

# NO TEMPO DA GAZETINHA E DEPOIS

Antonio Carlos Santos  
UNISUL

"Une ivresse belle m'engage"

Mallarmé

"(...) de ces poètes que se rencontrèrent parfois pour dire 'zut' à la vie  
(...)"

Henri Peyre

"... aprender a viver *com* os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas. A viver de outro modo, e melhor. Não melhor, mais justamente. Mas *com* eles. Não há *estar-com* o outro, não há socius sem este *com* que, para nós, torna o *estar-com* em geral mais enigmático do que nunca. E este *estar-com* os espectros seria também, não somente, mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações... Furtivo e intempestivo, o aparecimento do espectro não pertence a este tempo, ele não dá tempo, não este: '*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost (Hamlet)*'."

Jacques Derrida

Em um texto apresentado no colóquio *Declínio da Arte/Ascensão da Cultura*, em 1997<sup>1</sup>, Silviano Santiago volta ao final dos anos 70, início dos 80, para localizar aí a emergência de uma "nova geração de pesquisadores acadêmicos" que rebatem as interpretações canônicas das artes e da cultura, inaugurando no país um debate que viria a esquentar ao longo dos anos 80 com a questão da pós-modernidade. A prática de críticos como José Miguel Wisnik e de produtores como Caetano Veloso começa então a romper as amarras do paradigma marxista, hegemônico entre a esquerda, e apontar para novos caminhos que viriam a desembocar na discussão sobre o cânone, nas relações entre indústria cultural e alta cultura e na posição do crítico e do produtor de cultura em uma sociedade massificada e massmediatizada.

Alguns anos antes (1972-1977), o crítico cultural Ronaldo Brito, que escrevia na seção *Tendências e Cultura* do jornal *Opinião*, articulava sua reflexão na relação que poderiam ter os produtores e críticos culturais com o mercado, colocando o dilema que vinha acompanhando os intelectuais desde o final dos anos 40: estar trancado nos muros da universidade produzindo para poucos ou atuar no mercado limitado pelo modelo Variedades da indústria cultural, ou, nas palavras do próprio Brito, estar entre os spots e as academias<sup>2</sup>. Interessado primordialmente nas artes plásticas, Ronaldo

<sup>1</sup> Trata-se de *Democratização no Brasil: Cultura versus Arte/ Uma investigação arqueológica (1979-1981)*, lido na abertura do colóquio, realizado em Florianópolis, a 5 de março de 1997.

<sup>2</sup> Cf. "Entre os spots e as academias", in *Opinião*, 14 de janeiro de 1977.

<sup>3</sup> Refiro-me a “Kafka y sus precursores”, in *Obras completas* (1952-1972), Barcelona: Emecê Editores, 1989.

<sup>4</sup> Fundada por Arthur Azevedo em 1880, a *Gazetinha* era um jornalzinho, de quatro colunas apenas em cada página, que custava um vintém e publicava fofocas de teatro, notícias da vida mundana, da cidade, folhetins, etc; cf. Magalhães Jr, Raimundo, *Arthur Azevedo e sua época*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955, 2ª edição, páginas 65 a 78, e Gonzaga Duque, Luiz, “Nos tempos da *Gazetinha*”, in Dimas, Antonio, *Tempos Eufóricos*, São Paulo, Editora Ática, 1983, pg 291.

<sup>5</sup>Gonzaga Duque, Luiz, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

<sup>6</sup> Gonzaga Duque chama Veríssimo de Barbicas: “fauno senil e cor de banana, gafento e empapuçado, de beque aquilino e barbicas ao queixo”; cf. a várias referências a José Veríssimo no diário de Gonzaga Duque, *Meu Jornal*, que está publicado como anexo in Lins, Vera, *Gonzaga Duque/ a estratégia do franco atirador*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991. Parte do diário havia sido publicada antes, em 15/11/1942, no Suplemento Literário de *A Manhã*, por Múcio Leão.

<sup>7</sup> Cf. Eulálio, Alexandre. “Sobre Mocidade Morta”, in *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

<sup>8</sup>Luiz Edmundo lembra do crítico e seus amigos em seu livro: “Gonzaga Duque, que escreve, então, a *Mocidade Morta*, é a figura central dessa trempe simpática que só a morte pode um dia desfazer. Uma figura heráldica. É alto, fino, elegante, usa uma barba à Cristo, negra e bem tratada, emoldurando o rosto pálido, onde dois olhos meigos e profundos brilham através de duas lentes de cristal”. Cf. Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Conquista, 1957, 3º vol., p. 551. É interessante contrastar essa impressão com a do próprio Gonzaga Duque, em seu diário, sobre Luiz Edmundo: “Figueiredo Pimentel faz-me conhecer Luiz Edmundo, uma criança de vinte e um anos, pálido como uma moça romântica, alto como um fidalgo e de um nobre perfil de príncipe, a que os negros cabelos compridos, rebeldes no penteado, dão, apesar do *pince-nez*, o quer que seja dum Hamlet adolescente. (segue)

Brito acompanha de perto a produção dos artistas conceituais e suas relações escorregadias com o mercado no Brasil e reclama da falta de uma história da arte brasileira. Segundo ele, as idiosincrasias do mercado local impossibilitavam a construção desta história. Numa época em que o comum era torcer o nariz para o mercado, a alma do capitalismo, Brito reivindicava uma relação tensa com ele, aceitando sua hegemonia como um dado do mundo moderno, e fazia isso desde as páginas de um veículo da indústria cultural, ou seja, nas páginas de cultura de um jornal alternativo que buscava exatamente o espaço para a produção de um debate em um, para lembrar Silviano Santiago, entre-lugar.

Tanto Silviano quanto Brito estão preocupados com a posição do crítico cultural como aquele que, de certa forma, constrói com sua prática uma história, a história de seu próprio lugar e a de seus leitores. A reflexão de ambos busca caminhos que esclareçam as novas relações entre produtores de cultura e uma sociedade massmediatizada no âmbito do esgotamento da modernidade, do fim das utopias e dos grandes relatos. Com Borges, poderíamos traçar uma linhagem destes intelectuais não-hegemônicos, os precursores de Brito<sup>3</sup>, criando uma série com escritores que, ao mesmo tempo, fossem críticos de arte, ou críticos culturais, que não ocupassem o centro do debate, mas que com sua prática apontassem novos caminhos à interpretação do país, como quer Silviano Santiago. Assim, por exemplo, ligaríamos Ronaldo Brito a Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), uma primeira linha da série — que cobre, exatamente, “o tempo da *Gazetinha*” e depois —, para ver como este representa o crítico de artes e o pintor no romance *Mocidade Morta* (1899) e como atua no incipiente campo das artes de um país novo, que havia proclamado a República em 1889, e que, portanto, dava seus primeiros passos como estado-nação moderno.

Gonzaga Duque é um moderno *avant la lettre*, leitor de Baudelaire, Huysmans, Zola, dos irmãos Goncourt, de Eça, Ramalho Ortigão e Antero de Quental, cronista da cidade, crítico de arte, historiador, ficcionista, militante das revistas da época. Nascido no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1863, na Rua do Sabão, Cidade Nova (hoje incorporada à Avenida Presidente Vargas), foi adotado por José Joaquim da Rosa, ganhando o sobrenome da mãe, Luiza Duque Estrada, depois de ter sido abandonado pelo pai de nacionalidade sueca. Sua prática de crítico cultural começa nos anos 80 com a revista *Guanabara*; em pouco tempo, 1882, 1883, está na *Gazetinha*<sup>4</sup> com Arthur Azevedo e o grupo de novos talentos (Lopes Trovão, José do Patrocínio, Dermeval da Fonseca, Carvalho Júnior, Arthur de Oliveira, Lucio de Mendonça, etc). De janeiro de 1904 a abril de 1909, colaborou com a revista *Kosmos*, publicando aí contos e críticas de arte. Antes, porém, no último mês do século XIX, publicou um romance: *Mocidade Morta*.<sup>5</sup> Mal recebido pela crítica da época — José Veríssimo dizia não ter passado das primeiras páginas<sup>6</sup> —, o romance era a versão sombria de *A Conquista*, de Coelho Neto, dialogando ainda com *L’Oeuvre*, de Zola, todas narrativas que encenam a vida de artista no final do século.<sup>7</sup> Gonzaga Duque vivia na roda dos simbolistas, preferindo, entre tantos, a companhia de Mário Pederneiras e Lima Campos, com quem se encontrava freqüentemente no Café Papagaio<sup>8</sup>, e dos poucos amigos mais íntimos, como Luiz Murat e Roberto Mendes. Vale a penas nos determos na análise do romance porque, a partir dela, podemos detectar como Gonzaga concebe a posição do crítico cultural neste momento.

