



Fábio Guedes Rodrigues

**A CARICATURA VERBAL EM *MOCIDADE MORTA*,
DE GONZAGA DUQUE**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Co-orientadora: Prof.^a Vera Lúcia de Oliveira Lins

Rio de Janeiro,
abril de 2023

FÁBIO GUEDES RODRIGUES

**A caricatura verbal em Mocidade
Morta, de Gonzaga Duque**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Vera Lúcia de Oliveira Lins
Coorientadora
UFRJ

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
UFRJ

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
UFRJ

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Fábio Guedes Rodrigues

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e Publicidade pela Universidade Vale do Rio Doce, Minas Gerais, em 2002, e em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012. Obteve o título de Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2015. Em 2019, ingressou no Doutorado, no Departamento de Letras da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Rodrigues, Fábio Guedes

A caricatura verbal em Mocidade Morta, de Gonzaga Duque / Fábio Guedes Rodrigues ; orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho ; coorientadora: Vera Lúcia de Oliveira Lins. – 2023.

113 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura brasileira. 3. Simbolismo. 4. Caricatura verbal. 5. Gonzaga Duque. 6. Mocidade Morta. I. Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. II. Lins, Vera Lúcia de Oliveira. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para meus pais, Ubaldino (em memória) e Zenaide, pelo eterno amor, apoio e confiança.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Alexandre Montauray, pelo estímulo e parceria na realização deste trabalho.

À professora Vera Lins, pela valiosíssima co-orientação.

À professora Rosana Kohl Bines, cujas aulas e dicas foram tão importantes.

Aos meus pais, por tudo.

Aos amigos do Rio, Ramon Ramos, Camila Uchôa e Davi, e de Governador Valadares, Felipe Vasconcellos, Taíse Benevides e Shayna Scholz, pelas ideias e momentos compartilhados.

Às colegas Bianca Damasceno, Silvana Soares, Fernanda Costa, Cristina Siqueira, Michelle Janaína, Andressa Tameirão e Héliida Patrícia, da Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Governador Valadares, Minas Gerais, pela amizade e torcida.

Ao meu analista, Rodrigo Zanatta, pelo ouvido sempre atento.

Aos demais colegas, professores do Departamento de Letras e funcionários da PUC-Rio.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Rodrigues, Fábio Guedes; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Orientador); Lins, Vera Lúcia de Oliveira (Co-orientadora). **A caricatura verbal em *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque**. Rio de Janeiro, 2023. 113p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho propõe uma análise da categoria da caricatura verbal no romance *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque, escritor simbolista e crítico de artes plásticas que atuou na imprensa periódica do Rio de Janeiro do fim do século XIX. Na obra, as personagens são em geral apresentadas como caricaturas verbais e aparecem como elemento de crítica ao mundo artístico da *Belle Époque* carioca, então regido pela Academia Imperial de Belas Artes, e povoado por artistas mais interessados nos prêmios de viagem ao exterior e na própria consagração, do que propriamente na criação de uma arte moderna brasileira e independente dos preceitos – e preconceitos – acadêmicos.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Simbolismo; caricatura verbal; Gonzaga Duque; *Mocidade Morta*.

Abstract

Rodrigues, Fábio Guedes; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Orientador); Lins, Vera Lúcia de Oliveira (Co-orientadora). **Verbal caricature in *Mocidade Morta*, by Gonzaga Duque**. Rio de Janeiro, 2023. 113p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work intends to analyze the category of verbal caricature in the novel *Mocidade Morta*, by Gonzaga Duque, Brazilian symbolist writer and art critic who also worked in the late 19th century press of Rio de Janeiro. In the novel, characters are in general presented as verbal caricatures and appear as a critical element of the artistic world of that time, also known as Belle Époque, when the Imperial Academy of Fine Arts reigned supreme, and peopled by artists who were rather interested in travel prizes to study in Europe and in their own acclaim, than in creating a Brazilian modern art, free of academic precepts and preconceptions.

Keywords

Brazilian literature; Symbolism; verbal caricature; Gonzaga Duque; *Mocidade Morta*.

Sumário

1. Introdução	11
2. Gonzaga Duque e o Simbolismo	25
3. Imprensa periódica e trabalho crítico	38
4. O romance <i>Mocidade Morta</i>	44
5. Personagem, tipo e caricatura	48
6. Gonzaga Duque e a caricatura	54
7. Análise das personagens de <i>Mocidade Morta</i>	67
7.1. Telésforo de Andrade	69
7.2. Agrário de Miranda	77
7.3. Os Insubmissos e outras caricaturas	83
8. Conclusão	97
9. Galeria de imagens de Gonzaga Duque	101
10. Referências bibliográficas	108

Lista de figuras

FIGURA 1 – Gonzaga Duque em caricatura de Calixto Cordeiro para a revista Fon-Fon nº 1, de abril de 1907

FIGURA 2 – Cartas desenhadas por Gonzaga Duque

FIGURA 3 – *A Campainha e Cujo* (1837), de Manuel Araújo Porto-Alegre, primeira caricatura publicada no Brasil

FIGURA 4 – O português: primeira “vítima” da caricatura no Brasil

FIGURA 5 – *Arrufos*, 1887, Belmiro de Almeida – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

FIGURA 6 – *Retrato de Gonzaga Duque*, 1888, Rodolfo Amoedo – Óleo sobre tela, Coleção Jones Bergamin

FIGURA 7 – *Retrato de Gonzaga Duque*, 1910, por Eliseu Visconti – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

FIGURA 8 – *Bohemia*, 1903, por Helios Seelinger (Gonzaga Duque ao fundo, quase invisível) – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

FIGURA 9 – Caricatura de Gonzaga Duque. Data e autor desconhecidos

FIGURA 10 – Retrato de Gonzaga Duque. Data e autor desconhecidos

FIGURA 11 – Retrato de Gonzaga Duque na capa da Revista Contemporânea, Rio de Janeiro, maio 1901

*Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre,
A aspereza orográfica do mundo!*

Augusto dos Anjos, *Monólogo de uma Sombra*

Introdução

A tese *A Caricatura Verbal em Mocidade Morta, de Gonzaga Duque* pretende analisar a composição das personagens do romance *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque, escritor e crítico de artes plásticas que atuou no Rio de Janeiro do final do século XIX. O objetivo é localizar na obra a categoria da *caricatura verbal*, procedimento literário cujos objetivos são os mesmos da caricatura visual, isto é, criticar alguém ou algo de maneira cômica. No caso de Duque, a crítica dirige-se ao mundo das artes plásticas no referido período.

Situado pelos estudiosos na quadra simbolista de nossa literatura, o romance, contudo, apresenta características de outros movimentos seus contemporâneos, como o Realismo, o Naturalismo e o Impressionismo, mesmo que este último não tenha configurado propriamente uma corrente literária no Brasil¹. Isto porque, como costuma acontecer, o advento do Simbolismo não encerrou as outras escolas. *Mocidade Morta* conta, assim, numa prosa híbrida, as desventuras de um grupo de moços artistas plásticos e boêmios, automeados “Insubmissos”² (à ordem vigente), que circulam pela cidade do Rio de Janeiro cheios de ideais e veleidades revolucionárias, um “pobre rapazio a que falhavam aspiração determinada e razões de resistência” (Duque, 1995, p.118), que veem malogradas suas tentativas de renovação artística no Brasil, numa época em que se vivia, na pintura, o “zênite do Impressionismo.” (Duque, 1995, p.32)

O leitor pode se perguntar como chegamos a um recorte tão específico, numa obra também tão específica, e escrita em momento outrossim específico, por um autor igualmente peculiar e em boa medida relegado ao esquecimento. O percurso é sinuoso, mas explicamo-nos.

¹ José Guilherme Merquior considera impressionistas Raul Pompeia, Machado de Assis e Euclides da Cunha (Merquior, 1977, p.150)

² Podemos aproximar os Insubmissos do grupo de pintores do Salon des Refusés (Salão dos Recusados), que incluía impressionistas como Édouard Manet. O Salon aconteceu em 1863, em Paris, e reuniu obras recusadas pelo salão oficial. “Os Insubmissos” foi também o nome de uma revista simbolista portuguesa fundada em 1889 por Eugênio de Castro.

Tudo teve início por causa de nosso interesse por questões estéticas em literatura despertado pela obra de Oscar Wilde, especialmente *O Retrato de Dorian Gray*. Ali tivemos nosso primeiro contato com o que mais tarde descobriríamos ser a literatura decadentista. Um interesse inicial pela decadência e pelos paroxismos sensoriais alimentados pela poesia de Augusto dos Anjos dirigiu-nos vivamente a atenção para uma obra citada em breve passagem no décimo capítulo daquele romance: *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans.

Romance disfarçado de estudo psicológico, *Às Avessas* (*À Rebours*, em francês) apresenta-nos Jean Des Esseintes, jovem aristocrata e único personagem, que se retira do convívio humano numa casa longe (mas próxima o suficiente em caso de “recaída”) de Paris, que ele transforma num verdadeiro santuário do estetismo. É uma casa-museu-biblioteca preenchida por móveis bizarros, tapetes preciosos, cômodos e nichos estranhos, obras de arte e edições únicas de livros de artistas e autores queridos desde a decadência latina à decadência moderna, mas totalmente alinhados com a personalidade impressionante do proprietário.

Seus olhos caíram no livro amarelo que Lorde Henry lhe enviara. O que seria?, pensou. Dirigiu-se ao pequeno aparador octogonal de cor pérola, que a ele sempre parecera ser obra de estranhas abelhas egípcias que trabalhassem a prata, e pegando o volume, atirou-se numa poltrona e pôs-se a virar as páginas. Passados alguns minutos, deixou-se absorver. Era o livro mais estranho que já lera. Pareceu-lhe que em vestes requintadas, e ao som delicado de flautas, todos os pecados do mundo desfilavam lentamente diante dele. Coisas com que sonhara vagamente de súbito faziam-se reais para ele. Coisas com as quais nunca havia sonhado eram aos poucos reveladas.

[...]

Estava escrito num curioso estilo cravejado de pedrarias, a um só tempo vívido e obscuro, cheio de *argot* e arcaísmos, de termos técnicos e paráfrases elaboradas, que caracterizam o trabalho de alguns dos mais consumados artistas da escola francesa dos *Symbolistes*. Havia nele metáforas monstruosas como orquídeas e com a mesma sutileza cromática. A vida dos sentidos era descrita em termos da filosofia mística. Às vezes ficava difícil saber se o que lia eram os êxtases espirituais de algum santo medieval ou as confissões mórbidas de um pecador moderno. Era um livro venenoso. (Wilde in Huysmans, 2011, p.317)

O Decadentismo trouxe consigo uma nova perspectiva estética marcada pela exuberância sensorial, a busca pelo inusitado e a exploração das emoções humanas

mais obscuras. O movimento, que precedeu o Simbolismo, mas teve alguns de seus procedimentos incorporados por este, rejeitou a visão otimista do progresso e da racionalidade que dominaram o período anterior, e mergulhou nas profundezas da psique humana, explorando temas como a decadência, a morbidez e o declínio social.

Um dos pilares do movimento foi a busca pela beleza singular nas formas menos convencionais. Os escritores decadentistas frequentemente enfatizavam a estilização da linguagem, utilizando uma prosa rica em metáforas, símbolos e imagens vívidas. Eles buscavam transmitir uma sensação de atmosfera carregada, muitas vezes caracterizada por um tom melancólico e sombrio. Autores como Charles Baudelaire, com sua seminal coletânea de poemas *As Flores do Mal*, e o já mencionado Joris-Karl Huysmans, com o romance *Às Avessas*, exploraram as facetas mais sombrias e intrigantes da vida e da experiência humana.

Outro aspecto crucial do Decadentismo foi a exploração das emoções humanas em toda a sua intensidade, frequentemente retratando estados de êxtase, sofrimento e paixão extrema. Os escritores decadentistas acreditavam que a busca por prazeres sensoriais e emocionais intensos poderia levar a uma experiência mais profunda da vida. No entanto, essa busca incessante por sensações extremas também era vista como uma via para a autodestruição e a decadência moral.

A decadência não era apenas um tema literário, mas também uma crítica social. Muitos decadentistas viam a sociedade ao redor deles como uma decadência moral e espiritual, um mundo que havia perdido sua autenticidade e vitalidade. Eles expressavam sua desilusão com a uniformização da vida moderna e com a crescente mecanização da sociedade industrial. Essa visão muitas vezes se refletia em suas obras, nas quais cenários decadentes, personagens atormentados e uma atmosfera de desencanto permeavam as narrativas.

[...] as últimas décadas do século XIX são os anos em que desabrocha a modernidade definida por Baudelaire. A partir dos anos setenta, ao lado dos parnasianos e naturalistas, há na França um mal-estar, uma agitação que se volta contra a ideologia positivista. Antes da nova arrancada que levará às inovações do século XX, há, entre as elites, um cansaço, uma vaga ideia de algo que morre, de um mundo em decomposição. (Moretto, 1989, p.14)

No entanto, é importante notar que o Decadentismo não foi um movimento homogêneo, e diferentes autores abordaram essas temáticas de maneiras variadas. Alguns adotaram uma postura mais hedonista, abraçando o prazer em sua forma mais exuberante, enquanto outros adotaram uma perspectiva mais crítica e introspectiva em relação aos excessos da sociedade e dos indivíduos.

O Decadentismo na literatura representa uma resposta complexa a um mundo em transformação. Ele nos lembra da busca incessante por beleza, significado e intensidade em um cenário de mudanças rápidas e de questionamentos profundos sobre a condição humana. Por meio de suas obras, os escritores decadentistas exploraram as margens da experiência humana, desafiando as convenções literárias e sociais de seu tempo e deixando um legado duradouro na história da literatura.

Foi quando nos questionamos se não haveria algo do gênero na literatura brasileira – isto é, uma literatura decadentista. Em nossas investigações iniciais, descobrimos que o Simbolismo na França, onde surgiu, foi precedido pelo Decadentismo, e constatamos que, embora existente, na escola (ensinos fundamental e médio) não temos sequer notícia de que houve uma prosa simbolista (o Decadentismo, de acordo com nossa pesquisa, não produziu prosa entre nós, mas tivemos manifestações decadentistas em poesia, como se pode constatar pela obra de Medeiros de Albuquerque, por exemplo).

Após um mergulho nas obras mais importantes do movimento francês, passamos a buscar informações sobre o Simbolismo no Brasil e duas obras foram fundamentais: *O Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy, uma extraordinária coleção de textos (que, se não tivessem sido coletados nessa obra, teriam se perdido) de autores do movimento, e *O Simbolismo*, de Massaud Moisés. Considerado por muitos um autor de manuais, este último foi pioneiro no estudo – abrangente, diga-se – da obra de Gonzaga Duque. E para nós e nosso trabalho ele foi muito importante.

Em *O Simbolismo* descobrimos haver *sim* não apenas um, mas três grandes romances simbolistas brasileiros: *Amigos* (1900), de Nestor Vitor, *No Hospício* (1905), de Rocha Pombo, e, em primeiro lugar, segundo o autor, *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque. Esse título, *Mocidade Morta*, tem um sabor decadentista que nos cativou prontamente e sua leitura se apresentou a nós como uma legítima

revelação. Eis que encontramos uma obra em prosa, brasileira, simbolista/decadentista, sobre o tema para nós mais caro: a arte – ou mais precisamente, o mundo das artes no fim do século XIX no Rio de Janeiro.

Seguiram-se inumeráveis leituras de *Mocidade Morta* e ali, mais uma vez, deparamos com uma personalidade extrema: o vaidosíssimo pintor acadêmico Telésforo de Andrade. Fixamo-nos nele, o que nos levou ao estudo do conceito de personagem por meio da obra de Beth Brait *A Personagem*; e nela tomamos conhecimento de um certo tipo de personagem – o caricaturesco. Tivemos um lampejo: estávamos diante de uma caricatura – uma caricatura não desenhada, mas escrita. Uma *caricatura verbal*.

Ato contínuo, nossa investigação nos levou à obra *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas – A Caricatura na Literatura Paulista 1900-1920*, de Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, único estudo publicado sobre o tema no país. Estávamos, assim, diante de um fato literário: a caricatura verbal existe e é recurso recorrente em literatura. Tinha início a nossa investigação sobre a composição caricatural das personagens de *Mocidade Morta*, já que não apenas Telésforo, mas outras personagens, e também locais, objetos e até mesmo ideias, são apresentados de modo caricaturesco em toda a extensão da obra.

Gonzaga Duque é um autor e crítico de artes plásticas que vem sendo redescoberto em diversos trabalhos, iniciados pela obra da pesquisadora Vera Lins, co-orientadora desta tese, e a fortuna crítica sobre ele a cada dia se enriquece, numa espécie de ressurreição e reconhecimento do valor desse artista que tanto contribuiu para a cultura do nosso país e que parece ter sido invisibilizado. Os capítulos que tratam da vida e obra de Duque, Lins foi o grande guia de nossas leituras.

Gonzaga Duque, além de ficcionista, fundou, ajudou a fundar e colaborou com mais de uma vintena de publicações periódicas variadas, revistas e jornais, como *Kosmos*, *Pierrot* e *Renascença*, nos quais a arte, a literatura e os assuntos mundanos convergiam e nos quais também a caricatura visual teve, como até hoje tem, lugar e papel importantes como agente difusor de críticas ao *status quo*, a políticos, artistas e outras figuras de destaque da época. Foi principalmente nesses periódicos que Duque deu vazão a sua veia e produção críticas. E, como por influência das imagens cômicas com as quais convivia, e que apreciava, Duque,

talvez por transitar entre o mundanismo jornalístico e a alta literatura, configurou as personagens de seu único romance publicado³ como verdadeiras caricaturas com o fito de criticar a Academia Imperial de Belas Artes⁴ e também a arte e os artistas do seu tempo.

No ano em que a Semana de Arte Moderna de 1922 completa uma centúria, é legítimo voltar os olhos para o Rio de Janeiro e analisar a produção e o espírito que animava os simbolistas cariocas: um espírito já moderno, embora diferente daquele encarnado pelos artistas paulistas de 22. Diferente porque em grande medida desencantado com o progresso tecnológico que empolgou estes últimos.

O modernismo no Rio começa com os simbolistas, mais dissidentes que revolucionários. São críticos da razão moderna, a razão da técnica e da ciência, e buscam outras razões, por meio de uma estética da sugestão, de uma imaginação extravagante e uma abertura ao inconsciente. [...] Os simbolistas ficam na contramão. Mais que fundar algo novo, contestam uma tradição nacionalista e positivista que marca a cultura brasileira (Oliveira et al., 2010, p.15-16)

Assim como a locomotiva é um dos grandes símbolos do progresso, a imprensa também o é, e a profusão de periódicos em circulação no Rio de Janeiro naquele período demonstram que a Semana de 22 foi mais um evento demarcatório na linha do tempo do nosso Modernismo do que propriamente o nascimento de uma nova atitude artística. O que podemos afirmar é que o *Zeitgeist* da modernidade já se fazia sentir no Rio (embora não tenham existido movimentos de vanguarda organizados), cidade cosmopolita, sede da Corte e com laços internacionais desde muito antes de São Paulo. É preciso, contudo, questionar o marco de 1922 como referencial exclusivo da instauração da modernidade brasileira. Trata-se de relativizar o papel de São Paulo no movimento e atentar para outras modalidades e dinâmicas, enfim, outros sinais de modernidade no conjunto da sociedade brasileira.

Deve-se, portanto, tentar repensar o termo moderno, buscando seu sentido na dinâmica do cotidiano. A trajetória dos intelectuais humoristas cariocas mostra-

³ Deixou inacabado o romance *Sangravidia*, cujos originais estão guardados no arquivo do autor, na Fundação Casa de Rui Barbosa. No campo da ficção, publicou, em vida, *Mocidade Morta* (1899), e, postumamente, teve publicado o volume de contos e poemas em prosa *Horto de Mágoas* (1914).

⁴ O romance se passa antes da Proclamação da República. Após sua instauração, a Academia passa a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes.

se especialmente sugestiva para essa abordagem. O grupo participa de maneira intensa na imprensa, colaborando diariamente nos jornais e revistas (caso de Gonzaga Duque). Registrando suas impressões imediatas sobre os acontecimentos, por meio de uma linguagem ágil e comunicativa, eles se encontram em posição privilegiada para construir o imaginário cotidiano da cidade e da nacionalidade.

O final do século XIX marcou uma época de transformações culturais e artísticas profundas na cidade do Rio de Janeiro. A chegada da modernidade refletiu uma busca por uma nova identidade brasileira, desvinculando-se dos valores tradicionais que haviam sido fortemente influenciados pela cultura europeia, e também encerrava seu bojo boa dose de crítica às novas tecnologias que surgiram naquele momento. Estabelece-se uma tensão, um desacordo, entre o modo de vida moderno e o antigo. De acordo com Monica Pimenta Velloso, deve-se “pensar a modernidade como processo que começa a ser gestado na sociedade brasileira na virada do século XIX para o XX.” (Velloso, 1996, p.32) Deve-se analisar “a produção cultural carioca, marcando suas especificidades.” (Velloso, 1996, p.32)

Há que se destacar a profunda heterogeneidade no campo intelectual do Rio de Janeiro, em função do entrecruzamento de várias experiências e influências culturais. A história dos primórdios da República é indissociável da história da cidade, que exerce influência significativa sobre o mundo da cultura. (Velloso, 1996, p.32)

No período, o Rio de Janeiro era a capital do Brasil e um importante centro cultural e político. A sociedade carioca estava em um momento de transição, com a abolição da escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889, o que gerou uma série de mudanças sociais e políticas. Nesse contexto, surgiram movimentos artísticos e intelectuais que buscavam expressar essa nova realidade.

A estética modernista carioca abrangeu diferentes áreas, como literatura, artes visuais e arquitetura. Na literatura, autores como Machado de Assis, considerado um dos precursores do movimento (embora não se possa negar seu conservadorismo), começaram a questionar os padrões literários vigentes, introduzindo uma narrativa mais introspectiva e experimental. Obras como *Dom Casmurro* exploraram a psicologia dos personagens de maneira inovadora. Na obra

de Gonzaga Duque, ficcional e crítica, literatura, arte e arquitetura também convergem.

Nas artes visuais, houve uma ruptura com as convenções acadêmicas. Artistas como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida experimentaram com novas técnicas e estilos, buscando retratar a realidade brasileira de forma mais autêntica. Pinturas que representavam a vida urbana, as paisagens naturais e a diversidade cultural do Rio de Janeiro passaram a ganhar espaço.

A arquitetura também foi influenciada por essa corrente de renovação cultural. Com a chegada do novo século, o Rio de Janeiro passou por um processo de modernização urbana, resultando na construção de edifícios e espaços públicos inovadores. A arquitetura Art Nouveau, que valorizava as formas orgânicas e a ornamentação detalhada, deixou sua marca em prédios como o Theatro Municipal, por exemplo.

Entretanto, os habitantes da cidade não se sentiam participantes da comunidade política enquanto cidadãos, conforme expressam as caricaturas da época. Os intelectuais, principalmente os ligados às rodas boêmias, participam desse clima de rebelião expressando seu descontentamento em ações políticas concretas e também por meio de caricaturas, charges e textos satíricos. Gonzaga Duque era boêmio e podemos perceber em sua obra uma enorme sofisticação, resultado de seu conhecimento sobre arte e alta literatura, como também a presença popular e a presença, que nos interessa aqui mais de perto, da caricatura.

É importante mencionar ainda que a miscigenação cultural e étnica do Rio de Janeiro enriqueceu as manifestações artísticas modernas, inspirando artistas a explorar as influências africanas, indígenas e europeias presentes na cidade. Essa diversidade foi incorporada em diversas formas artísticas, dando origem a uma expressão cultural genuinamente carioca.

A modernização do Rio de Janeiro, além de ter se processado fora da lógica unificadora do mercado, não produziu uma reestruturação significativa da sociedade, na medida em que esta se mostrou incapaz de proceder à incorporação dos intelectuais como Duque e das camadas populares. Estas seriam constantemente identificadas com a desordem, incompatível com a imagem de uma cidade que se pretendia moderna.

Enquanto cidade capital, o Rio viveu de maneira particularmente sensível o clima controverso da instauração da modernidade – isso porque não foram criados os canais necessários de participação e expressão social. Não foram construídos elos de integração social por meio dos quais os cidadãos pudessem se reconhecer como cidadãos, ou seja, como participantes de uma comunidade política

Aquele foi um período de efervescência cultural e artística que refletiu as transformações sociais e políticas da época. Esse movimento marcou uma busca por uma identidade nacional mais autêntica, valorizando as raízes brasileiras e abrindo caminho para as inovações estéticas que floresceriam no século seguinte.

