro de um ideal, o romance parece tomar o sentido contrário da realidade pragmática responsável por abortar a ambição artística. Em detrimento do enredo convencional que privilegia a ação, *Mocidade Morta* dá voz a um artista sonhador. Além de possibilitar que as contradições internas de um personagem sejam retratadas formalmente, o discurso indireto livre aproxima o leitor desse pária. Desempregado e sem grandes feitos, Camilo Prado se apaga na sociedade; na literatura, porém, seu sofrimento vem a lume. Enquanto um inútil na lógica burguesa, o artista marginalizado conquista espaço no romance. Para tanto, os debates em torno do impressionismo de que se ocupava Gonzaga Duque foram um importante expediente. Com imbricações entre o verbal e o visual, *Mocidade Morta*

não apenas faz do protagonista o porta-voz de uma estética que prometia romper paradigmas, como oferece ao leitor flagrantes da cena urbana que, em meio ao frêmito da vida moderna, tomam o artista como figura indispensável dos paradoxos de seu tempo.

Referências

ARNONE, Marianne Farah. *As Belas Artes traduzidas: Imagem, imprensa e a formação da cultura visual no Rio de Janeiro, século XIX*. 2022. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://shre.ink/b7pu>>. Acesso em 20 ago. 2024.

AZEVEDO, Guilherme. Cartas de Pariz, *Gazeta de Notícias*, ano VII, n. 8, p.1, 8 jan. 1881.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna (1863). Trad. Suely Cassal. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O Impressionismo no Brasil e as fronteiras na História da Arte. In: BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Org.) *História da Arte – Fronteiras*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2019.

CLARK, T.J. *A pintura na vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, [1984] 2004.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DUQUE, Gonzaga. Quadros e Telas. *O Globo*, ano II, n. 339, p. 2, 14 out. 1882a.

DUQUE, Gonzaga. Quadros e Telas – Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo (II Conclusão). *O Globo*, ano II, n. 367, p. 2, 16 nov. 1882b.

DUQUE, Gonzaga. Edouard Manet. *Guanabara*, ano I, n. 2, p. 1, 29 mai. 1883.

DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta* (1899). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DUQUE, Gonzaga. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910*. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011.

EULALIO, Alexandre. Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*. In: DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta* (1899). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Gazeta de Noticias, Livros Novos, ano V, n. 169, p. 2, 22 jun. 1879.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 6. n.1, p. 13-21, 2011.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Diogo. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem – Os Impressionistas, *Gazeta de Noticias*, ano IV, n.317, p.1, 16 nov. 1878.

Revista Musical e de Bellas Artes, Notas Biográficas – Carlos Gomes (XXV), ano I, n. 11, p. 2-3, 15 mar. 1879.

WIMMER, Norma. Zola e *Mocidade Morta*. *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 1, n. 6, p. 97-107, 2015.

Recebido em: 27 de maio de 2025.

Aceito em: 15 de agosto de 2025.