## Vida de artista

Crítico do progresso que então entusiasmava o Rio e que nos primeiros anos do novo século promoveria um bota-abaixo para transformar a tímida cidade portuguesa numa Paris da Belle Époque<sup>9</sup>, Gonzaga Duque traça em 20 capítulos duas trajetórias de vida num breve espaço de tempo: Camilo Prado, crítico de artes nos jornais cariocas, e Agrário de Miranda, um pintor, dois personagens cujas trajetórias são opostas, a do primeiro descendente e a do segundo ascendente. Figuras especulares típicas da modernidade, o crítico e o pintor envolvem-se na criação de um grupo antiacadêmico, os Insubmissos, conhecidos também pelo nome misterioso de Zut, interjeição francesa onomatopáica que expressa desagrado, raiva, um eufemismo para merda, usada pelos grupos decadentistas franceses no final do século.<sup>10</sup>

Espécie híbrida e ímpar, *Mocidade Morta* mistura elementos díspares, naturalismo com simbolismo, um romance com princípio, meio e fim, mas também fragmentos de prosa poética aparentemente independentes (como a cena da morte de Alves Pena, no capítulo 15) que parecem sempre ser um excesso em relação à ação romanesca. O cenário é realista, o Rio de Janeiro dos anos de 1886 a 1888, portanto em plena época da campanha abolicionista, e nele deslocam-se Agrário de Miranda, Camilo Prado e seus companheiros boêmios, tomando a cerveja que começa então a ganhar a preferência dos cariocas<sup>11</sup>, fazendo ponto na rua do Ouvidor, discutindo os impressionistas, Huysmans, Wagner, etc.

Mas como são apresentados os dois personagens no romance?

Ambos vêm descritos logo no início do capítulo 2, quando o narrador recua no tempo após a cena de abertura que enfoca a exposição de Telésforo de Andrade. O pintor aparece em um momento de crise, em aporia, quando perde o protetor e é preterido no prêmio da academia de viagem a Paris. Boêmio e vaidoso, junta-se ao crítico – alguém que “distendia ócios nauseantes de repulso à frequência dos primeiros cursos médicos” – cujo objetivo era uma boa posição nos jornais, ou seja, um lugar na esfera pública que então se formava. Gonzaga Duque constrói seus dois personagens como um dramaturgo trágico grego: ambos aparecem *in media res*, atravessados por seus desejos e ambições, no momento do ataque, da pulsação, da transgressão que levará um a Paris e o outro à queda (dissolução do grupo, perda de Henriette, solidão e a doença que o matará). E como um trágico grego, leva Camilo até seu momento de verdade, no último capítulo, quando, sozinho, na rua, sob o luar, resolve reagir e descobre que é tarde.

Se nos detemos um pouco nos nomes dos personagens, descobrimos, desde logo, alguns traços fundamentais em suas composições e destinos. Primeiro, o crítico: Camilo lembra o seis vezes ditador romano Marcus Furius Camillus (século IV a.C.) que expulsou da capital do império os bárbaros gauleses.<sup>12</sup> A força do general romano aparece no ímpeto, na fúria de ideólogo de Camilo Prado, líder dos Insubmissos e instigador do ataque aos acadêmicos. Um estrategista ousado, e mesmo abusado, que dirige a organização do grupo, articulando um inimigo, simbolizado na figura de Telésforo, uma mistura de Pedro Américo e Vitor Meirelles, e um trabalho a fazer.<sup>13</sup> O nome Prado suaviza a impulsão de Camilo, colocando-os sob o signo do *locus amoenus*, um não-lugar de uma natureza ideal, fora da corrente devastadora do tempo, onde pode dar vazão a seus líricos delírios greco-romanos.

Não tem barba, apenas um buço muito leve sombrea-lhe a boca sensual, bem adornada de lindos dentes. (...) Sinto por este belo rapaz uma simpatia irresistível, há nele não sei o quê da minha mocidade, uma vaga pretensão de experiência e ostentação de vida sobre uma timidez dolorosa e absorvente. Assim me parece.” Cf. *Meu Jornal*, op. cit.

<sup>9</sup> “É necessário atenuar os violentos efeitos de nossa civilização, adelgaçar a rudeza do utilitarismo com a mão macia e branda da graça. É necessário trazer ao delírio industrial d’estes tempos, que foi o espectro de Ruskin, as miragens do engano e da compensação, domando a ferocidade humana com o deslumbramento da forma e da Cor, para que não se perca de todo o resto de generosos sentimentos ainda existentes na espécie soberana sobre a Terra...”. Cf. Gonzaga Duque, Luiz. *Os contemporâneos*. Rio de Janeiro, Typ Benedicto de Souza, 1929, p. 26. Este livro reúne os estudos publicados em *Kosmos, Renascença, Diário de Notícias e O Paiz*, estudos que fariam parte de duas obras: *Os de Hoje e A Caricatura no Brasil*.

<sup>10</sup> Sobre a formação de grupos nos meios simbolistas-decadentistas, cf. Moretto, Fulvia M.L. (organização, tradução e notas), *Caminhos do Decadentismo Francês*, São Paulo, Edusp e Perspectiva, 1989, pp. 24, 25, 26.

<sup>11</sup> Luiz Edmundo conta em seu livro a história da cerveja no Rio e a disputa com os comerciantes portugueses de vinho que tudo faziam para impedir o sucesso da nova bebida. Cf. Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio, Conquista, 1957, 2º vol., pp. 408 e 409; e 5º vol., pp. 978 e 979.

<sup>12</sup> Cf. a história de Furius Camillus em Plutarco, *Vidas Paralelas*, São Paulo, Paumapé, 1991, vol. 1; p. 268.

<sup>13</sup> No segundo capítulo, p. 37, o narrador cita a frase de Pierre Sandoz, personagem de *L’Oeuvre*, de Zola: “Allons nous en travailler!”. Zola é citado ainda no mesmo capítulo, p. 33, durante as discussões de Camilo e seus amigos, juntamente com Huysmans e os pintores impressionistas: “... apoiando-se no apostolado reformador de Zola, na análise vesicante de Huysmans...”.

<sup>14</sup> Para uma noção da popularidade da ópera na virada do século cf Meyer, Marlise, "Vicente Celestino ou a Força do Destino", in *Caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 139, e também texto de Lima Barreto agregado à edição de seu diário: "... a ópera lírica é a mais alta expressão da estesia dos nossos estudantes..."; cf. Lima Barreto, *Um longo sonho do futuro* (Diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas), Rio de Janeiro, Graphia, 1993, p. 8.

Camilo Prado, aquele que decai, tem como contraface Agrário de Miranda. Do grego agríov, aquele que vive nos campos, rústico, selvagem (do verbo *agrew*, tomar, apoderar-se), assim como *agreuV*, caçador, pescador, Agrário traz no nome a força que parece lhe faltar nos primeiros capítulos quando, em estado de aporia, não consegue se decidir entre liderar o Zut e roubar Henriette para si, satisfazendo o desejo intenso de possuir a francesinha (metáfora da viagem a Paris). Se é rústico, selvagem, o que se depreende do ímpeto que o leva, bêbado, ao apartamento de Henriette, é também de Miranda, ou seja, *mirandus*, a, um (*miror*), admirável, maravilhoso, prodigioso. Enquanto o nome de Camilo parece esconder timidamente a alma do crítico de artes da *Folha*, o de Agrário repete o acorde de sucesso que ressoa desde o primeiro capítulo no vencedor Telésforo de Andrade (teloV + jerw = aquele que leva algo a um fim, que realiza algo).

Este último é o espectro que ronda o romance desde a magistral abertura com a exposição do vasto painel histórico de 14m por 12m; é o pintor acadêmico vencedor que recebe a visita da princesa, a admiração da imprensa e do público, e, por isso mesmo, o alvo dos Insubmissos. A força criativa de Gonzaga Duque com a língua aparece ainda em *Telesforomidal*, espécie de coquetel Molotov jogado pelos Insubmissos no salão de exposições onde o pintor oficial colhe o elogio público. O petardo que desmoraliza Telésforo e lhe estraga a festa de glória é uma jóia de ironia que mescla o nome do pintor a *formidável* (medonhamente grande, descomunal, colossal, segundo o Aurélio) com o resultado de pôr em ridículo a megalomania e o servilismo do tipo de arte oficialista que ali se apresentava. *Telesforomidal*: aquilo que leva tudo a um fim medonhamente grande, ou seja, fora de proporções, grotesco, ridículo como o painel de 14m por 12m representando uma cena de batalha, ou seja, o heroísmo fundador da nacionalidade.