Encontramos tudo isso na obra de Gonzaga Duque. As ruas e a cidade surgem como temática inspiradora de sua literatura e de outros autores cariocas. As crônicas de Lima Barreto e João do Rio buscam suas personagens no cotidiano das ruas e na vida anônima dos transeuntes. Também os caricaturistas esboçam os tipos e cenas cariocas a partir desse cenário. O mesmo faz Gonzaga Duque em *Mocidade Morta*, romance que se passa em grande parte ao ar livre, pelas ruas da cidade, repleto de figuras do povo – e podemos dizer que vem daí sua propensão ao desenho de personagens caricatos. A caricatura em Duque é também arma crítica, como veremos no decorrer deste trabalho.

A chegada da modernidade ao Rio de Janeiro trouxe consigo uma série de mudanças profundas que moldaram não apenas a paisagem urbana, mas também a cultura, a política e a sociedade da cidade. Esse período de transição marcou a transição do Brasil de um país marcado pela monarquia e valores tradicionais para uma nação republicana e cosmopolita.

A modernidade ensejou uma série de inovações para o Rio de Janeiro. A urbanização avançou rapidamente, resultando na expansão da cidade para além dos limites históricos do centro. Avenidas largas, edifícios imponentes e espaços públicos bem planejados passaram a fazer parte do cenário urbano, refletindo os ideais modernos de funcionalidade e progresso. Nota-se nos autores da época a ideia de se pensar a cidade, e o próprio país, a partir das ruas, que se apresentam como espaço pleno de significado, gerador de formas culturais inéditas, revelando a existência de uma população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora. O submundo, a marginalidade, a boemia e as ruas constituem

espaço expressivo para se pensar a modernidade brasileira, notadamente a do Rio, onde a exclusão social seria vivenciada de forma mais aguda.

O transporte também foi revolucionado. A introdução de bondes elétricos facilitou a mobilidade urbana, permitindo que as pessoas se deslocassem com maior facilidade pela cidade. Isso contribuiu para a formação de novos bairros e para a expansão das atividades econômicas para além do centro tradicional. A modernidade também trouxe desafios sociais e políticos. A cidade enfrentou problemas decorrentes da industrialização, como a falta de moradia adequada e as condições precárias de trabalho para os operários. Movimentos sociais começaram a emergir, reivindicando melhores condições de vida e direitos trabalhistas.

O espírito moderno que permeou o Rio de Janeiro foi uma força poderosa de transformação, moldando a cidade de maneira profunda e influenciando as esferas cultural, política, social e arquitetônica. Esse período de mudanças fervilhantes refletiu não apenas a transição para uma nova era republicana, mas também uma busca por identidade e progresso.

Além disso, a modernidade provocou uma mudança na mentalidade social e política. Começou-se a questionar as estruturas tradicionais e a demandar reformas sociais, como a melhoria das condições de trabalho e a garantia de direitos para todos os cidadãos. No entanto, a modernidade também trouxe desafios, incluindo as tensões entre a tradição e a inovação, bem como as desigualdades sociais que persistiam. A busca por uma identidade moderna muitas vezes foi acompanhada por debates e conflitos sobre a direção que o país deveria tomar.

Aquele espírito moderno foi um fenômeno multifacetado e dinâmico. Ele representou uma busca por progresso, identidade e mudança, e suas influências ainda são visíveis na paisagem, na cultura e nas ideias que moldaram a cidade e o país nas décadas seguintes.

A utilização da caricatura na literatura é um fenômeno que combina o poder da palavra escrita com o impacto visual da imagem. A caricatura, uma forma de representação artística que exagera traços físicos e características individuais de maneira humorística, tem desempenhado um papel importante ao longo da história literária do Brasil, oferecendo uma abordagem única para abordar questões sociais, políticas e culturais.

No correr dos tempos, quando firmado seu domínio de arma das mais poderosas na imprensa, pela universalidade do seu alcance, a caricatura não fez mais do que acrescer sua alta significação como arte autêntica, não só na análise de costumes políticos e sociais, como na fixação de elementos subsidiários da História e da Sociologia. (Lima, 1963, v.1, p.5)

Desde os primórdios da literatura brasileira, a caricatura tem sido empregada para retratar a sociedade de maneira satírica e crítica. Autores e artistas frequentemente usaram – e usam – esse recurso para comentar sobre as idiossincrasias da vida cotidiana, os costumes da época e os comportamentos individuais ou coletivos. Por meio das caricaturas, escritores são capazes de transmitir suas opiniões e observações de maneira mais direta e humorística, muitas vezes criticando os aspectos negativos da sociedade de forma sutil.

No século XIX, Machado de Assis, por exemplo, usou a caricatura em algumas de suas obras para ressaltar as características marcantes de seus personagens e, ao mesmo tempo, lançar um olhar crítico sobre a sociedade do Rio de Janeiro da época. O já mencionado *Dom Casmurro* é um exemplo notável, onde a caracterização dos personagens é feita de maneira acentuada, ressaltando traços distintivos de personalidade. Raul Pompeia também criou a assombrosa caricatura do diretor do Ateneu, doutor Aristarco Argolo de Ramos.

No âmbito político, a caricatura foi e é uma ferramenta eficaz para a sátira política durante períodos de agitação e transformação. No final do século XIX e início do século XX, a imprensa satírica brasileira, como a revista *O Malho*, frequentemente utilizava a caricatura para criticar figuras políticas, partidos e eventos importantes. Em desenhos caricaturais, artistas como J. Carlos e Kalixto exploraram o humor visual para questionar o establishment e chamar a atenção para questões políticas relevantes.

Ao longo do tempo, a caricatura continuou a ser uma ferramenta valiosa para escritores e artistas que desejaram explorar temas sociais e políticos de maneira lúdica e penetrante. Até hoje, essa técnica é usada para provocar reflexões e ressaltar as nuances da sociedade brasileira. A caricatura também encontrou espaço

nas mídias digitais e nas redes sociais, permitindo que artistas contemporâneos e escritores explorem uma nova gama de possibilidades de expressão.

A utilização da caricatura na literatura brasileira é uma demonstração da capacidade da arte e da palavra escrita de se unirem para comentar, criticar e provocar a sociedade. Desde sua introdução na literatura até os dias atuais, a caricatura tem servido como uma ferramenta poderosa para transmitir ideias e observações de maneira marcante e humorística, estabelecendo uma tradição rica e significativa na cultura literária brasileira.

A história da caricatura no Brasil é uma jornada rica e multifacetada, marcada por momentos de crítica social, sátira política e expressão artística. Desde seus primórdios até as formas contemporâneas, a caricatura tem desempenhado um papel significativo na cultura visual e no panorama literário do país.

A introdução da caricatura no Brasil remonta ao início do século XIX, quando periódicos como *O Carapuceiro*, em Pernambuco, e *O Diabo Coxo*, no Rio de Janeiro, começaram a utilizar desenhos humorísticos para retratar situações cotidianas e comportamentos da sociedade. No entanto, foi durante o período imperial que a caricatura começou a ganhar destaque.

Com a ascensão do Segundo Reinado, as críticas à monarquia e à elite dominante encontraram na caricatura um veículo ideal para a sátira política. O artista Angelo Agostini foi pioneiro nesse sentido, criando a revista *O Mosquito*, em 1869, que se tornou uma das principais plataformas para a crítica satírica e política. Agostini também é conhecido por ter criado a primeira história em quadrinhos brasileira, *Nhô Quim*, que combinava a caricatura com a narrativa visual.

O modernismo nas artes, que emergiu no início do século XX, trouxe uma abordagem inovadora para a caricatura. Artistas como os já citados J. Carlos e Kalixto se destacaram ao introduzir estilos mais ousados e experimentais, influenciados por movimentos artísticos internacionais. A sátira política continuou a ser um tema central, com a caricatura sendo usada para criticar figuras políticas e eventos importantes.

Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), a caricatura tornou-se uma ferramenta de resistência e crítica à repressão e à censura. Charges e cartuns eram usados para transmitir mensagens políticas de maneira cifrada, desafiando as restrições impostas pelo regime.

Nos dias de hoje, a caricatura no Brasil evoluiu para se adaptar aos meios digitais e às redes sociais. Artistas contemporâneos continuam a usar essa forma de expressão para abordar temas atuais, como a política, os direitos humanos, a diversidade e a cultura popular. A linguagem visual da caricatura ainda oferece uma maneira única de comunicar mensagens e provocar reflexões, mantendo a tradição de crítica e expressão artística viva.

A história da caricatura no Brasil é uma narrativa de criatividade, resistência e mudança. Desde suas origens humildes até as formas contemporâneas, a caricatura tem sido uma voz poderosa na cultura visual brasileira, refletindo as complexidades da sociedade, da política e da cultura ao longo dos tempos.

Já a *caricatura verbal* na literatura é uma forma engenhosa de expressão que se utiliza das palavras para criar retratos humorísticos e exagerados de pessoas, situações ou características individuais. Assim como a caricatura visual, a caricatura verbal busca ressaltar traços marcantes, ampliar características distintivas e, muitas vezes, fazer uma crítica sutil ou mordaz.

A habilidade de criar caricaturas verbais requer um domínio da linguagem (pleno em Gonzaga Duque), um senso aguçado de observação e uma compreensão profunda das nuances humanas. Ao exagerar certos traços, atitudes ou características, os escritores conseguem criar imagens mentais vívidas e, ao mesmo tempo, capturar a alma de um personagem ou situação. Isso permite que os leitores se identifiquem com os elementos exagerados de forma humorística e, muitas vezes, encontrem semelhanças com pessoas ou situações da vida real.

A caricatura verbal pode ser encontrada em diferentes gêneros literários, desde o conto e a novela até o drama e a comédia. Em romances, por exemplo, os autores frequentemente usam a caricatura verbal para criar personagens memoráveis, exagerando certos aspectos de personalidade, aparência ou comportamento. Essa técnica não apenas adiciona um elemento cômico à narrativa,

mas também pode revelar *insights* profundos sobre as personagens e suas interações.

Na comédia, a caricatura verbal é uma ferramenta indispensável. Peças teatrais, roteiros de filmes e até mesmo *stand-ups* exploram a exageração de traços humanos para criar humor. Os comediantes frequentemente usam estereótipos e características exageradas para construir piadas e provocar risos na audiência.

Um exemplo clássico de caricatura verbal pode ser encontrado nas obras de William Shakespeare. Suas comédias frequentemente apresentam personagens com características distintas ampliadas para fins cômicos. O personagem Falstaff, por exemplo, é conhecido por seu apetite insaciável e sua presença exuberante nas peças de Shakespeare, representando uma caricatura verbal de certos tipos de comportamento humano.

A caricatura verbal também pode ser usada para transmitir críticas sociais ou políticas. Autores como Aluísio Azevedo, em *O Cortiço* ou *Casa de Pensão*, usaram a caricatura verbal para satirizar os comportamentos da sociedade de sua época, exagerando aspectos para destacar problemas e hipocrisias. O mesmo faz Gonzaga Duque em *Mocidade Morta*, que critica o meio artístico e os artistas de sua época de maneira impiedosa – e é a ocorrência do fenômeno da caricatura nessa obra que pretendemos analisar nesta tese.

Finalmente, na última seção deste trabalho encontra-se uma galeria de imagens de Gonzaga Duque que demonstram seu envolvimento com artistas de seu tempo. No romance *Mocidade Morta* (e também em seu diário) temos notícia de que a personagem principal, ater-ego do escritor, frequenta os ateliês dos artistas sobre os quais escreve.

2

Gonzaga Duque e o Simbolismo

O Simbolismo surgiu na França do final do século XIX, período conhecido como *Belle Époque*, com a publicação de *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867), obra que apresenta todas as linhas de força que dominarão a literatura a partir de então, especialmente a ideia das “correspondências”⁵ entre os sentidos humanos do tato, olfato, visão, paladar e, principalmente, audição. Principalmente, porque foi o Simbolismo uma tendência que valorizava sobremaneira o aspecto sonoro das produções. E, para tanto, lançavam mão de diversos recursos, como as aliterações, assonâncias, esquemas métricos variados – incluindo o poema em prosa, de que ainda falaremos – e léxico extremamente preciosista e neológico para criar uma atmosfera onírica e etérea.

Foi Verlaine (1884-1896), outra coluna do Simbolismo francês, com seu poema *Art Poétique*, quem lançou as bases dessa musicalidade: “A música antes de tudo”⁶, exige um verso. Esses recursos se alinhavam com a busca de uma *sugestão* mais do que uma *representação* de ideias e estados de alma – ao contrário do Realismo, do Naturalismo ou do Parnasianismo. As palavras adquiriram no Simbolismo uma vigorosa carga semântica, que exigia um leitor ativo e sofisticado na decifração das múltiplas camadas de sentido.

O Simbolismo reflete um momento complexo da história e marca a passagem do século XIX para o XX e a definição de um novo mundo, que se consolidaria a partir da segunda década do século passado. Nas duas últimas décadas do XIX, já se nota, em boa parte dos autores realistas, uma postura de desilusão e mesmo de frustração em consequência das infrutíferas tentativas de transformar a sociedade burguesa industrial. O crítico Alfredo Bosi sintetiza esse clima:

Do âmago da inteligência europeia surge uma oposição vigorosa ao triunfo da coisa e do fato sobre o sujeito – aquele sujeito a quem o otimismo do século prometera

⁵ Contida no poema *Correspondances*: Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.” (Baudelaire, 1999, p.55)

⁶ “De la musique avant toute chose” (Verlaine, 1884, p.23).

o paraíso mas não dera senão um purgatório de contrastes e frustrações. (Bosi, 1999, p.264)

O artista simbolista, assolado pelo mundo material, vê-se em crise existencial. Sem forças para mudar o mundo exterior, a tendência natural é negá-lo e voltar-se para uma realidade subjetiva. As tendências espiritualistas renascem; o subconsciente e o inconsciente são valorizados, segundo a lição freudiana. Henry Peyre afirma:

A literatura simbolista dos dois últimos decênios do século XIX prezou tudo o que era langor, cansaço de viver, isolamento de um público que ela queria manter afastado de seus arcanos, oposição à civilização tecnológica acusada de materialista. (Peyre, 1983, p.65)

No Brasil, estudiosos eminentes do Simbolismo, como Andrade Muricy (1987, 2v.) e Massaud Moisés (1967) consideram o ano de 1893 como o do nascimento da escola entre nós, em razão do lançamento, por Cruz e Sousa, grande farol do movimento no Brasil, de *Missal* (poemas em prosa) e *Broquéis* (poesia); e, o de 1902, como o seu “fim” – na verdade, ele adentrou o século XX, tendo sido retomado por escritores como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles durante uma fase mais avançada do Modernismo que ficou conhecida como Neossimbolismo⁷ –, com a publicação de *Canaã* por Graça Aranha, início do prelúdio do Modernismo paulista, período de transição, conhecido pela controvertida rubrica “Pré-Modernismo” (Moisés, 1967).

Trata-se, evidentemente, de uma convenção, já que se podem localizar no Brasil manifestações simbolistas bem antes daquele ano. Apesar da enorme quantidade de autores “salvos” por Andrade Muricy em seu vasto *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1987, 2v.), esses mesmos autores jazem hoje no esquecimento e apenas dois recebem alguma atenção tanto dos estudos literários como dos currículos escolares: o já citado Cruz e Sousa, de Santa Catarina, e Alphonsus de Guimaraens, de Minas Gerais.

⁷ Também conhecido como ala espiritualista ou existencialista do Modernismo.

O Simbolismo foi um movimento de oposição declarada (embora com elas tenha convivido e compartilhado certas características) às tendências então ainda vigentes, de cariz objetivista e positivista, como os já citados Realismo e Naturalismo, todas nutridas pelas ideias materialistas correntes à época. Sendo assim, virou as costas, em certa medida, às questões materiais e sociais, embora a maioria dos escritores tenha se envolvido com questões sociopolíticas como a abolição da escravatura e a República, retomando alguns valores românticos como a subjetividade para voltar-se para o imaterial, o metafísico, as questões da alma, da interioridade, do esoterismo e do misticismo.

No dizer dos adeptos, o Simbolismo seria a arte baseada na representação das imagens do mundo das ideias. Nesse sentido, talvez ninguém tenha definido melhor e mais concisamente o Simbolismo do que Paulo Leminski: “O culto do oculto” (Leminski, 2013, p. 57).

Diz-nos Massaud Moisés que o Realismo e o Simbolismo constituem duas estéticas literárias “contemporâneas, interinfluentes e paralelas” (Moisés, 1967, p.16). O mesmo se passou em Portugal (Moisés, 1973, p.255) e, naturalmente, também na França (Moretto, 1989, p.14). De fato, a economia geral de *Mocidade Morta* apresenta um caráter híbrido que oscila, na linguagem, entre a *écriture artiste* definida por Edmond De Goncourt no prefácio a *Les Frères Zemganno* (De Goncourt, s.d.), e a escrita do Realismo/Naturalismo, então ainda em plena forma, assim como o Parnasianismo (principalmente no Rio de Janeiro), quando da publicação do romance em 1899.

Podem-se publicar os *Assomoir* e as *Germinie Lacerteux*, e agitar e remexer e apaixonar uma parte do público. Sim! mas, para mim, o sucesso desses livros são apenas brilhantes combates de vanguarda, e a grande batalha que decidirá a vitória do realismo, do naturalismo, do *estudo a partir da natureza* em literatura, não se dará sobre o terreno que os autores desses dois romances escolheram. No dia em que a análise cruel que meu amigo, Sr. Zola, e talvez eu mesmo, aplicamos na pintura da baixa sociedade, for retomada por um escritor de talento, e empregada à reprodução dos homens e mulheres mundanos, nos meios educados e distintos, – somente nesse dia, o classicismo e sua cauda serão mortos. (De Goncourt, s.d., p.7, tradução nossa)

A *écriture artiste*, ou *escrita artística*, é associada aos trabalhos dos irmãos Goncourt, Jules e Edmond, ambos escritores e críticos literários do século XIX francês, cuja abordagem da literatura e suas contribuições ao movimento naturalista na França apresentam características que se alinham com o que ficou conhecido como *écriture artiste*. Os Goncourt eram conhecidos por sua meticulosa atenção ao detalhe e pelo desejo de capturar as nuances da vida cotidiana. Eles almejavam retratar a realidade da maneira mais apurada possível. Eram mestres da descrição sensorial e utilizavam uma linguagem vivaz e detalhada para representar cenários, objetos e personagens, permitindo aos leitores mergulhar de chofre no universo narrativo. Essa atenção ao detalhe sensorial confere uma qualidade vívida e quase pintoresca à sua prosa, semelhante à maneira como o artista visual cuidadosamente cria seu trabalho.

Enquanto o Naturalismo frequentemente enfatiza a objetividade e a observação científica, os irmãos Goncourt injetaram certo lirismo em seus escritos. Suas frases são lapidadas com cuidado e atenção à musicalidade e ao ritmo da linguagem. Essa abordagem artística da prosa separa-os de alguns de seus contemporâneos do movimento naturalista. Os Goncourt estavam interessados na psicologia das suas personagens. A exploração da psique humana dá profundidade e complexidade a suas personagens, tornando-as multidimensionais e passíveis de identificação com os leitores, assim como os artistas da imagem podem comunicar a profundidade da personalidade do sujeito de um retrato, por exemplo.

Assim como os pintores observam cuidadosamente seus temas antes de tocar a tela com o pincel, os Goncourt eram observadores agudos da sociedade ao redor. Eles documentavam os modos, hábitos e comportamentos de seus contemporâneos, oferecendo ao leitor um instantâneo detalhado da vida na França no século XIX. Enquanto seus escritos se alinham com certos aspectos da *écriture artiste*, é importante registrar que sua abordagem estava ancorada no Naturalismo, movimento que pretendia mostrar a realidade objetivamente. Entretanto, eles elevaram sua escrita a uma forma de arte superior ao injetar-lhe uma rica imagética, ressonância emocional e um olhar para a beleza e a complexidade do mundo.

O Impressionismo literário, a que nos referimos rapidamente na Introdução, nasceu justamente com a *écriture artiste* dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, que fundaram a primeira revista impressionista em 1856 e publicaram vários

romances do gênero⁸. “Do mesmo modo que o quadro impressionista se propõe captar as mudanças mais sutis da atmosfera, o estilo hipersensível dos Goncourt buscava figurar a variedade dos estados mentais com a maior precisão possível.” (Merquior, 1977, p.150).

Como outros movimentos artísticos, o Impressionismo teve início na pintura e, transbordou para a literatura. *Mocidade Morta* tem algo de impressionista, que se deixa entrever nas passagens mais ao final do romance, quando Camilo Prado entra em monólogo interior e analisa as ações de seu passado e seu presente. Diz Massaud Moisés:

Portanto, *Mocidade Morta* participa ao mesmo tempo do Realismo, *na linha impressionista*, e do Simbolismo. Entretanto, a predominância de elementos simbolistas, quer na linguagem, quer na essência, autoriza a considerá-lo mais pendente para o segundo “ismo” que para o primeiro. (Moisés, 1967, p.244, grifos nossos)

O Impressionismo, termo associado mais comumente às artes visuais, também encontrou espaço como movimento literário que buscava capturar momentos fugazes, sensações, estados de alma e emoções por intermédio das palavras. Assim como os pintores buscavam retratar o jogo de luz e a atmosfera num dado instante, os escritores impressionistas focavam na comunicação de nuances da experiência humana, frequentemente enfatizando as percepções sensoriais e a natureza subjetiva da realidade.

Surgido no final do século XIX, como o Decadentismo-Simbolismo, o Impressionismo literário foi uma resposta às rápidas mudanças nos cenários social, cultural e tecnológico da época. Ele marcou um desvio da narrativa tradicional, na qual tramas e descrições detalhadas dominavam e, em vez disso, abraçou um estilo narrativo mais fragmentado e introspectivo.

Uma das principais características do Impressionismo literário é sua ênfase no ponto de vista subjetivo das personagens. Escritores da tendência costumavam

⁸ Também são considerados impressionistas Marcel Proust, Henry James, Joseph Conrad, Hofmannsthal, Eça de Queirós, Tchekhov, Machado de Assis, Raul Pompeia e Euclides da Cunha. (Merquior, 1977, p.150-151).

mergulhar em pensamentos, emoções e impressões sensoriais de suas personagens, permitindo aos leitores experimentar a estória de uma perspectiva profundamente pessoal. Essa abordagem narrativa criava uma íntima conexão entre o leitor e as personagens, imergindo aquele nas percepções e experiências destas.

A linguagem desempenhava um papel crucial na comunicação do estilo impressionista – assim como para Gonzaga Duque. Os escritores usavam uma linguagem rica em evocações e sensações para descrever cenas, muitas vezes usando metáforas vívidas e passagens descritivas que capturavam o clima e a atmosfera do momento. Os diálogos eram mais fragmentados, refletindo a fluidez do pensamento e da conversação humana.

O romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é considerado um exemplo inicial do Impressionismo literário. A meticulosa atenção de Flaubert a detalhes sensoriais e sua exploração das vidas interiores das personagens pavimentaram o caminho da abordagem impressionista. As obras de Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce desenvolveram o estilo, rompendo fronteiras da estrutura narrativa e enfatizando o intrincado funcionamento da consciência humana.

O Impressionismo literário explorou temas como a transitoriedade, a mudança e a natureza fugaz das experiências. Da mesma maneira que os pintores impressionistas tentavam captar o efeito momentâneo da luz, os escritores do movimento tentavam captar a fugacidade das emoções e percepções humanas.

Em literatura, o Impressionismo almejava traduzir o foco do movimento na captura de momentos passageiros e experiências sensoriais em universos de palavras. Ele oferecia ao leitor com uma perspectiva única das vidas das personagens e da efemeridade das experiências humanas. Ao adotar um estilo narrativo mais subjetivo e ao empregar uma linguagem descritiva, o Impressionismo em literatura oferecia um modo distinto de contar histórias que convidava os leitores a imergir nas complexidades da percepção e da emoção.

Assim, durante aquele período – o da *Belle Époque* carioca – constatou-se um franco *sincretismo* entre os escritores, “abertos tanto para Zola e Eça de Queirós como para Huysmans e Baudelaire” (Moisés, 1967, p.243) – e Gonzaga Duque não se fez exceção. Basta ler a epígrafe de *Mocidade Morta*, retirada do poeta simbolista François Vielé-Griffin (1864-1937) – confirmação cabal de que Gonzaga Duque estava diluindo fronteiras entre movimentos:

Deixa um instante, o cuidado quotidiano que te cansa; deixa mesmo as estéticas que louvaram um após o outro realismo e idealismo; acredita que nunca houve antagonismo entre Real e Ideal, mas que é da sua fusão que é feita a Vida... e toma, simplesmente, como eu to dou, este pouco de mim. (Duque, 1995, tradução nossa)⁹

Essa mistura de real com ideal é justamente a fórmula adotada por Duque em suas fusões alquímicas da linguagem e é dela que procede o sincretismo linguístico a que vimos nos referindo. A preocupação de Duque com a linguagem (ou pelo menos com sua correção, imprescindível para um efeito de beleza) pode ser entrevista numa entrada do seu diário, na qual o autor descreve a via-crúcis da primeira edição de *Mocidade Morta*, que saiu crivada de erros de revisão (até mesmo a *errata* saiu errada). De fato, um livro atravessado pelo estetismo (e escrito por um autor evidentemente esteta) vir a público crivado de incorreções deve, de fato, ter causado muito sofrimento a Gonzaga Duque.