Heráclito das Neves, apresentado pelo narrador como "pardavasco espadaúdo e gigantesco", também traz no nome suas qualidades: a frieza no cálculo da sedução e do melhor momento para arrebatar a presa e o nome de filósofo grego, em geral precedido por senhor doutor, o que lhe reveste da tradicional dignidade dos burgueses bem-educados.

A energia que falta a Camilo e a força momentaneamente paralisada de Agrário ressoam na ária *Sento una forza indomita*, do primeiro ato do Guarani, de Carlos Gomes, que um dos boêmios, Samuel Braga, o Braguinha, "laureado do concurso de piano do Conservatório de Música", usa como espécie de adágio. A força indomável que invade o corpo de Peri é a mesma que leva Agrário aos braços de Henriette, a mesma que empurra Camilo e que este contém a todo custo, a mesma, enfim, que o doutor Heráclito maneja com destreza de artesão profissional. Aliás, *Mocidade Morta* lembra às vezes um libreto de ópera; não é difícil visualizar no palco a última cena do livro com Camilo Prado sozinho na rua, de madrugada sob o luar, cantando a ária da vida atravessada por estranhos acordes dissonantes que anunciam a morte; ou mesmo o dueto agonístico de Camilo e Heráclito, ao qual se junta a voz fonte do Zut, num trio.<sup>14</sup>

A impotência sexual de Camilo fica patente desde o segundo capítulo quando é exposta a teoria da cama: "Era o traste mais traste que o comodismo humano inventara: possuía todos os defeitos – como móvel não passava de uma pretensão aparatosa de burguês, acarretando gastos supérfluos em linhos, painas e sedas... Para que? Para tornar-se um *imóvel*! Como utensílio, não se podia negar, eram prejudicialíssimas – relaxavam os músculos, prostituíam as

energias".<sup>15</sup> Uma entre as várias teorias que o crítico tece durante a história, a teoria da cama aponta desde logo para este drama que o próprio Camilo define mais à frente (capítulo 10) como um "insucesso para o requêstro", uma "falta de masculinidade para o gozo comum da mulher" (p. 130).

Enquanto Agrário, depois de alimentar-se da energia de Henriette, dá o tão sonhado salto para Paris, Camilo ronda obcecado a francesinha que lhe fica como herança, como resto, sobra, sem conseguir consumir a paixão, alimentando-se da doença da amiga durante o inverno. O momento do choque acontece quando ele enfrenta Heráclito, no capítulo 17. Amargurado por sentir que o doutor cerca a francesinha que ele cuidava com tanto esmero desde a viagem de Agrário, Camilo tenta de todas as formas evitar o confronto. Este só vai acontecer quando o doutor força uma visita à já quase restabelecida doente e os dois travam um diálogo-duelo, cujo veredito será dado por uma risada de Henriette. Durante o diálogo, vão ficando claras as diferenças entre os dois homens: Heráclito gosta de Alencar, Francisco Lisboa, Gonçalves Dias, Castro Alves; Camilo é fiel a Eça de Queiroz e Baudelaire; o doutor bebe vinho, Camilo prefere a cerveja. Mas é na deixa de Heráclito – a preferência pela Mulher – que Camilo vai construir mais uma teoria, a da onosarquia, assumindo a iniciativa no diálogo agônico depois de alguns momentos de defensiva indecisão. É a onosarquia, o poder dos burros, que garante o cimento da sociedade; é ela a "força equilibradora", o "elemento de prosperidade", "o princípio inestimável de ordem social" que "representa o respeito às fórmulas herdadas", o bom-senso literário que resiste às inovações. O entusiasmo irônico de Camilo, no entanto, é quebrado quando Heráclito responde à exposição – "E ninguém salva-se da influência desta força niveladora... senão o meu jovem e distinto amigo" – e Henriette explode numa risada atroz. Camilo desaba, sabe que perdeu.

Esta impotência sexual esconde um segredo, uma marca no passado. E o segredo se revela exatamente no meio da narrativa, quando Camilo volta para casa de bonde, uma casa simples de subúrbio que guarda uma história de exclusão, resultado do amor proibido de sua mãe, do suicídio do pai, enredo típico da mitologia grega. É aí que o narrador coloca o drama de Camilo: espécie de *gauche* da vida, um homem marcado, que recua horrorizado vendo seu próprio destino na loucura de Sebastião Pita e na morte solitária e degenerada de Alves Pena. Camilo é um homem que decai, que não encontra espaço em um mundo que se moderniza a toque de caixa, um mundo que só oferece a seus nacionais duas profissões: "...a lavoura e o bacharelado. Ou manda e açoita escravos, ou conquista pergaminho para entrar na política".<sup>16</sup> A falta de um lugar para o artista que busca novos horizontes é a sinuca de bico do próprio Gonzaga Duque que se desdobra entre a família (mulher e quatro filhos, sendo que dois morreram cedo), o emprego público e as inúmeras revistas e jornais em que colaborou. Tudo isto, agravado pela saúde precária, pelo problema nos olhos<sup>17</sup> e pelo pouco caso com que a crítica recebeu *Mocidade Morta* e seus outros livros. Em uma carta de 15 de novembro de 1902 ao poeta Emiliano Pernetá, Gonzaga desabafa, conta suas dificuldades e a dor da perda do filho Haroldo, 11 anos. Havia ainda a neurastenia, o esquecimento a que estava relegado, e um ceticismo que o impedia de ter consolo "na doutrina dos Espíritos".

O personagem que decai é um tema recorrente em Gonzaga Duque e reaparece, pelo menos, em dois textos curtos publicados na revista *Kosmos: Benditos Olhos* (2/12/1905) e *Morte do Palhaço*

<sup>15</sup> Gonzaga Duque, op cit, pp. 35 e 36. A partir daqui, as páginas referentes à *Mocidade Morta* virão entre parênteses, no próprio corpo do texto.

<sup>16</sup> Gonzaga Duque, Luís. *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995, p. 68.

<sup>17</sup> Gonzaga Duque refere-se, no diário, a uma operação no olho esquerdo, ao avanço da catarata no direito e às dificuldades que tinha para ler e enxergar à noite. Cf. op. cit., p. 136. A metáfora da visão é explorada em *Benditos Olhos*.

<sup>18</sup> Cf. Dimas, Antonio, op. cit., pp. 243 e 246, respectivamente.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 27.

<sup>20</sup> Tadeu Chiarelli fala em uma "cisão estrutural" ao referir-se a este aspecto dúplice. Cf. a introdução de Chiarelli a *A Arte Brasileira*.

<sup>21</sup> "Ambos constituem elementos representativos de uma longa série, a dos autores que introduziram a fissura mais profunda e irremediável dentre o grupo intelectual. Com eles surge a camada dos "vencedores", o filão letrado que se solda aos grupos arrivas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal. (...) Essa nova camada seria à dos plenamente assimilados à nova sociedade (...) O segundo grupo, o dos "derrotados" ou ratés, por oposição aos primeiros... Marginalizados, esses escritores optariam por duas formas incompatíveis de reação. De um lado se postaram os que acatavam o seu opróbrio com resignação... De outro, estavam os inconformados... O primeiro desses subgrupos era genericamente referido como meio dos "boêmios... Envolveva principalmente os simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo." Cf. Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão*, São Paulo, Brasiliense, 1995, 4ª ed., pp. 103 e 104.

<sup>22</sup> Cf. Dimas, Antonio, op. cit., p. 317.

(1/01/1907).<sup>18</sup> Nos três textos, temos a representação da arte segundo diferentes perspectivas: em *Mocidade Morta*, trata-se de insaturar uma alternativa às artes acadêmicas através de um grito suicida, Zut!, uma ação rápida, fulminante, um ato de transgressão; em *Benditos Olhos*, a representação do irrepresentável, em *Morte do Palhaço*, o êxtase artístico e a morte, ou seja, a arte como um momento mágico que rompe o contínuo da história.

O crítico de artes Camilo Prado, que decai após o golpe ousado e suicida, coloca-se contra o *status quo* e, portanto, neste momento de hegemonia do parnasianismo e do naturalismo no Brasil, não tem espaço, vive correndo pelas margens. Certamente, há o peso do determinismo como paradigma científico e suas explicações racistas para o progresso e para a decadência, mas esta mania da época não esgota as múltiplas possibilidades abertas pelo texto de Gonzaga Duque. Em *Uma palheta que vive (Baptista da Costa)*, que aparece em *Os contemporâneos*, Gonzaga registra dúvida quanto à determinação dos artistas por seus caracteres físicos, mas não deixa de ceder à tentação de estabelecer uma ponte entre os paisagistas e seus "traços exteriores" ou "feições particulares". A argumentação que se segue, no entanto, guarda as devidas distâncias com o discurso científico dos deterministas positivistas e evolucionistas, e se embala no prazer da escritura: "Tomemo-lo nesse mesmo Baptista da Costa. Ele tem o queixo anguloso dos obstinados. No seu tipo há alguma coisa de rústico, de não artificializado. A indicativa de sua corporatura é a de um campônio que estudou latim no Seminário e a sua dextra, que lhe é mão dos pincéis, possui a dureza óssea das mãos ativas e as nodosidades assinaladoras do pensamento".<sup>19</sup> Mesmo em *Arte Brasileira*, a fúria determinista-evolucionista da abertura e do último capítulo, que condenaria de saída a cultura brasileira, acaba vencida pelas páginas que analisam as produções dos artistas.<sup>20</sup>

Camilo sabe que no mundo há vencedores e perdedores e, se lembrarmos a classificação de Nicolau Sevcenko<sup>21</sup>, ele ficaria entre o grupo 1 dos derrotados, os simbolistas e decadentes, "boêmios e passivos", sendo Euclides da Cunha e Lima Barreto do grupo 2, dos reformistas inconformados. Mas o crítico de artes, que é também escritor inédito, distingue o sucesso na vida, do sucesso na arte. Telésforo pode ser vencedor na vida, mas nunca um artista vitorioso. A condição de artista é alguma coisa que não cabe no mundo comportado da onosarquia, na poética bem comportada e patriótica dos acadêmicos; ela está simbolizada na ascese do *clown*, de *Morte do Palhaço*, que se transforma num pária para atingir o momento mágico do êxtase artístico; no brilho dos olhos da moça tísica por quem se apaixona o narrador de *Benditos Olhos*; no tempo que desaparece durante a leitura de *Êça* em *O Primo Basílio*.<sup>22</sup>

## O campo das artes

Tanto Gonzaga Duque na virada do século quanto Ronaldo Brito nos anos 70 consideram precárias as condições de mercado de suas épocas, o que dificulta ainda mais o trabalho do artista. Em se tratando do final do século XIX e início do XX, quando o Rio de Janeiro tinha apenas 500 mil habitantes e a crise do Segundo Império desembocava na República, provocando um rearranjo no campo da arte, a posição do produtor cultural não era certamente das mais fáceis, principalmente se não se aliava aos hegemônicos. Pois havia um campo da arte constituído, com seus grupos hegemônicos,

os “vencedores” (parnasianos e naturalistas e, nas artes plásticas, professores e alunos da Academia) e periféricos, os *ratés* (simbolistas, decadistas e reformadores); havia ainda os jornais e revistas que começam a se reproduzir rapidamente, mas é forçoso lembrar que o número de leitores é muito baixo, as edições de pequena tiragem e vida curta, que a universidade apenas começa a dar seus primeiros passos<sup>23</sup>, e que o público de artes é ínfimo. Camilo Prado explica assim, em *Mocidade Morta*, as condições do mercado de artes brasileiro para justificar o sucesso de um artista como Telésforo:

Há certas épocas que produzem caricaturas de gênios; então na história das artes os casos não são raros. Eis o seu mérito. Por si, o esforço foi pequeno, tudo mais resultou de circunstâncias favoráveis – a falta de concorrência séria, a apatia do meio... até a necessidade de vibrar na esmorecida fibra patriótica, concorrendo para o prestígio da monarquia, quando as aspirações republicanas entram no domínio das realidades... (p. 92)

Desta forma, o sucesso de Telésforo explica-se pelas peculiaridades, fragilidades, do campo das artes local, pelas relações cordiais com o poder, e não pelo valor de sua produção. O que conta aqui é o curso na Academia, a carreira de funcionário público, a disputa por cargos, os interesses dos poderosos, sejam eles a monarquia ou a república. É uma arte de “circunstâncias favoráveis”.<sup>24</sup>

Neste contexto, destaca-se a discussão sobre o nacional, levada a cabo tanto por Camilo Prado em *Mocidade Morta*, quanto por Gonzaga Duque em *A Arte Brasileira*. Camilo expõe assim seu ponto de vista sobre a identidade e arte nacional. O fato de constituirmos um país independente não pressupõe a existência de um nacionalismo; somos “a fusão dos mais dessemelhantes elementos” com “predominância latina” e nossa “preceptora espiritual” é a Europa:

(...) a Arte, para todas as nações que nasceram da civilização d’Ocidente, é uma e a mesma, e apenas variando em particularidades d’expressão que vêm do acordo com o traço psíquico da raça dominante em cada meio de produção. Daí concluiremos que, n’ América de hoje, talvez de amanhã, sobretudo na sua parte meridional, não existe essa característica que acentua... a origem nacional da obra artística. (p. 39)

Comparemos este trecho com o de *A Arte Brasileira* que esclarece bem o ponto de vista de Gonzaga Duque. Ali, seu alvo é a Academia Imperial de Belas Artes que tinha resolvido catalogar um grupo de obras de seus professores e alunos como Escola Brasileira. Analisando as exposições de 1871, 1879, 1882 e 1884, realizadas na Academia e no Liceu de Artes e Ofícios, Gonzaga Duque mostra a predominância de temas bíblicos e clássicos para provar que o romance, a poesia e mesmo a história do país nenhum papel desempenha nesta produção. Haveria, portanto, um descompasso entre as artes brasileiras, daí: “(...) a feição que caracteriza nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional” (p. 259).

Se o alvo de Gonzaga Duque é a Academia, não podemos esquecer que o debate sobre a identidade nacional mobiliza todos os intelectuais brasileiros na metade final do século XIX. Basta lembrar Machado de Assis e seu *Instinto de Nacionalidade* (1873). Nas artes plásticas, esse debate foi colocado primeiro por Manuel Araújo Porto Alegre durante sua gestão como diretor da Academia, de

<sup>23</sup> As faculdades de Direito de Recife e São Paulo, fundadas por decreto em 1827, agrupavam já determinados setores da intelectualidade, produzindo conhecimento nos moldes do determinismo então em voga. Cf. Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995. O grande impulso na universidade viria nos anos 30, com a missão francesa na USP.

<sup>24</sup> Para conhecer melhor o modelo de formação acadêmico de artes plásticas, cf. Bourdieu, Pierre, “A institucionalização da anomia”, in *O Poder Simbólico*, Lisboa/Rio, Difel/Bertrand Brasil, 1989.

<sup>25</sup> Escreveu *Revoluções Brasileiras*, 1898, e *Marechal Conrado Niemeyer, apontamentos biográficos*, 1900.

<sup>26</sup> Op. cit., pp. 56 e 57.

<sup>27</sup> Em seu *Diário íntimo*, Lima Barreto cita Gonzaga Duque: “Os negros, quando ninguém se preocupava em arte no Brasil, eram os únicos (G. Duque, *Arte Brasileira*).” Cf. Lima Barreto, op. cit., p. 34.

<sup>28</sup> Manuel Bandeira também conta a história da missão francesa que fundou a Academia de Belas Artes. Cf. “A missão francesa”, in *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 652.

<sup>29</sup> Cf. Ferrez, Gilberto, *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez/ Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918*, São Paulo, João Fortes Engenharia e Editora Ex Libris, 1984.

<sup>30</sup> Cf. *Os contemporâneos*, op. cit.