E após três dias de angústia como nunca tive em minha vida, saíram os primeiros volumes da **Mocidade Morta** para a imprensa!

Ainda nesse momento, o coração se me reduzia glacialmente, eu tinha lágrimas estagnadas nas pálpebras, como se visse um filho muito amado sair a passeio, após enfermidade longa, trazendo à contemplação de todos as deformidades com que comprou à Morte o seu direito de viver por mais tempo. Pobre aleijado! Eu te criei perfeito, dei-te tudo o que em mim estava, tudo, tudo, para que fosses lindo e são, para que te amassem com o mesmo amor que te consagrei, e um acidente te reduziu a um amputado. Pobre filho querido! (Lins, 1991, p.139)

Assim, *Mocidade Morta* é, repetimos, ora simbolista, ora realista-naturalista, ora impressionista (chegando mesmo, em certos pontos, às raias do Expressionismo). Um dos capítulos do romance, por exemplo, descreve em detalhes tão escabrosos a decomposição do cadáver de um dos amigos dos Insubmissos, um certo Alves Pena, que poderia bem ter saído da pena de um Augusto dos Anjos, tão

⁹ “Quitte, un instant, le souci quotidien qui te lasse; laisse même les esthétiques qui prônèrent tour à tour réalisme e idéalisme; crois qu’il n’y eut jamais antagonisme entre le Réel et l’Idéal, mais que c’est de leur fusion qu’est fait ela Vie... et prends, simplement, comme je te le donne, ce peu de moi.”

“visualizante”, no sentido de algo se dá a ver quase pornograficamente, e nojento, é o trecho.

Camilo acompanhava a *desumanização* desta cabeça no segredo absoluto da Terra, imaginariamente penetrando por suas camadas, fazendo-se *larva*, *escorregadia* e *penetrante*, *animalico fossador* e *visguento*, descendo ao recôndito dos *aterros tumultuares*, para surpreender essa *decomposição*, para assistir ao *esfacelante trabalho nivelador da Morte*. (Duque, 1995, p.178, grifos nossos)

Com o avançar da narrativa, nota-se que, à medida que Camilo Prado, o protagonista e alter-ego de Gonzaga Duque, vai ficando sozinho após o fracasso da empreitada dos Insubmissos, a linguagem e o caráter do romance, por sua vez, vão se tornando mais simbolistas e impressionistas porque, aí sim, quando ele – Camilo – se concentra em si mesmo e passa em revista o “tempo perdido”, é possível atingir uma prosa realmente simbolista/impressionista. Enquanto ele mantém relações com outras pessoas, o estilo é mais realista/naturalista, o que torna possível a criação de personagens engraçados ou grotescos e, por isso, caricaturescos.

Exemplo da culminância daquela prosa simbolista é o último parágrafo do romance, em que o autor nos oferece sucintamente talvez algumas das mais belas linhas do Simbolismo de que temos notícia em vernáculo:

O plenilúnio – alma do Esoterismo transformada em astro – estranhamente belo como uma esfíngica e régia coroa de fantástica ninfeia luminosa, levada pelo bafejo sussurrante da Loucura sobre a quietação morna duma lagoa infinita, ia flutuando, boiando, deslizando serena e indiferentemente, banhada do seu halo de pérolas lucifeitas, a aveludar as ilusões dos que põem os olhos nos Céus, a esmaecer nos sonhos as almas meigas dos que lhe vão na esteira macia da sua luz nostálgica, a esvair na sucessão d’enganos os que a seguem, pela Terra, fascinados... fascinados... fascinados!... Para onde?... (Duque, 1995, p. 237)

O Simbolismo foi uma tendência marcadamente poética, embora tenha havido uma significativa produção de poemas em prosa e, em bem menor escala, contos e romances – e Duque foi dos poucos que laborou nesta seara no Brasil. Na

poesia, que Duque não escreveu, houve algumas revoluções significativas, como a utilização do verso livre (combinação de diversos metros poéticos) e o próprio poema em prosa – introduzido na literatura francesa por Aloysius Bertrand, verdadeiro precursor do Simbolismo, em 1842, com a coleção de poemas em prosa *Gaspard de la Nuit*.

Baudelaire, no prefácio aos seus *Petits Poèmes en Prose*, de 1869, confessa que a ideia de seu livro, grande baluarte simbolista, surgiu de um desejo de aplicar à pintura da vida moderna o mesmo procedimento que Bertrand aplicou em seus quadros da vida antiga. E pergunta a seu destinatário, o romancista francês Arsène Houssaye, apresentando as vantagens da prosa poética na modernidade:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, bastante flexível e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?¹⁰ (Baudelaire, 1922, p.2, tradução nossa)

Da França, a novidade embarcou para Portugal, onde Eugênio de Castro inaugurou o Simbolismo, em 1890, com *Oaristos*, em cujo prefácio apresenta uma avaliação do gênero muito semelhante à de Baudelaire. Outro autor português de destaque é João Barreira: reza a lenda que seu *Gouaches* (1892) era lido de joelhos pelos simbolistas brasileiros mais fervorosos. Entre nós, a tendência surgiu de modo algo claudicante ainda em 1881, pelas mãos de Raul Pompeia, com suas *Canções Sem Metro*. Gonzaga Duque, por sua vez, também escreveu poemas em prosa, lançados postumamente no volume *Horto de Mágoas* (1914). Por seus aspectos literários mesmos, o poema em prosa enquadra-se melhor na categoria “poesia” do que na “prosa”, tal foi a extensão adquirida pelo fenômeno naquele momento em que tudo era contaminado pela poesia (Moisés, 1967).

Diferentemente dos poemas tradicionais com quebras de linhas e esquemas métricos rimados, o poema em prosa é, claro está, escrito em prosa, mantendo a estrutura gramatical das frases e parágrafos. Essa mistura do poético com o prosaico

¹⁰ “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, revé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple e assaz heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobressauts de la conscience?” (Baudelaire, 1922, p.2).

permitiu aos escritores simbolistas criar um espaço literário único, onde eles poderiam explorar os absconsos reinos da consciência, a natureza etérea da existência e as sutilezas das emoções.

Uma das principais características dos poemas simbolistas era sua ênfase mais concentrada na sugestão do que na descrição direta. Os escritores buscavam evocar emoções e sensações por meio de uma escolha cuidadosa das palavras e uma imagética vívida, frequentemente deixando lacunas para a interpretação dos leitores, permitindo-lhes um engajamento com o texto num nível imaginativo e mais pessoal. A fluidez do poema em prosa oferecia uma atmosfera propícia ao devaneio, contribuindo com a aura geral de mistério e introspecção que caracteriza a literatura simbolista.

Poetas proeminentes como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud utilizaram o poema em prosa para explorar pensamentos, mergulhar no subconsciente e expressar suas buscas espirituais e existenciais. Esses escritores acreditavam que a linguagem convencional era inadequada para captar as complexidades da experiência humana e se voltaram para o Simbolismo como forma de criar uma ponte entre o mundo tangível e o reino abstrato das ideias e emoções.

No poema em prosa, o símbolo se tornava um veículo para significados ocultos, com frequência portadores de múltiplas interpretações que podiam ser decifradas pelo leitor atento e perceptivo. O foco na ambiguidade e na sugestão se alinhava com o desejo do movimento simbolista de desafiar as noções convencionais de realidade e percepção, encorajando os leitores a ver além da superfície e explorar as profundidades de suas próprias consciências.

O poema em prosa desempenhou papel fundamental no movimento simbolista ao ensejar uma forma de expressão flexível e enigmática, que permitia aos escritores exprimir o inefável, o espiritual e o emocional. Por meio da fusão entre prosa e poesia, o poema em prosa serviu como condutor da exploração simbolista da interioridade e dos mistérios da existência, legando uma influência duradoura no desenvolvimento da literatura moderna.

É digno de menção que Gonzaga Duque também apresenta em *Mocidade Morta* essa discussão sobre a prosa poética, que ele aproxima da pintura, além de incluir no romance pelo menos dois trechos de poemas em prosa independentes escritos por Camilo que constituem momentos altos da obra.

[...] o outro [Camilo], porém, explicou que da cediça literatura, a poesia e a prosa, fizera-se uma arte nova, sobretudo da prosa que vivera sem feição, por parecer uma propriedade comum da externalização espiritual do homem... Hoje ela é uma arte, que exige cuidados e subtilezas escapadas às idades anteriores, da mesma maneira que, por observações e experiências, a pintura viera da informe coloração conhecida no Egito, recomeçada nas catacumbas e renascida nos estudos da Meia Idade à fulguração moderna... (Duque, 1995, p.98)

De fato, o Simbolismo, com sua tendência à sublimação e poetas mais voltados para si mesmos, não oferecia vasto campo para a produção de prosa devido ao fato de ser quase impossível compor um romance¹¹ (ou conto) sem que este gire em torno não de ideias, como era objetivo do Simbolismo, mas de pessoas e situações – em suma, da própria *vida*. A produção de prosa simbolista no Brasil foi tão baixa que, durante a vida escolar, nem sequer temos notícia da existência de romances ou contos simbolistas.

Contudo, longe de serem alienados, como dissemos, os simbolistas, em sua maioria, foram jornalistas engajados em questões prementes naquele momento, como o fim da escravidão e a República. Cruz e Sousa, cognominado o Dante Negro¹² da poesia brasileira, por exemplo, compôs poemas em prosa emblemáticos sobre questões humanístico-sociais, como o racismo que ele próprio vivenciou. Exemplo cabal é seu angustiante *Emparedado*:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal! (Sousa, 1961, p.650)

Tendo se aclimatado na região Sul do Brasil, mais especificamente em Santa Catarina, terra natal de Cruz e Sousa, o Simbolismo se espalhou por diversos

¹¹ O maior e mais bem-sucedido exemplo de romance decadentista-simbolista, já dissemos, é *À Rebours* (*Às Avessas*, na tradução de José Paulo Paes para a Companhia das Letras), publicado na França em 1884 por Joris-Karl Huysmans. Romance sem enredo, a única personagem, o excêntrico esteta Jean Des Esseintes, isola-se da humanidade numa casa decorada de acordo com seu gosto requintadíssimo, onde leva uma existência imersa em leituras, obras de arte e extravagantes experiências sensoriais.

¹² Ou Cisne Negro.

Estados, como Minas Gerais, Bahia, Maranhão etc. Mas, foi no Rio de Janeiro, então capital do Império, que o movimento surgiu e tomou vulto mais expressivo graças aos adeptos que se reuniam em torno das publicações periódicas de que falamos. A revista *Folha Popular* reuniu o primeiro grupo simbolista carioca, que incluía Cruz e Sousa (o verdadeiro e grande líder do movimento, segundo a unanimidade dos estudiosos) e Gonzaga Duque, ambos amigos próximos.

Duque (nascido Luís Gonzaga Duque Estrada, em 1863, no Rio de Janeiro, e morto em 1911, também no Rio) ocupa lugar importante nas letras do período simbolista, se não pela sua obra ficcional, pelo menos pela vasta crítica que produziu sobre as artes (principalmente plásticas) e a cultura do tempo em que viveu. Todo o Gonzaga Duque (o ficcionista e o crítico) é simbolista em maior ou menor grau, assim como ocorreu com seus coevos.

Sua obra ficcional se atém a dois volumes: um romance, *Mocidade Morta* (1899), e um livro de contos e poemas em prosa, *Horto de Mágoas* (1914, póstumo). Neste último, “sua prosa, rica e colorida – de um refinamento à Goncourt e à Fialho de Almeida, prosa ‘artiste’ – toma o número e a música da poesia, e impregna-se da ‘tortura e nevrose’ caracteristicamente simbolistas.” (Muricy, 1987, p.248, v.1); naquele outro, é-nos oferecida “uma pintura virtuosística, mas fiel, da atmosfera da época *centrada em tipos cheios de vida e relevo*” (Muricy, 1987, p.248, v.1, grifos nossos). Já Massaud Moisés, acertadamente, diz-nos o seguinte acerca de *Mocidade Morta*:

Se alguma classificação devesse receber para que suas peculiaridades ganhassem relevo em meio à prosa de ficção do tempo, talvez pudéssemos rotulá-lo de *romance estético* [...]. É estético pelo tema e pelo tratamento correspondente: é um romance dum típico aficionado das artes plásticas, seja porque o assunto gravita ao redor da boêmia artística do Rio de Janeiro ao fim do século XIX, seja porque os expedientes e a visão da natureza e dos homens acusam o olhar dum pintor e crítico de arte. Romance de arte, em torno da arte, e de caráter artístico [...]. Guiou-o uma intenção meramente estética: a de compor, de forma tão estética quanto possível, a história duma plêiade de moços de sensibilidade colhidos pelas malhas da cidade e das convenções impostas pelas classes dirigentes. (Moisés, 1967, p.244-245)

Já o trabalho crítico, também vazado num estilo estetizante, está contido em *A Arte Brasileira* (1888), primeira obra a dar conta da história das artes plásticas no Brasil, feito de um arrojo inaudito para a época; *Graves e Frívolos (por Assuntos*

de Arte) (1910); e *Contemporâneos* (1929, póstumo). A bibliografia sobre Duque é vasta: a pesquisadora carioca Vera Lins é autora de quatro importantes obras (duas organizadas em parceria com Júlio Castañon Guimarães), nas quais estuda e apresenta material de autoria de Gonzaga Duque recolhido em periódicos da época e outros documentos guardados no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, como, por exemplo, o diário do autor. São elas: *Gonzaga Duque – A Estratégia do Franco-atirador* (1991), *Impressões de um Amador – Textos Esparsos de Crítica (1882-1909)* (2001), *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos – Os Escritos de Gonzaga Duque e o Final do Século XIX Carioca* (2009) e *O Moderno em Revistas – Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930* (2010, organizado juntamente com Cláudia de Oliveira e Monica Pimenta Velloso) e *Outras Impressões – Crônica, Ficção, Crítica, Correspondência (1882-1910)* (2011).

Não tendo escrito poesia, como dissemos, gênero privilegiado pelo Simbolismo, Gonzaga Duque ocupa o posto de maior romancista e crítico do movimento no Brasil, ao lado de Nestor Vítor e Rocha Pombo, autores, respectivamente, de *Amigos* (1900) e *No Hospício* (1905).

3

Imprensa periódica e trabalho crítico

Duque, intelectual profícuo e criativo, teve muitas, senão a maior parte de suas críticas, crônicas e artigos (além de poemas em prosa) publicados nos diversos periódicos que circulavam à época de forma independente e à margem da imprensa empresarial que se formava. Tais publicações eram criadas, chefiadas e redigidas por escritores-jornalistas, uma quase redundância naquele tempo, quando todo escritor, para sobreviver, com raras exceções, também tinha de recorrer ao jornalismo.

Tais periódicos estavam em larga medida associados à necessidade de expressão e comunicação de um novo tempo, uma nova forma de fazer literatura e à criação de um público leitor menos especializado e mais amplo. “Escritores-jornalistas, jornalistas-escritores: transformam-se os meios de disseminação da cultura, intensificando o processo de formação da opinião pública, muda o estilo, a expressão.” (Leite, 1996, p.15)

O próprio Gonzaga Duque, que se lançou no jornalismo em 1882, na *Gazetinha*, de Artur Azevedo, fundou e colaborou, como dissemos, com periódicos como *Mercúrio* (1901), *Fon-Fon* (1908) e *Pierrot* (1908-9), por exemplo, para citar apenas alguns¹³. Tudo isso bem antes da icônica revista *Klaxon*, dos modernistas de São Paulo, que circulou de 1922 a 1923. Colaborou também com a revista *Kosmos* (1904) durante quatro anos. Periódico mais cosmopolita e luxuoso, dele Gonzaga Duque selecionou os doze textos que deram origem a *Graves e Frívolos (por Assuntos de Arte)* (1910). Trata-se de textos coerentes entre si, embora diversos tematicamente, como se disse, no que eles trazem de reflexão estética e cultural e empenho crítico. O jovem Duque afirma em *O Globo*, naquele mesmo ano de 1882, sinalizando já no início da carreira o seu campo de interesse: “Há muito sente-se a necessidade de uma crônica ou cousa equivalente, que, de semana a semana, dê notícias do desenvolvimento artístico do país” (Guimarães & Lins, 2001, p.13).

¹³ Para uma listagem completa dos periódicos fundados por Gonzaga Duque ou que tiveram sua colaboração, ver Lins, 1991, p.125.

Mocidade Morta, romance que pretende apreender um dado período de tempo, notadamente, o fim do século XIX, não deixa de também registrar e destacar a importância dos periódicos e da imprensa na difusão de ideias naquele momento:

Camilo [...] falou na necessidade de uma propaganda ativa em favor da estética moderna, que nos chegava por informações de correspondências estrangeiras, nas colunas da imprensa. Fazia-se urgente a fundação de uma revista que desenvolvesse o gosto público, iniciasse-o nos progressos da arte europeia, despertasse-lhe o interesse por esses assuntos. E isto só se alcançaria numa revista, numa publicação periódica que consentisse a seriedade dos artigos e a independência na externalização das opiniões... Poderia ser feita com cuidado, bem impressa, acompanhada de reproduções de alguns quadros notáveis... Seria uma publicação de valor [...]. (Duque, 1995, p.108)

Ainda em *Mocidade Morta*, Camilo Prado, verdadeiro *alter ego* de Duque, almeja um lugar na imprensa, mas, ao ingressar nela, seu caráter idealista se choca com a realidade das redações, que abrigavam espíritos menos profundos, levando-o a voltar-se para o estudo das artes:

A delicadeza do seu espírito magoara-se com as grosseiras sensações da bufarinheira vida de jornal, em que os bonzos e adufes políticos põem, na palavra escrita, trejeitos e esganiços selvagens dos folgares da taba, e para a timidez da su'alma a palrice aguilhoenta da trêfega boêmia das redações. Bem depressa, os intentos fundibulários de agitador patriota mudaram-se, metamorfosearam-se, inapercebivelmente, em meditativa, isolada confabulação com os livros de história das artes. (Duque, 1995, p.30)

A obra crítica de Duque é vasta e esparsa, somando-se a isto o fato de que ele se utilizou de pseudônimos, como Alfredo Palheta e Barrabás-Brentano, em periódicos que iam e vinham muitas vezes sem deixar rastro, o que dificulta a reunião total de seus textos. Ele colaborou, contribuindo para a abrangência de sua obra, inclusive com revistas de fora do Rio, como *Club Curitibano* e *Sapo* (ambas de Curitiba).

Para conhecer as obras de arte produzidas no Rio de Janeiro, ele frequentava os ateliês e acompanhava de perto a evolução dos trabalhos dos artistas cariocas.

Era seu *modus operandi*. “Sua crítica não é mero registro ou classificação, e sim interpretação, que se dá em ensaios, a partir da experiência com as obras.” (Lins, 2008, p.15). Talvez esse modo de trabalho não pudesse ser diferente, já que não havia museus no país. No Rio, a Academia Imperial de Belas Artes promovia um salão anual (sobre o qual Duque escreveu) e quatro lojas apenas expunham quadros. E, contudo, é na obra crítica assídua que se encontra o grande intelectual da cultura de seu tempo.

Essa produção na imprensa não é mero acompanhamento, uma crônica dos acontecimentos artísticos, mas uma reflexão sistemática (na medida do possível e contra todas as precariedades) sobre pelo menos segmentos da produção cultural brasileira. [...] A crítica de Gonzaga Duque é uma discussão de concepções, de ideias, atenta à produção contemporânea e ao que está emergindo. (Guimarães & Lins, 2001, p.16)

Ainda nos textos de crítica desponta um Gonzaga Duque preocupado também com questões arquitetônicas e, logo, com a estética da cidade, que ele percorre a pé e com olhos de pintor, como o *flâneur* baudelaireano. Duque observava – e também criticava – atentamente o que se passava naquele Rio de Janeiro que se transformava, que se modernizava, graças a políticos como o prefeito Pereira Passos, que promoveu uma série de reformas urbanísticas no início do século XX. Ele, Duque, defende “uma modernização que não seja apenas fachadas à parisiense, que humanize e torne possível uma sociedade igualitária” (Lins, 2008, p.18), numa cidade cuja arquitetura se relacione com a natureza local e promova a socialização entre seus habitantes.

Vera Lins chama-nos a atenção para o fato de alguns textos de Gonzaga Duque, semelhantes a crônicas, traduzirem-se em verdadeiros “lugares de memória, ao contar histórias de ruas, cafés e cabarés que já haviam desaparecido no momento em que escreveu” (Lins, 2008, p.16). Escritos como *A Queda dos Muros – A Rua Sete de Setembro*, *O Cabaret da Ivone – Recordação de um Tempo*, e mesmo *Mocidade Morta*, apresentam-nos diversos locais públicos e de grande circulação de pessoas, como a Rua do Ouvidor, por exemplo.

E dos brutos lajedos da Ouvidor, das portas da charutaria Havanesa, aberta em prédio esquinado com a ruela Uruguaiana, [os Insubmissos] passavam a uma

recolhida sala de cervejaria, no silêncio de pouco distante beco, a consumir chopes espumarentos entre controvérsias e questiúnculas, para volverem aos mesmos pontos, em retorno vicioso, vegetativos e quiméricos, sobre os mesmos trilhos diurnos. (Duque, 1995, p.30)

A mesma preocupação com o aspecto visual da cidade aparece também em *A Estatuária dos Jardins Públicos e Cantos de Arte na Cidade*:

É uma galeria esparsa, de mármore cinzelados por grandes nomes, que vai educando a visão do povo, ensinando à gente, que nunca viu mais do que a grosseira torêutica dos entalhadores, a estimar a beleza das formas nos seres vivos, quer na força serena das posturas extáticas, quer na movimentação dos movimentos surpreendidos. E assim, cultivando o instinto estético das multidões, põe aspectos simpáticos, prepara agrupamentos impressionantes nos jardins, que devem reter o olhar do público e facultar a sensação de um prazer incontado pela graça dos conjuntos da jardinagem com as figuras altamente decorativas da escultura ornamental. (Duque, 2001, p.275)

Os textos críticos de Gonzaga Duque são escritos numa prosa poetizante que emula autores como Baudelaire, assim como a ficção de *Mocidade Morta* é atravessada pela crítica, já não dizemos de arte, unicamente, mas da cultura, dos modos e costumes do tempo em que viveu e trabalhou. Podemos nos remeter, por exemplo, ao texto *Salão de 1905*, constante de *Contemporâneos*, que reflete o poema *A uma Passante*¹⁴, de Baudelaire: Duque entra no salão e vê uma silhueta feminina que passa entre os quadros, surge, desaparece e escapa à vista do crítico – como no poema, o crítico persegue a “fugitive beauté” (“beleza fugitiva”).

No átrio um pouco distante do *Gladiador*, vejo passar a silhueta ornamental duma esvelta senhora, encantadoramente cingido por um *costume-tailleur* cor de musgo. Num gesto rápido, em que a elegância se confunde com a prática, a sua estreita e fina destra, em peliça branca, arrepanha a saia. Descubro a linha d’escorço dum

¹⁴ **À une Passante** – La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deli, douleur majesteuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – *Fugitive beauté* / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais! (Baudelaire, 1999, p. 145, grifos nossos e do autor)

borzeguim de verniz... Ela galga os degraus. Ao enviesar no lanço esquerdo, em frente ao nicho, apanho-lhe o perfil, de relance. É claro. Tem a pupila negra. Negros lhes são os cabelos, sobre os quais decliva para frente um chapéu de palha negra empertigando a aba posterior sobre uma guirlanda de rosas brancas... (Duque, 1929, p.115)

Outro texto que chama a atenção por um aspecto estilístico típico do Simbolismo, no caso, as correspondências entre os sentidos humanos, é *A Redenção do Amazonas*, em que o crítico comenta a obra (uma pintura histórica) de mesmo nome, de autoria de Aurélio de Figueiredo. O início do texto é uma verdadeira écfrase¹⁵ da tela, que explode em cores e sensações visuais, auditivas e táteis, redigida de um modo que se aproxima do poema em prosa:

Aturdimento. Berra o vermelho, desesperadamente, com a pujança estrugidora da sua quentura de carne; a alegria fecunda do verde surge, como do ventre fertilíssimo da terra os vegetais aos beijos de Flora, e canta como uma trêmula nota de triunfo ao lado da castidade dulcíssima do azul; e o amarelo, pan! – o brilho eterno do sol e a eterna cintilação do ouro, vêm como um sopro forte de clarins para elevar o cromatismo dos sons que baixaram com as cores ternas à morna serenidade dos salmos.