1854 a 1857: que princípios deve adotar a Academia para ter o nome de escola? E, mais, a feição das escolas deve-se mais à natureza do país onde estão estabelecidas ou às doutrinas de seus mestres? Em 1885, Felix Ferreira oferece, em seu *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, a pintura da paisagem como opção à arte idealizada acadêmica. Gonzaga, o próximo a se somar ao debate, nega às artes do país características nacionais que as pudessem marcar e reconstrói a história das artes plásticas hierarquizando as produções com o filtro de sua parcialidade moderna. Assim como a produção de seus companheiros escritores (Mário Pederneiras, Cruz e Souza, Lima Campos, Rocha Pombo, Nestor Vitor, *et alii*) desmente o vazio literário opondo-se à corrente naturalista e parnasiana, também as obras de Belmiro de Almeida, Roberto Mendes, Eliseu Visconti refazem a história das artes plásticas deixando na sombra da vitória circunstancial os grandes painéis nacionalistas de Pedro Américo e Victor Meirelles.

Há de se ressaltar um ingrediente básico nesta interpretação do Brasil. Gonzaga Duque, que era também historiador<sup>25</sup>, não pinta com tintas ufanistas a história do país, muito pelo contrário. Da leitura dos primeiros capítulos de *A Arte Brasileira* surgem não apenas os contornos da prisão metodológica do determinismo que muitas vezes lhe fundamenta o discurso, mas, sobretudo, a visão de um país construído pela violência: os índios foram dizimados – “O extermínio teve princípio em 1531...” – a economia era baseada na escravidão – “A sede de cobiça produziu a necessidade do escravo negro...”; “Os próprios jesuítas, missionários na África, tornaram-se mercadores de carne humana”.<sup>26</sup> Violência e falta de coesão social compõem o caos que impera no país, situação, aliás, conforme ao pessimismo determinista de então e à formação de um país que apenas começava a dar seus primeiros passos como estado-nação moderno.

Desta forma, a vinda da missão francesa é vista por Gonzaga Duque como um obstáculo à formação de uma arte autóctone, como a imposição do modelo neoclássico francês em detrimento de uma experiência construída aqui. No discurso pronunciado na Exposição Nacional de 1908, Gonzaga Duque lembra que, na origem, as artes plásticas no Brasil eram um ofício de escravos e libertos.<sup>27</sup> Foram eles que encheram as igrejas com sua arte na Bahia, em Minas Gerais, no Rio, pois não havia outro lugar em que ela pudesse residir num país que era apenas lugar de passagem. A chegada de Dom João VI, no entanto, iria mudar o rumo das artes plásticas na colônia. De uma atividade de escravos e libertos passaria ao domínio da colônia Le Breton<sup>28</sup>, um grupo de artistas franceses reunidos em Paris pelo marquês de Marialva, que chegou ao Rio em 1816 e era composto por Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), Joachim Le Breton (1760-1819), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) – avô do escritor de *A retirada de Laguna e Inocência*, Alfredo d’Escagnolle Taunay –, Marc Ferrez (1788-1850) e Zepherin Ferrez (1797-1851) – que chegaram depois e logo se juntaram ao grupo e são tio e pai, respectivamente, do também Marc Ferrez que, nascido no Rio em dezembro de 1843, seria um dos primeiros fotógrafos da cidade.<sup>29</sup>

Se a vinda dos franceses deu um novo status à profissão de artista plástico, trouxe também o vício do oficialismo e do funcionalismo público que levaria Gonzaga Duque e um grupo de jovens a tentar criar o ensino livre de artes no Rio. Essa história é contada em *O aranheiro da Escola*.<sup>30</sup> Com a proclamação da República e a crise pronunciada na Academia Imperial de Belas Artes, o campo



das artes divide-se em dois grupos, um pedindo a extinção da academia e a introdução do ensino de artes nas escolas públicas – projeto de Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurelio de Figueiredo, apoiado pelos jovens artistas –, e outro – Rodolfo Amodeo (1857-1941) e Rodolfo Bernardelli (1852-1931), este padrinho do filho de Arthur Azevedo – reivindicando apenas a reforma da instituição. Para tristeza de Gonzaga Duque, o Governo optou pelo projeto de reforma; como se não bastasse, a tentativa de organizar o ensino livre esbarrou nas diferenças com o positivista Décio Villares que, no final das contas, acabou juntando-se ao grupo vencedor. O *imbroglio* serve não apenas para costurar a postura antiacadêmica de Gonzaga Duque com a de Camilo Prado, mas, principalmente, para apontar a posição do crítico no campo das artes de seu tempo.

Gonzaga Duque refere-se assim ao ensino da academia: “Era um meio oficial, com cargos decorativos e sedutores contatos com a alta administração nacional. E, sejamos francos, não há natureza mais feminilmente sensível à exibição que a dos artistas... se até os homens de ciência têm a sua queda pela joalheria das comendas.” Contrário ao oficialismo e ao jogo de favores, para ele o artista se faz na contramão, pois “aquele que entra na sociedade e ouve a boca de uma mulher bonita elogiá-lo e recebe o aperto de mão afável de um alto personagem, está perdido”. Daí, a necessidade de ir a contrapelo e reescrever a história do país, sob a ótica das revoluções (*Revoluções Brasileiras*), e a das artes plásticas (*A Arte Brasileira*) por alguém engajado no meio. Seu olhar de crítico cultural é excêntrico, como observa Vera Lins.<sup>31</sup> Assim como Camilo, discrimina o vencer na vida do vencer nas artes e amarra sua prática na lição de Baudelaire: “(...) la critique doit être partiale, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons.” A posição do crítico e do produtor de arte está marcada pela paixão, pela parcialidade, pela obra que abre horizontes e se ilumina enquanto enigma, o enigma da modernidade.

## Uma arte do excesso

O que chama logo a atenção do leitor em Gonzaga Duque é um certo excesso. Nestor Vitor fala em “excessivo prurido por singularidade estilística”<sup>32</sup>, e o leitor sente o cerco da proliferação. Zola refere-se aos Goncourt como artistas que “possuem nervos de uma delicadeza excessiva, que decuplicam as mínimas impressões”.<sup>33</sup> Poderíamos dizer o mesmo de Gonzaga Duque. Em suas mãos, a língua dilata-se, deforma-se, chega aos limites da sintaxe<sup>34</sup> e da semântica, esgarçada por uma prosa selvagem que, em *Mocidade Morta*, invade intempestivamente a narrativa realista da vida artística nos anos 1880. Como o Wagner de *Tristão e Isolda*, Gonzaga Duque leva seus temas à beira do abismo, infestando o relato de cromatismos e ameaçando a regularidade do sistema que o mantém vivo. Para Julio Castañon Guimarães, o texto de Gonzaga Duque não apenas adere ao simbolismo decadista finissecular, mas também reflete sobre ele.<sup>35</sup> É o que se pode perceber, em *Mocidade Morta*, durante o relato eufórico de Camilo a Agrário e Henriette, interrompido em momento de grande êxtase porque o narrador não encontra a página certa, a ironia explodindo no *Verfremdungseffekt* que talha, corta, o contínuo do texto. A mesma ironia que explode na exposição de Telésforo – “Sublime! Único!

<sup>31</sup> Cf. Lins, Vera, *Gonzaga Duque, crítica e utopia na virada do século*, Rio, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996, p. 26.

<sup>32</sup> Cf. Nestor Vitor, “A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque”, in *Obra Crítica de Nestor Vitor*, Rio de Janeiro, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa e Secretaria Estadual de Cultura do Paraná, 1979, Vol. III, p. 240.

<sup>33</sup> Cf. Zola, Emile, “Edmond e Jules de Goncourt”, in *Do Romance*, São Paulo, Edusp/ Imaginário, 1995.

<sup>34</sup> Valéry, em seu interessante texto de 1938, fala assim dos simbolistas: “D’autres, critiques d’art subtils, veulent introduire dans leur style, quelques imitations de contrastes et de correspondance du système des couleurs. D’autres ne craignent pas de créer de mots, de pervertir un peu la syntaxe...”. O poeta diz ainda que não há uma estética simbolista, mas que esses artistas, unidos apenas pela negação, traziam um estado de espírito novo e singular. Cf. Valéry, Paul, “Existence du symbolisme”, in *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1957, Vol. I, p. 686.

<sup>35</sup> Cf. Guimarães, Julio Castañon, “Gonzaga Duque: Ficção e crítica de artes plásticas”, in *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

<sup>36</sup> Gonzaga Duque, Luiz, "No tempo da Gazetinha", in Dimas, Antonio, op. cit., p. 291.

<sup>37</sup> Bataille, George, *A noção de despesa/ A parte maldita*, Rio de Janeiro, Imago, 1975.