Aturdimento. A cor seduz, prende os olhos; é um deslumbramento novo e provocante que vence e subjuga o observador incauto. (Duque, 1929, p. 79, grifos nossos)

Aqui podemos perceber que cada cor causa a perturbação dos sentidos – “aturdimento” – e corresponde a uma sensação. Ora, despertar sensações era o grande jogo dos simbolistas. No trecho acima, cada cor remete a diferentes sensações e sentidos, que são evocadas pelo autor em sua descrição do quadro: o “vermelho” (visão) “berra” (som), tem uma “pujança estrugidora” (som) e remete à “quentura” da carne (tato); o “verde” (visão) “canta” (som) e associa-se à terra (tato); o “azul” (visão) é “dulcíssimo” (paladar) e evoca a castidade; e o “amarelo” (visão), “pan!” (som), “o brilho eterno do sol” (visão), “cintilação de ouro” (visão),

¹⁵ A écfrase foi um recurso muito utilizado pelos simbolistas e decadentistas. Trata-se, em suma, da descrição em palavras de uma imagem, uma tela, por exemplo. Joris-Karl Huysmans (1848-1907), talvez o maior romancista decadentista-simbolista francês, em *Às Avestas* (*À Rebour*, 1884), utiliza magistralmente o procedimento ao descrever obras dos pintores simbolistas franceses Gustave Moreau e Odilon Redon.

“clarins” (som); e, finalmente, o “cromatismo dos sons” (visão + audição). Trata-se de uma crítica que também é criadora – e nisso reside muito de sua modernidade e originalidade.¹⁶

¹⁶ Grande exemplo de sinestesia apresenta-nos o simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens num terceto do poema *Electa ut Sol*: “Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma / Pelo ar subtil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce... / Oh sonora audição colorida do aroma! (Guimaraens, 1958, p.33)

4

O romance *Mocidade Morta*

O século XIX assistiu à ascensão da imprensa, além da Proclamação da República e do fim da escravidão no Brasil. Na França, como no Brasil e Portugal, também foi por meio de periódicos, como o *Le Decadent*, entre muitos outros, que a nova tendência foi lançada e explicada em dezenas de manifestos (Moretto, 1989), assim como fizeram os nossos modernistas paulistas. Foi no *Figaro Litteraire* de 18 de setembro de 1886 que o poeta Jean Moréas lançou *Le Symbolisme*, texto-manifesto em que cunha e conceitua o termo “Simbolismo”, vocábulo com que substituiu “Decadentismo”, que até então designava aquela tendência.

Nós já propusemos a denominação de simbolismo como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte. Essa denominação pode ser mantida.

[...]

Inimiga do ensinamento, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbólica busca vestir a Ideia de uma forma sensível [...]. A Ideia, por seu turno, não deve se deixar ver privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em jamais ir até a concentração da Ideia em si. (tradução nossa)¹⁷

Da mesma maneira, *Mocidade Morta* também nos apresenta um verdadeiro manifesto com as diretrizes do movimento antiacadêmico proposto por Camilo Prado, o protagonista:

Deveriam tentar uma reforma, exemplificada no movimento atual da França [o Impressionismo]. Seria um movimento consciente, trabalhoso, honesto, de intuítos práticos. [...] Assim, a imposição dependia de perseverança, o que já estava

¹⁷ Disponível em: 11nq.com/FMDUo. Acesso em: 11/10/2022

definido numa frase final da *Oeuvre*, que sai da boca de Sandoz: “– *Allons nous en travailler!*”¹⁸”

[...]

O academicismo nos impõe suas formas, não é? Desprezemo-lo e desprezemo-las. Costas à Academia! E vamos fazer em nossa oficina o contrário do que é letra dos seus códigos, do que é dogma dos seus cânones, porque faremos novo e bom, vivo e forte! (Duque, 1995, p.37)

L’Oeuvre (1885) é o décimo quarto romance da saga da família Rougon-Macquart¹⁹, do naturalista Émile Zola, com o qual *Mocidade Morta* guarda estreitas afinidades. Claude Lantier, o protagonista, é um pintor impressionista que, como Camilo Prado, deseja reformar a arte de seu tempo. É lícito dizer que Gonzaga Duque “se inspirou” bastante naquele romance, haja vista que nele também há um grupo de artistas boêmios que se unem em torno de uma reforma, além de muita crítica de arte (e dos homens) em trajes de ficção. Obra que também trata de amizade e amor – Lantier se une a Christine, com quem vai morar no campo e tem um filho hidrocefalo, e é muito amigo do escritor Pierre Sandoz, *alter ego* de Zola, assim como Camilo é o de Gonzaga Duque. De fracasso em fracasso, Lantier se mata enquanto tenta executar um trabalho de enormes proporções, enquanto Camilo dá indícios, por meio de um escarro de sangue, de que a morte também se aproxima nas últimas linhas do romance.

Como nos explica Vera Lins, a consciência trágica que Gonzaga Duque tem da modernidade se aproxima da de Baudelaire e “propõe a reversão da ordem das coisas” (Lins, 1996, p.6). Como crítico da cultura de seu tempo, propunha, de sua parte, uma revisão da arte e da história – donde suas obras *Arte Brasileira* (1888) e *Revoluções Brasileiras* (1905), com as quais pretendeu escrever uma história da arte brasileira e do Brasil ignoradas pela historiografia oficial. “Sua intenção é refazer uma tradição criticamente”, explica Lins (1996, p.8).

Ora, reverter a ordem das coisas é exatamente o que deseja o autor ao escrever seu único romance. Duque pretende literalmente demolir a Academia e instituir o ensino livre de artes no país. “De um modo ou de outro, *‘Mocidade Morta’* é uma narrativa demolidora, irreverente, cuja visão da cultura brasileira

¹⁸ A frase exata no romance é: “*Allons travailler!*” – “*Vamos trabalhar!*”.

¹⁹ Série de vinte romances escritos entre 1881 e 1893 subtitulados “História Natural de uma Família sob o Segundo Império”.

quer virar pelo avesso as concepções vigentes e aceitas pela maioria.” (Lins, 2008, p.16, grifos nossos). É uma narrativa “demolidora” e “irreverente” porque *satírica* – daí a presença das *caricaturas* e dos *tipos*.

Mocidade Morta encontra-se, vimos, segundo críticos como Massaud Moisés (1967) e Andrade Muricy (1987, 2v.), em primeiro lugar entre os três grandes romances produzidos sob a rubrica simbolista no Brasil, seguido por *Amigos* (1900), de Nestor Vítor, e *No Hospício* (1905), de Rocha Pombo. Já se disse também sobre *Mocidade Morta* tratar-se de obra algo autobiográfica (Moisés, 1967, p.242), e, de fato, tanto no romance quanto na vida, contexto e personagens parecem aproximar-se. Não por acaso, pesquisadores como Tamara Quírico (2006) e Alexandre Eulálio (1995) já viram, por exemplo, na personagem Telésforo de Andrade, os pintores Pedro Américo e Vítor Meirelles.

Gonzaga Duque, à maneira de Lima Barreto em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), que faz a crítica do meio jornalístico daquela mesma época a partir da criação de uma série de personagens cômicos e caricaturescos, também monta um diorama daquele tempo, com o seu rol de tipos, figurinhas e figurões do mundo das artes. O protagonista é Camilo Prado – protótipo do homem simbolista, cheio de ideias e ideais – enquanto as outras personagens, quase sempre caricatas ou tipificadas, aludiriam a sujeitos que de algum modo tiveram contato com o autor e permaneceram em sua memória para ressurgirem transfigurados ficcionalmente no romance.

Sua ampla visão cultural cresce na medida em que à sua obra crítica se acrescenta a produção ficcional. Tanto o romance *Mocidade Morta*, quanto o livro de contos, *Horto de Mágoas*, são partes integrantes daquela discussão de concepções e ideias. São obras marcadas por evidente esteticismo. [...] Em *Mocidade Morta*, todos os elementos aqui referidos se realçam na medida em que o romance tem como personagens artistas plásticos e críticos. Assim, é possível aproximar o romance e os textos de crítica de Gonzaga Duque, havendo claras relações entre eles. Além, no entanto, das relações conceituais e das proximidades entre personagens da ficção e contemporâneos do autor, bem como das proximidades até mesmo entre as obras das personagens da ficção e as obras de artistas da época, há contatos no plano da elaboração dos textos. Já se apontou a semelhança entre as páginas iniciais de *Mocidade Morta*, com a descrição da tela de um personagem, e o início do texto incluído em *Contemporâneos* em que se descreve a tela *A Redenção do Amazonas*, de Aurélio de Figueiredo. (Guimarães & Lins, 2001, p.16-17)²⁰

²⁰ Ver citação mais acima.

Nas páginas do diário de Duque, temos uma indicação de que as personagens de *Mocidade Morta* às vezes eram, realmente, colhidas na realidade – ou melhor: de que Gonzaga Duque fazia caricaturas de pessoas da vida real, transformando-as em personagens ficcionais, possibilitando ao interessado uma leitura *à clef* do romance²¹. Em 18 de agosto de 1900, um seu amigo pintor convidou-o para ver um quadro no qual trabalhava:

Partimos. Em caminho ele me conta que foi a sua moradia, a fim de ver os pastéis que lá tem, o dr. C. de A..., um dos nossos diplomatas.

– Ah! – diz-me ele – se tu o conhecesses, antes da *Mocidade Morta*, se houvesse assistido a cena que ontem assisti, teríamos agarrado um tipo admirável, conseguirias umas alegres páginas. (Lins, 1991, p.161, grifos nossos)

Eis aqui a grande questão deste trabalho: a concepção das personagens de *Mocidade Morta*, em especial, as caricaturescas, buscando nelas compreender a crítica de Gonzaga Duque. Este, na construção de suas personagens, borra a fronteira entre dois tipos de registro do real, a reprodução e a invenção, com os quais cria o painel satírico do universo da arte no Rio de Janeiro do fim do século XIX.

²¹ Não é esta a intenção deste trabalho. Aqui entendemos as personagens como construtos da ficção.

5

Personagem, tipo e caricatura

No universo da literatura, as personagens agem como o sangue das narrativas, os condutores por meio dos quais os fatos se desenrolam e as emoções ressoam. Uma personagem é mais do que apenas um nome na página; ela incorpora a complexidade humana, retratando uma relação dinâmica de traços, desejos, defeitos e aspirações. Semelhantes aos indivíduos do mundo real, as personagens literárias possuem suas próprias histórias, motivações e perspectivas únicas, tornando-as pontos focais ao redor dos quais as tramas revolvem e os temas adquirem forma.

As personagens podem assumir uma variedade de papéis, de protagonistas que carregam o peso da progressão da história a antagonistas que provocam o conflito, e até personagens coadjuvantes que adicionam profundidade e nuance à narrativa. Cada personagem é uma tapeçaria criada a partir de uma miríade de traços: forças e fraquezas, virtudes e vícios, e o inexaurível espectro das emoções humanas. É essa natureza multifacetada que faz com que nos identifiquemos com certas personagens, pois nós leitores podemos encontrar traços de nós mesmos ou de conhecidos nas personas ficcionais.

A construção de personagens atraentes exige um equilíbrio delicado entre realismo e invenção artística. Os autores frequentemente buscam inspiração em suas observações de indivíduos da vida real, imbuindo suas personagens de peculiaridades e sutilezas que as tornam autênticas. Contudo, as personagens também servem como veículos para a exploração de temas e ideias mais amplos, transformando-as em corporificações de certos traços ou símbolos que contribuam com a mensagem principal de história.

O processo de desenvolvimento da personagem é, podemos dizer, semelhante ao da escultura, na medida em que os autores esculpem personalidades intrincadas por meio de suas ações, diálogos e monólogos interiores. Uma personagem bem montada não é estática; ela evolui ao longo da narrativa, é moldada pelas experiências por que passa, as escolhas que faz e as relações que

estabelece. Tal evolução não apenas reflete a jornada humana, como também aprofunda o engajamento do leitor com a estória à medida que testemunha o crescimento e a transformação das personagens.

Além do mais, as personagens são frequentemente produtos de seu ambiente, reflexos das sociedades que habitam. Suas interações com o entorno jogam luz em normas sociais, valores e conflitos. Ao justapor personagens e cenários, os autores podem mergulhar nas complexidades da cultura, da dinâmica social e do impacto de fatores externos sobre identidades individuais.

As personagens suplantam meras palavras numa página e se tornam receptáculos de empatia, catalisadores de introspecção e condutores da narrativa. Suas lutas, triunfos e vulnerabilidades ressoam nos leitores, permitindo-lhes experimentar uma ampla gama de emoções e perspectivas indiretamente. As personagens iluminam a condição humana em todas as suas nuances, convidando-nos a contemplar nossas próprias complexidades e processos psicológicos. No universo da literatura, as personagens não são apenas tinta no papel, mas espelhos refletindo o emaranhado da própria vida.

A estudiosa brasileira Beth Brait considera que o texto é o espaço das personagens e, estas, são seres do universo da ficção feitos de linguagem. Segundo a autora, no estudo da personagem, é preciso “verificar as estratégias que o autor utiliza para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por esta ilusão, reportar-se à chamada realidade” (Brait, 2002, p.19)

Aquelas estratégias se manifestam por meio da *caracterização*, que é o método utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços, personagens e objetos (Brait, 2002, p.20). A pesquisadora faz um retrospecto das ideias sobre a personagem desde Aristóteles e se detém na definição de Edward Morgan Forster (1879-1970), romancista e crítico inglês, autor de *Aspectos do Romance* (1998), de personagens *planas* (tipificadas, sem profundidade psicológica) e *redondas* (complexas, multidimensionais).

As personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII; às vezes, chamam-nas *tipos*, às vezes, *caricaturas*. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (Forster, 1998, p.66, grifos nossos)

É significativa a menção à caricatura, pois a maioria daquelas que figuram em *Mocidade Morta* são, de fato, *planas*, ou seja, não apresentam densidade psicológica, não se desenvolvem nem evoluem no desenrolar do romance, e apresentam geralmente uma única faceta. São geralmente figuras de fundo cujo único papel é ridicularizar a Academia e também a atitude de artistas da época. Duas personagens unicamente podem ser classificadas como *redondas*: o protagonista Camilo Prado e seu amigo Agrário de Miranda. Gonzaga Duque se utiliza de um pincel mais fino na pintura que faz dessas duas personagens que, no entanto, também não deixam de possuir algo de caricatural, principalmente Agrário. Temos notícia não apenas do que se passa exteriormente em suas vidas, como também do que acontece em sua intimidade, cuja exposição se dá principalmente por meio do recurso ao monólogo interior²². A propósito deste último, diz Massaud Moisés que constitui uma das grandes novidades apresentadas por Gonzaga Duque à literatura brasileira (Moisés, 1967, p.246-247).

Realmente, ao tipo introspectivo de Camilo eram bem-vindas todas as descidas interiores que o afastavam do contato externo e lhe permitiam a liberdade de acariciar interminavelmente a incurável “nevrose” e o sonho de perfeições absolutas. (Moisés, 1967, p.247)

Vejamos no quadro-resumo abaixo outras características que distinguem personagens planas de redondas:

Planas	Redondas
Construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade; definidas em poucas palavras; não evoluem	Definidas por sua complexidade; apresentam várias qualidades ou

²² É nesses momentos que podemos vislumbrar o que o romance de Duque tem de mais caracteristicamente impressionista-simbolista. O Impressionismo-simbolismo em literatura se ocupa da pintura de estados de espírito, da rememoração do passado, da passagem e percepção do tempo e apresenta uma visão problematizadora da vida. (Merquior, 1977).

durante a narrativa; ações confirmam a impressão de personagens estáticas; não reservam qualquer surpresa ao leitor; (Brait, 2002, p. 40)	tendências, surpreendendo convincentemente o leitor; são dinâmicas, multifacetadas, construindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (Brait, 2002, p. 40)
---	--

As personagens planas são subdivididas em duas espécies, dependendo da dimensão arquitetada pelo autor – e aqui Brait recorre novamente a Forster: *tipo* e *caricatura*. O *tipo* é a personagem que alcança o auge da peculiaridade sem atingir a deformação e pertence normalmente a um grupo social determinado; a *caricatura*, por sua vez, forja-se quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma *distorção propositada*, geralmente a serviço da sátira. (Brait, 2002, p.41, grifos nossos).

No caso de *Mocidade Morta*, os “Insubmissos” são um grupo social determinado: são todos artistas pobres e sem meios de realizar a revolução sonhada – nesse aspecto são tipos; mas a caricatura os individualiza. E todos eles, além de outras personagens secundárias ou de fundo, veremos, são, em maior ou menor medida, personagens planas, caricaturas de artistas que compunham o meio artístico da *Belle Époque* carioca. Portanto, as personagens do romance são redondas (Camilo e Agrário) e planas (Telésforo, os Insubmissos e outros), mas praticamente todas mais ou menos caricaturais.

A caricatura comumente visa à degradação, tem caráter agressivo, carrega crítica mais dura e feroz, e por isso mesmo é quase sempre risível, o que não acontece necessariamente com o tipo. A caricatura é frequentemente empregada como arma satírica, ora com traços mais sutis, ora como escrachada máscara bufa, mas quase sempre vinculadas ao riso de zombaria; o tipo se presta a construções cômicas menos incisivas, provocadoras do riso cordial ou de humor, dada a generalidade que permeia a sua concepção. Segundo Baudelaire (1962, p.247), uma caricatura será para nós mais apetitosa se for “cheia de fel e rancor”, como somente a sabe fazer “uma sociedade perspicaz e entediada”. (Leite, 1996, p.35)

Sendo assim, não é preciso ir muito longe para se verificar o poder assombroso, e às vezes mortífero, da caricatura visual. Basta lembrarmos do massacre do semanário *Charlie Hebdo*, em 2015, na França, provocado pelas caricaturas do periódico ao mundo islâmico. Mas, e quando se trata de uma caricatura verbal? Decerto, seu poder é algo amortecido, já que o código muda e o leitor recebe dados progressivamente; mas, por convocar uma maior participação do leitor, a caricatura verbal pode ter um efeito mais extenso e duradouro.

Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite é autora de *Chapéus de Palha, Panamá, Plumas, Cartolas – A Caricatura na Literatura Paulista 1900-1920* (1996), obra talvez única no país sobre o assunto, na qual a estudiosa dissecou a categoria da *caricatura verbal* a partir de personagens como Jeca Tatu (de Monteiro Lobato), Joaquim Bentinho (de Cornélio Pires), Juó Bananére (de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) e Madame Pommery (de Hilário Tácito, “persona” do escritor José Maria de Toledo Malta). É seguindo a trilha da pesquisadora que conduziremos nosso trabalho, aplicando seus conceitos – e também de outros estudiosos da caricatura – na análise composicional das personagens caricaturescas do romance.

Na literatura é comum o registro de personagens e situações caricaturescas, ampliadas, distorcidas, farsescas. Basicamente, o que diferencia a caricatura verbal da visual é o material expressivo, são os recursos e peculiaridades do código do qual se vale. A caricatura visual pode ser feita graficamente, com traços riscados no papel, ou plasticamente, modelando figuras em argila, gesso e outros materiais, para delinear um perfil caricaturesco. Já como realização verbal, o perfil caricaturesco se delineará a partir da palavra, do arranjo e articulação da língua em seus diferentes níveis (fonético, morfológico, sintático e semântico), mesmo que muitas vezes construindo imagens que conduzem a uma configuração visual da personagem, recriada na imaginação do leitor. (Leite, 1996, p.31)

Para a estudiosa, assim como para Beth Brait, a *caracterização* é também o dispositivo mais importante na composição das personagens caricaturescas:

Compõem a caricatura os aspectos do corpo (características e defeitos físicos, trajes, acessórios), os gestos, o comportamento (tiques, manias, hábitos), o modo de pensar, o modo de se expressar (tiques verbais, falhas, incorreções, afetações); esses traços são ampliados e deformados, provocando o riso. (Leite, 1996, p.23)

Da mesma forma pensa o crítico Antonio Candido, para quem a caracterização é a responsável pela vivacidade das personagens:

Graças aos recursos da caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza. (Candido, 2014, p.59)

E, finalmente, o próprio Gonzaga Duque, em seu artigo *A Caricatura no Brasil*, refere-se ao procedimento de modo categórico:

A falta de caracterização nesse gênero é imperdoável, porquanto, para determinar uma época, deve-se reunir todos os detalhes necessários à recomposição de sua fisionomia, fixando as vestes, o mobiliário e os cacoetes que a marcaram [...]. É por essa qualidade que a imagem alcança o seu valor documentativo. (Duque, 1929, p.230-231)

Além da caracterização, são também recursos expressivos na construção de personagens caricaturescas o rebaixamento do que é importante e a exaltação do vulgar; as figuras de linguagem, que seguem dois eixos: o da *similaridade* (comparação, metáfora, símbolos, catacrese, alegoria) e o da *contiguidade* (metonímia, sinédoque, antonomásia); a hipérbole, a ironia, o paradoxo e a alusão; a adjetivação, a repetição e a linguagem do caricaturado etc.

Gonzaga Duque e a caricatura

A leitura da obra crítica de Gonzaga Duque comprova que ele não era, absolutamente, alheio à questão da caricatura. Haja vista os dois artigos de *Contemporâneos* (1929) intitulados *A Caricatura no Brasil* (p.229-234) e *Dois Caricaturistas Novos: Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro* (p.235-255)²³. A dimensão do seu interesse adquire ainda mais amplitude quando, no colofão da edição de 1929, impressa na Tipografia Benedicto de Sousa (Rio de Janeiro), somos informados do seguinte:

Esta obra – organizada por Gonzaga Duque com o título de “Contemporâneos” e compreendendo estudos publicados em “Kosmos”, “Renascença”, “Diário de Notícias” e “O Paiz” e que deviam formar seus anunciados livros “Os de Hoje” e “*A Caricatura no Brasil*” – sahe a lume agora, dezoito anos após a morte do autor, concluindo-se esta sua primeira impressão aos 15 de Setembro de 1929 no Rio de Janeiro. (Duque, 1929, colofão, grifos nossos)

Ou seja, Gonzaga Duque *pretendia* lançar e já tinha inclusive anunciado uma obra inteira sobre a caricatura no Brasil, o que só foi levado a cabo 34 anos depois, por Herman Lima, com sua *História da Caricatura no Brasil* (1963) em quatro robustos volumes. O interesse de Duque pela *caricatura* sustenta de modo satisfatoriamente firme nossa tese de que Gonzaga Duque lançou mão da caricatura verbal em *Mocidade Morta* com as intenções que já expusemos: derrubar o academicismo de seu tempo em prol de uma arte moderna e em consonância com seu tempo. Ele conhecia o poder da caricatura e dela lançou mão para realizar sua crítica. Consta inclusive que Gonzaga Duque foi também caricaturista e que

²³ Também podemos incluir aqui o texto *Os Pintores da Fealdade*, publicado em *Kosmos* (1908) e recolhido no volume *Impressões de um Amador – Textos Esparsos de Crítica (1882-1909)*. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera. (Org.) *Impressões de um Amador – Textos Esparsos de Crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte (UFMG)/Rio de Janeiro (Fundação Casa de Rui Barbosa): 2001.

assinava suas produções com o pseudônimo Gedeê (Guimarães, 2001, p.12), mas não conseguimos localizá-las.



FIGURA 1 – Gonzaga Duque em caricatura de Calixto Cordeiro para a revista Fon-Fon nº 1, de abril de 1907²⁴

²⁴ Disponível em: encr.pw/LZGlk. Acesso em: 14/2/2023

Ainda sobre Gonzaga Duque, o artista plástico/caricaturista, podem-se mencionar, a título de curiosidade, as “cartas desenhadas” descobertas por Vera Lins no arquivo do autor depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Trata-se de cartas cujo texto escrito é entremeado por desenhos feitos por Gonzaga Duque de sua esposa, filho e outros correspondentes.²⁵



FIGURA 2 – Cartas desenhadas por Gonzaga Duque

²⁵ Disponível em: <https://bit.ly/33yUpbb>. Acesso em: 15/01/2021

“Nasci pintor”, declara em página de seu diário de 8 de março de 1900 (Lins, 1990, p. 150). Ora, como não esperar de um escritor que se diz nascido pintor que ele também não escreva como um pintor? E, no caso de Gonzaga Duque, em *Mocidade Morta*, especificamente, certas cenas ao ar livre parecem verdadeiras telas impressionistas²⁶ e há grande preocupação com o tratamento da luz, como entre os pintores daquela tendência.