*Telesforomidal!*" – e na risada atroz de Henriette, estratégia que, nas palavras do próprio Gonzaga Duque, vinha do sangue quente daqueles jovens de Sebastianópolis:

Até então as gerações tinham-se sucedido sem lutas, fazia-se um passo de quadrilha e os que vinham atrás davam braço aos que iam adiante... Tínhamos o sangue quente, amávamos a ginástica e os exercícios da força; os *sports* começavam a completar a educação dos rapazes e, lidos nas bazólias físicas do sr. Ramalho Ortigão, parecia-nos imprescindível ao triunfo das idéias o murro esborcinante do rixento.<sup>36</sup>

*Mocidade Morta* compõe-se assim de partes que apresentam uma certa autonomia devido ao excesso, às sobras de uma linguagem que se debate entre Zola e Huysmans, eclética, mestiça, mesclada como a roupa do Arlequim, uma linguagem que ri de si mesma. E é exatamente o palhaço que resume, de maneira muito feliz, a visão de arte de Gonzaga Duque. A ascese que culmina na morte, mas antes se ilumina em um momento mágico, simboliza o esforço criativo do artista, a produção da obra que explode o cotidiano, que transforma a estranha e decadente figura em um fulgor.

Talvez pudéssemos pensar a questão do excesso com Bataille e a noção de despesa.<sup>37</sup> Segundo o pensador francês, a atividade humana é regida por uma despesa produtiva, cujo sentido é a conservação da vida e sua reprodução, e outra improdutiva. Entre este "gasto" social, este excesso, Bataille enumera o luxo, os enterros, as guerras, os sacrifícios, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual desviada de fins reprodutivos. O princípio da perda, que rege a economia social, pode ser percebido no exemplo do sacrifício que os antigos faziam aos deuses, cujas descrições em Homero impressionam tanto os leitores. O que era este ritual senão um enorme desperdício sanguinolento, um dispêndio de energia, de vidas, para a produção de coisas sagradas? Assim as artes, outro excesso, que Bataille divide em dois grupos: 1) arquitetura e dança, atividades que comportam despesas reais; 2) música, pintura, literatura, teatro, poesia, que se realizam pelo princípio da despesa simbólica, sendo a poesia, para Bataille, sinônimo de perda, com sentido próximo ao de sacrifício.

Com esta noção em mente, não seria difícil ler com outros olhos não só a alegoria do desperdício no livro de Camilo (histórias de sacrifício carregadas de sensualidade), mas o próprio excesso como produção de uma escritura poética que vaza para o exterior de si mesma, rompendo os limites do romance naturalista. O jogo da transgressão, praticado de maneira suicida por Camilo, é mimetizado na própria escritura que empurra para fora as fronteiras do romance, esvaindo-o em prosa poética, excessiva, proliferante, enlouquecida, irônica, compondo, assim, a face dúplice do centauro, face imobilizada no próprio título do romance, pois, à mocidade, símbolo da vida num momento em que as forças se encaminham para a plenitude, Gonzaga Duque associa o adjetivo *morta*, resultando numa expressão explosiva, um oxímoro, a própria modernidade.

Desta forma, creio poder discordar de Julio Castañon Guimarães e de Massaud Moisés que apontam uma queda de rendimento em *Mocidade Morta*. O "descaminho" do romance estaria no enfraquecimento de seu aspecto de maior valor, a ação romanesca, colocada em segundo plano na metade final do livro. Ele é o foco que se fecha em Camilo e sua queda, parte que para Massaud

Moisés, citado por Castañon, não passa de um dramalhão, um melodrama piegas e inverossímil. No entanto, concentrar a atenção na ação romanesca em um texto como *Mocidade Morta* parece uma atitude equivocada, tanto quanto ficar preso apenas aos fragmentos de prosa poética. Mais interessante é acompanhar o embate dos dois, o jogo da transgressão que se realiza na escritura da mesma forma que na ação romanesca e pensar o excesso como constituinte da literatura e da própria linguagem. Desta forma, poderíamos compreender em sua radicalidade a afirmação do próprio Castañon Guimarães de que o texto de Gonzaga não apenas adere ao simbolismo decadista, mas reflete sobre ele.

A tensão que perpassa o texto aparece também no contraste dos cenários. O mundo cotidiano do Rio finissecular opõe-se aos cenários greco-romanos pintados nos trechos da obra *in progress* que Camilo lê para o grupo de boêmios no bar e para Agrário e Henriette na pensão da rua do Livramento, um eco dos cenários bizantinos dos decadentes, grandes planos vazados de detalhes pormenorizadamente descritos.<sup>38</sup> É nessas oportunidades, no livro dentro do livro, que a escrita de Gonzaga Duque entusiasma-se, acompanhando o êxtase do narrador-Camilo, multiplicando-se em preciosidades, adjetivos raros, ressonâncias, expondo uma contra-escritura, alguma coisa que parece querer minar o relato, zombar dele.

Esta tensão se estabelece logo na primeira frase do romance:

Por este sábado de outubro, flava manhã de sol e alta alegria azul de céu aberto, Telésforo de Andrade, dignitário da Rosa, palma d'Academia de França, resplandecente de várias nobilitações estrangeiras, expunha à admiração patricia o seu novo quadro, um vasto painel estendido por quatorze metros, contando doze de altura, 'pincelado a gênio, com maravilhosas nuanças de tons e admirável composição de linhas, à clássica'.

A longa frase que se espalha por todo o parágrafo é seguida de outra tão longa e intrincada quanto a primeira, numa ameaça constante à estabilidade da sintaxe:

Esta rara obra, estardalhaçante de reclamos, tantaneada no jornalismo indígena, anunciada por epígrafes a gordo *normando* em louvores escorrendo, colunas abaixo, com trestalos regozijantes d'adjetivação pirotécnica, a primeira da decantada série que o seu famoso talento educado na Europa se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 70, teve a consagração de um pantheon de pinho, ao molde do agripino, enorme como uma rotunda e vistoso de frescas brochadas de gesso e oca.

São períodos longos como as frases de Mahler, de tirar a respiração do leitor-ouvinte, jogá-lo no abismo, fazer cessar o tempo dos relógios. Mas são intrincados e ornamentados como as peças para teclado de Bach ou a *Recherche* de Proust, que também namoram o abismo. Ainda para frisar os contrastes e as tensões que formam e conformam o romance, vale ressaltar a abertura marcada pelo Sol ("Por este sábado de outubro, flava manhã de sol e alta alegria azul de céu aberto...") e o final pela Lua ("O plenilúnio... os que a seguem, pela Terra, fascinados... Para onde?"), o sol dos vencedores como Telésforo e Agrário, e a lua dos lobos solitários como Camilo.

<sup>38</sup> Como nos quadros de Gustave Moreau ou no mundo de Des Esseintes, personagem de *As avessas*. Cf. Huysmans, J.-K., *As avessas*, tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

<sup>39</sup> "A remodelação do mobiliário", *Kosmos*, 2/02/1907; "Três imagens de Wagne", *Kosmos* 8/07/1905; e "A estética das praias", in *Graves e Frívolos*.

<sup>40</sup> Sobre o tema da mulher fatal e da beleza meduséia, cf. Praz, Mario, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

## Incidit in Scylam cupiens vitare Charybdim

Se em *Mocidade Morta* temos um crítico às turras com seu tempo, um *gauche* da vida, a prática de Gonzaga Duque não nos revela, por seu lado, uma posição menos cheia de arestas. Baudelairiano, não suporta os quadros históricos, das grandes batalhas, preferindo as cenas roubadas do dia-a-dia, como a que Belmiro de Almeida (1858-1935) pintou em *Arrufos*, tendo Gonzaga pousado de modelo. O crítico vê nesta tela de 1887 uma "verdadeira transformação estética". E é nesta transformação que investe sua literatura percorrendo não apenas os salões e exposições de arte, mas também o mobiliário, a música de Wagner, as praias cariocas<sup>39</sup>, ainda distantes e não aproveitadas, os pequenos assuntos urbanos que contrastam com os grandes acontecimentos históricos exigidos por uma elite que então buscava inventar o país em modo sério, solene. Foge, ainda com Baudelaire, desse solene oficialismo cedendo de boa vontade à sedução da beleza satânica, meduséia que mescla prazer e dor, um tema caro ao século XIX.