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 cafés onde filarmônicas esganiçavam pelas requintas e violinos, a parlenda das calçadas, reverberavam no ar toldado e veranico, pesado de luz, insuportável pelo rumorejo meridional dessa estreiteza de vala, num formilhar contínuo. (Duque, 1995, p.51)

Duque corrobora Baudelaire, que afirma em seu ensaio *Da Essência do Riso* que as caricaturas “devem tomar seu lugar nos arquivos nacionais, nos registros biográficos do pensamento humano.” (Baudelaire, 2007, p.32). O autor francês, que associa o riso diante de uma caricatura a uma demonstração do orgulho humano e do sentimento de uma suposta superioridade do homem perante outrem (logo, algo de ordem satânica, herança da humanidade caída), diz ainda que “a caricatura é dupla: o desenho e a ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada [intencional]; uma complicação de elementos [...]” (Baudelaire, 2007, p.36)

No artigo *A Caricatura no Brasil* (Duque, 1929, p.229), Duque cita dois importantes veículos para a propagação da caricatura de costumes (ou “croquis de costumes”, como os denomina Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*) no Rio de Janeiro: *A Semana Ilustrada* (1860-1875) e o *Bazar Volante* (1863-1867). Ao referir-se a este último, o crítico aponta a função da caricatura como arquivo histórico-sociológico de um tempo, como vimos acima em Baudelaire:

O aparecimento do BAZAR foi uma iniciativa louvável, consideradas as vantagens provenientes da vulgarização da imagem, ainda que sob a forma grotesca da caricatura, senão pelo que ele ajudou a fixar da vida indígena num dado período,

²⁶ Lembremo-nos de que os impressionistas inauguraram a moda da pintura “en plein air” (ao ar livre).

porque entra em boa conta de verdade o que está escrito por R. Deberat em LA CARICATURE ET L'HUMOUR FRANÇAIS: “*por mais grosseira que possa ser a imagem, aos olhos do pensador, é uma maravilhosa denunciadora dos sentimentos e costumes de uma época.*” (Duque, 1929, p.230, grifos nossos)

Duque comenta os trabalhos de alguns “humoristas da imagem” (Duque, 1929, p.231), como se refere aos caricaturistas, e em todos encontra problemas, seja a imprecisão do desenho, seja a falta de graça em algumas peças. Temos, por exemplo, Joseph Mill, cujo “desenho não tinha elegância nem essa qualidade essencial ao caricaturista – espiritualidade.” (Duque, 1929, p.232). Segue o artista Aranha, que “não desenhava melhor que J. Mill; tinha, porém, uma incontida ingenuidade que quase lhe dava graça.” (Duque, 1929, p.232). Depois, Alfredo Seelinger, “quando apareceu no BAZAR era um principiante, e dessa incipiência ressentem-se os seus desenhos. [...] não trazia a perversidade babugenta dos irritadiços e contrariados” (Duque, 1929, p.232). A Flumem Junior “faltava, como aos outros, a segurança do desenho, mas possuía a sátira mais viva e melhor aplicada à estampa” (Duque, 1929, p.233).

Junior é o único, entre os artistas analisados, a quem Duque reconhece como *verdadeiro* “humorista da imagem”. Idoso, contudo, “já não é mais a ruína d’um homem nem a tradição de uma época” [...]. Porém, “mais ligado ao mundanismo do seu tempo, mais observador e letrado que seus contemporâneos de estreia, soube aproveitar os tipos coevos e os pôr em contorções cômicas de títeres para a galhofa da sociedade.” (Duque, 1929, p.233)

Na sequência, em *Dois Caricaturistas Novos*, Duque comenta a produção de dois dos nossos maiores caricaturistas: Raul Pederneiras (1874-1953) e Calixto Cordeiro (1877-1957). De acordo com o crítico, os desenhos do primeiro eram “irresistíveis” (Duque, 1929, p.235).

Em verdade, não sei de caricaturista aqui feito, aqui nascido e espontaneamente aparecido, que com tanta rapidez se popularizasse! [...] nenhum obteve sucesso mais franco, mais inesperado e, poderia dizer, mais duradouro que Raul Pederneiras. (Duque, 1929, p.236-237).

Neste artigo, Gonzaga Duque reforça novamente o que ele entende como *função* da caricatura: “*A função da caricatura é corrigir ou demolir pelo ridículo* e, portanto, ela deve ser, antes de tudo espirituosa, isto é, deve fazer rir, pelo menos.” (Duque, 1929, p.239, grifo nosso). Nos seus comentários às obras, Duque vai tecendo seu conceito de caricatura ao mesmo tempo em que critica a sociedade da época:

E raros, como o Raul, têm a habilidade de dar, sem rebuscamentos, *a forma burlesca do tipo fixado, de lhe imprimir à fisionomia característica o cômico provocante, a emoção ridicularizada de um traço simples*, contornando sem perturbações ou preocupações de acerto anatômico, mas a que não falha o detalhe da charge, ele põe diante de nossa visão os tipos que nos são comuns, *arrasta para a galhofa os ridículos de uma sociedade promíscua e burguezona*, estranhamente híbrida e entranhadamente prudhomesca, desde suas *ventrudas Excelências de força, até seus carnavalescos fâmulos de carapinha, boçais e comicamente civilizados*.

À exceção do grande Bordalo Pinheiro, que fixou o tipo brasileiro de Seu Soares, entidade característica em determinado meio social, ainda não tivemos quem melhor *transpusesse para a caricatura o desmazelo intencional, a pacholice do ignóbil capadócio, a fealdade símia dos crioulos e o entanguido tuberculoso das sinhazinhas janeleiras, a elegância grotesca dos bonifrates de baixa classe e, com uma verdade extraordinária, com uma precisão inimitável, o lorpa conselheiro e burocrata, grave moralista da vida alheia, nascido para as cangalhas dos preconceitos e atreito aos meios gestos da hipocrisia*.

E todo esse microcosmo hilariante que ele nos faz ver através sua interpretação, vive no nosso ambiente, é genuinamente nacional. (Duque, 1929, p.239-240, grifos nossos)

Baudelaire aponta que “o cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e de forma alguma no objeto do riso. Não é absolutamente o homem que cai que ri de sua própria queda [...]” (Baudelaire, 2007, p. 40). Para ele, os dados da realidade podem dar origem ao cômico ordinário, de costumes (“cômico significativo”), e ao cômico absoluto (“grotesco”). O *cômico significativo* apresenta linguagem mais leve, fácil de entender pelas pessoas e de analisar, e seu caráter é duplo: a arte e a ideia moral. Já o *cômico absoluto*, que se aproxima mais da natureza (o grotesco) consiste numa suposta superioridade do homem sobre a natureza, já que o artista interfere nela e a transforma segundo sua fantasia. Segundo ele, para quem o “cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação, e, o grotesco, uma criação”

(Baudelaire, 2007, p.43), a única verificação do grotesco é o riso súbito, já que diante do “cômico ordinário” (ou de costumes) é possível rir *a posteriori*. Em *Mocidade Morta*, temos os dois tipos de comicidade verificados por Baudelaire.

Numa breve digressão, cremos ser possível aproximar Constantin Guys, artista cuja obra Baudelaire comenta, analisa e elogia no ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (Baudelaire, 1997), de Gonzaga Duque, que, com a pena, pintou, desenhou e esboçou também a moderna vida urbana do Rio de Janeiro *fin de siècle*, atingindo (ou pelo menos, buscando-o) o ideal de Baudelaire, para quem o belo em uma obra de arte deve residir no fato de ela conter em si algo de eterno e algo do transitório do tempo, da época (Baudelaire, 1997, p.10).

Ambos, Duque e Guys, se aproximam de si mesmos de modo bastante positivo: certas passagens de *Mocidade Morta* são descritas como determinadas obras de Constantin Guys, executadas com “um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução” (Baudelaire, 1997, p.13). Em Guys, temos o pintor que esparge manchas de aquarela, água-forte e água tinta no papel, e que cria imagens vivazes da vida do fim do século XIX francês, com economia de traços, cores e precisão impecável na execução do desenho; em Duque, temos um escritor que se aproxima, com as palavras de um léxico selecionado, com jogos cromáticos e ópticos, e a excitação de outros sentidos, das pinturas de Guys e, por conseguinte, da modernidade baudelaireana. Vejamos um exemplo:

Fisgas de mastros, serpenteadas d’espirais multicores, varavam de todos os ângulos, de todos os cantos do panteon, abrindo seus panos coloridos, festivamente, à cálida viração que os açoitava com um ruído sem eco de fuzilaria longínqua, fazendo-os tremular, flamular no espaço em que a luz transbordante do céu entornava a sua volatilização d’oiro, faiscante e quente, luz pagã e franca, d’églogas e bacanais, que vai reanimando, revivendo e acordando tudo para o evoé da Vida, que exuberava os verdes tintos, tufados e frisados na serra distante, que brilha na caliça oftalmizante dos muros, põe irradiações d’astros acesos em serenidades de matinas mádidas na vidraçaria das casas e longe, no declínio extremo do horizonte, tem pulverizações de pólen candente disseminado, diafaneidade visionada de uma gaze jalde aberta em apoteose, batida ao clarão fantástico dos holofotes. (Duque, 1995, p. 16)

Mocidade Morta encerra em suas páginas, portanto, um elemento humorístico, caricatural, na configuração do perfil das personagens. Inicialmente, o foco de nossa análise será a figura do consagrado pintor Telésforo de Andrade, que nos é apresentada já no estrondoso primeiro capítulo – o que nos permite abordar esta obra, algo séria em seus desígnios, pelo viés do *humor* e do seu caráter *cômico*.

A caricatura é criação associada ao *cômico*, apesar de nem sempre provocar o riso, podendo despertar medo ou horror. Recurso especialmente explorado nas artes visuais (charges em jornais, revistas e livros), pode também ser construída com outros elementos, que associam o visual e o *verbal* (cinema, teatro, quadros humorísticos e novelas de TV) ou mesmo restringindo-se ao *material verbal*. (Leite, 1996, p. 19, grifos nossos)

Quando da publicação de *Mocidade Morta*, em 1899, vimos, a imprensa já se instalara no Brasil e favorecera a propagação da caricatura – ou *caricare*, do italiano, “carregar”, “sobrecarregar”, a partir de traços distintivos (Leite, 1996) –, criada no século XVI pelos irmãos Carracci. Então, também vimos, estavam em voga, principalmente no Rio de Janeiro, publicações periódicas independentes de arte, literatura, política e variedades chefiadas por grupos de artistas-jornalistas: “Escritores-jornalistas, jornalistas-escritores: transformam-se os meios de disseminação da cultura, intensificando o processo de formação da opinião pública, muda o estilo, a expressão.” (Leite, 1996, p. 15)

No Brasil, a primeira caricatura “oficial” – de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre – data de 1837, tendo sido publicada pelo *Jornal do Comércio* da cidade que empresta o nome ao artista gaúcho. Vendida de forma avulsa pela casa impressora, como costumava acontecer, a imagem, intitulada *A Campanha e o Cujo*, não assinada, mostra Justiniano José da Rocha, diretor do jornal *Correio Oficial*, ligado ao governo, recebendo um saco de dinheiro.



FIGURA 3 – *A Campanha e Cujo* (1837), de Manuel Araújo Porto-Alegre, primeira caricatura publicada no Brasil

Luciano Magno (2014), pseudônimo do historiador e caricaturista Lucio Muruci, entretanto, redefine a data da primeira caricatura publicada no país para 1822. Ele encontrou uma caricatura anônima no periódico pernambucano *O Maribondo* que satiriza a figura do português. Contudo, manteremos aqui a data de 1837, por ter sido Manoel de Araújo Porto-Alegre o primeiro profissional da caricatura no Brasil.



FIGURA 4 – O português: primeira vítima da caricatura no Brasil

As revistas e jornais deram vivacidade à imprensa no país e atendiam aos anseios não apenas dos magnatas da mídia ou dos iniciados, como também de um público leitor médio em formação que era mobilizado particularmente pela caricatura – visual e também verbal (ainda que em menor medida). O fato é que esse público, menos erudito e mais massivo, buscava a *rapidez* no registro e na apreensão do fato, em imagem ou texto, um dos componentes da modernidade inaugurada por Baudelaire com o seu *O Pintor da Vida Moderna* (Baudelaire, 2010)

Por isso, por transitar entre o jornalismo moderno e ilustrado por caricaturas e a alta literatura, é possível entrever algo (ou muito) de caricatural na obra ora em análise. Aliás, o próprio Gonzaga Duque, atento a tudo relacionado à arte, escreveu sobre o assunto um artigo estampado na revista *Kosmos* de 12 de dezembro de 1907 com o sugestivo título de *Os Pintores da Fealdade*, no qual se lê:

Em todos os tempos pintores houve que se interessaram e se ocuparam com o feio, perpetuando nos muros, nas telas e nas chapas, o disforme e assimétrico delineio de seus corpos. Já não me refiro à fealdade inconsciente dos primitivos, que a fizeram por esquerdice. Refiro-me à cópia do feio, por intencionalidade de o fixar como *documento hilare de um tempo*, senão pelo ridículo ou charrice do tipo, ou pela obrigação de o reter em retrato com a paga necessária às rudes exigências da vida. (Guimarães & Lins; 2001, p.279, grifo nosso)

É necessário ressaltar, ao tratar-se de Gonzaga Duque (e do Simbolismo, de modo geral), o trabalho sempre intencional e quase excessivo sobre a *linguagem*, o que, por seu rebuscamento, acaba criando um efeito de exagero que reforça e amplia, na *caracterização*, o traço cômico e/ou caricaturesco de personagens e passagens do romance. Trata-se de uma linguagem altamente estilizada, com uma sintaxe um tanto barroca, convoluta, pirotécnica, cheia de neologismos e palavras raras, adjetivação precisa (e preciosa) e rebuscada – tudo isso muito característico do Simbolismo. Enfim, temos em mãos uma tentativa de adaptação da *écriture artiste* de Edmond De Goncourt, que a define no prefácio ao romance *Les Frères Zemganno* (s.d.) como a linguagem dos romances do *grand monde*, dos meios em que vivem e circulam os homens e mulheres mundanos, cultos, elegantes, refinados. Por tudo isso, o Simbolismo exigia, e exige, um leitor bastante sofisticado, e isso denuncia seu caráter um tanto elitista e excludente.

De Goncourt, naturalista refinado, reitera o que se disse anteriormente acerca da caricatura como fixação de tipos humanos: “Pois apenas, digamo-lo bem alto, os *documentos humanos* dão bons livros: os livros em que há a verdadeira humanidade sobre as pernas.” (De Goncourt, s.d., p.9, tradução nossa/grifo nosso). A caricatura, dissemos, é recurso comum também em literatura quando se deseja carregar um pouco (ou muito) nos traços de determinadas personagens com a intenção de destacá-las, no exagero cômico ou grotesco, de outras, seja por um traço físico, moral, uma mania ou cacoete, uma maneira de vestir etc.

Na literatura é comum o registro de personagens e situações caricaturescas, ampliadas, distorcidas, farsescas. Basicamente, o que diferencia a caricatura

verbal da visual é o material expressivo, são os recursos e peculiaridades do código do qual se vale. A caricatura visual pode ser feita graficamente, com traços riscados no papel, ou plasticamente, modelando figuras em argila, gesso e outros materiais, para delinear um perfil caricaturesco. *Já como realização verbal, o perfil caricaturesco se delineará a partir da palavra, do arranjo e articulação da língua em seus diferentes níveis (fonético, morfológico, sintático e semântico), mesmo que muitas vezes construindo imagens que conduzem a uma configuração visual da personagem, recriada na imaginação do leitor.* (Leite, 1996, p.31, grifo nosso)

O romance *Mocidade Morta* não trata especificamente de *literatura*. Apresenta-nos, isto sim, um conjunto de quadros do universo das *artes plásticas* no Rio de Janeiro *fin-de-siècle* oitocentista sob o ponto de vista de Camilo Prado, ex-estudante de medicina, escritor, amante da pintura e da escultura e *alter ego* de Duque, que tenta levar adiante uma revolução nas artes brasileiras ao liderar um grupo de jovens artistas bem intencionados, mas sem muita fibra e iniciativa. Seja pela falta de experiência, recursos financeiros, ideais e valores consistentes e assentados, seja pela preeminência exercida pela então Academia Imperial de Belas Artes, o que eles pretendiam era transformar e atualizar, com uma arte nova, ainda que baseada em modelos franceses – no caso, o Impressionismo – a produção acadêmica do tempo.

Naquela época, a Academia reunia em si tudo o que o grupo dos autoproclamados Insubmissos combatiam: o modelo de arte vigente, as preferências e preterições acadêmicas, a eterna dança das cadeiras e posições, os atraentes concursos de viagem com cartas sempre marcadas, encomendas do governo, a produção inócua de obras que mostravam sempre mais do mesmo, entre outras práticas institucionais. Duque nos conta um pouco do que era a Academia no texto *O Aranhão da Escola*.

Urgia, entretanto, remodelar a instituição, dar-lhe um regulamento de acordo com a época moderna, refundir os seus moldes, e inutilizar aquele compadrio humilhante. E, em prol dessas ideias a mocidade acadêmica levantou-se combatendo o estacionarismo e caturrice da Academia. (Duque, 1929, p.217)

E, em *Mocidade Morta*, a própria Academia (e os acadêmicos), veremos, também se transforma numa grande caricatura nas mãos de Gonzaga Duque: “A Academia pareceu-lhe um monstro visguento, sorrateiro e pinchado” (Duque, 1995, p.40). Eis o monstro contra o qual Duque empunha sua pena à guisa de espada.

Análise das personagens de *Mocidade Morta*

Vimos que a *caricatura* e o *tipo* estão inseridos no conjunto das personagens planas. O tipo é a personagem que alcança o auge da peculiaridade sem atingir a deformação; a caricatura, por sua vez, forja-se quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma *distorção propositada*, geralmente a serviço da *sátira*. (Brait, 2002, p.41, grifos nossos). *Mocidade Morta*, veremos, apresenta os dois tipos de personagem.

A análise das personagens do romance, selecionadas por seu caráter caricaturesco, dar-se-á a partir da verificação da presença de uma série de recursos expressivos que as caracterizam. Trata-se de recursos apontados e reunidos nas obras consultadas da bibliografia especificamente sobre o tema da caricatura (verbal ou visual).

O grande objetivo de uma caricatura é a *crítica*, seja de pessoa, coisa, instituição etc. Para configurá-la é necessário atribuir-lhe traços depreciativos como, por exemplo, a animalização ou reificação de um ser humano. O desenho de uma caricatura, verbal ou visual, pode ser feito por similaridade ou contiguidade, quando há um prolongamento entre ações e personagens, quando estas contaminam aquelas ou vice-versa.

Serão registrados hábitos das personagens, seu físico e comportamento, seu pensamento, hábitos, ações e reações, para que possamos visualizar sua imagem. Também observaremos a associação de substantivos e adjetivos durante sua caracterização, enfim, pretendemos realizar um decalque das personagens em busca do perfil caricaturesco, isto é, hiperbólico, deformado e risível. Pretendemos mostrar, por assim dizer, a *performance* das personagens nos trechos selecionados e a crítica que incorporam. Duas personagens – as mais marcadamente caricaturescas – serão analisados separadamente: Telésforo de Andrade e Agrário de Miranda. Outras duas seções serão dedicadas aos Insubmissos e a outras personagens incidentais.

Leite, ao tratar da figura de Jeca Tatu, diz que “as personagens caricaturescas definidas por Monteiro Lobato apoiam-se sobre alguns recursos

clássicos no gênero.” (Leite, 1996, p. 104-106). Abaixo, um resumo de tais recursos, para os quais atentaremos neste trabalho:

- Ampliação de um traço característico;
- Hipertrofia do traço ampliado;
- Efeito metonímico de contaminação, por contiguidade: a) da parte para o todo: aspecto físico, intelectual, moral; b) do todo para a parte;
- Identificação extensiva entre características físicas e morais: a) o corpo reflete o caráter da personagem; b) a disformidade do interior da personagem é como um reflexo da disformidade física;
- A linguagem da personagem caricaturada;
- Redução e rebaixamento do caricaturado por meio da identificação com aspectos caricurantes dotados de alta negatividade: animais de carga; animais repulsivos; animais desprezíveis; animais peçonhentos; animais agressivos; vegetais parasitas;
- O descritivismo, que perpassa toda a narrativa de *Mocidade Morta*, oriundo de um procedimento de caracterização predominantemente visual.

Passemos agora à análise das personagens. Vejamos, inicialmente, a primeira caricatura, apresentada já no primeiro capítulo de *Mocidade Morta* – Telésforo de Andrade.

7.1

Telésforo de Andrade

Telésforo de Andrade, primeira personagem a que somos apresentados no romance, representa a *vaidade* dos pés à cabeça. Ele é o pintor do momento, laureado pela Academia, reverenciado pelo público incauto, a rebentar de orgulho e sentimentos de superioridade que, elevados a uma alta potência, ampliados, conferem-lhe traços e atitudes caricaturescos. O artista é uma espécie de encarnação da própria Academia.

Começemos por seu estranho nome: “Telésforo”. “Tele-” é prefixo grego que indica “distância”, “afastamento”; já “-foro”, sufixo latino (“forum”), quer dizer “praça pública”. Significa, portanto, algo como “aquele que se distancia/afasta do público” – e suas posturas e atitudes denunciam e reforçam bem esse traço de seu caráter que, chegado à hipérbole, torna-se caricatura sob a pena impiedosa de Gonzaga Duque. Parece confirmar nossa hipótese de explicação do nome o trecho em que a entrada do panteon²⁷ onde acontece a exposição do artista é franqueada ao público: “Os primeiros, que entraram, impelidos pelo grosso da onda, recuaram diante dele [Telésforo], *para o não tocar, como se uma auréola invisível o circundasse, o separasse do resto dos mortais.*” (Duque, 1995, p.21, grifo nosso)

O primeiro capítulo constitui um imenso quadro do Rio de Janeiro num brilhante dia de sol, como uma pintura impressionista. Telésforo será evocado apenas em duas outras cenas, mas sua presença atravessará toda a história, como um fantasma a pairar sobre as cabeças dos Insubmissos, despertando-lhes ojerizas e sentimentos contraditórios de inveja, vingança e revolução juvenil. Num dado momento, ele exercerá sua influência sobre certos jornais, que passarão a demonstrar má vontade e descaso a tudo quanto se relacione ao grupo de artistas. Noutro, como coroação de seu triunfo, ele será nomeado diretor da Academia Nacional de Belas Artes, consolidando sua posição no universo artístico carioca.

Durante a exposição de sua mais recente tela (que mede nada menos que 14 metros de comprimento, numa alusão direta aos enormes quadros de batalha de

²⁷ Manteremos a grafia “panteon” em vez de “panteão” por ser aquela a adotada pelo autor.

Pedro Américo e Victor Meirelles²⁸ que vemos hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e também à enormidade do ego de Telésforo) no igualmente grande “panteon” de madeira de pinho (outra caricatura grotesca), erguido especialmente para a ocasião, ele é apresentado como “dignitário da Rosa²⁹, palma d’Academia de França, resplandecente de várias nobilitações estrangeiras.” (Duque, 1995, p. 15)

O excesso de títulos é bem um irônico reflexo da sociedade brasileira, que desde sempre valorizou o aristocratismo posição dos títulos de nobreza (e outros). Telésforo surge com o brilho astronômico de uma supernova. Parece um guerreiro de armadura, um místico portador de conhecimentos secretos ancestrais – figuras, aliás, recorrentes no Simbolismo. Em suma, um gigante como sua enorme tela, de postura rígida e cravejado de medalhas.

Numa cena barulhenta, luminosa, cheia de odores e sensações, graças aos recursos estilísticos de Duque (e, de resto, do Simbolismo), que recorre à sinestesia, a aliterações, assonâncias, sibilâncias, palavras onomatopaicas, grafias arcaicas e uma extrema habilidade em tratar a luz, somos apresentados a Telésforo e a sua obra:

Por este sábado de outubro, flava manhã de sol e alta alegria azul de céu aberto³⁰, 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 à gênio, com maravilhosas nuances de tons e admirável composição de linhas, à clássica”. (Duque, 1995, p.15, grifo nosso)

Todo esse exagero, essa *ampliação*, servem para dar uma ideia das dimensões do ego também amplo de Telésforo de Andrade, cuja caracterização, como a das outras personagens, será revestida de um caráter marcadamente satírico e caricaturesco. De acordo com Leite:

²⁸ “O Pedro Américo já deu o que podia, o Meireles está esgotado;” (Duque, 1995, p.91).

²⁹ Imperial Ordem da Rosa: ordem honorífica brasileira criada em 17 de outubro de 1829 pelo imperador D. Pedro I (1822 — 1831) para perpetuar a memória de seu matrimônio, em segundas núpcias, com Dona Amélia de Leuchtenberg e Eischstädt, um dia após sua chegada ao Brasil. Foi extinta em 1891, juntamente com todas as outras ordens e títulos nobiliárquicos existentes no Brasil.

³⁰ Num expediente tipicamente simbolista, o tempo é marcado pela imprecisão, contudo, o autor nos dará elementos para concluir que se trata do fim do século XIX, no Período Regencial.