Destacamos aqui duas críticas a pintores ligados ao decadismo, ambas reunidas em *Graves e Frívolos*, de 1910, e que representam duas facetas da modernidade baudelairiana de Gonzaga Duque. Na primeira, intitulada *Rops* e publicada originalmente em agosto de 1906 na revista *Kosmos*, Gonzaga ressalta a criação pelo artista belga "desse tipo da mulher impassível e livre, da modernidade – a carne venenosa de 'la demone'...", mulher que povoa suas próprias criações, basta lembrar de *Henriette*, de *Mocidade Morta*, ou da protagonista de *Aquela Mulher*. Gonzaga cita ainda a crítica de Huysmans a *Rops*, na qual o criador de *A Rebours* fala de um "real desperdício de fósforo" no cérebro dos artistas que tratam "violentamente os assuntos carnis". O acúmulo de tensão, via cenas carregadas de sensualidade, é um dos expedientes utilizados por Camilo em sua obra *in progress* e, claro, pelo próprio Gonzaga Duque. Voltamos à idéia de despesa, de excesso, já tratada acima.

Vale, no entanto, chamar a atenção para este jogo entre o demoníaco sexual, representado pela mulher, e o espiritual, o jogo de Camilo e da arte de Rops que "morde como uma 'tarântula', injeta a peçonha num trincar doloroso e inflama todo o organismo num desespero de 'incuba' epileptizado". Gonzaga atribui à mulher prostituída a encarnação do Mal e, na herança de todo o século XIX, tem sua escritura obcecada pela mulher fatal, loba, vampira, aranha.<sup>40</sup>

Vejamos, por exemplo, no ensaio sobre *Rops*, como o crítico descreve o trabalho do nu feminino do artista belga e como trata a *super bestiam femina*. Ela é a "mulher desviada da seriedade da sua missão e transformada em coisa", "o gênio do Mal", "uma loba do amor dinheiro", mas, assim como *Rops* e muitos artistas do século XIX, basta citar Henrique Alvim Correa (1876-1910), Gonzaga Duque volta insistentemente a ela. A beleza meduséia, aquela que une prazer e dor, beleza e abjeção, a mulher e o monstro, não está presente em *Aquela Mulher*, quando recitando versos de Wilde, Mallarmé, a personagem arde "como uma criação infernal, nervosa Vênus dos histerismos"? Essa criatura, cujas pupilas são um "misto de ematites e pó de ouro, densos de noite descida nos desertos e areia faiscante de plagas sonhadas, palhetas de esmeraldas e topázios laminados por clarões fugitivos ao esfuziar da calmaria equatorial", parece sair de um quadro de Gustave Moreau ou da imaginação de Huysmans. Não está presente também a mulher-monstro em *Henriette*, que seduz Agrário com sua voz "que trinava, pizzicateava num doudejamento de regozijos" qual uma sereia e,

por vezes, qual autômato da sinistra história de Hoffmann? Vista da janela, como no conto de Hoffmann<sup>41</sup>, por Agrário, a criatura tem “a cabeça loira de uma rapariga, traços delgados de adolescência num rosto fresco e sadio de brejeiro, roscilareado da graça petulantemente moderna das galantes decorações de *boudoir*, onde luziam célicas lentilhas de olhos tentadores”. Mas deste rosto “sadio e brejeiro” saiu a gargalhada sarcástica que acabou de derrotar Camilo e que se anunciava desde o início nas “lentilhas celestes”, um quitute dos deuses, alimento sagrado e perigoso como o *regard de soie* no polvo de Lautréamont<sup>42</sup>, a arma paralisante da medusa, o olhar fixo do autômato de Hoffmann, e, mesmo, os olhos que mudam a vida do “escrevente desprezível” de *Benditos Olhos*, transformando-o em mendigo cego.

Prazer e dor. Por isso a nudez das mulheres de Rops deveria “desprender uma perturbação estranha”. A justificativa de Gonzaga Duque, de que “há uma revolta contra a luxúria, a estupidez e o ouro” na obra de Félicien Rops, não impede o crítico de se alongar sensualmente na descrição dos detalhes do vestuário interno das mulheres e partes do corpo feminino, num longo parágrafo, para concluir que as figuras de Rops são “diabólicas tentações que se agarram à vitalidade como o sinistro polvo, em que os japoneses simbolizam a Luxúria”. O mesmo polvo que Roger Caillois perseguiu no imaginário do Ocidente, dos árabes e japoneses em sua metamorfose de animal comestível a monstro.<sup>43</sup> Polvo que, como mostra Raúl Antelo<sup>44</sup>, é também Carmen, Lulu e Salomé, todas mulheres-monstros, seres centáuricos, tentaculares, meduseus, porque representavam uma ameaça, um desafio e um enigma ao poder masculino.

O apego a estas estranhas criaturas “da fantasia mórbida de homens ‘do seu tempo’” cintila ainda em *Helios Seelinger*, de fevereiro de 1908, posteriormente reunida em *Os Contemporâneos*. Aqui, Gonzaga Duque fala expressamente em *beleza moderna* para classificar dois quadros do discípulo de Franz Stuck: *Salambô e a lua* e *Salambô e a cobra*. A mulher de Helios não é a procriadora, a mãe moderna que divide com o marido o lar urbano do mundo burguês, mas “a terrível *loupeuse*, envenenada pelo satanismo da luxúria, que arrancou ao lápis de Félicien Rops a série magistral de sua obra erótica”. Temos nos dois quadros símbolos caros a nosso autor: a mulher fatal, representada pela personagem de Flaubert, a lua e a cobra. Mas não é exatamente a mesma figura de Flaubert. “É uma Salambô que criamos por associações anacrônicas”, afirma, para ressaltar a *beleza moderna*: “...este tipo se confunde entre uma vaga imagem lendária de um perdido passado e a figura inquietante, sinistramente suspeita, observada dia a dia no cenário costumeiro da irrequieta, aguda, absorvente e destruidora existência contemporânea”.

Em *As mulheres de Puvis*, vemos a outra ponta da modernidade baudelairiana, se entendemos a anterior enquanto a eterna, a mitológica. O ensaio sobre Pierre Puvis de Chavanne enaltece a mulher urbana, do cotidiano, vigorosa, que trocou a condição de “coisa” pela “posição de igualdade à do seu semelhante”, que não tem nenhum caráter alegórico por ser avessa ao convencional, ao solene. Aqui não há espaço para o “tipo deliquescente” tão caro aos decadentes finiseculares, mas reina “a mulher bela do seu tempo” pintada “na sua sanidade de corpo, desde o estado púbere até à suprema idade”. O clima é o mesmo de *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, tela que provoca, em *A Arte Brasileira*, a descrição deliciosa da cena entre marido e mulher:

<sup>41</sup> Em *Der Sandmann*, Nathanael apaixonou-se por uma mulher que vê sentada na janela cujos olhos têm algo de fixo (“...und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres...”, cf. Hoffmann, E.T.A., *Erzählungen/Contes*. Paris, Aubier Flammarion, 1968.

<sup>42</sup> “O poulpe, au regard de soie! toi, dont l’âme est inséparable de la mienne”, in Lautréamont, *Les chants de Maldoror*. Paris, Classiques Français, 1995, p. 23. Mais polvo, da p. 109 à 115.

<sup>43</sup> Cf. Caillois, Roger, *La mitologia del pulpo*, Caracas, Monte Avila Editores, s/d.

<sup>44</sup> Antelo, Raúl, “Elementos de una ficción pós-significante: tiempo vacío y violencia pulsional”, texto não publicado.

É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aqueles dias como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, o encanto desse interior à *bric-à-brac*, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um *fauteuil* de estofado sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu.<sup>45</sup>

A cena urbana e doméstica, um instantâneo da vida de um casal, tem todos os ingredientes da face circunstancial do belo baudelairiano e, por isso mesmo, a ameaça sombria do monstro, como o polvo escondido na caverna. Gonzaga Duque leitor de Baudelaire sabe mesclar os dois lados do belo moderno, fazer o elogio da *toilette* de Belmiro de Almeida e buscar o eterno na ascense do clown ou no irrepresentável de *Benditos Olhos*. O cronista, o ficcionista, o historiador, o crítico, assim como a mulher moderna e a mitológica, convivem na subjetividade cindida do escritor, uma sempre na iminência de sair da outra, como a cobra e o polvo que renovam a pele.