A caricatura implica a *ampliação intencional do traço básico que a sustenta*, exigindo necessariamente o *exagero*, a *deformação*, a *distorção*, e uma *configuração grotesca*. [...] Na construção da caricatura, *um atributo é enfatizado e ampliado*, assumindo as outras marcas um papel acessório [...]. (Leite, 1996, p.35, grifos nossos)

No caso de Telésforo, o atributo “enfatizado e ampliado” é a *vaidade* (ou o orgulho excessivo de si mesmo) – justamente a causa do riso, para Baudelaire, como vimos. Começamos a ter uma ideia desse orgulho quando é descrito o panteon onde acontece a exposição da imensa *Rendição de Uruguaiana – 28 de setembro de 1865*, que reflete a personalidade do artista num processo de espelhamento e identificação entre ambos. Vejamos, como um segundo exemplo desse recurso à ampliação, a apresentação do referido panteon, que se transforma em uma criatura grotesca do Panteão de Roma:

O *colosso* de tábuas, almanjarrado em meio de uma praça, *empertigava*, na *pompa soberba das construções capitolinas*, o *grande frontispício saliente*, em *duas filas de oito colunas cenografadas com intuitos d’efeito óptico*, e para apoio resistente do frontão, triângulo em faixas denticuladas de cujo tímpano se destacavam, sob uma grinalda de loureiro suspensa, os romanos caracteres amarelos de uma inscrição, tarjados de verde: *Nobilis et decorum est pro patria laborare*, e no friso a palavra *Exposição*, a negro, amplas letras atarracadas, num acuso proposital de tabuleta para percepção à distância e clareza explicativa da *monstruosidade entabuada*. (Duque, 1995, p.15, grifos nossos e do autor)

Como o cortiço de Aluísio Azevedo, que parece adquirir vida diante de nossos olhos graças a toda sorte de metáforas ligadas à biologia, o panteon, cópia quase exata do Panteão de Roma, também parece adquirir as funções de um ser vivo – ou melhor, de um *monstro* – igualmente vaidoso à medida que os convidados e o povo chegam à exposição: “[...] e só as bandeiras e os galhardetes *se agitavam* [...] como se quisessem *chamar* todo o mundo, *mostrar-lhe* a glória daquele *bojo empanzinado*, *regorgitante* de gente, o *triunfo enorme* daquele acontecimento...” (Duque, 1995, p.16-17, grifos nossos). Em outro ponto: “De momento, a *grandeza* do panteon pareceu *altear-se*, *bojar-se* a mais, *inchada* de glória.” (Duque, 1995, p.18, grifos nossos). Essa “hipertrofia do traço ampliado” (Leite, 1996, p.104) é apontada por Leite como recurso expressivo da caricatura verbal. O panteon e

Telésforo se fundem num efeito metonímico de contiguidade – ambos inchados de soberba e triunfo; ambos representações de um passado que Gonzaga Duque desejava enterrar.

Vejamos, a título de curiosidade, como essa descrição prosopopeica se aproxima da de Aluísio Azevedo no romance citado:

E aquilo se foi constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes e o revérbero das claras barracas de algodão cru, armadas sobre os lustrosos bancos de lavar. E os gotejantes jirais, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco.

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (Azevedo, 1996, p.26)

Em dado momento, Telésforo surge servilíssimo, acompanhado da Princesa Isabel, então Regente do Império, e de seu marido, o Conde d’Eu. Ele, Telésforo, perfeito adulator, a acompanha “curvo, sorridente, quase *rastejante*” (Duque, 1995, p.19, grifo nosso), beijava-lhe os dedos “com reverência”. (Duque, 1995, p.19). O retrato da princesa é quase protocolar e não a deprecia, mas também não a lisonjeia (o que talvez seja indicativo de que o narrador não ache que ela o seja):

[...] um belo pescoço d’estátua, velado um pouco pela alta golilha de rendas e a cabeça, sem esmeros finos de traços, mas de uma doçura sadia de mulher fidalga, sob um pequenino toucado severo de Hausfrau. O Conde, a seu lado, inclinava o ouvido duro a um cortesão. (Duque, 1995, p.19)

Após alguns minutos, o casal parte “e ele [Telésforo] ficou-se, então, entre as colunas ‘cenografadas’ do panteon de pinho, cercado de dignitários e barões, *opulento, majestoso* nas suas honrarias. *Irradiava-lhe na fisionomia a inocultável satisfação dos recompensados.*” (Duque, 1995, p.19, grifos nossos). Em seguida, o

artista, meio confuso, franqueia a entrada ao povo, que esperava ansiosamente do lado de fora do panteon, com um “generoso gesto”. (Duque, 1995, p.21). Ele devaneia:

Nada faltava que lhe diminuísse a *grandeza*. No busto, os crachás ofertados, chispavam irisações de preciosa areia de brilhantes, a dignitária barrava-lhe o tórax, sobre a saudade roxa duma fita de seda entrelaçavam-se palmas de ouro, e na sua compostura, no seu *aplomb de cabeça arrogante, bigodes cerados em agulhões, cavaignac retorcido* e aparado à altura do queixo, havia a *altivez atraente dos Superiores* [...]. (Duque, 1995, p.20, grifos nossos)

Leite afirma que “na personagem caricaturesca é motivo de riso a ênfase em toda forma de rigidez e inflexibilidade, não só referente aos vícios, mas também às virtudes” (Leite, 1996, p.27).

A caricatura humilha porque amplia os desvios, a incongruência (como se o seu observador usasse lentes de aumento), e faz deles a norma. A arte do caricaturista consiste em apreender o que há de “rígido” (no corpo, caráter ou espírito do caricaturado) [...]. (Leite, 1996, p. 20-21)

Henri Bergson, antes dela, em seu estudo sobre o significado do cômico (Bergson, 2018), já apontara a *rigidez* como elemento essencial para que algo se torne risível. Para ele, o que a caricatura exagera é justamente a rigidez. O excesso de cerimônia da situação também a torna cômica pela falta de flexibilidade. Ora, a pose de Telésforo, comparado a ninguém menos que o renascentista Rafael por um espectador obeso e ensobrecasacado³¹, o que lhe infla ainda mais o ego, é *rígida*, ele parece usar armadura e elmo, como se disse anteriormente, e o único movimento que faz é curvar-se, como um autômato. Ele é duro como uma estátua³² cravejada

³¹ Outro exemplo de rigidez e cerimônia expressas pela roupa e atitude da personagem.

³² Neste sentido, podemos aproximar Telésforo de Aristarco Argolo de Ramos, o diretor caricato do colégio Ateneu (de Raul Pompeia), que sofria “desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua.” (Pompeia, 2015, p.30).

de pedras e medalhas, congelada eternamente na postura de artista vaidoso e consagrado – mas, veremos, seus pés são de barro...

A exagerada comparação com o pintor italiano deflagra em Telésforo um verdadeiro delírio de grandeza, que apenas reforça e ratifica a opinião que ele tem de si próprio. No excerto a seguir, Telésforo se funde a seu enorme quadro, o que nada mais faz do que confirmá-lo na posição de artista *rempli de soi-même*. Vejamos:

Telésforo passeiou [sic] o olhar pelo painel. A sua obra pareceu-lhe mais vasta. Era um pórtico franqueado para o cenário daquele dia 28 de setembro, trazendo à percepção de cada qual a flagrante verdade do fato. A impressão apoderou-se de toda sua sensibilidade psíquica, apagou-lhe a fria perscrutação do habituado, para incendiar dentro dele a *admiração de si mesmo*, como se nunca houvesse visto este enorme quadro, e todas as suas faculdades, absorvidas pelo poder atento, lhe trouxessem a estranha sensação de um sonho consciente. E, de olhos abertos ao clarão das cores, imobilizou-se, mudo, dominado, visualizante, percebendo apenas a extensão indefinida de um horizonte d'ouro, panos de muros, uma torre alvejando lá-baixo, por onde se estendia a preguiça sinuosa das coxilhas... E su'alma, vivendo nessa luz, pairando nesse ouro de sol matinal, descansando nessa brancura de torre, embebida no azul, volteando na fumarça das planimetrias, palpitando em cada figura, levava-o para a tela, trazia a tela para ele, *unificando-os, produtor e produto, numa só entidade, fazendo deste o coração, o sangue, a alma dessoutro. Num momento ele corporificou a sua obra: ela desaparecera por completo, e de suas tintas, de suas perspectivas, de seus traços, unicamente restava Telésforo*, fitado por milhares d'olhos, admirado, idolatrado, indo como a intangibilidade de um espírito, como um fluido telepático, aos recessos de cada ser; carunchando no labirinto dos cérebros, correndo por células, levantando ideias, acendendo pensamentos, vindos aos lábios, abrindo-os em interjeições de respeito, espalhar-se pela atmosfera, atomizar-se nos Tempos!... (Duque, 1995, p.22-23, grifo nosso)

Como se vê, Telésforo é um poço de vaidade. Segundo ele, a própria princesa Isabel declarara que, na posteridade, “a história das artes só teria o clarão do *meu talento!*” (Duque, 1995, p.26, grifo nosso). Mesmo assim, em seguida, diante de duas senhoras, ele mais uma vez “dobrou-se em uma curvatura, *submisso*.³³” (Duque, 1995, p.23, grifo nosso). Desconfiado de todos e, particularmente, do grupo dos Insubmissos, que começara a se movimentar entre a multidão, declara, quase histérico, a Feliciano, um “*descarnado colega, amarelento*

³³ Telésforo é um “submisso” – em contraposição ao grupo dos “Insubmissos”.

e *carapintoso*³⁴, de botins que ringiam” (Duque, 1995, p.25, grifo nosso): “– Ora! Que m’importa o rabear de *víboras*?! Eu não vivo nas trevas! Ataquem-me de face!...” (Duque, 1995, p.26, grifo nosso). A cena que segue é uma explosão de imodéstia em que Telésforo se revela por inteiro. A citação abaixo é longa, mas valiosa para que se tenha uma noção seja da linguagem de Gonzaga Duque, seja da personalidade paranoica e jactante de Telésforo.

A voz de Telésforo desenrolava-se num crescendo de apóstrofes e orgulho, cujas frases crepitavam em labaredas ou referviam em estalidos frouxos como carnes humanas nos fogaréis dos sambenitos.

– Inveja... – balbuciou Feliciano.

– Sim, inveja. Mas eu não invejo ninguém. *Eu sou isto!*

*Num largo distendimento do braço, simulou abranger o imenso painel. A magnitude sintética do gesto estancou as palavras nos seus lábios, fechando-os com o selo sagrado da *ultima ratio*. Em repente ansioso percorre a sua obra, temendo que ela houvesse desaparecido na penumbra vespertina, que as suas tintas não fossem mais que uma impressão recordada, uma lembrança morosa, o esgrafio de uma reminiscência tênue. Não! Ela ali estava, enorme, *quatorze metros de pano estendido, destinado aos séculos*, brilhando ainda a riqueza de seus tons amarelos, como uma pulverização de ouro, um resto de luz eterna, que os tempos iriam valorizando, penetrando de vez a mais, no tecido, brunindo e metalizando, até amalgamá-lo com a valiosa refulgência das libras empilhadas do seu preço. *Ah! Quem fazia aquilo, era um Vencedor! E ele não sentira a vitória nas aclamações desse dia? Que era esse bojo, esse amontoado de tábuas, senão uma glorificação? Levantaram-no como um Templo, deram-lhe a forma monumental dos capitólios, encheram-no com o que a nobreza possuía de mais acatado, e o povo, em massa emocionada, em ondas sucessivas, viera aclamá-lo! Que mais? Tudo tivera. Em horas, em dous simples circuitos de ponteiros assinalando a marcha desse brilhante dia azul de outubro, vira para além, para o infinito; percebera as letras auríferas do seu nome, galgando a catadupa estrugidora da Vida, parando na História para a eterna rememoração da Humanidade, como um sol sem poente! Vencera, enfim! Que poder demolidor, que força destruidora o viriam arrancar de sua eminência? Que o alvejassem com bestas de ironias e catapultas de motejos, virotões e pelouros cairiam sem o atingir, nunca mais, nunca mais!... da mesma maneira que uma saraivada de fundibulários, visando o inimigo acobertado pelo *manto sagrado do ídolo... Do ídolo! E em que era ele menor que um ídolo?*... (Duque, 1995, p. 26-27, grifos nossos)**

Telésforo atinge o paroxismo da vaidade, confirmando a ideia de que ele sofria do mal do diretor Aristarco de Ramos: *a obsessão da própria estátua*. E eis

³⁴ Ótimo exemplo do uso preciso do recurso da *adjetivação* na criação de uma caricatura.

aqui sua fragilidade: sua vaidade é sua fraqueza. Assim são os artistas sancionados, sob a óptica de Gonzaga Duque. Homens em geral vaidosos, egoístas, competitivos, interessados nas bolsas de estudo na Europa, ciosos da própria imagem e carreira, mas pouco arrojados em termos artísticos.

Chega o momento esperado pelos Insubmissos iconoclastas. E é Franklin quem demole toda essa longa citação – todo esse delírio (na verdade, o próprio Telésforo) – com apenas três palavras – a última, um adjetivo neológico cuja graça e criatividade deixam o presumido artista nada menos que petrificado. Diante da enorme tela, o jovem estaca e grita, estendendo os braços: “– Sublime! Único! *Telesforomidal!*” (Duque, 1995, p.28). E o grupo sai às gargalhadas. “Telesforomidal” (semelhante a Telésforo)³⁵: como em “piramidal” (semelhante a pirâmide). O artista, estupefato, torna-se adjetivo de tudo quanto é desproporcional e afetado em pintura.

Enquanto isso, o pintor desmorona internamente, torna-se “lívido como um cadáver” (Duque, 1995, p.28). Neste momento, é como se ele despertasse e percebesse, assombrado, o quanto sua obra oferecia mais do mesmo, que nada de novo propunha, que não contribuiria para o futuro da pintura brasileira nem a revolucionária. É chegada a hora da queda desse ídolo de pés de barro, dessa caricatura de pintor bem-sucedido e aclamado pela Academia e pelo público do final do século XIX: ao analisar minuciosamente o quadro, Telésforo finalmente se dá conta de que “a imensa moldura era como um pórtico metálico, em escâncara, *para o Passado*, luciluzindo na densidade d’esgarçadas recordações penosas.” (Duque, 1995, p.28, grifo nosso). Trata-se, portanto, de uma obra que nada traz de novo: uma obra morta – como a mocidade do título.

³⁵ O sufixo nominal *-al*, de origem latina, ocorre em adjetivos derivados de substantivos e exprime, sobretudo, a ideia de *semelhança, relação, causa* (*octogonal; medicinal; mortal*).

7.2

Agrário de Miranda

Agrário de Miranda é a segunda personagem principal da trama, que participa de um triângulo amoroso com Henriette (francesa amasiada com um cambista de teatro) e Camilo Prado. Apenas ele, Agrário (além de Telésforo), por assim dizer, se dá bem no fim da história. Vemo-lo, no primeiro capítulo, chegar à exposição de Telésforo ostentando “um *largo riso de força no rosto redondo, de grandes olhos pardos e rebuscadores; duas agulhetas de bigodilho negro, caprichosamente ceradas, curvavam-se-lhe às pálpitas ventas do curto nariz grosso como ferrões alerta de lacraus assanhados.*” (Duque, 1995, p.17, grifos nossos)

Nessa primeira caracterização, a comparação do bigode com lacraus (escorpiões), animais peçonhentos, é também, como diz Leite, um procedimento típico da caricatura verbal, que reduz e rebaixa o caricaturado com aspectos dotados de alta negatividade, como a comparação com *animais repulsivos*. (Leite, 1996, p.105). Os escorpiões são seres venenosos, *rastejantes* (ação típica dos bajuladores de profissão, diga-se de passagem) e particularmente traiçoeiros (como Agrário se revelará no desenrolar da estória). Seu nome remete à terra (lat. “agrarius” = campo de cultivo) – e ele é alguém, assim como Telésforo, disposto a “se arrastar” pelo chão atrás de quem lhe convier.

Eis os traços ampliados do caráter de Agrário: a *astúcia* e a *subserviência* a serviço de seus próprios interesses. Ele é um espertalhão que se torna, no final, outro Telésforo, graças a sua submissão aos preceitos da Academia, que ele frequenta, após abandonar o grupo de artistas e conseguir uma sonhada viagem para a Europa. Ele é amigo de Camilo desde os tempos de colégio, e seu caráter volúvel e frascário o faz oscilar entre um *frouxo* desejo de revolução e um *forte* desejo de acomodação num sistema em que ele somente vê vantagens. Camilo, quando passa a trabalhar num jornal – *A Folha* –, elogia o trabalho do amigo num artigo no qual chega a chamá-lo “Manet brasileiro” (Duque, 1995, p.32), inflando-lhe o ego (amplo como o de Telésforo), e também porque acredita que ele é o único pintor do grupo capaz de abrir o caminho para a revolução sonhada por Camilo. Mas, as

coisas não começam bem para Agrário, muito pelo contrário; e, com certeza, as adversidades ajudaram a aguçar e fortalecer sua vontade de vencer na vida e na arte:

Agrário de Miranda começava sua carreira de artista com o sucesso de uma preterição no *concurso de viagem*. Mas, por infelicidade a excelente ocasião de cobrir-se com simpatias públicas, pelo vozear dos protestos, perdera-se no inesperado luto que a morte de um protetor lhe trouxera, deixando a sua vida entregue aos insuficientes recursos com que as canseiras de seus pais, do fundo provinciano de uma lavoira mesquinha, coadjuvavam-o [sic] n'aprendizagem acadêmica. (Duque, 1995, p.29)

Assim, o texto deixa claro, de saída, o objetivo de Agrário, que, como dissemos, será atingido, após oscilar entre seus interesses e os do grupo dos Insubmissos. Ele é, no conjunto da obra, a caricatura do artista ambicioso e disposto a lançar mão de expedientes questionáveis, ao mesmo tempo em que é um jovem com algum resquício de idealismo, apesar de, no fim das contas, este ser superado e substituído por um realismo e um pragmatismo diametralmente opostos. A seguir, temos as primeiras impressões de Agrário sobre a agremiação de artistas e também uma amostra de sua volubilidade.

Agrário, ao princípio, recebeu dessa convivência uma impressão amolecedora e balsâmica; julgou ter achado um *meio* jamais previsto, onde se vivia mentalmente, à semelhança das priscas idades gregas dos ginásios. Os desesperos que lhe ardiam nos gorgomilhos difundiam-se numa maciez saborosa de polpos sacarinos. Aí ele encontrava o ânimo para resistir, o conforto para as decepções, a luz para caminhar, e, sem saber por quê, repetindo uma frase de Camilo, considerava essa reunião de camaradas – “um grupo forte de bravos Cavaleiros da Espiritualidade, na vigília d'armas para a Cruzada de Amanhã.”

Logo, porém, começou a se afastar, resfriado no fervor do efêmero culto. As impressões primeiras amorteciam aos poucos, reduziam-se à importância de uma novidade que o uso esgarça e deslustra. (Duque, 1995, p.31)

Esse “grupo forte de bravos Cavaleiros da Espiritualidade, na vigília d'armas para a Cruzada de Amanhã” deixa entrever certa megalomania pelo exagero da divisa cognominativa, apesar de esta estar totalmente de acordo com a

imagética simbolista. Há algo de mártir e de *poseur*³⁶ nessa atitude caricata; além do mais, a ele (e aqui também entrevemos mais do seu caráter sensualista, interesseiro e vaidoso), desagradava

aquela reclusão anacorética, excluída de “todo o mundo, sem ver mulheres, sem gozar a vida”: ao demais, era fraco bebedor de cerveja, preferia os vinhos capitosos e grenates, o borbulhar álaque do Champanhe, a doçura inebriante dos licores, que aquecem os músculos, que desentorpecem os nervos. Mas, se Camilo estivesse ele entraria e permaneceria, porque ao renascimento da camaradagem colegial pospunha certa gratidão pelo alarido encomiástico que o amigo fazia em torno do seu nome, *doirando-o com a antonomásia de “Manet”³⁷ brasileiro*! *Esta gloriola, desbaratada na frivolidade do motivo, chamejava na sua vaidade, deslumbrando-o.* Em outros jornais, nas linhas fáceis dos noticiários, respondia-se à prodigalidadelouvaminheira com fosforejamentos de promessas. *A sua reputação de artista principiava a luzir, sumida e longínqua, prenunciando um mundo que se forma.* E retribuindo esta dedicação, com o sacrifício da sua presença no conventículo da cervejaria, formava a sua roda, o seu “cenáculo”, que lhe fora o vezo na *Academia*, arrastando outros colegas, outros queixosos e desiludidos, a postarem-se ao redor da mesa, na dúbia claridade asiladora desse discreto ângulo de parede, como sectários neófitos duma Verdade iniciada. (Duque, 1995, p.31-32)

O excerto nos apresenta um Agrário que difere do grupo dos Insubmissos por seus gostos aristocraticamente refinados e, mais marcadamente, assim como Telésforo de Andrade, pela *vaidade* manifesta quando do carinho feito por Camilo via jornal. É patente também que ele só se juntou aos Insubmissos por gratidão ao amigo em função do artigo elogioso. Ele não compartilha do fervor revolucionário de Camilo – e isso fica claro ao longo de todo o romance. Seu caráter aburguesado se assemelha mais ao dos artistas acadêmicos consagrados, acostumados ao conforto e à boa vida – pelo menos, isto é o que ele deseja. Agrário e Telésforo trazem em si a grande crítica de Gonzaga Duque não apenas à *Academia*, mas também aos artistas: são profissionais competentes, mas acomodados a regras engessadas que mantêm suas obras presas a um passado tornado impossível de superar.

Antes do sucesso, contudo, Agrário amarga maus bocados por falta de dinheiro, que lhe falta para as necessidades mais básicas, como comer, vestir-se e onde morar. Recorre a um primo, o guarda-livros Melo Castro, um almofadinha que

³⁶ Pessoa presumida, afetada.

³⁷ Édouard Manet (1832-1883), pintor impressionista francês.

vive na Pension Beaumont, onde também vive Henriette, e para lá se muda de favor. No primeiro encontro entre os primos, Agrário exhibe uma lamentável figura perfeitamente metaforizada pelo autor:

[...] notou que o primo curtiá necessidades – *deixara crescer a barba, uma forte barba azeviche de frade capucho; faltava-lhe corte na cabeleira*, em todo ele havia um *constrangimento*, um *mal-estar* disfarçado: *a gravata, caindo em asas mortas de borboleta* sobre a gola do paletó, ocultava suspeitosamente o desasseio da camisa; o último lampejo do brio amarelecia no celulóide dos punhos e colarinhos; *joelheiras monstruosas davam-lhe às calças deformidades d’elefantíasis*; os botins cambavam, derreados... (Duque, 1995, p.34).

O autor nos apresenta uma descrição vertical da personagem pelo eixo da similitude (comparações): começa pela cabeça (barba azeviche, cabeleira sem corte), passa pelo pescoço (gravata), desce pelos braços (punhos) e pernas (calças), até chegar aos pés (botins). São de notar as comparações da gravata e suas “asas mortas de borboleta” e das calças com “deformidades d’elefantíasis” pelo que elas têm de grotesco. Encontrando-se em tais condições, não admira que Agrário, no fim das contas, deseje ser um outro Telésforo. Gonzaga Duque, repetimos, não critica somente as ideias acadêmicas em arte; ele critica também *os acadêmicos*, isto é, os próprios artistas, muito oportunistas e invariavelmente em busca de uma “escada” para subir na vida.

Outro traço ampliado da personalidade de Agrário é a luxúria, despertada por Henriette, imigrante francesa que vive na pensão com um cambista de teatro que se encontra em viagem. Agrário logo a percebe, pois ela gosta de cantar árias próxima à janela. Camilo um dia está presente e o outro resolve mostrar-lhe a vizinha: “Linda!”, exclama Camilo; “Deliciosa!”, grita Agrário (Duque, 1995, p.42-43). Esses adjetivos não apenas qualificam Henriette, como também revelam muito a respeito de quem os profere. Camilo, que neste ponto do romance ainda não está interessado na moça, deixa entrever seu idealismo sentimental; já Agrário, como um legítimo macho naturalista, deseja-a carnalmente, e dela gozará até que, ao partir para a Europa, como que se livrando de um empecilho, pede a Camilo que fique com ela.

Noutra passagem, os jovens estão reunidos, quando chega Melo Castro com notícias de Henriette. A seguir, a reação de Agrário:

[...] como Melo Castro trouxesse notícias de Henriette, a quem havia visto de passagem, num claro de fundo de corredor, conversando com Madame Beaumont, *Agrário acordou com sobressaltos de galo*; chegou mesmo a aceitar mais um copo de cerveja, insistentemente oferecido pelo primo. (Duque, 1995, p. 59-60)

Temos visto que a comparação com animais é recurso corrente na elaboração de caricaturas verbais. Neste caso, a comparação com o galo, animal de grande potência sexual, suscita uma imagem quase pornográfica pela semelhança mesma do pescoço da ave com o órgão genital masculino³⁸ que se torna subitamente ereto quando seu dono ouve o nome do objeto desejado.

Agrário, que a esta altura já se relaciona com Henriette, entra numa crise moral por saber que compartilha a amante com Silvano, um cambista vulgar na opinião daquele. Muito a propósito para o que nos interessa aqui, em determinada passagem, o artista começa a desenhar uma caricatura do rival. Podemos observar como o artista vai criando e descrevendo o desenho, dando-nos uma verdadeira amostra da maneira como Gonzaga Duque elabora suas caricaturas.