Na intimidade de seu diário feito à moda dos Goncourt, o autor de *Mocidade Morta* nos revela, em página proustiana, uma cena íntima cujo tom é, mais uma vez, dado pelo desejo que justapõe as duas faces da modernidade, fazendo uma sair da outra como a pele da cobra.

O crítico reclama que há muito não tem uma idéia sentida deste “amor que se tem ao despertar da mocidade” todo movido pelo calor da paixão:

Ontem, à noite, tive-o. Estava em casa de meu amigo xxx, numa intimidade que só as longas, velhas amizades consentem. Sua filha X, de 16 anos, desnastrou a abundante cabeleira negra, que possui e pôs-se a penteá-la para desemaranhar os fios. O rosto dela, muito branco, seus olhos verdes cismadores, a sua boca muito rubra, tinham sob essa cabeleira distendida e à luz viva do gás, um quê misterioso de noiva...

E, apesar dos meus quarenta anos, apesar do respeito filial que essa criança me tem, senti, num minuto, toda a castidade dos amores despertos nas almas virgens: amei-a no deflagrar de um instante, com a mesma emoção virginal da primeira vez que amei em minha vida.

A imagem da menina-mulher penteando-se produz no escritor um instantâneo daquele desejo adolescente iluminado por sua memória involuntária. Nem toda a força do ambiente familiar burguês que ronda a cena e lhe dá uma dignidade controlada e confortável, nem todos os *apesares* que o autor utiliza conseguem re-

ter o fluxo de desejo que se impõe com violência. Querendo evitar Caríbdis, Gonzaga Duque cai em Cila.

### O *journal* de um insubmisso

Esta cena é a que fecha *Meu Jornal 1900-1904*, uma das peças fundamentais para se compreender o quebra-cabeça que conforma a personalidade complexa e rica de Gonzaga Duque e sua posição no campo das artes dos anos 1880, quando começa sua vida profissional, a 1911, quando morre. Ele abre seu diário, em 1900, narrando os problemas que enfrentou para editar *Mocidade Morta* e conta os insucessos do livro com a crítica hegemônica (José Veríssimo) e o elogio dos amigos (Mário Pederneiras, Lima Campos, Nestor Victor, Luiz Murat, Roberto Mendes). Em suas páginas, movimenta-se um homem de extrema sensibilidade, saúde precária, vida intelectual restrita, que trabalha para diversos periódicos e ainda bate ponto na repartição pública.<sup>46</sup> Nelas aparecem as histórias tristes de intelectuais “perdedores”, como a de B. Lopes e a de Inácio Porto Alegre, e surgem, nomeados, os autores estimados – os Goncourt, Flaubert, Huysmans, Mallarmé, Albert Samain, Moréas, Gautier, Zola, Eça, Filho d’Almeida, Camilo Castelo Branco, Antonio Nobre, Eugenio de Castro e Antero de Quental, que ganha uma especial declaração de amor.

O diário revela ainda os dramas pessoais do escritor, a dolorosa perda do filho Haroldo, o problema nos olhos, a correria para cumprir os prazos dos artigos encomendados e a vida artística do início do século, aquele ambiente que Brito Broca pinta de maneira magistral em seu *A vida literária no Brasil-1900*. Gonzaga Duque acompanha o trabalho dos amigos pintores, lê versos de Mário Pederneiras, de braço dado com a mulher Júlia cruza a cidade, de Botafogo a Glória, para assistir a inauguração do monumento a Pedro Álvares Cabral e, com Lima Campos em *O Paiz*, divide uma coluna de combate assinada *Máscara Negra*. É aí que espinafra José Veríssimo, o Barbicas, como conta no diário: “Resolvi dizer meia dúzia de verdades, que equivalem a desafios, aos nossos críticos oficiais, verdadeiras toupeiras literárias”. É interessante notar que o crítico literário Gonzaga Duque não faz nenhuma referência a Machado de Assis que desde a década de 80 desfruta de grande popularidade e escreve para os principais jornais. Em *A Arte Brasileira*, cita Sílvio Romero para dizer que a literatura brasileira não existe e aponta Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar como os dois maiores romancistas brasileiros para logo criticá-los; ao primeiro pela “falta de sentimento estético da forma” e, ao segundo, por um “excesso de imaginação decaindo para a puerilidade”.

Além de José Veríssimo, o crítico ironiza também Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque, este último o introdutor dos livros “decadentes” franceses no Brasil, como contam Araripe Júnior e Andrade Muricy.<sup>47</sup> Medeiros e Albuquerque havia tratado o tema da decadência logo nos primeiros momentos<sup>48</sup>, mas depois passaria a criticar ferozmente o grupo simbolista. Em *Meu Jornal*, Gonzaga Duque não economiza adjetivos para pintar o poeta: “É um declamador pantafaçado. (...) um palavroso maníaco, tipo físico acentuado, alto, esquelético, enorme nariz curto e grosso, míope, esquisito no traje e cheio de cacoetes”.

Sempre em oposição aos intelectuais “vencedores”, sejam escritores ou artistas plásticos, Gonzaga Duque constrói sua prática como a de um crítico da razão instrumental moderna, zombando das certezas científicas dos positivistas e dos evolucionistas

<sup>46</sup> Em 1893, é nomeado 2º oficial da Diretoria do Patrimônio Municipal e, em 1910, diretor da Biblioteca Municipal.

<sup>47</sup> Cf. Araripe Jr, “O movimento literário de 1893”, in *Obra Crítica de Araripe Jr (1895-1900)*, Rio de Janeiro, MEC e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III, p. 135; Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952, Vol. I, pp. 56, 57, 58. Sobre os primórdios do simbolismo no Brasil cf. também Nestor Vitor, “Como nasceu o simbolismo no Brasil”, in op. cit., Vol. III, p. 76.

<sup>48</sup> É sua a *Proclamação Decadente* (1889): “Poetas,/ são tempos malditos/ os tempos em que vivemos.../ Em vez de estrofes, há gritos/ de desalentos supremos.” E o *Soneto Decadente* (1889): “Morria rubro o sol e mansa mansamente...”. Cf. in Carollo, Cassiana Lacerda (Seleção e apresentação). *Decadismo e Simbolismo no Brasil/ crítica e poética*. Brasília, Livros Técnicos e Científicos/ INL/MEC, 1981. Vol. II, pp. 103 e 104. Para Nestor Vitor, eram apenas “as malsinadas *Canções da Decadência*, completamente alheias ao verdadeiro espírito daquele grupo francês”.

<sup>49</sup> Cf. Sussekind, Flora, "O figurino e a forja", in *Sobre o pré-modernismo*, op. cit., pp. 41 e

deterministas que se formavam na Escola do Recife, embora o determinismo representasse um papel em sua personalidade múltipla. É um intelectual excêntrico que trabalha para a grande imprensa, mas também funda suas próprias revistas, abrindo espaço para vozes dissonantes no campo da arte de seu tempo.

Sua estréia na esfera pública dá-se com a revista *Guanabara*, fundada por ele e Olympio Niemeyer em 1880. Daí em diante, aparecem *Rio Revista* (1895), *Galáxia* (1897), *Kosmos* (1904), *Fon-Fon* (1908), para citar apenas algumas das que contavam com a colaboração de pintores, caricaturistas, poetas e cronistas. O crítico, portanto, não fica encastelado escrevendo para o futuro e lamentando-se da sorte presente. Incide sobre o campo da arte, marcando-o com sua leitura original, relacionando-se com a indústria cultural que então começa a deslanchar. Se seu texto acentua a subjetividade deixando em segundo plano as fotografias (a técnica), como no caso de *Agonia por semelhança*, publicado em *Horto das Mágoas* e analisado por Flora Sussekind<sup>49</sup>, não se pode esquecer sua intervenção na imprensa, nem o fato de ele mesmo ser cronista da vida mundana do Rio de Janeiro da virada do século. Como Ronaldo Brito nos anos 1970, Gonzaga Duque relaciona-se de maneira tensa com o mercado: nem fica ofuscado pela técnica e pela idéia de progresso, muito menos abandona a esfera pública para construir uma arte supostamente pura, até porque isto iria contra sua noção de modernidade baudelairiana. Não compõe com a *situação* (José Veríssimo, Olavo Bilac, Coelho Neto, *et alli*), nem se fecha no simbolismo-decadista finissecular. Transita com elegância tensa entre Zola e Huysmans, como um híbrido e eclético *dandy* da periferia, obnubilado apenas pela idéia equivocada de pré-modernismo.