Tomou do lápis e esboçou, sobre o primeiro pedaço de papel encontrado, a sua *caricatura silena*, mofando, a *boca franzida num ríctus de desprezo*, o *sobreceño mefistofélico erguido em filões negros ao contrário das órbitas e as carquilhas sulcando o velino bístreo da caraça*, *horripilando a zombaria do riso*. Mas, inutilmente! Caía num carnavalismo desesperador. O seu *pequeno nariz grosso, ventas de cônego e bulldog*, impediam a complexão da *máscara satírica de Fauno*; ao contrário, pela arredondada e miúda disposição dos traços reproduziu *Pierrot idiota, alvar, funambulesco, rindo zorramente no mais estúpido ataque da parvoíce hilariante*. (Duque, 1995, p.75, grifos nossos)

³⁸ Em inglês, “cock” (galo) também significa “pênis”.

Leite nos diz que outro processo da composição de caricaturas verbais, e aqui há alguns exemplos, é a dilatação e o espraçamento da carga risível ou depreciativa do caricaturado por meio de referências intertextuais, sejam míticas, históricas ou literárias (Leite, 1996, p.106). Temos, na citação, a comparação com *Sileno*, que, na mitologia grega, é um sátiro companheiro de Dionísio, deus do vinho e da embriaguez, extremamente lascivo; a *Mefistófeles*, o demônio do *Fausto*, de Goethe; a *Pierrot*, o palhaço da *Commedia dell'Arte* italiana; e ao Fauno (denominação romana), semelhante ao sátiro grego, cujo corpo é metade homem, metade bode – ambas criaturas lascivas. Assim, tudo em *Silvano* nos leva a enxergá-lo, assim como a *Agrário*, como um homem concupiscente, arrastado pelo prazer sexual, além de caricaturalmente grotesco.

O casal se muda da pensão e sai de cena por diversos capítulos, retornando quase no final da narrativa. Finalmente, Henriette se tornará um estorvo. É que, por meio de influências políticas em sua província, *Agrário* conseguiu uma pensão para a viagem para à Europa. Torna-se preciso livrar-se da amante. *Camilo*, que a esta altura nutre sentimentos de afeto por ela, não consegue possuí-la de fato. A jovem, após um período doente, vai para Pernambuco casada com um “doutor” bem mais velho do que ela, deixando *Camilo*, que cuidou dela durante a enfermidade, numa crise existencial que o levará, em última instância, às portas da morte.

7.3

Os Insubmissos e outras caricaturas

Os Insubmissos³⁹ são um grupo de jovens artistas liderados por Camilo Prado, ex-estudante de medicina que almeja uma carreira no jornalismo e pretende levar a cabo uma revolução nas artes, nomeadamente as plásticas, instaurando no Brasil o Impressionismo que dominava a Europa para fazer ruir o edifício do academicismo reinante. Comparados com Camilo Prado e Agrário de Miranda, as duas personagens principais, um herói, e, o outro, anti-herói, os Insubmissos são apresentados como figuras secundárias ou de fundo, mas, juntos, formam o que para Duque seria o quadro artístico e social do Rio de Janeiro do fim do século XIX.

Se Telésforo e Agrário são criticados pelo excesso de dedicação a uma causa, no caso, a própria, e também pela obediência ao academicismo, os Insubmissos englobam uma crítica à falta de meios, organização, propósito – e também falta de talento – para se encetar uma revolução artística num país que nunca ofereceu as mesmas oportunidades e condições a todos. A crítica que eles encarnam é mais à forma como as coisas funcionam no mundo artístico do que a eles mesmos, e nisso Gonzaga Duque se aproxima da ideia de que o meio determina o indivíduo – tema, aliás, presente em *Mocidade Morta*. Trata-se de uns pobres maltrapilhos desorientados na vida que, se tivessem uma oportunidade, bem que se tornariam outros Telésforos. Tanto que, a certa altura, Camilo observa:

À sua maneira de ver, aquela gente só não estava satisfeita com a Academia, era simples 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

³⁹ “Os Insubmissos” foi também o nome de uma revista simbolista portuguesa fundada em 1889 por Eugénio de Castro.

extraordinários habilidosos, senhores de técnicas incomparáveis! Que esperar disso? (Duque, 1995, p.59)

Nos primeiros capítulos essas personagens são delineadas de modo definitivo e elas aparecerão fortuitamente em algumas outras ocasiões. Diferentemente de Camilo e Agrário, são personagens esquemáticas, planas, que não se desenvolvem ao longo da trama: são, como dissemos, jovens artistas malogrados – e o título do romance não quer dizer outra coisa. É uma mocidade morta por não ter pulso nem condições favoráveis para levar a cabo o projeto revolucionário. Aproximemo-nos do grupo, no primeiro capítulo, durante a exposição de Telésforo:

Um deles, que dava pelo nome de *Camilo Prado*, trazia melhor asseio de cuidados caseiros, parecia mais amado, pela diferença com que o tratavam; era um *anêmico escanifrado* com *ares de fidalguia abastardada*, vago olhar cinzento, umedecido pelas dolências das *tuberculosas incipientes* e *pequeno bigode de fios lisos, à chim*; outro, que lhe ficava à esquerda, o *Franklin*, mais magro do que ele, tinha o *imberbe* rosto dos *colegiais* e a *farta cabeleira* loiro-cendrado sob um *terrível chapéu negro, de abas de cilada*; à sua direita perfilava-se o *terceiro magriço*, *Artur de Almeida*, muito *orgulhoso* num *colarinho novo e tão alto* que lhe impedia o movimento do *oval lamartiniano da cabeça*; por trás deles ficava o *anguloso contorno*, em *entalhamento d'ébano*, da *cara etíope* do *Sabino*, a que a *serenidade inteligente do olhar* embeigava numa *resignação de mártir*. (Duque, 1995, p.17, grifos nossos)

A partir dessas caracterizações de rapazes magros, de complexão frágil, boêmios excêntricos e cheios de pose, o autor sinaliza que esses não são aqueles “bravos cavaleiros” a que se refere Agrário em dada passagem. Essa é a mocidade “morta” do título – morta porque impotente, desfibrada e rechaçada. Camilo Prado, alter-ego de Gonzaga Duque, é o líder; ele tem caráter mais sério, é idealista, tem a cabeça cheia de ideias que não chega a concretizar; a teimosia, que é um traço característico dos idealistas, torna-o uma personagem caricata, embora o próprio narrador o apresente como diferente dos outros rapazes. Camilo é uma personagem modernamente problemática, no sentido de que ele possui uma *visão problematizadora* do mundo e da sociedade. É uma personagem redonda, que vai

mergulhando em si mesma ao longo da trama, por meio de monólogos interiores, à medida que se decepciona repetidamente com a realidade e com as pessoas à volta. Curioso como Duque, ao apresentar o protagonista do romance, já insere uma informação importante quanto a seu destino: a tuberculose, que na última página de *Mocidade Morta* fará Camilo escarrar sangue.

Os demais rapazes são caricaturas menos desenvolvidas se comparadas com Telésforo e Agrário, que são desenhos mais bem-acabados. A *pose* de Franklin, descabelado e de chapéu dramático, e Artur, cuja cabeça ovalada é comparada à do poeta romântico francês Alphonse de Lamartine⁴⁰, os transforma em caricatura; mas, chama a atenção principalmente a figura de Sabino, que, se fizermos uma leitura à *clef* do romance, que vimos ser possível quando falamos sobre como Gonzaga Duque criava suas personagens, poderia bem ser Cruz e Souza, que era amigo de Duque: os termos “anguloso” e “entalhamento d’ébano” remetem a uma máscara africana que caricaturiza bizarramente a personagem; e a “serenidade do olhar” e a “resignação de mártir” são traços bem conhecidos do poeta catarinense, cujo quinhão de sofrimento nesta Terra foi, para dizer o mínimo, excessivo. Adiante, somos apresentados a

Pereira Lemos, autor de caprichosos sonetos parnasianos, dum fino relevo de cinzel, que imprimia aos preferidos assuntos mitológicos a correção dos perfis clássicos; um Clementino Viotti, arquiteto sem viagem, abandonado pela Academia, e o Ramos Colaço, recém-chegado das brumas hibernais da científica Alemanha, onde estudara com proveito os segredos da Música. (Duque, 1995, p.29, grifos nossos)

Duque nos apresenta, mais uma vez, a um trio de rapazes claramente fadados ao fracasso: o primeiro é um poeta parnasiano, escola ligada a modelos acadêmicos falidos, pelo menos segundo o ideário de Camilo (e de outros autores simbolistas); o segundo, um arquiteto sem credenciais, sem a tão desejada viagem à Europa e sem o apoio da Academia ou de padrinhos; quanto ao terceiro, é difícil imaginar o que ele fará no Brasil com a música que estudou na terra de Wagner. É

⁴⁰ Essa aproximação dos românticos atua para reforçar a postura irresponsável e amalucada dos jovens rapazes, contribuindo também para um maior efeito caricaturesco.

de notar que essas três personagens não são descritas fisicamente, como temos visto acontecer; a caricatura aqui se constrói a partir do currículo e das idiossincrasias dos rapazes.

Os Insubmissos normalmente se encontram na charutaria Havanesa, instalada na Rua do Ouvidor, onde, como bons boêmios, emborcam litros de cerveja de entremeio a discussões sobre artes. Num desses encontros, que semelham os do grupo de artistas de *L'Ouvre*, de Zola, Camilo conta sobre sua conversão do jornalismo ao estudo da arte, após decepcionar-se com o meio jornalístico, e ficamos sabendo mais a respeito de Clementino Viotti e Ramos Colaço.

Influíra nessa conversão, sem dúvida, a ombreada camaradagem com o *Clementino Viotti*, que n'ardência da sua imaginativa de mestiço, combinação de violências coloridas de um italiano de Nápoles com o lirismo contemplativo de uma mulata patricícia, se não se arrancava fulo, convulsivo, tremendo, em objurgatórias contra a “podre Academia e a infame Sociedade”, bramava como um João Batista⁴¹ precursor, apostrofando o antiesteticismo arquitetural da metrópole, por ele sonhada em maravilhoso conjunto de soberana graça e gloriosa força – serenidades atenienses e grandezas d'Oriente – a deslumbrar Civilizações na ribamar da Guanabara encantadora, espumejante d'efervescências cérulas sobre o alabastro de escadarias monumentais!... *Ramos Colaço* também, do seu descanso sombrio de bebedor, lavrara as tendências do rapaz querido, semeando o grão fecundo da Arte neste espírito virgem. E horas e horas desmemoriadas, vergados sobre os chopes, embebidos na transcendência dos assuntos, ali ficavam-se os dous, em conversa que o Colaço desdobrava com exclusivismos wagnerianos a desenvolver, a contornar utópicas volutas de ideais que se contorciam naquele recanto sossegado de sonhos, como filamentos de oiro em torno de infindável torçal de seda azul, em caprichosos desenhos decorativos. (Duque, 1995, p.31)

Vivem assim os Insubmissos, que falam mais do que fazem e praticam um hedonismo boêmio que os estaciona. Tudo se mantém no campo das ideias e suas discussões são sempre regadas a álcool e, talvez por isso, pouco é colocado de fato em prática. Transplantar a arquitetura da Grécia para a Guanabara faz pouco sentido, tanto quanto a complexa música de Wagner. Os artistas não chegavam a criar uma arte realmente brasileira e individual, mas uma arte europeia feita no

⁴¹ Leite afirma que é característico da caricatura verbal a referência intertextual mítica, histórica ou literária, por exemplo. (Leite, 1996, p.106)

Brasil. Na realidade, não detendo poderes (como os conferidos pela Academia) nem possuindo conhecidos influentes ou patronos, é de se imaginar como os Insubmissos poderiam atingir seu objetivo de promover uma liberação das artes das malhas do academicismo. Assim, tornam-se caricaturas justamente por representarem figuras fadadas ao malogro, ao ridículo da derrota, ou melhor, de não ter chegado a fazer coisa alguma.

De resto, por terem de trabalhar para sobreviver, os rapazes estão sempre cansados, o que os leva a, pouco a pouco, abandonar o grupo:

A necessidade levou-o [Viotti] para um escritório d'engenheiros e só abria mão dos compassos ao pôr-do-sol, *estropiado e embrutecido*. Raras ocasiões, e ainda assim *entediado, preguiçoso, bocejante*, conseguia transpor a porta da *brasserie*, *abandonar-se numa cadeira, sorver a sua cerveja*. A estas horas lá estava o Colaço, *esfalfado da peregrinação diurna de professor particular*. (Duque, 1995, p.32, grifos nossos).

Num desses encontros, como Colaço estivesse furioso com as condições de vida no Brasil, Duque põe na conta de Viotti uma dura crítica ao país: “– Que queres, *Tannhäuser*⁴², que queres?... Nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas.” (Duque, 1995, p.32). Àqueles, juntam-se ainda três figuras bastante caricaturais. Interessante notar que o próprio autor escolheu o termo “caricaturado” para caracterizar o figurino de Sousa, de maneira que podemos perceber como, de fato, essas personagens constituem caricaturas deliberadas dos artistas da época:

Chegava o *Sabino*, *encolhido na sua modéstia, pupilas absortas* nos noctambulismos das *ilusões*, uma *humildade nos traços africanos da sua máscara imberbe e ossuda*. [...] Não raramente, aparecia o *Sousa*, um *fuinha caturra*, com o seu *eterno álbum encapado de linho cinzento, roupas de figurino caricaturado*, que ele próprio confeccionava, e *olheiras forçadas à rolha para fingir noitadas orgíacas*, de que se ufanava. Também, por momentos, rondava a

⁴² Personagem-título da ópera *Tannhäuser e o Torneio de Trovadores de Wartburg*, do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), que estreou em 1845, em Dresden, na Alemanha.

mesa o *Samuel Braga*, o *Braguinha*, *raqúitico* e *esverdinhado*, sob o peso duma *juba romântica*, *cavaignac d'Artagnan*, *vidros de míope sobre o nariz pontudo*; [...] (Duque, 1995, p.33, grifos nossos e do autor)

Aqui Sabino surge novamente e o próprio autor agora designa seu rosto como uma máscara africana. Sousa, por sua vez, é caricaturizado na semelhança com uma fuinha obstinada que nunca abandona seu álbum encapado de linho. Duque, no entanto, não esclarece o que contém o álbum. Supomos, entretanto, que se trate de desenhos. Sousa também ostenta uma pose de boêmio que o torna caricato como seus trajes; e a caracterização de Samuel Braga como um mosqueteiro magricela e narigudo é, toda ela, igualmente, uma caricatura desenhada em precisos golpes de pena.

Numa reunião na casa de Melo Castro, para onde se muda Agrário, deparamos com mais membros dos Insubmissos – e, note-se, são todos caricatos, e o próprio narrador denuncia a falta de seriedade e propósito do grupo:

[...] vieram o *Sforzani*, um marinheiro já reputado; o *Valeriano Costa*, que arrastava sua *fealdade de caboclo* miseravelmente pela vida, com um curso de perspectiva em que se dizia “profundo”; um *sorumbático Requião*, que pintava letras nas horas vagas e o *ruivo*, o *rubicundo João Vieira*, o *crônico*, surrado por doze anos de *Academia*, que se dava a aguarelas e cobrava para uma sociedade beneficente, porque *João Vieira sobrecarregava com a responsabilidade de uma prole!* Porém, essas reuniões, não excediam dos motejos e algazaras de bons rapazes alegres; *mais de política e volúpias cuidavam eles, com calor de frases, do que de tracejar e combinar tramas revolucionárias nos domínios da Arte.* (Duque, 1995, p.36).

Ao longo do romance, outras caricaturas, de artistas ou não, surgem e desaparecem, cumprindo também uma função crítica, já que elas compõem um painel social. Uma das figuras mais marcantes nesse sentido é Sebastião Pita, “um pobre artista, que cristalizava a sua mania de irrealizável sucesso”. (Duque, 1995, p.51). E entenda-se “mania” aqui em seu sentido etimológico grego, isto é, “loucura”. Pita é um homem desconfiado e carrega sempre consigo, sob o braço,

sua grande tela *A Partida de Colombo*, que ele tentava expor, nunca obtendo sucesso. Sua loucura, a qual assistiremos chegar a seu ápice num episódio em que Pita será quase linchado na rua, diverte, inicialmente, os Insubmissos:

Que geringonça é esta, ó Pita? – perguntou Agrário, batendo no embrulho.

Sebastião Pita *esgueirou o corpo, à capadócio*, salvando a sua carga da pancada indiscreta dos companheiros e com os *miúdos olhos garços, estrábicos d'atonía fixadora das visões, parados indefinidamente*, teve um *murmúrio desconsolado, mais gemido que voz, arrancado dos recessos ulcerados*.

– É a *Partida de Colombo...* (Duque, 1995, p.51, grifos nossos e do autor)

Os Insubmissos aparecem nesta cena, em que recebem destaque o olhar e a voz de Pita, também caricaturizados, metonimicamente, como cães ferozes. O recurso à comparação com animais já apareceu neste trabalho e vimos que ele é comum na composição de caricaturas verbais: “Os rapazes entr’olharam-se; sorrisos compassivos frisaram, rápidos, *brancuras sardônicas de caninos terríveis*.” (Duque, 1995, p.51). Como ficou dito acima, veremos todo o desenvolvimento da loucura de Sebastião Pita. Neste primeiro encontro,

A febre maníaca começava a sua fase *prodrômica*. O *desgraçado* ganhava aos poucos, essa *feição goche* das *celebridades tristes*, levando a sua tela – *um delírio de tintas cruas numa concepção delirante* – em *peregrinação dolorida de galeria em galeria, rejeitada sempre por necessidade d’espço, preterida por outras telas, expulsa pelo prejuízo das molduras*, e, agora, que todas as casas de quadros lhe recusavam, ele a conduzia ao *mostrador de um tintureiro*, a quem fora pedir o *piedoso obséquio* de expô-la.

Havia três anos que persistia na mesma luta, *cabeçudo, tenaz, resolvido a seguir ao encontro do seu sonho*, que ia *nevando prematuramente a sua cabeça, a sua farta, inteira barba castanha pela tardança do imaginado sucesso*. (Duque, 1995, p.51)

Sebastião Pita é a imagem de Telésforo ao revés, e, como aquele, muitos outros devem também ter enlouquecido devido à frustração de expectativas

exageradas na carreira artística. Pita é também um pintor histórico e perambula pelo Rio de Janeiro com um enorme quadro (como o de Telésforo, embora bem menor) debaixo do braço, que é recusado justamente por seu tamanho. Tempos depois, desfeito já o grupo de artistas, Camilo recebe a visita de Pita e percebemos que seu quadro se agrava.

Quem lhe apareceu um dia foi o Pita, sobraçando a eterna *Partida de Colombo*. Agora trazia o *rosto escanhado, à pároco, e a cabeça rapada como um galé*. Camilo não pôde conter o riso quando o infeliz descobriu-se para cumprimentá-lo. *Tornara-se de um cômico desafiador, extraordinário, fantástico, dolorosamente hilariante. Sem um fio de barba no rosto néscio e repisado, sem um fio de cabelo no crânio pontiagudo e acidentado, tomava o aspecto irrisório de um macaco farsante, a que as extravagâncias de feira ridicularizassem borrando-o de alvaiade.*

– Que é isto, Pita?

– Nada! Higiene!... – explicava o *infeliz*, passando e repassando a mão espalmada, acariciadora, pela aspereza do couro cabeludo. – Foram cá umas aranhas que fizeram teias. Botei os bichos pra fora. Sabes? Higiene... limpeza pública.

E, sem um motivo que explicasse o desvio da conversa, aportou para as queixas, dizendo-se perseguido, guerreado e invejado; *arquitetou novos sonhos de glorificação que o deviam eternizar como um deus aureolado pela sua Partida de Colombo*, e continuou seu caminho, *estúrdio e ridículo, apertando sob o braço a tela eternamente conduzida e que lhe ia servindo de passaporte à Loucura*. (Duque, 1995, p.185)

Sua figura miserável, o delírio de grandeza, a paranoia, deixam claro que Pita, assim como todos os outros, também desejava tornar-se Telésforo. Sua loucura segue num crescendo, até que um dia, finalmente, ele surge na Rua do Ouvidor fantasiado de palhaço e cantando a marcha triunfal da ópera *Aida*, de Verdi. O infeliz pintor fazia discursos, gesticulava, tentava pendurar ao encanamento dos arcos da iluminação a sua *Partida de Colombo*, enquanto uma multidão se formava. A cena seguinte é a de um quase linchamento e nela podemos ver, além da caricatura *clownesca* do artista louco, um exemplo do comportamento e da psicologia das multidões.

[...] um amarrotado, alto chapéu, listrado a cores vivas, que reviravolteava, surgia e desaparecia no ajuntamento, aos boléus, aos trancos, em parilha com informe objeto empunhado, talvez farrapos de bandeira, frangalho de lona talvez, a esgrimir com bengalas e pára-sóis, que o acometiam. E *desabavam gargalhadas e redemoinhavam uivos de prazer, em gritaria galhofeira de epítetos: ó pintamos⁴³!... ó borra-borra!*...

[...] Nesta *fantástica figura zebrada de listrões, o carão rapado besuntado de laivos coloridos, berrando com a boca em sangue que chagava os lanhos verdes de uns lábios clównicos, a esgazear bugalhos aflitos em cavernosas órbitas de vermelhão e trejeitando desespero nas faces sujas de oca, sujas de azul, sujas de siena; neste extraordinário doudo carnavalesco, tremelicante e pandemônico, Camilo reconheceu Sebastião Pita, o mísero Sebastião Pita da eterna Partida de Colombo!*... [...] *Do gracejo a multidão passou à brutalidade. Não mais lhe contentavam os murros à cartola, as bengaladas ao objeto que o doudo manejava, os estortegões⁴⁴ que o irritavam. Um amarelento, de dentuça africana, traços mamelucos na ossamenta facial, duma dureza de máscara de pau, vibrou-lhe um soco na boca. O Pita recuou com um urro de dor, carantonhou uma obscenidade que saiu envolvida em sangue de mistura com a grossa salivação do cansaço. A risada estalou nervosa, rugiu. De repente, ele rodopiou nos calcanhares, recurvado e dolorido ao raspão duma chibatada nas espáduas. E, acometido de novo, batido como um bruto, vergastado como se criminoso fosse, recomeçou a dança macabra da defesa, com agilidades símias, correspondendo ao assalto.*

[...] A Polícia acudiu. Dous soldados tinham conseguido entranhar-se na massa alvorotada e convulsa, agarraram-se ao braço dele, sacudindo-o com bruteza. Então, despegou-se-lhe a arma singular que manejava, bateu secamente no granito, estendeu-se aos pés da súcia – era a *Partida de Colombo*, esfrangalhada, esbandalhada, pendendo em restos de *chassis⁴⁵* desconjuntado. *Quiseram exterminá-la com as patas*, mas, num safanão raivoso, o doudo desprende-se dos soldados, agachou-se, colheu os pedaços da *sua obra, a única, a que lhe povoara os sonhos, a que lhe povoara de sonhos o cérebro imperfeito e que lhe acendera, neste dia, a aurora boreal da loucura, numa deflagração de luz apoteósica!* E, com os restos da tela espatifada debaixo do braço, cingida à axila, estreitada à sua caraça, *truanesco no reles carnaval das roupas*, quedou-se, entregue à vontade dos agentes de segurança pública. *Tinham-lhe metido na cabeça, em arreveso caricatural, o farrapo do chapéu, apenas a orla ridícula com a farripagem de uma copa arrebatada.* Um suspiro tufou-lhe o peito. E seguiu. *No vermelhão de suas pálpebras duas lágrimas assomaram, trêmulas e claras; e outras vieram, despegaram-se, rolaram, velozes, sobre a tinturaria ridicularizante de suas faces, a que o ríctus de uma dor silenciosa forçava o jogralismo lúgubre de uma caveira, a sorrir, bostegada da lama das covas.* Estalaram gargalhadas. A garotagem moveu-se em cauda, dardejando a vaia, e *ele desapareceu no fim da rua, talvez para sempre, fechando a porta da existência consciente com este tintamarresco escândalo de truão louco...*

⁴³ Mau pintor.

⁴⁴ Beliscão.

⁴⁵ Armação de madeira em que se prende a tela para pintura.

Podemos entender Sebastião Pita como um alerta àqueles que pretendiam se tornar artistas no Brasil – a caricatura, aliás, tem esse papel pedagógico, corretivo. Pita é um pintor histórico, logo, acadêmico. Seu delírio de irrealizável sucesso se choca duramente com a realidade, o que o leva à pobreza e à loucura. Pita é uma espécie de aviso de que os pretendentes a artistas deveriam sê-lo por sua conta e risco. A fé no próprio talento e a teimosia chegam a aproximá-lo do idealista Camilo Prado, cujo destino será igualmente implacável.

De volta ao primeiro capítulo, durante a exposição de Telésforo, Gonzaga Duque tem a oportunidade de fazer graça com um professor da Academia de belas Artes. Ele apresenta o que, tanto para Bergson (2018), Baudelaire (2007) e Leite (1996), como já vimos, é um traço essencial da caricatura e do cômico: a rigidez, a falta de flexibilidade. É Agrário, com seu deboche particular, quem nos aponta o professor Benedito:

– Atenção! Aí vem uma das sete maravilhas do Brasil.

Era o Benedito, um professor das Belas-Artes. Apressara o passo, suarento, *a mover os braços, desengonçado como um manequim vestido, impulsionado por molas mecânicas*. Apenas no terceiro degrau, foi sacando do bolso o convite. Atrapalhou-se, tirou uma papelada que se lhe escorregou das mãos, dispersando-se, voando, borboleteando...

...Uma gargalhada estourou, coriscaram chalaças. O sujeito ficou de zarcão⁴⁶. Tinha apanhado os papéis atarantadamente, quase fulminado de vexame e desapareceu, aturdido, desajeitado, zambro⁴⁷, pela porta do panteon. (Duque, 1995, p.18)

Durante um devaneio de Agrário, ao ouvir o apelo e as ideias de Camilo, a própria Academia de Belas Artes, assim como acontece com o panteon de Telésforo, adquire vida e ela também se transforma numa monstruosa caricatura, juntamente com seus diretores, na qual o traço ampliado é a velhice – da instituição, seus membros e suas práticas:

⁴⁶ Da cor de zarcão, composto químico avermelhado.

⁴⁷ Que possui pernas tortas.

A Academia pareceu-lhe um monstro visguento, sorrateiro e pinchado; os óculos do Comendador Betânio e a garra mumiática do Comendador Nogueira carregavam-na com torcicolos de quimeras chinesas nas lacas e marfins sagrados... E era contra esse monstro esguelhudo, acororado, sinistro, que esgazeava a estrabice hipócrita dos echacorvos⁴⁸, que mastigava esgares de vinganças premeditadas com as mandíbulas senis e esfuracadas; e era contra essa insuportável influência de caturras ensobrecasacados, condecorados, respeitados, que ele se devia revoltar, desferrando-se da injustiça sofrida. (Duque, 1995, p.40, grifos nossos)

Da mesma forma, Camilo, em artigo publicado na imprensa, refere-se aos acadêmicos como “bonzos pantafaçudos estatelados na esterilidade de posturas caricatas.” (Duque, 1995, p.73). Mais uma vez, o adjetivo “caricatas” denuncia as intenções do autor ao compor essas figuras. Há também um aspecto fônico interessante naquele período com as sibilâncias de “bonzos pantafaçudos estatelados”, e a aliteração em *t* (e também sibilantes finais) de “estatelados na esterilidade de posturas caricatas”.

Noutro momento, durante o breve período em que os Insubmissos de fato tentaram produzir obras para uma exposição de lançamento do grupo, Camilo vai à casa de Valeriano Costa, “com seu carão de caboclo nostálgico” (Duque, 1995, p.84), ver um desenho que ele fizera. Lá eles encontram um alfaiate, o Sr. Castro, com quem Valeriano divide a morada. Sua figura merece registro:

Um sujeito, de versuda cabeleira e bigodes marciais no escarvado rosto lívido, arredou-se um pouco, cortesmente, para lhes dar entrada. Era um homem muito alto e tísico, com os ombros montados no pescoço, enrolado numa manta sebosa; o casaco miserável pendia-lhe no corpo carcomido semelhante asas desconjuntadas duma ave sortílega. (Duque, 1995, p.85, grifos nossos)

Em poucas pinceladas Duque demonstra a precisão do seu desenho quase expressionista desse homem que parece um abutre em sua miséria – uma personagem que surge *en passant*, como que saída de um conto de Gogol – e o arremata, fazendo-o parecer-se ainda mais com uma ave de rapina: “começou a

⁴⁸ Alcoviteiro, embusteiro.

estender tabaco desfiado sobre uma mortalha de milho, arrumando o canutilho do cigarro com a *unha rapinosa* do polegar.” (Duque, 1995, p.85). Essas mesmas tintas expressionistas são aplicadas na pintura da cuidadora da mãe de Camilo, que vive doente desde o suicídio do marido. Sucedem-se imagens que remetem a um feto malformado; imagens ovoides ligadas ao olho e aos seios; figuras monstruosas que poderiam ter sido facilmente criadas por um Augusto dos Anjos, por exemplo:

[...] *rapariguinha clorótica de rosto escaveirado, oblongo, disforme de feto, engastado com dous imensos esferoides oculares, úmidos de melancolia concentrada das pupilas negras, que lhe davam à fisionomia a repelente passividade dos ídolos rudimentares* e completada pela mísera magreza do peito onde a Puberdade tentava, dificilmente, levantar os *pomos raquíticos* do seu Frutidor infeliz.

[...] aqueles *bugalhos extasiados em pálpebras sanguíneas, enormes e persistentes*, fixavam-se nele [Camilo], *ávidos, a íris rútila*, toda uma expressão d’esforço arrancado de desespero e resignações, protuberando, deslocando das *órbitas os grandes glóbulos* claros como estranhos *óvulos gosmentos de monstregos*. (Duque, 1995, p.126-127)

Um dia, à porta da charutaria Havanesa, onde os Insubmissos se encontram habitualmente, Camilo aponta um homem, verdadeira caricatura, na rua e dispara uma crítica ao funcionalismo público:

– Olhem vocês aquele *desgraçado* que ali está.

Um esgrouviado de sobrecasaca, vergado em arco, empoeirado, caspento, tinha parado defronte de uma *vitrine*. No seu *olhar morno* havia uma *resignação servil de invejas contidas*. Olhou, olhou e afinal, foi-se tristemente, todo fúnebre na sua *roupa preta coçada de uso*, o *guarda-chuva sob o braço* e um *embrulhinho de padaria pendente do dedo*.

– Veem? *Aquilo*⁴⁹ deve ser um funcionário público... O único ideal daquele cérebro é, sem dúvida, o dia d’aposentadoria... para ir esgravatar o nariz comendo os cobres do Estado... E ainda vocês pensam em Arte com um povo desse estofó!... (Duque, 1995, p.52)

⁴⁹ Referir-se ao homem como “aquilo” (em vez de “aquele”) é uma maneira de reificá-lo, o que reforça a caricatura.

Uma outra figura, também caricata, e digna de nota surge durante um jantar na pensão para onde Agrário e Henriette se mudaram no bairro da Gamboa. Trata-se do Doutor Heráclito das Neves, um político falastrão, empertigado e intrometido, que não esconde seu intenso interesse carnal por aquela última, que a esta altura também ocupa os pensamentos de Camilo.

E, neste momento, entrou outro pensionista, *pardavasco*⁵⁰, *espadaúdo e gigantesco, de ventas largas e nariz caçanje*⁵¹, *enfronhado num terno preto de sobrecasaca, afetado de gestos e alto colarinho luzidio, de diplomata*. Sem curvar a cabeça, uma *grande cabeça à escovinha, testa ampla, uma grisalha barba rente às faces, bicando no queixo*, fez cortesias, levemente, aos demais hóspedes, falou em francês com Henriette, *sorrindo com o garbo dos seus fortes, claros dentes de gorila, e sentou-se correto, quase automático, retendo o aprumado tronco sobre a articulação das pernas, à inglesa*. (DUQUE, 1995, p.137, grifos nossos)

Esta descrição apresenta dois elementos recorrentes e constituintes da caricatura verbal segundo Leite e também Bergson: a comparação com animais, no caso, o gorila, e a rigidez do autômato. Heráclito é um cínico e, naquele jantar trava com outros hóspedes uma discussão sobre política, na qual defende a Monarquia e menospreza os movimentos republicanos, abolicionistas e democráticos. Tais ideias, situadas antipodamente em relação às de Camilo, quase o enlouquecem pela forma desabrida, petulante mesmo, com que são apresentadas. Encerrada a tensa conversa, Henriette reforça a aproximação da imagem de Heráclito à de um símio⁵²:

– Írribus⁵³! Que falador dos diabos!
Henriette sorriu. – Realmente, em se lhe dando corda, era insuportável aquele *macaco*. (Duque, 1995, p.140)

⁵⁰ Adjetivo. Aquele que tem cor ou aparência de descendente de brancos e negros.

⁵¹ Substantivo. Grupo étnico que habita Angola.

⁵² “Quando um macaco aparece nos sonhos, a psicanálise vê, primeiramente, uma imagem de indecência, de lascívia, de agitação, de insolência e de vaidade; vê também um efeito de irritação que vem da semelhança entre o macaco e o homem, o *ancestral peludo*, a *caricatura* do ego, brutal, cúpida e lasciva; o macaco do sonho é a imagem desprezível do que o homem deve evitar em si mesmo.” (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p.576).

⁵³ Interjeição. Mesmo que “irra!”.

Encerremos com outra passagem, mais próxima do fim do romance: Camilo e Heráclito entram em nova discussão, desta vez sobre arte, que desemboca numa verdadeira diatribe sobre a uniformidade do pensamento no Brasil. Neste momento, Camilo apresenta a teoria do “onosarquismo”⁵⁴, espécie de filosofia também caricata (do positivismo de Comte, que dominou o fim do XIX), nos moldes do “humanitismo” de Quincas Borba, de Machado de Assis. E aqui também, como no caso de Telésforo, o nome “Heráclito”⁵⁵ não é escolha gratuita.

O onosarquismo é um fato. E não há nada mais útil, mais equitativo que a burrice. Ela é um poder centrípeto, uma força motriz, engrenagem principal de todo o maquinismo social. Começa por se opor ao transcendentalismo e à especulativa, duas perversões espirituais, e termina por anular a desprezível canseira do raciocínio pela cega aceitação das conveniências. (Duque, 1995, p.198)

Segundo Camilo, e eis o golpe final de Duque nos Telésforos do mundo das artes: o burro “nas artes tem o qualificativo de trabalhador e mestre, representa o respeito às fórmulas herdadas, o bom-senso literário, o obstáculo às inovações, o crítico abalizado”. (Duque, 1995, p.200)

⁵⁴ Gr. *onos* – burro / *arché* – autoridade.

⁵⁵ Heráclito de Éfeso (500 a.C. - 450 a.C.). Filósofo pré-socrático tido como pai da dialética.

Conclusão

Neste ponto, após termos travado conhecimento com a atuação de Gonzaga Duque, tanto na imprensa periódica carioca quanto na literatura, e analisado as personagens caricaturescas de *Mocidade Morta*, podemos concluir afirmando que duas são as motivações para a presença da caricatura nessa obra. Em primeiro lugar, a atuação mesma de Duque na imprensa, que aproximava o autor das caricaturas gráficas; e, em segundo, o fato de *Mocidade Morta* se tratar de um romance melancólico, mas satírico, que pretende criticar de forma virulenta o mundo artístico do fim do século XIX no Rio de Janeiro.

Antes do século XIX, a caricatura gráfica tinha divulgação precária, com reduzidas cópias às quais uma minoria tinha acesso; somente com o advento da litografia, no século XVIII, é que adquiriria um caráter eminentemente popular, com maiores tiragens que ampliavam a possibilidade de divulgação. No Brasil, as primeiras caricaturas datam de 1837 (no *Jornal do Comércio*), observando-se a partir de então a progressiva fixação do gênero em várias publicações especializadas, mas seria somente no início do século XX que a caricatura teria seu apogeu, sendo divulgada mais amplamente, em grandes publicações mais populares e duradouras (como, por exemplo, *O Malho* e *A Careta*).

Esse apogeu da caricatura gráfica e a modernização-tecnificação que contaminou os meios de expressão artística agiram decisivamente como fator de estímulo à fixação de elementos caricaturais na literatura. A vida urbana, aliada aos artefatos técnicos, molda um novo *homo literatus*. A imprensa traduz a vida em flashes fotográficos e molda um novo escritor. A obra literária tematiza a cidade, seus habitantes, misturando irreverência, cor local, pitoresco e recursos modernos (entre os quais, a caricatura e a fotografia).

A caricatura verbal ocupa espaço privilegiado na literatura do período também como uma espécie de extensão do que se fazia nos jornais e nas revistas ilustradas. Nas revistas, a caricatura já tinha lugar assegurado em charges que

associavam o código verbal ao gráfico ou em perfis delineados com econômicos traços, criados por Voltolino, J. Carlos, muito apreciados, dando continuidade ao que faziam, no século XIX, Ângelo Agostini, Bordalo Pinheiro e outros, os mais recentes com traços mais leves, estilizados, diferentemente dos precursores, que se valiam de linhas mais pesadas, densas, num estilo mimético e detalhista, próximo da fotografia, lembrando os mestres europeus.

A opção pela sátira já se expressa nos fins do século XIX, e ganha impulso inaudito no XX, quando a exacerbação das contradições sociais e a consciência humana se ampliam e aprofundam no contexto literário brasileiro; é o momento em que a ironia passa a ser um princípio de composição textual. A caricatura, presença marcante na literatura dos vinte primeiros anos do século passado, portanto, é recurso para a crítica satírica, como facilmente se observa na obra de Monteiro Lobato, Lima Barreto e Hilário Tácito, para falar apenas dos mais expressivos.

Afora os motivos apontados acima para a profusão de caricaturas na literatura do fim do século XIX e início do XX, uma rápida passada de olhos nos jornais e revistas do período também permite constatar o estilo frontal virulento, para usar uma expressão da época, dos textos jornalísticos, especialmente sobre temas políticos. As críticas são desabusadas, rebaixando com agressividade, sem meias-palavras, homens públicos proeminentes; do mesmo modo que não se economizam elogios em extensos e subservientes laudatórios. Assim, é possível perceber também uma influência do estilo utilizado na imprensa, tão próximo da caricatura (amplificador, deformante, agressivo, incisivo), sobre a linguagem utilizada na literatura.

A par disso, as inovações operadas com a maior automatização da vida e da cultura (anúncios, fotos, cinema, revistas etc.) também levam a uma ênfase no aspecto plástico, visual, e não se pode esquecer que a caricatura, mesmo quando construída por meio do código verbal, é uma forma de apresentação visual da personagem, mais instantânea, rápida, incisiva, talvez mais enquadrada no ritmo dinâmico que exige o modo de vida desse novo homem que se vai delineando especialmente a partir do início do século XX. A caricatura seria também expressão antecipatória, na literatura, da modernidade dos novos tempos. Alie-se a isso o caráter de que a caricatura se investe, como forma irreverente, debochada, deformadora e grotesca de apresentar os homens e a vida de uma dada sociedade.

Reforça igualmente a ênfase no aspecto descritivo das personagens e cenas a própria *écriture artiste* adotada por Gonzaga Duque em sua prosa simbolista, cravejada de termos preciosos e arcaísmos, que se manifesta desde a primeira página de *Mocidade Morta* e favorece grandemente o tratamento dos aspectos pictóricos e visuais preferidos pelo autor, aproximando as imagens apresentadas de verdadeiros quadros impressionistas.

A caricaturização de personagens, situações e instituições na literatura brasileira de um modo geral no período tratado é, claramente, recurso satírico, depreciativo, que desempenha, simultaneamente, uma função transgressora e libertária. A caricatura na literatura do tempo de Gonzaga Duque se liga às novas formas de produção e circulação da cultura, que engendram e exigem transformações. Constitui-se, de resto, sempre, em ferramenta retórica, persuasiva, para a revelação dos absurdos e contradições da sociedade moderna.

Assim, Gonzaga Duque, por meio de sua incursão na caricatura verbal, não apenas acrescentou uma dimensão adicional à sua expressão artística, mas também enriqueceu o panorama da crítica social e política da época. Sua capacidade de fazer uso da sátira e do exagero para comentar sobre a sociedade e seus indivíduos demonstra como a arte pode ser uma ferramenta poderosa para expressar ideias, levantar questões e provocar reflexões sobre o mundo ao nosso redor.

9

Galeria de Imagens de Gonzaga Duque



FIGURA 5 – *Arrufos*, 1887, Belmiro de Almeida – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



FIGURA 6 – *Retrato de Gonzaga Duque*, 1888, Rodolfo Amoedo – Óleo sobre tela, Coleção Jones Bergamin

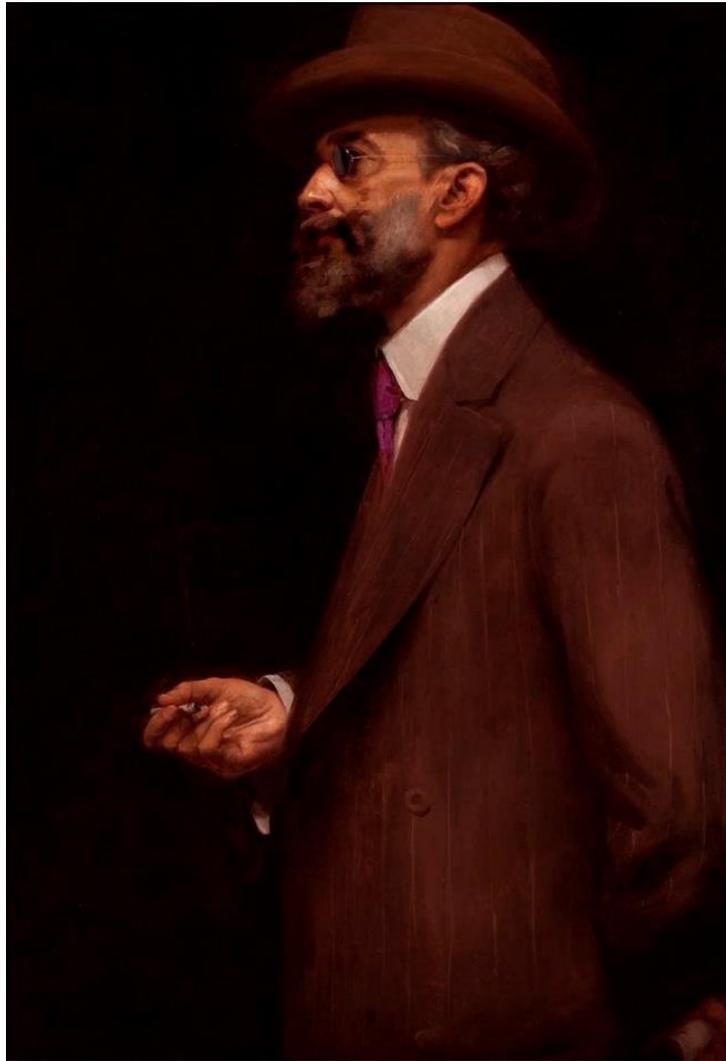


FIGURA 7 – *Retrato de Gonzaga Duque*, 1910, por Eliseu Visconti – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



FIGURA 8 – *Bohemia*, 1903, por Helios Seelinger (Gonzaga Duque ao fundo, quase invisível) – Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



FIGURA 9 – *Caricatura de Gonzaga Duque*. Data e autor desconhecidos. In: Contemporâneos (pintores e escultores). Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929



FIGURA 10 – *Retrato de Gonzaga Duque*. Data e autor desconhecidos.

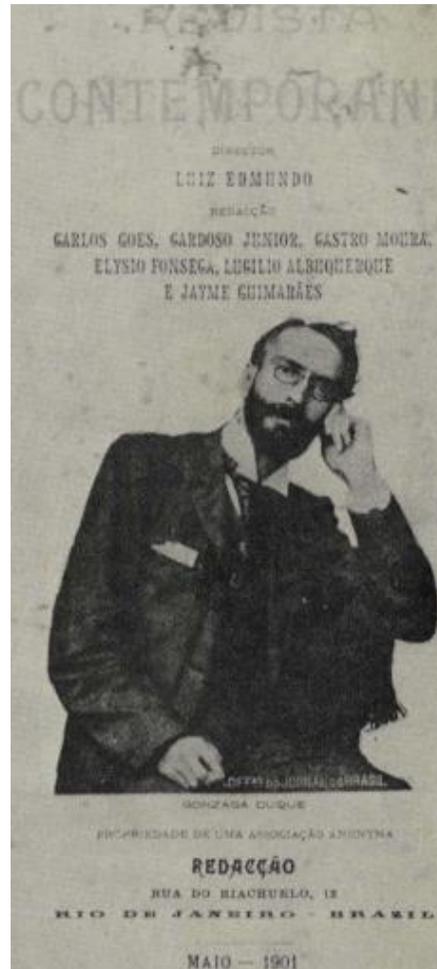


FIGURA 11 – *Retrato de Gonzaga Duque na capa da Revista Contemporânea, Rio de Janeiro, maio 1901.* In: DUQUE, Gonzaga. Horto de Mágoas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1996. p.35.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, M. E **Canções da decadência e outros poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ANDRADE, M. **Macunaíma**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ANJOS, A. DOS **Obra completa** (volume único). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BARONIAN, J-B. **Baudelaire**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARREIRA, J. **Sylva de arte** – Conceitos e alegorias. Lisboa: Tipografia do Tombo Histórico, 1928.

_____. **Gouaches** (estudos e fantasias). Porto: Typografia Occidental, 1892.

BARRETO, L. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Le Livre de Poche Classique, 1999.

_____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **Petits poèmes en prose**. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1922.

_____. **Meu coração desnudado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BECKER, U. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Paulus, 2019.

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. **Pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.
- BROCA, B. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.
- CARVALHO, J. M. DE **Os bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CARVALHO, J. M. et al. **Sobre o Pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- CEREJA, W.; COCHAR, T. **Literatura brasileira em diálogo com outras literaturas e outras linguagens**. São Paulo: Atual Editora, 2019.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- D'AUREVILLY, B. **As diabólicas**. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1971.
- DUQUE, G. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.
- _____. **Contemporâneos** (pintores e escultores). Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.
- _____. **Graves & frívolos** (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Livraria Sette Letras Ltda, 1997.
- _____. **Horto de mágoas**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.

- _____. **Revoluções brasileiras**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- _____. **A arte brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- EULÁLIO, A. Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*. In: DUQUE, G. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995. p.255.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.
- GAUTIER, T. **Baudelaire**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- GÓGOL, N. **Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- GOMES, A. C. **O Simbolismo** – Uma revolução poética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- GONCOURT, E. DE **Les frères Zemganno**. Paris: Nelson Éditeur, s.d.
- GONCOURT, E. DE; GONCOURT, J. DE **Germinie Lacerteux**. Paris: Flammarion, 1990.
- GONÇALVES, M. A. **1922 – A semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUIMARAENS, ALPHONSUS DE. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- HOFFMANN, E. T. A. **A janela de esquina do meu primo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- HUYSMANS, J-K. **Às avessas**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Nas profundezas**. São Paulo: Carambaia, 2018.
- JUNQUEIRO, G. **Os simples**. Lisboa: Lello & Irmão Editores, 1950.
- LEITE, S. H. T. de A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas** – A caricatura na literatura paulista 1900-1920. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- LEMINSKI, P. **Vida** – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, H. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963. 4v.

LINS, V. **Gonzaga Duque – A estratégia do franco-atirador**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos** – Os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LINS, V.; GUIMARÃES, J. C. (Org.). **Impressões de um amador** – Textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. **Outras impressões** – Crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011.

L'ISLE-ADAM, V. DE **Axël**. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

LOBATO, M. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Globo, 2012.

LOBSTEIN, D.; LAGOS, W. **Impressionismo**. São Paulo: L&PM, 2010.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34, 2009.

MAGNO, L. **Catálogo da 1ª Bienal Internacional da Caricatura – Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2014.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados** (edição bilíngue). São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

_____. **Poésies et autres textes**. Paris: Livre de Poche, 2005.

MATOS, G. DE **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides** – Breve história da literatura brasileira I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MOISÉS, M. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

MORETTO, F. M. L. **Caminhos do Decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2v.

NEGREIROS, C. et al. **Belle époque** – A cidade e as experiências da modernidade. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

NOBRE, A. **Só**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1968.

OLIVEIRA, C. et al. **O moderno em revistas** – Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PAES, J. P. **Gregos & baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PESSANHA, C. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEYRE, H. **A literatura simbolista**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983

POE, E. A. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes and Noble, 2006.

POMBO, R. **No hospício**. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.

POMPEIA, R. **Canções sem metro**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. **O ateneu**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2015.

QUÍRICO, T. **Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo**. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: 11nq.com/ncjkK. Acesso em: 15/2/2023.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOUSA, C. E **Obra completa** (edição do centenário). São Paulo: Editora José Aguilar, 1961.

VERLAINE, P. **Poèmes Saturniens suivi de Fêtes Galantes**. Paris: Le Livre de Poche, 1967.

VELLOSO, M. P. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.

WEBER, E. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILDE, O. **Intenções**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

XEXÉO, P. M. C.; LINS, V. **Um crítico no museu**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

ZOLA, É. **L'assomoir**. Paris: Le Livre de Poche, 1969.

_____. **A obra**. São Paulo: Cia Brasil Editora, 1956.

_____. **A batalha do Impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.